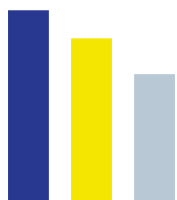




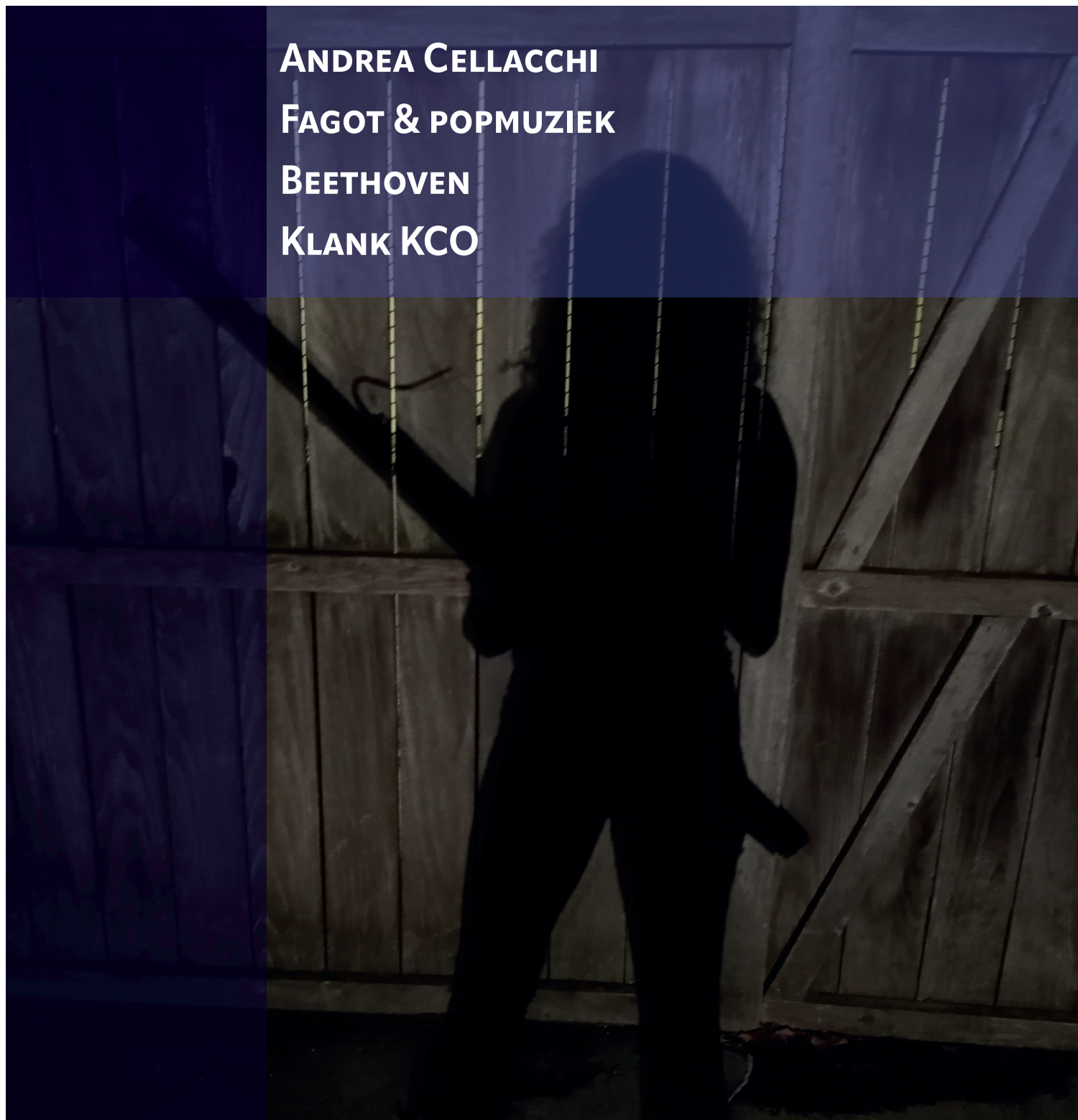
DE FAGOT



TIJDSCHRIFT VOOR FAGOTTISTEN

NUMMER 30 | MEI 2024

ANDREA CELLACCHI
FAGOT & POPMUZIEK
BEETHOVEN
KLANK KCO



HARMONIEORKEST



Dag van de Fagot 30 september 2023

Op 30 september 2023 vond in het conservatorium van Zwolle de Dag van de Fagot plaats. Het was een inspirerend evenement dat in het teken stond van de historische fagot en daarbij passende muziek.



Foto: Nelly van Oosten

Ester van der Veen demonstreerde de barokfagot en ook de imponerende historische contrafagot die door de deelnemers konden worden uitgetoetst. De diepe klank van de contrafagot maakte daarbij een bijzondere indruk.

Onder leiding van Thomas Oltheten kon een ensemble werken aan Concerto a 4 No.1 van Georg Philipp Telemann en de historische uitvoeringspraktijk. Daarbij was het de kunst om tonen voorzichtig aan



Foto: Nelly van Oosten

te zetten en los van elkaar te spelen zonder ze abrupt af te breken. Ook konden deelnemers bij Thomas terecht met vragen over barokmuziek en historische instrumenten.

Bij Benny Aghassi kon een masterclass of les worden gevolgd en in een ensemble werd onder zijn leiding gewerkt aan de uitvoering van Lascia ch'io pianga uit Rinaldo van G. F. Händel. Daarbij werd veel aandacht besteed aan het samenspel en de interactie binnen het ensemble.

In de grote zaal werd een kring gevormd van een halve kring met moderne fagotten en een halve kring met barokfagotten. Beide groepen speelden voor elkaar de ingestudeerde stukken van het concert van Telemann. Tot slot werden de deelnemers door Ester, Thomas en Benny getraakteerd op een presentatie van barokmuziek op de historische instrumenten. Hierbij was onder andere het stuk Les Sauvages in een arrangement van Rameau te beluisteren.

NELLY VAN OOSTEN



Lascia ch'io pianga uit Rinaldo van G. F. Händel

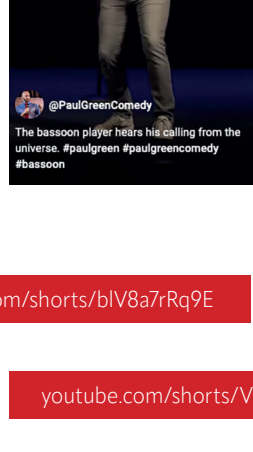
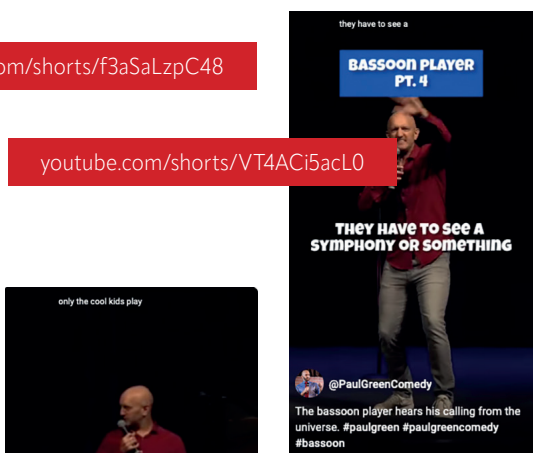
Links: Historische contrafagot, foto: Greet van der Zweep

Zie voor links:

fagotnetwerk.org//de-fagot/bij-de-fagot-30-2024/

Paul Green Comedy

The bassoon player



Zie voor links: fagotnetwerk.org/de-fagot/bij-de-fagot-30-2024/

FAGOTNETWERK

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

Leden van het Fagotnetwerk ontvangen De Fagot kosteloos.

Informatie over advertenties: defagot@fagotnetwerk.org

Vormgeving: Belliz, Harmelen, Krista de Heer
Druk en verzending: Duocore, Katwijk

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

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

Cover:
Foto: Ann Blair, Runner Up Bassoon Photography Competition 2022.
Zie pag. 25 in dit blad.

COLOFON

INHOUD

ANDREA CELLACCHI	4
DE KLANK VAN HET CONCERTGEBOUWORKEST	8
BERICHT UIT DE HARMONIE	10
BEETHOVEN EN DE FAGOT	11
DAAN MANNEKE, EPITAAF, VOOR FAGOT SOLO	13
COLUMN: DE SOCIOLOGIE VAN DE KAMERMUZIEK	14
FRAU HELBING UND DER TOTE FAGOTTIST	15
DE SYMBIOSE VAN AIKIDO EN MUZIEK IN MIJN LEVEN	16
TIPS BIJ HOBBELS	18
DULCIANEN IN DE GESCHRIFTEN VAN DANIEL SPEER	20
SPOTONFAGOT EN DE FAGOTPOPCAST	23
FAGOT OP DE PLANKEN	24
DUBBELCONCERTEN – DEEL 9	26
MEESTER VAN DE TWAALF APOSTELN	29
EEN HERONTDEKTE ROMANTISCHE FAGOTSONATE	30

Andrea Cellacchi: 'Ik heb nog nooit zo ontspannen gespeeld als nu'

SABINE KOK

Hij was pas 19 toen hij solofagottist werd bij het Konzerthausorchester in Berlijn. Inmiddels heeft Andrea Cellacchi (26) zijn draai gevonden in Amsterdam, waar hij sinds april 2022 samen met Gustavo Núñez de fagotten van het Concertgebouw-orkest aanvoert. Voor *De Fagot* blikt hij terug op hoogtepunten van het afgelopen jaar, onthult hij het geheim van een goed riet, en vertelt hij over de onverwachte programmawijziging afgelopen juni, waardoor hij maar een paar dagen had om de fagotsolo in Sjostakovitsj' *Negende symfonie* in te studeren.

Andrea Cellacchi is net terug uit Japan en Zuid-Korea, waar het Concertgebouworkest in november op tournee was met dirigent Fabio Luisi. Het was een reis met een feestelijk tintje, want op 3 november vierde het Concertgebouworkest in Kawasaki zijn 135-jarig bestaan.

Voor de Italiaan, die in 1997 werd geboren en op tienjarige leeftijd zijn eerste fagotlessen kreeg, is seizoen 2023-2024 zijn tweede in Amsterdam. In het staartje van de coronaperiode deed hij auditie voor de vacature van solofagottist, die Ronald Karten eerder 22 jaar lang had vervuld.

Het had niet veel gescheeld of Cellacchi had die auditie laten schieten. In de zomer van 2021 speelde hij op het Lugano Festival, waar hij Ivan Podyomov en Calogero Palermo tegen het lijf liep, solohoboïst en -klarinettist van het Concertgebouworkest. Zij zagen het wel zitten en probeerden hem over te halen een poging te wagen, maar zelf aarzelde hij.

Wat was de reden van je twijfel?

'Ik dacht dat het niveau van het orkest te hoog zou zijn, dat ik er nog niet klaar voor was. Probeer het gewoon, zei ik uiteindelijk tegen mezelf. Een auditie biedt je de kans te spelen voor musici die je bewondert, in een geweldige zaal, wat is er mooier? Dat nam veel van de druk weg. Bovendien had ik al een fijne baan in Turijn, als eerste fagottist in het Orchestra



Foto: Mladen Pikulic

Sinfonica Nazionale della RAI. Ik had dus weinig te verliezen.

Het zenuwslpendst was de gordijnauditie, een korte ronde met orkestfragmenten uit de *Vierde symfonie* van Tsjajkovski en Sjostakovitsj' *Negende symfonie*, en het eind van het eerste deel van Mozarts Fagotconcert. De laatste ronde duurde langer, een half uur bijna, en voelde meer als een recital, met Saint-Saëns' *Fagotsonate* en het *Fagotconcert* van Von Weber, en daarnaast zo'n tien orkestfragmenten – bijna allemaal stukken waar ik al eens aan gewerkt had.

Een groot deel van de voorbereiding zit in feite in de jaren van fagotstudie voorafgaand aan zo'n auditie. Jaren waarin je leert op eigen benen te staan en op momenten dat de spanning stijgt je eigen coach te zijn.'

Wie zijn je belangrijkste leermeesters geweest?

'Om te beginnen mijn ouders – mijn vader is fluitist, mijn moeder pianiste. Altijd klonk er in huis muziek. Mijn mooiste herinneringen

zijn die aan huisconcerten, bijvoorbeeld met kerstmis. Dan speelde iedereen mee, onder wie mijn broer, Riccardo, nu solofluitist van het Berner Symphonieorchester, en mijn nicht en neef, Giulia and Davide, die viool en cello spelen en als twee druppels water op me lijken. Ik herinner me nog hoe ik met mijn ouders in Rome naar concerten van het Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia ging en onder de indruk was van de muziek en het orkest. Het dorp waarin wij woonden, ten zuiden van Rome, had geen conservatorium en geen concertzaal. De muziek thuis was alles wat er was, én alles wat ik nodig had. Samen spelen, opgroeien in een omgeving waar elke dag muziek klinkt, heeft me enorm gevormd. Mijn ouders stimuleerden en begeleidden me, maar omdat ze van fagotspelen geen kaas gegeten hebben, had ik altijd het laatste woord.

Omdat mijn ouders musici zijn, wist ik waar ik aan begon. Nou ja, min of meer dan. Want je hebt niet alles zelf in de hand. Net als in de sport komt er ook aanleg bij kijken. Als je opgroeit merk je wel dat je beter wordt, maar

of dat goed genoeg is, moet nog blijken. Gelukkig heb ik nooit serieus hoeven nadenken over een loopbaan buiten de muziek.

Er is niet zoiets als een goede of slechte leraar, het enige wat telt is of je je goed voelt bij iemand of niet. Dat is niet iets absoluuts, het is altijd persoonlijk. Mijn belangrijkste mentors zijn Francesco Bossone geweest, bij wie ik mijn masterstudie volgde aan de Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rome, en daarna Matthias Rácz, bij wie ik verder studeerde aan de Zürcher Hochschule der Künste. Zij hebben me niet alleen geleerd om een betere musicus te zijn, maar ook een beter mens.

Met beiden heb ik veel tijd doorgebracht. Het was niet zo dat ze na de les de deur achter zich dichttrokken en ik ze een week later pas weer zag. Van Francesco heb ik geleerd om niet te forceren, maar natuurlijk en vloeiend te spelen, alsof je zingt. Zodra ik dat deed viel alles op zijn plek. Van Matthias leerde ik mijn instrument tot in de puntjes te beheersen. Want zeker als je zenuwachtig bent, als er iets misgaat, moet je een basis hebben om op terug te vallen en precies weten wat je doet. Ook op theoretisch niveau. Eerst een stuk bestuderen, alles uitproberen, en het goede behouden. Hij stimuleerde me om mijn eigen keuzes te maken, ook al waren we het niet altijd eens. Hij daagde me uit om dieper te graven en grondig te zijn in mijn voorbereidingen. Als je alleen op intuïtie vaart, loop je vroeg of laat vast.'

Je was nog geen twintig toen je je eerste orkestbaan kreeg als solofagottist bij het Konzerthausorchester in Berlijn. Hoe was dat?

'Toen ik me aanmeldde, wist ik niet wat me te wachten stond. Het was heel spannend. De auditieronde was intens, en als nieuwkomer moet je de dynamiek binnen een orkest nog leren kennen. Maar zonder dat ik dat zelf beseftte, was ik er klaar voor. Elke dag leerde ik bij. Het was een periode van groei,

ontwikkeling, van het bouwen aan zelfvertrouwen. Ik had op dat moment nog les van Matthias in Zürich, dus als ik ergens tegenaan liep kon ik bij hem terecht. Daarnaast deed ik mee aan concoursen, zoals de Aeolus International Competition in Düsseldorf en de Muri Competition in Zwitserland (die hij als eerste Italiaan ooit allebei won, red.). Een volle agenda? Nee hoor, dat viel reuze mee. Toen ik nog op school zat in Italië en op en neer naar Zürich reisde voor de lessen van Matthias – dát was pas pittig. 's Ochtends zat ik in de klas, 's middags deed ik huiswerk en studeerde ik fagot. In een orkestbaan heb je tenminste nog vrije weken.

In de tijd dat ik verbonden was aan het Konzerthausorchester was Iván Fischer er chef-dirigent. In Amsterdam, waar hij met ingang van seizoen 2021-2022 tot honorair gastdirigent was benoemd, kwam ik hem opnieuw tegen. Een musicus in hart en nieren, met prachtige interpretaties. Iemand ook die altijd het gesprek aangaat met zijn publiek. In de *Middenin*-concerten laat hij de bezoekers tussen de orkestleden zitten en staat hij zelf in het midden van de cirkel. Het publiek ervaart de muziek zo letterlijk van binnenuit. In Berlijn deed hij eerder iets soortgelijks. Een uitstekende manier om de drempel te verlagen en publiek te trekken dat voor de reguliere concerten niet zo gauw een kaartje zou kopen.'

In 2018 stapte je over naar het Luzerner Sinfonieorchester, en vanaf 2021 was je verbonden aan het Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI in Turijn. Hoe waren je ervaringen daar?

'Ik studeerde in 2018 nog bij Matthias, veel van mijn vrienden woonden in Zwitserland, dus het gaf rust en focus om er ook te gaan werken. Ik heb goede herinneringen aan de concerten met Michael Sanderling en chef-dirigent James Gaffigan, die zelf fagottist is.

Toen de gelegenheid zich aandiende om in Turijn aan de slag te gaan ben ik teruggegaan

naar Italië. Ik ben daar geboren, heb er als kind mijn eerste fagotlessen gehad – ik was heel benieuwd hoe het zou zijn om er als professionaal te werken.

Ik ben er dankbaar voor dat ik in meerdere orkesten heb mogen spelen. Elk orkest heeft een andere mindset, die wordt beïnvloed door het land en de cultuur, de muzikale opvattingen van de orkestleden en waar zij zijn opgeleid. Italianen studeren bijna altijd aan conservatoria in hun eigen land, ik ben wat dat betreft een uitzondering. Door de bank genomen zijn orkesten in Duitsland minder hiërarchisch – er wordt geluisterd naar elke stem. In Italië gaat er meer aandacht naar de solospelers. Zij krijgen de vrijheid, een erfenis uit de bloeiperiode van de Italiaanse opera.

In het Concertgebouworkest bestaan beide systemen naast elkaar. Waar het uiteindelijk op neerkomt is de bereidheid om compromissen te sluiten en je open te stellen.'

Je begon in Amsterdam midden in het seizoen. Wat herinner je je van de allereerste repetitie?

'De juichstemming over het winnen van de audities maakte al snel plaats voor zenuwen. Die hadden vooral te maken met al het regelwerk. Hoe zou mijn leven in Amsterdam eruitzien, waar zou ik gaan wonen? Ik wist niet wat ik kon verwachten. Hoe beter het orkest, hoe slechter de sfeer, dacht ik. Een misvatting natuurlijk, zo bleek al snel.

Keek ik tijdens die allereerste repetitie nog de kat uit de boom, in de pauze besloot ik al mijn terughoudendheid te laten varen. Als het bij het orkest past, dan moet je er voor de volle honderd procent voor gaan, zei ik tegen mezelf. Ik werkte mijn riet bij, en speelde vanaf dat moment veel extravert, durfde buiten mijn comfortzone te treden.

Het is eigen aan het instrument een ondergeschikte rol te spelen. Als fagottist heb je daardoor soms de neiging om risico's te mijden. Maar in het Concertgebouworkest werkt dat niet. Het is een orkest van uitersten. Vraagt de muziek erom dat je op de voorgrond treedt, geef dan nog méér. En is het de beurt aan een ander, zet nóg een stapje terug. Niemand zal je erop aanspreken als je dat niet doet, maar muzikaal werkt het gewoon niet. Ik ben anders gaan spelen sinds ik in Amsterdam ben. Ik speel meer op instinct, vaar meer op gevoel dan op verstand.

Foto: Eduardo Lee





Foto: Milagro Elstak

Maak je hier een fout, dan feliciteren ze je. Wanneer een noot kraakt of niet aanspreekt, is dat natuurlijk jammer, maar waar het uiteindelijk om gaat is wat je probeerde te bereiken: de perfecte dynamiek of een nóg mooiere klank. Een geweldige filosofie, die heel bevrijdend werkt.

We hebben een prachtige zaal waarin je elkaar goed hoort. Tijdens de repetities gaat mijn aandacht niet naar mijn eigen partij, maar naar het luisteren naar anderen. Mengen is denken en spelen alsof je één bent. Klankkleur verandert constant. Het gaat erom dat je reageert op wat anderen aanreiken. En of dat nu iemand is die al twintig jaar bij het orkest zit of net komt kijken, dat doet er niet toe. Er is wederzijds respect, zonder vooroordelen. Als je de collega's om je heen vertrouwt en weet dat zij dezelfde benadering hebben, verdwijnen al je zorgen. Het klinkt misschien paradoxaal, maar ik ben nog nooit zo ontspannen geweest.'

In juni speelde je tijdens één concert zowel Tsjaikovski's *Zesde symfonie*, 'Pathétique', als Sjostakovitsj's *Negende symfonie*. Voor een fagottist een droomprogramma, maar niet wat er oorspronkelijk gepland stond.

'De concerten waren op donderdag en vrijdag. De zaterdag ervoor speelden we een opera-programma in de Stopera in Amsterdam, toen er een e-mail binnenkwam. 'Als ik jou was, zou ik maar eens gaan studeren', zeiden mijn collega's lachend tegen me. Ik had geen idee waar ze het over hadden. Met Kirill Petrenko zouden we die week het ballet *De Houten Prins* van Bartók en *3 Orchesterstukke* van

Berg spelen. In de e-mail werd gemeld dat Petrenko had afgezegd en Jaap van Zweden zou invallen, met een gewijzigd programma: Tsjaikovski's *Zesde symfonie* en Sjostakovitsj's *Negende*. Toen ik de mail las, dacht ik dat het een grap was. Maandag was de eerste repetitie al, dus ik had alleen zondag nog. Daar kwam bij dat ik Sjostakovitsj nog nooit met een orkest had gespeeld, én geen goed riet had. Voor het maken van een nieuwe was het te laat. En dan kun je wel blijven zoeken, dat levert alleen maar meer stress op. Ik heb dus besloten het te doen met wat ik op dat moment had liggen.

Ik heb die solo zo vaak gestudeerd, dat-ie ingebakken zit. Een half uur voorbereiden en je lichaam weet weer precies wat het moet doen. 'Prepare in advance', voor mij is dat de crux. Zorgen dat je er klaar voor bent en je niet vlak van tevoren nog gaat piekeren over de juiste grepen, het riet, de emoties die je wilt uitdrukken. Als je dat voor bent kun je tegen jezelf zeggen: nu is mijn moment, wees niet bang, maar geniet ervan. En ook al baalde ik eerder die week nog over de programmawijziging: het werkte.'

Het is een solo die veel ruimte biedt voor eigen interpretatie. Kun je die in woorden vatten?

'Ik hou ervan als musici op een subtiele manier een laagje politiek toevoegen in hun spel. Sjostakovitsj schreef zijn *Negende* in een tijd waarin componisten – en kunstenaars in het algemeen – te lijden hadden onder de Sovjet-dictatuur. De symfonie is een viering van de overwinning van de Sovjet-Unie op de Duitsers in de Tweede Wereldoorlog, maar tegelijkertijd een ironisch commentaar op het regime. Die

twee kanten zie je terug in de hele symfonie, en ook in de fagotsolo. Een woede-uitbarsting, een moment van wanhoop, en dan weer door alsof er niets is gebeurd.

Sjostakovitsj was zich tijdens het componeren van de symfonie zeer bewust van de 'vloek van de negende' – want opvallend veel componisten stierven vlak vóór, tijdens of na het voltooiën van een negende symfonie. Die omzeilde hij door er een korte symfonie van te maken, een rapsodie bijna. En om die, zoals hij zei, niet te mooi en niet te vriendelijk te laten klinken.

Elk deel is als een scène, een schilderij met een geheel eigen karakter, die niet per se iets met de andere delen te maken heeft. Alsof je in een museum vijf verschillende werken van één schilder ziet. Je kijkt ernaar, loopt naar het volgende schilderij, blijft daar weer even stilstaan, enzovoort. In de *Negende* is de fagot een van die schilderijen. In het hoge register klinkt het instrument haast als een schreeuwend kind. Een dunne, kwetsbare stem. En daarna volgt de kanteling. De klankkleur verandert en de façade van opgewektheid is terug, alsof er niets gebeurd is. Het is een emotionele ervaring om de solo te spelen.

Dat geldt in zekere zin ook voor *De zesde symfonie*, hoewel de historische context heel anders is. Tsjaikovski worstelde met zijn geaardheid, homoseksualiteit was in zijn tijd niet geaccepteerd. Hij was bang, en somber over de toekomst. De dood is in de symfonie steeds aanwezig. Soms laat er een sprankje hoop op, maar daarna is de duisternis terug. Als het niet het lichaam is dat sterft, dan toch de ziel.

De solo in het laatste deel speelde ik met Nerea Saez, een geweldige fagottiste uit Spanje. We studeerden samen in Zürich. Het is een lastige solo, met een geweldige opbouw. Laag, donker, expressief – als de aankondiging van de dood. Een achtbaan van emoties.'

Vlak nadat je bij het orkest in dienst kwam, werd de komst van Klaus Mäkelä als nieuwe chef-dirigent vanaf 2027 aangekondigd. Hoe is het om met hem te werken?

'Ik herinner me vooral de allereerste repetitie van het nieuwe seizoen in de zomer van 2022. Normaal gesproken is dat nou niet bepaald een hoogtepunt. Orkestleden moeten er weer inkomen, zijn soms pas net terug van vakantie. Je moet elkaar op zo'n dag dan weer even vinden. Maar of het nu kwam omdat we vlak daarna op tournee zouden gaan, omdat het orkest zo genoot van Mahlers *Zesde symfonie*, of omdat Klaus op de bok stond, ik was er sprakeloos van, zo goed klonk het.

In de symfonie heeft de fagot niet heel veel te doen, ik had dus alle tijd om Mäkelä te observeren. Wat een geweldige *communicator* is hij. Een magisch moment dat ik me herinner was in het tweede deel. De strikers speelden – een volle, warme klank. Mäkelä sloeg af en zei: 'Mooi, maar ik denk dat de frasering beter kan'. We begonnen opnieuw, en hij dirigeerde en bewoog nauwelijks meer. Toch zag je precies wat hij bedoelde. En meteen klonk het tien keer beter, zonder dat hij precies had uitgelegd wat het was dat hij wilde horen. Het is een cadeautje om met hem te mogen werken.

Aan de tournee, oktober vorig jaar, met Daniel Harding heb ik ook goede herinneringen. De kwetsbare fagotsolo's in Mahlers *Negende*

symfonie zijn een uitdaging, zeker als je aan het rondreizen bent. Maar het is binnen de historie van het orkest zo'n belangrijk werk. Die erfenis voel je tijdens het spelen, alsof er een luikje naar het verleden opengaat – heel bijzonder.'

Je geeft sinds je bij het Concertgebouworkest werkt voor het eerst les, aan het Conservatorium van Amsterdam, hoe vind je dat?

'Simon Van Hoven, solo-contrafagottist van het Concertgebouworkest en hoofdvakdocent, wees me erop dat er een vacature was. Het werk biedt me de kans om alles wat ik ooit leerde van mijn docenten door te geven aan een nieuwe generatie jonge fagottisten. Even was ik bang dat ik ze niks te vertellen had, maar al snel realiseerde ik me: al die jaren van lessen en masterclasses hebben me ook hiervoor het gereedschap aangereikt. Ik praat met mijn studenten zoals ik ook tegen mezelf praat. Eerst kijken waar het probleem zit en dan oplossingen bedenken. En ook hier weer: met behoud van het goede en het eigene. Ik ben er niet op uit Andrea-kloons van mijn studenten te maken.

Niet verklappen, maar stiekem kijk ik een hoop bij mijn studenten af. De manier waarop ze aan repertoire werken, aan techniek, aan klank. Er is altijd wel iets waardoor ik denk: hee, daar kan ik wat mee, dat ga ik eens uitproberen. Wat hun niveau ook is en waar ze uiteindelijk ook belanden, het is heel inspirerend om te zien hoe ze hun eigen weg vinden.'

Hoeveel tijd besteed je aan het maken van rieten?

'Ik ben niet zo'n actieve rietenmaker. Ik maak er zo'n dertig per jaar. Als ik een soloconcert

speel of een veeleisende orkestpartij, zijn dat er wat meer. Ik probeer me er niet zo druk over te maken en me steeds af te vragen: wat kan ik zélf doen, aan mijn embouchure, mijn adem, om de klank te optimaliseren. Een riet is maar een hulpmiddel. Op een gegeven moment moet je gewoon maar gaan spelen met dat wat er op dat moment in je rietendoos zit. Hoe minder je je er druk over maakt, hoe beter.

Als ik een tip zou moeten geven is het: probeer alles uit. Wat voor de een werkt, werkt niet voor de ander. Alleen jij weet wat het perfecte riet voor jou is. Dus experimenteer met alles waar je maar mee kunt experimenteren, ook als ze zeggen dat je dat beter niet kunt doen.'

Geldt dat ook voor de fagot waarop je speelt?

'Het instrument moet in dienst staan van de klank die jij wilt maken. Het belangrijkste is dat het bij jou past. Het ene merk is niet per se beter dan het andere. Als je tevreden bent, waarom zou je dan switchen? Zoek je wat anders, probeer dan álles uit, ook merken waar je niet zo gauw aan zou denken.

Ik begon zelf ooit op een Yamaha en ben daarna overgestapt op een Moosmann. Toen ik vijftien was bestelden mijn ouders een Heckel voor me, maar omdat de wachttijden zo lang zijn is die waarschijnlijk pas over een paar jaar klaar. Gelukkig kreeg ik toen ik een maand in Amsterdam was een tweedehands Heckel ter beschikking, een instrument uit de 15000-serie. Het is een groot avontuur om die te mogen bespelen. Vanaf dag één voelde het goed en gaf het instrument me zelfvertrouwen. Ik hoefde me nauwelijks aan te passen.'

Is er iets waar je je de komende tijd in het bijzonder op verheugt?

'In mei geef ik een soloconcert in Turijn, met onder meer *Ciranda Das Sete Notas* van Villa-Lobos en fagotconcerten van Vivaldi. Leuk, maar tegelijkertijd zenuwslopend, want er is niets zo spannend als het spelen voor vrienden.

En verder is er in Nederland nog veel te ontdekken. Ik vind het heerlijk hier. Sommige collega's gaan in hun vrije weken op vakantie naar het buitenland, ik ga op vakantie in Amsterdam.'

Dank aan het KCO voor het beschikbaar stellen van de foto's.

Foto: Marcel Molle





De klank van het Concertgebouworkest

JOS DE LANGE

Vaak wordt beweerd dat de Nederlandse orkesten beroemd zijn om hun mooie klank. Dat zei men vroeger en dat wordt nog steeds gezegd. Ik ben het daar mee eens. Omdat ik mijn eigen orkest, het Concertgebouworkest, het beste ken, ga ik kijken waar zijn fraaie klank vandaan kan komen. Ik moet toegeven dat wij gezegend zijn met een bijzonder mooie zaal, die aan die schone klank een belangrijke bijdrage levert. Ook ben ik vaak gecharmeerd van het geluid van Scandinavische orkesten. Maar om uit te leggen waar 'm dat nou precies in zit, neem ik dus mijn eigen orkest als voorbeeld.

Er zijn diverse redenen voor die mooie klank; ik noem er drie. Maar wat is dat precies, een mooie klank? Om die vraag te beantwoorden moeten we eerst weten wat een klank is. Met klank bedoelen we in de eerste plaats de klankkleur van een toon. En de kleur van een toon wordt bepaald door de opbouw van de boventonen. Dat hebben we vaker gehoord, maar hoe zit dat dan precies?

Ik neem als voorbeeld de noot G uit het groot octaaf, die is 196 Hz. Laten we voor het gemak zeggen dat die 200 Hz is. Als nu een iemand die G zingt met de klank van de klinker *a*, of met de klinker *i*, beide als in een open lettergreep, wat is dan het verschil? Ze zijn allebei 200 Hz, maar ze klinken toch verschillend. Elke gezongen (of gespeelde) noot G

heeft behalve de grondtoon van 200 Hz ook boventonen; die hebben frequenties 400, 600, 800 Hz, enz. Dit kan tot zeer hoge frequenties, tot aan de gehoorrens (10.000 tot 20.000 Hz) doorgaan. Die verschillende boventonen kunnen heel verschillend van sterkte zijn. (Als alle boventonen geen volume hebben en dus alleen de grondtoon klinkt, noemen we het een sinustoon; beroemd voorbeeld is de goed old stemvork.)

Waarom is de klinker *a* mooier en ronder dan de klinker *i*? Dat komt omdat *a* een veel evenwichtiger opbouw van boventonen heeft. (Zie de appendix, voor wie hier iets meer over wil weten.) *a* is een rondere klank dan de scherpere *i*.

Je kunt op deze manier ook de klank van een heel orkest beschrijven: in een orkest spelen meestal meerdere instrumenten en dan ook nog verschillende tonen. Zo'n orkest-totaalklank is evengoed een opstapeling van de vele boventonen van de individuele instrumentklanken. Als er zuiver wordt gespeeld vallen de frequenties van die boventonen van de verschillende instrumenten samen; de sterktes van die boventonen veranderen hierdoor. Hiermee ontstaat dan een nieuw klank. Voormalig chef-dirigent Eduard van Beinum bedacht de term *flobo*: de klank van hobo en fluit vormen samen een nieuw geluid. Dit kan dus alleen bereikt worden wanneer de boventonen precies samenvallen, met andere

woorden: er zuiver gespeeld wordt. En dat geheel zal dus ook een goede evenwichtige opbouw van boventonen moeten hebben om 'mooi' te zijn (even tussendoor: sommige klanken, bijvoorbeeld in het ff zijn juist schril en niet per se mooi bedoeld; die hebben dan ook een andere boventoonopbouw; in dit verhaal generaliseer ik door een gemiddelde klank van een orkest in een zaal te bestuderen).

Nu zijn er drie factoren die het geluid in een zaal bepalen:

1. de klank van elk van de instrumenten zelf;
2. het geheel van alle klinkende instrumenten;
3. de zaal.

Ik pas het direct toe op het Concertgebouworkest.

1. Al bij audities worden natuurlijk eerder spelers met een mooi, ronder geluid geselecteerd, dan met een dun en schel geluid. Zelfs of juist bij de helderste instrumenten als hoog slagwerk, piccolo, es-klarinet en violen, komen de mooiste (niet de hardst of schelst) klinkende instrumenten naar boven. We zijn gewend aan een warme klank en bij audities proberen we die (misschien gedeeltelijk onbewust) te bewaken.
2. Er is een discipline in Nederlandse orkesten om te mengen, om je in de klank te voegen van andere spelers. En heel zuiver spelen is hier een onderdeel van, want zuiver spelen betekent dat je grondtoon, maar ook je boventonen samenvallen met de grond- en boventonen van de andere spelers. Berucht en bekend voorbeeld is natuurlijk dat als je de grote terts van een andere stem verdubbelt, je iets lager moet spelen, en misschien niet zo sterk (details laat ik achterwege). Verder is het makkelijker 'in de klank' van een ander instrument te kruipen en zo een mooie harmonie te maken, wanneer je niet te veel vibrato gebruikt. (Voor bijvoorbeeld een strijkersgroep ligt dit genuanceerder, maar in principe komt het op hetzelfde neer.) Behalve dat de totaalklank zo veel meer gonst en warm is, kan een eventuele solo-lijn makkelijker over zo'n warm klankveld heen komen.



Koninklijk Concertgebouw Orkest
Foto: Simon van Boxtel

3. Sommigen zeggen dat de Grote Zaal van het Concertgebouw ons mooiste instrument is. Daar is wel iets voor te zeggen. Stel je luistert in onze zaal naar bijvoorbeeld een fagot. Van wat wij horen komt slechts maximaal vijf procent direct van het instrument ons oor in. De rest gaat via een omweg, via de wanden, plafond, vloer en een beetje de stoelen. Dit is natuurlijk ook de reden dat er galm is. De galm van onze zaal ligt is 2,55 seconden voor de lege zaal en 2,15 seconden voor de volle zaal; het geluid heeft dan 850, respectievelijk 700 meter afgelegd; er zijn dus vele reflecties geweest. En bij die reflecties zou het mis kunnen gaan. In sommige zalen (de vorige zaal in Den Haag) reflecteerden de lage tonen langer dan de hoge, zodat je lage nagalm hebt. In de onlangs verbouwde zaal van het Sydney-opera House gebeurt het omgekeerde: de nagalm klinkt helderder dan het oorspronkelijke geluid zelf, met kans op schelheid. Dan kan het ook nog gebeuren dat sommige frequenties beter worden gereflecteerd dan andere; dat kan gebeuren door de vorm van de zaal, maar zelfs door de soort verf op de muren. De gevolgen zijn dat sommige toonhoogtes gaan overheersen. Tenslotte moeten de geluiden niet heen en weer ketsen tussen twee muren of tussen vloer en plafond; ze moeten kriskras door de zaal worden verspreid. Bij zalen die vanwege de architectuur al veel versieringen hebben, en juist geen grote effen vlakken, gaat dat vanzelf

goed. Ook bij zalen die niet een vierkante doos zijn, maar bijvoorbeeld vijfhoekig zijn of grilliger vormen hebben (Berlijn, Parijs, Hamburg) zorgt de vorm ervoor dat de geluiden niet rechtstreeks worden teruggekaatst, maar worden verspreid. Bij zalen die strakker en rechthoekig zijn ontworpen moeten extra aangebrachte versieringen ervoor zorgen dat de reflecties verspreid worden om ketsen te voorkomen. Verder, omdat je ondanks de grote verspreiding van de geluiden toch moet kunnen horen waar de verschillende geluiden vandaan komen, moet een zaal hoog genoeg zijn ten opzichte van de breedte; de verklaring hiervoor is onderwerp van een volgende keer. Verder is een behoorlijke ruimte achter het orkest gunstig voor verspreidende reflecties. Het Concertgebouw scoort op al deze eisen erg hoog.

Samengevat zijn de auditiekeuzes die we maken, de klankdiscipline die het orkest heeft, gevoegd bij de prachtige eigenschappen van de Grote Zaal de belangrijke voorwaarden voor het hebben en continueren van een mooie klank.

Onbesproken is gebleven dat een dirigent natuurlijk ook een behoorlijke invloed kan hebben op de klank. En ook bij het uitkiezen van de dirigenten zullen we (ook misschien onbewust) van belang vinden of hij of zij een mooi geluid meebrengt. Welk eigenschappen een dirigent daarvoor moet hebben, is weer een heel ander verhaal.

APPENDIX

Het verschil tussen de klinkers *a* en *i* zit 'm in de verschillende sterkten van de diverse boventonen. Zonder te veel in details te treden heeft de *a* altijd sterke boventonen rond de 860 Hz en rond de 1550 Hz. Voor *i* is dat 300 en 2220 Hz. (Je kunt dat mooi horen wanneer je eerst de klank *a* fluistert en die langzaam laat overgaan in de klank *i*.) Dat is dus grappig genoeg niet afhankelijk van de frequentie van de grondtoon: wanneer je een *a* zingt op 215 Hz zal de vierde harmonische (de derde boventoon) van 860 Hz relatief sterk zijn; als je een *a* op 430 Hz zingt zal de tweede harmonische van 860 Hz relatief sterk zijn. (Die frequenties waar altijd sterke boventonen zijn heten formanten van die klank: die frequentiegebieden vormen die klank.)

We zien hier al een voorbeeld van een mooiere ronde klank *a*, ten opzichte van een schrillere klank *i*. Bij *i* zijn de boventonen niet mooi verdeeld: in het belangrijke middengebied rond 1000 tot 2000 Hz zijn de boventonen niet zo sterk en daarboven weer erg veel. Bij de klank *a* en ook bij *ô* en *oo* is dat middengedeelte veel beter aanwezig. De donkere klank *oe* heeft formanten rond 300 en 800 Hz.

Op het internet is veel meer interessants te vinden over klank in spraak en in muziekinstrumenten. Het vakgebied heet fonetiek.

INGEZONDEN MEDEDELING

Fagot-accessoires te koop:

Een meetklokje voor (het meten van de dikte van) rieten - € 75,-



Een es ('recht' model, gemaakt door Jef Oosting) - € 500,-

Belangstellenden kunnen contact opnemen met Frans Boleij via: boleij1@home.nl.



BERICHT UIT DE HARMONIE

Een wereld apart

DOMINIQUE LYCZAK

Dit prachtige blad bestaat ondertussen alweer 13 jaar. Al sinds het allereerste nummer fantastisch verzorgd door Dick Hanemaayer. En wat een afwisseling aan onderwerpen! Oude muziek en nieuwe composities, soloconcerten en orkestrepertoire, kamermuziek en groot-symfonisch werk, amateurs en professionals, jeugd en volwassenen, beginners en gevorderden... Echter, één onderwerp blijft opvallend onderbelicht: de harmoniemuziek. In de afgelopen 13 jaar zijn er in De Fagot slechts twee artikelen verschenen over het blaasorkest. Dick zelf vindt dat ook veel te weinig en daarom heeft hij mij gevraagd om jullie in deze nieuwe rubriek mee te nemen in mijn ervaringen als harmoniemuzikant. Ik speel al ruim 27 jaar bij harmonieorkesten, waarvan 7 als fagottist. Daarnaast heb ik bij symfonieorkesten, blaaskwintetten en dixtuors gespeeld en het is me opgevallen dat de harmoniewereld op veel vlakken wezenlijk verschilt van de symfonische/klassieke. Al die grote en kleine eigenaardigheden lijken me mooie onderwerpen om te behandelen. Ik schrijf vanuit mijn eigen ervaring, dus lang niet alles wat ik beweer zal voor iedereen gelden, maar hopelijk zullen mijn stukjes herkenbaar zijn voor harmoniemuzikanten en nieuwe inzichten verschaffen aan alle anderen.

Vandaag wil ik het eerst maar eens hebben over de (on)zichtbaarheid van de harmoniewereld. Ik noem het expres een wereld, want dat is volgens mij exact wat het is. Een wereld

die je moet kennen, waar je vandaan moet komen, waar je in moet zitten om te zien hoe veelzijdig hij is. Kijk, klassieke muziek krijgen we altijd wel mee. Het wordt gebruikt in reclames, in speelfilms, in tekenfilms, je hoort het soms in winkels en er zijn meerdere radiozenders aan gewijd. Op 1 januari kijken we massaal naar het nieuwjaarsconcert in Wenen, in de paastijd kun je haast niet om de Matthäus-Passion heen en ook André Rieu en the Last Night of the Proms trekken een breed publiek. Ook als je zelf geen instrument bespeelt in een symfonieorkest en ook niemand kent die dat doet, kom je toch in aanraking met klassieke muziek.

Hoe anders is het met de harmoniemuziek gesteld! Natuurlijk, elke 4 mei speelt er een harmonieorkest op de Dam, op het Wereld Muziek Concours in Kerkrade komen honderdduizenden bezoekers af en in sommige dorpen in Nederland en België is het sociale leven nog altijd deels opgebouwd rond de muziekvereniging. Maar harmoniemuziek lijkt steeds minder zichtbaar te worden. Orkesten die buiten marcheren, lopen natuurlijk nog wel in de kijker, maar steeds meer orkesten zijn de afgelopen decennia gestopt met lopen en spelen tegenwoordig alleen nog maar zittend en voornamelijk binnen. Mijn eigen vereniging, Wilskracht, liep vroeger ook door de straten van Amersfoort, vaak voorafgegaan door de majorettegroep, maar sinds het een zittende vereniging is geworden, zijn we ook een beetje

verdwenen uit het openbare leven. Als ik met mensen praat die al heel lang in Amersfoort wonen, hoor ik vaak: "O ja, Wilskracht. Dat ken ik nog van vroeger!" En dat terwijl we nog altijd hartstikke actief zijn met opleidingstrajecten voor zowel jeugd als volwassenen en maar liefst twee volwaardige orkesten die allebei bijzondere, spectaculaire concerten verzorgen. Ons publiek bestaat echter voornamelijk uit familie, vrienden, kennissen, collega's en oud-leden. Daarmee kunnen we een zaal vol krijgen, als we een beetje enthousiast reclame maken, maar het blijft toch een beetje onze eigen bubbel waar we in zitten.

En hoe zit het dan met de fagot? Wie niet in die wereld zit, zal de fagot misschien niet snel associëren met een harmonieorkest. En dat terwijl elke harmonie (idealiter) twee fagotten heeft. Exacte cijfers zijn er niet, voor zover ik weet, maar er moeten in Nederland honderden fagottisten bij een harmonie spelen. En dus zeer waarschijnlijk ook een deel van de leden van het Fagotnetwerk. Namens al die fagottisten doe ik een oproep aan allen die niet bekend zijn met harmoniemuziek: kom eens kijken en luisteren. Bezoek een concert, luister op YouTube en houd deze rubriek in de gaten. Want harmoniemuziek is het ontdekken waard en als je er even moeite voor doet, gaat er een wereld voor je open!

Tips:

- 1) Op Wikipedia is een lijst te vinden van harmonieorkesten in Nederland, gesorteerd op plaatsnaam: https://nl.wikipedia.org/wiki/Lijst_van_Nederlandse_harmonieorkesten
- 2) Luisteren: Oregon van Jacob de Haan. Een prachtig stuk dat bijna elke harmoniemuzikant wel een keer (of wat) heeft gespeeld. Bijvoorbeeld <https://www.youtube.com/watch?v=oRKyJt2qWs>, onder leiding van de componist.

Voor klikbare links:

<https://fagotnetwerk.org/de-fagot/bij-de-fagot-30-2024/>

BEETHOVEN EN DE FAGOT

SEBASTIAAN WERR

Als je aan doorgewinterde solofagottisten van grote symfonieorkesten vraagt of er een orkestpassage is waar ze bijzonder respect voor hebben, hoor je vaak: De finale van Ludwig van Beethovens Vierde symfonie, in het bijzonder deze passage:



Terwijl moeilijke solopassages in het hoogste register met een gedegen voorbereiding, een geschikt riet en een geschikt es zeker speelbaar zijn, blijven de vier maten, die in staccato extreem snel moesten worden gespeeld, altijd lastig. Zoals geschreven door de componist zijn ze nauwelijks speelbaar, waardoor sommige dirigenten zelfs genoodzaakt zijn het tempo kortstondig te vertragen. Dat Beethoven nog steeds wist wat hij van de blaasinstrumenten eiste, blijkt uit het feit dat hij zich sinds zijn jeugd herhaaldelijk met de mogelijkheden van de fagot bezighield. Zo verwijst de schets van een grapcanon met de titel "Ik blaas de fagot" (Hess 304) - die maar een paar maten duurt - naar zijn interesse in het instrument. De 250ste verjaardag van de componist zou aanleiding moeten zijn voor een chronologisch overzicht van zijn gebruik van de fagot.



Beethovens composities, waarin hij bijzondere aandacht besteedde aan het instrument, werden, net als die voor andere blaasinstrumenten, geschreven in Bonn of in de beginperiode na zijn verhuizing naar Wenen. De meeste zijn sterk beïnvloed door zijn rolmodel Wolfgang Amadeus Mozart; ze behoren net als zijn relevante werken tot de verfijnde lichte muziek die destijds populair was. Bij de vroege in Bonn geschreven werken kan niet altijd met absolute zekerheid worden vastgesteld in welke periode en onder welke omstandigheden de stukken gecomponeerd zijn. In het geval van de drie duo's voor klarinet en fagot in C majeur, F majeur en B majeur (WoO 27) is de herkomst bijzonder problematisch omdat er geen manuscripten bewaard zijn gebleven die het auteurschap van Beethoven ondubbelzinnig

zouden bewijzen. De oudste nog bestaande bronnen zijn na zijn dood uitgegeven; deze zijn gebaseerd op oudere Franse uitgaven waarvan geen oorspronkelijke bronnen bekend zijn. Omdat niet eens helemaal duidelijk is of de duetten daadwerkelijk van Beethoven komen, is er niets bekend over de aanleiding van deze composities. De stijl van Mozarts hedendaagse navolgers maakt zijn auteurschap niet overtuigend, maar spreekt het ook niet tegen. Het zijn in ieder geval aantrekkelijke stukken waarin de instrumenten gelijkwaardig worden behandeld en die veel virtuositeit van de muzikanten vragen.

Doordat de componist slim gebruik maakt van de specifieke expressieve mogelijkheden van de blaasinstrumenten, verliezen deze in arrangementen als die voor viool en cello aanzienlijk aan impact. Hij schreef het driedelige trio voor piano, fluit en fagot (WoO 37) als compositieopdracht voor de huismuziek van graaf Friedrich Ludolf Anton von Westerholt-Gysenberg, die zelf fagot speelde, terwijl zijn zoon fluit speelde; zijn dochter, een leerlinge van Beethoven, was een uitstekende pianiste. Deze Maria Anna Wilhelmine von Westerholt-Gysenberg wordt ook genoemd als één van de jeugdliefdes van Beethoven, zonder dat de werkelijke aard van de relatie helemaal duidelijk is. Het manuscript bleef in het bezit van de familie Westerhold en is tijdens het leven van Beethoven niet gedrukt; het verscheen voor het eerst in 1888 als bijlage bij de 'Beethoven-Gesamtausgabe'. Opvallend aan deze compositie is het ongewoon grote bereik voor de fagot, van lage D tot hoge C, terwijl werken uit die periode zelden hoger reiken dan de hoge A, waardoor dit werk een uitdaging vormt voor de historische fagot. De enige gedeeltelijk bewaard gebleven, weinig bekende Romance cantabile in e mineur voor fluit, fagot, piano en orkest (WoO 207) was hoogstwaarschijnlijk ook bedoeld voor de familie von Westerholt-Gysenberg. Niet alleen heeft het stuk dezelfde ongebruikelijke instrumentatie, maar er is ook hetzelfde papier gebruikt om het te schrijven. De handgeschreven partituur in de nalatenschap van Beethoven bevat een volledige eerste Minore-deel; het daaropvolgende Maggiore-deel breekt na vier maten af, maar gezien het gebrek aan correcties vermoedt



Fagot van de Firma B. Schott's Söhne, Met dank aan het Musikinstrumenten-Museums SIMPK Berlin, Inv.-Nr.4855.

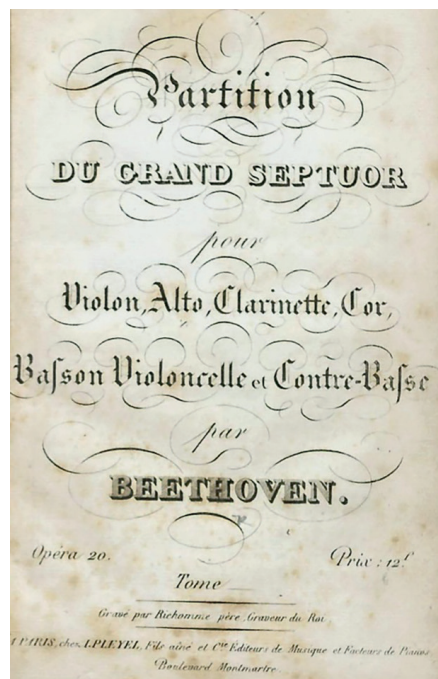
men dat dit deel mogelijk is voltooid, wellicht als middendeel van een Sinfonia concertante. Beethoven-onderzoeker Willy Hess voltooidde de partituur in 1952; het stuk is onder meer verschenen op een opname van Deutsche Grammophon¹. Het Octet voor blaasinstrumenten werd ook gecomponeerd in Bonn, ook al wijst het opusnummer – op. 103 – op een latere periode.

Dit opusnummer is postuum toegewezen (de Hammerklavier Sonate - zijn meest veeleisende pianocompositie - heeft opusnummer 106).

Beethovens beschermheer, de Keulse keurvorst Maximiliaan Franz, onderhield een ensemble naar Weens model (hij was zelf een Habsburger) met de typische harmoniemuziekbezetting voor twee hobo's, klarinetten, hoorns en fagotten. Het Rondo WoO 25, dat eveneens pas na de dood van Beethoven verscheen, gebruikt niet alleen deze instrumentatie, maar is ook in Es majeur; het kan oorspronkelijk bedoeld zijn als de finale van het octet. Nadat Beethoven in 1786/1787 een paar maanden in Wenen had gestudeerd, verhuisde hij daar in 1792 definitief naartoe om compositielessen te volgen bij onder meer Joseph Haydn. Tot de eeuwwisseling ontstond er met de gebruikmaking van de fagot nog meer blaaskamer-muziek - in genres waaraan Beethoven zich later niet meer wijdde. Het Kwintet voor piano en blaasinstrumenten in Es groot, opus 16, begonnen in de eerste helft van 1796, zou ondenkbaar zijn zonder het voorbeeld van het stuk van zijn idool Wolfgang Amadeus Mozart met dezelfde bezetting. Het leek toen de componist Carl Reinecke dat hij "bewust de

1) Patrick Gallois (fluit), Pascal Gallois (fagot) en Myung-Whun Chung (piano) treden op met het Philharmonia Orchestra.

voetsporen van Mozart volgde, [...] hij koos [...] niets anders dan motieven die verwijzen naar Mozarts melodieën die populair zijn geworden, alsof hij de wereld wilde laten zien dat hij het intellectuele erfgoed van Mozart had geërfd." Ook in de toonsoort Es majeur, die goed paste bij de blaasinstrumenten van die tijd, staan het sextet voor twee klarinetten, hoorns en fagotten en zijn belangrijkste (en populairste) kamermuziek met fagot, het septet voor viool, altviool, klarinet, hoorn, fagot, cello en contrabas opus 20, dat in 1800 in première ging.



Uitgave van het septet door Pleyel Paris, ca. 1828.

Even later kwam het punt waarop Beethoven zijn eigen ambities met blaasmuziek niet meer kon waarmaken, dus stopte hij met het componeren ervan. Maar hij wist de fagot ook op uiteenlopende manieren te gebruiken in zijn orkestwerken - zowel met lyrische melodieën als met humoristische passages - waarbij de tweede stem ook herhaaldelijk kleinere solotaken kreeg. Net als bij Mozart en Haydn is de fagot niet langer alleen verantwoordelijk voor de basbasis, maar krijgt hij ook kortere solo's toegewezen, waarbij hij vaak in dialoog gaat met de strijkers en vooral met de andere blaasinstrumenten; in het vioolconcert ook met de soloviool. Het is nu bekend aan welke muzikant hij dacht voor de solistische fagotpartijen in zijn belangrijkste werken, aangezien de Boheemse fagottist Valentin Czeika² (1769-na 1834) in het Theater an der Wien had gewerkt, waar de meeste werken van zijn midden-

periode sinds 1802 in première gingen. Dat jaar stuurde theaterregisseur Emanuel Schikaneder, de librettist van Mozarts Zauberflöte, zijn kapelmeester Ignaz von Seyfried naar Praag om Boheemse muzikanten te rekruteren. Czeika bleef lid van het orkest tot 1821, toen hij kapelmeester werd in de Oostenrijkse militaire muziek, waarna zijn spoor verloren gaat. Waarschijnlijk verliet hij het theater omdat hij, net als andere Boheemse muzikanten, werd gepasseerd om de nieuw opgerichte leerstoel voor blaasinstrumenten aan het Weense conservatorium te vervullen. Het hoogleraarschap fagot werd gegeven aan August Mittag (1795-1867), geboren in Dresden, met wie Beethoven in de laatste jaren van zijn leven in contact kwam. Uit de commentaren in de conversatieboeken van de inmiddels dove Beethoven blijkt de langdurige betrokkenheid van de componist bij de fagot.

De lichtheid die nodig is voor de solo's in Beethovens werken is niet altijd gemakkelijk te bereiken met de moderne fagot, die ontwikkeld is voor een sonore klank. Tegelijkertijd vertoonde het instrument destijds talrijke tekortkomingen die onder meer de bruikbaarheid ervan in bepaalde toonsoorten beperkten. Beethoven volgde Carl Almenraders verdere ontwikkeling van de fagot, waaruit later de moderne Heckelfagot voortkwam, via berichtgeving in het tijdschrift Caecilia. De daar gepubliceerde artikelen van de akoesticus Gottfried Weber kunnen echter niet als onbevooroordeeld worden beschouwd, aangezien hij met Almenrader samenwerkte en blijkbaar voornamelijk zijn uitspraken parafraseerde. Daarnaast was Caecilia het publiciteitsmedium van het Mainzer muziekhuys B. Schott's Söhne, dat de nieuwe fagot produceerde en op de markt bracht. Naast relevante artikelen stonden in het tijdschrift advertenties waarin het assortiment van het huis werd aangeprezen; waaronder de fagotten en 'Doppelposaunen' van Almenrader die worden beschreven als "Gfr. Webers uitvinding". Weber prees ook 'de vaardigheid en zorg van de uitstekende medewerkers in de werkplaats, door wie de fagot 'tot een werkelijk bewonderenswaardig niveau van perfectie was gebracht'. Onder hen waren onder meer de instrumentenmaker Johann Adam Heckel (die in 1831 de Heckel-werkplaats oprichtte die nog steeds bestaat) en zijn oom Carl Friedrich August Jehring, die later ook zelfstandig werd. Na lezing van het artikel vroeg Beethoven aan Schott's Söhne, met wie hij ook een zakelijke relatie had, 'hem zo vriendelijk te zijn een kopie

van de verbeterde fagotten te sturen', maar dat gebeurde niet. Mittag gaf hem echter gedetailleerde informatie over de nieuwe mogelijkheden en Beethoven nam contact met hem op via zijn vertrouweling Karl Holz, de tweede violist van het Schuppanzigh Kwartet. In september 1825 sprak Holz met Mittag en rapporteerde volgens Beethovens conversatieboekje: 'Met Mittag gesproken over de verbeterde fagot.' Toen Beethoven hem vroeg of Mittag grote voordelen verwachtte van de veranderingen, antwoordde Holz: 'Hij is er niet van overtuigd.' Maar het is makkelijker om in "A[-majeur] en E [...]" te spelen vanwege G# en D#, en vanwege de gelijkheid van de tonen." Dit verwees naar het feit dat niet alle toonsoorten even goed gespeeld konden worden met historische fagotten, en tegelijkertijd dat de tonen niet alleen qua toonhoogte maar ook qua klankkleur van elkaar verschilden. In het voorjaar van 1826 vroeg Beethoven Mittag om een persoonlijk rapport.

Hij legde over de nieuwe fagotten uit dat de tonen die voorheen in de laagte ontbraken, waren toegevoegd. Vroeger was het gebruikelijk om voor de Cis het C-toongat voor de helft te bedekken en daaronder de te intoneren middels ademdruk, wat niet altijd tot bevredigende resultaten leidt. Mittag berichtte: 'Ze hebben ook sinds twee jaar de Cis, en soms ook Bes, maar niet iedereen heeft die.' Toen Beethoven vroeg waar de nieuwe klep voor de lage Bes zich bevond, antwoordde Mittag: 'Bovenaan de fagot.' Een aantal andere aantekeningen in het gespreksboekje doen verslag van uitspraken die 's middags over de nieuwe fagot zijn gedaan, waarin hij de nieuwe technische mogelijkheden en de betere balans prees. 'E-majeur, B-majeur zijn moeilijk om in een snel tempo te doen.' 'Het is hetzelfde in het Adagio.' 'Maar de Cis toonladder is heel gemakkelijk.' Mittag was ook op de hoogte van de meest recente veranderingen van Almenrader, ook al had hij die veranderingen zelf nog niet uitgeprobeerd. "De nieuwe fagot moet nog steeds D, E, F in de tenor hebben", wat volgens een muziekvoorbeeld in het discussieboekje verwijst naar de tonen van het dubbelgestreept octaaf. Omdat Beethoven na deze gesprekken geen orkestmuziek meer componeerde, konden de bevindingen niet meer in zijn werken worden verwerkt.

Dit artikel verscheen eerder in rohrblatt.35 (2020) Heft 4, pp. 149-151. Overname met instemming van en dank aan de auteur en de uitgever van rohrblatt. Vertaling: DeepL/dh

1) Voor Czeika en de andere Weense fagottisten ten tijde van Beethoven, zie Theodore Albrecht, "Valentin Czeika in the Theatre an der Wien. De solofagottist in de middelste creatieve periode van Beethoven", in: Wiener Oboen-Journal 40 (november 2008), pp. 12-15; 41 (maart 2009), blz. 8-11; 42 (juli 2009), blz. 12-17.

Daan Manneke, Epitaaf, voor fagot solo

Wat komt er na de dood? Het mysterie van onze laatste reis is zo oud als de mensheid zelf. Maar in tegenstelling tot onze voorouders staan wij er liever niet bij stil. En dat is een gemis, vindt componist Heather Pinkham. In deze nieuwe editie van *Music for Empty Spaces* vraagt Pinkham negen collega's met uiteenlopende achtergronden te reflecteren op sterven, dood en rouw. Muziek, als de taal van het onzegbare, kan ons helpen te praten over het onherroepelijke einde, dat nu eenmaal bij het leven hoort (www.muziekgebouw.nl).

Deze aanstaande editie van *Music for Empty Spaces* waarin de wereldpremières van negen composities voor elk een ander solo-instrument zullen klinken, vindt plaats op donderdag 28 maart 2024 om 20.15 in het Muziekgebouw aan 't IJ in Amsterdam (inleiding om 19.15 uur). Het programma wordt ook uitgevoerd in Korzo te Den Haag op zaterdag 1 juni 2024 om 17.00 uur.

Eén van deze negen nieuwe composities is *Epitaaf* voor fagot solo, gecomponeerd door Daan Manneke (1939) en tijdens de première uitgevoerd voor Suzanne van Berkum. Suzanna schreef over *Epitaaf* het volgende:

Daan Manneke zegt over *Epitaaf*: 'De opdracht te componeren over het hiernamaals is niet uitvoerbaar. *Epitaaf* is daarom, als In Memoriam ter nagedachtenis aan mijn onlangs overleden, goede vriend Robert Janse (1938-2023), een werk geïnspireerd op een door Janse genomen foto. Op de foto, genomen op het hoogkoor van de Grote Kerk in Breda, is de vrouw van Janse te zien, als ook de bronzen sculptuur van mijn (Daan Mannekes) hoofd. Het belangrijkste van deze foto is echter de spiegel die erop gefotografeerd is, met daarin weerspiegeld enerzijds de fotograaf (Janse) zelf, en anderzijds een epitaaf dat in de kerk hangt. Het epitaaf is alleen te zien in de gefotografeerde spiegel, en niet 'rechtstreeks'. Deze foto heeft Manneke geïnspireerd om in het kader van *Music for Empty Spaces* de opdracht tot het schrijven van een werk voor solo fagot vorm te geven als een 'bespiegeling'. Immers: 'Wat bevindt zich aan gene zijde van de spiegel?'



Foto: Robert Janse (*1938-†2023)

Aan een aantal details van het werk wordt op dit moment nog de hand gelegd, maar in grote lijnen is het stuk nu geschreven. Het werk valt eigenlijk in twee gedeeltes uiteen: het eerste gedeelte kenmerkt zich – na een explosieve opening – door een tamelijk levendige ritmiek en een Messiaen-achtig klankdroom (het werk van Olivier Messiaen is een belangrijke bron van inspiratie voor Daan). Meerdere melodische en ritmische patronen komen in dit deel van het werk in diverse liggingen en verschillende van karakter langs. De metronoom dient zich echter niet te laten gelden: de muziek houdt een grote mate van vrijheid waar het de timing betreft. Of in de woorden van Daan: 'Het stuk moet *flair* hebben.' Dit eerste gedeelte komt uiteindelijk tot stilstand na een energieke passage die resulteert in een triller en afgesloten wordt met enkele korte noten die in een 'al niente' verdwijnen. Als een soort laatste adem die uitgeblazen is...? Wat volgt, is een heel andere wereld (gene zijde van de spiegel?): *Lacrimae*, luidt de tekst ter inleiding van dit tweede deel. De speelwijze is *quasi improvisando*, het tempo Molto Adagio; de muziek doet Gregoriaans aan. Korte, lyrische frases in een toonsoort die

overwegend is te beschouwen als b-klein (de toonsoort van het duister) worden van elkaar gescheiden door 'gemurmel' en stiltes. Dat 'gemurmel', de componist citerend: 'als een ter zijde', tussen de klaagzang-frames door. De klaagzang enerzijds en het gemurmel anderzijds kan in verschillende registers gespeeld worden. In eerste instantie lagen de toonhoogtes van deze elkaar afwisselende passages redelijk dichtbij elkaar, maar in overleg tussen Daan en mij is er een alternatieve versie van dit deel van het stuk ontstaan, met verder uit elkaar liggende (en daarmee een groter contrast genererende) toonhoogtes. Een verre herinnering aan het explosieve begin markeert het begin van het slot van het werk. Wat rest, is een lage C (wijzend op C-groot, als de toonsoort van het licht), waaruit wordt opgestegen naar grote hoogtes en andere dimensies.

Het epitaaf dat op de foto zichtbaar is, is de achterzijde van het praalgraf van Engelbrecht I van Nassau (1370 -1442) in de Grote Kerk te Breda; het is gebouwd rond 1475. (dh)

COLUMN

De sociologie van de kamermuziek

Heb je wel eens het blaaskwintet van Nielsen gespeeld? Het overkwam me de afgelopen zomer in Delft. Bij de Kamermuziekateliers. Dat kwintet van Nielsen is niet erg bekend. En dat geldt wellicht ook voor de Kamermuziekateliers die elke zomer in Delft worden georganiseerd. Je speelt daar in ensembles, die meestal ter plaatse worden gevormd. Sommige deelnemers ken je al, anderen zijn geheel nieuw voor je.

En dan ben ik altijd blij dat ik socioloog ben. Want het is niet meteen eenvoudig om een ensemble te vormen met mensen met wie je nog nooit hebt gespeeld. Muziek maken is iets persoonlijks en mensen zijn al snel geraakt. Bovendien moet je na vijf dagen intensief repeteren ook nog eens samen een concertje geven. Ruzie moet echt worden voorkomen en je moet ook nog eens zorgen dat het beter wordt.

Als socioloog weet ik dat je in elk sociaal domein 'instituten' kent: het 'geheel aan gedragsverwachtingen'. Dat is een mond vol, maar de achterliggende gedachte is heel simpel. We delen op zo'n muziekfestival allemaal bepaalde verwachtingen over elkaars gedrag, zonder dat we elkaar van te voren al kennen. Zo kunnen we met elkaar verkeren en wordt de samenwerking meestal een succes. Die 'gedragsverwachtingen' hebben we eerder in een vergelijkbare situatie geleerd. Je hoeft geen grootscheeps onderzoek te doen om dit soort gedragsverwachtingen op het spoor te komen.

De setting is simpel. Mensen die elkaar nog maar amper kennen vormen een ensemble, in ons geval een blaaskwintet. Zij bereiden in vier dagen een concertje van 10 minuten voor, met behulp van een docent, die eenmaal daags anderhalf uur beschikbaar is. De organisatie zorgt voor de zaaltjes. Er is een rooster, zodat je weet waar je moet zijn.

Welk gedrag verwachten we, onbewust, impliciet, van elkaar?

Zo is daar de kennismaking. Je geeft elkaar een hand, maar je maakt nauwelijks kennis met elkaar. Ik zeg bijvoorbeeld: 'Ik ben Wim, ik ben de fagot'. Wat ik verder doe is niet relevant. Je hoort later slechts bij toeval wat een ander voor werk heeft, een vrouw of een man heeft, kinderen heeft en hoe oud ze zijn. En vaak hoor je dat niet. En dan te bedenken dat je bij de eerste beste cursus zeker een uur bezig bent met het voorstelronde. Wij geven slechts een hand en ook dat soms nog niet eens. In ieder geval spreek je bij zo'n blaaskwintet nooit over politiek. Dat zou de sfeer al snel kunnen bederven.

Na die summiere kennismaking gaan we gewoon aan het werk. Ja we moeten nog wel beslissen over de opstelling (een blaaskwintet heeft geen vaste opstelling) en over de vraag: gaan we staan of gaan we zitten? Discussies daarover worden niet op de spits gedreven. Laten we voorlopig maar zo gaan zitten. Het is grappig dat je na een paar dagen unaniem voor een andere opstelling kiest en gaat staan. Dan heb je ook nog een 'contactpersoon' nodig. Iemand van ons vijven moet zich met de organisatie verstaan. Van de anderen wordt verwacht dat ze dat niet ook eigenstandig gaan doen. Van de contactpersoon wordt verwacht dat ze duidelijk met ons communiceert én niet te veel voor ons beslist. Maar ook weer niet te weinig. Ja, het is een subtiele rol.

Tegen de docent stel je je hoffelijk op. Maar ook de docent doet er goed aan om zich hoffelijk op te stellen. Hij mag de leiding nemen, maar hij is niet de baas, eerder is hij een gespreksleider met een subtiele eigen inbreng.

Hij hoort niet te zeggen wat wij moeten doen, hij kan beter vragen stellen. Wij kennen ons instrument door en door en we hebben onze eigen muzikale opvattingen. We verwachten ook dat de docent ons regelmatig complimenteert, ook als we niet hebben begrepen wat hij bedoelt. Of als we het wel hebben begrepen maar onvermogen zijn om zijn goede advies op te volgen. Uiteindelijk moet een goede docent ons vooral verrassen met aanwijzingen waar we zelf nog niet op waren gekomen. Waarbij we overigens graag in het midden laten dat die aanwijzingen geheel nieuw voor ons zijn.

Maar de docent is er maar een paar uur per dag. De rest van de dag worden we geacht samen te studeren, onder eigen leiding. Maar wie neemt de leiding? Het werkt niet als iemand die rol helemaal aan zich trekt. Niemand heeft het monopolie op de enige juiste interpretatie. Of op het enige juiste gehoor. Dus de leiding hebben we allemaal, waarbij de een meer praat dan de ander.

Omdat je samen die vijf dagen door moet komen is het ook niet done om elkaar te direct aan te spreken. Als iemand erg onritmisch zeg je bijvoorbeeld: 'In maat 17 heb ik moeite om de maat te houden'. En als iemand gewoon vals speelt, zeg je bijvoorbeeld: 'In maat 25 stemmen we niet helemaal'. Zo geef je iedereen de ruimte om zijn of haar fouten te herstellen. Dit soort gesprekken worden wel erg ongemakkelijk als sommigen gewoon niet in staat zijn om hun fouten te herstellen. Dat overkwam me afgelopen week gelukkig niet.

Natuurlijk, na een paar dagen wordt de sfeer wat vrijer. Er ontstaat meer chemie. Je durft meer te zeggen. Er worden meer grappen gemaakt. Maar dat komt allemaal omdat we allemaal zo goed weten welk gedrag van ons wordt verwacht. De grote socioloog Norbert Elias zou gezegd hebben dat al die ongeschreven regels ervoor hebben gezorgd dat we heel beschaafd samen muziek hebben gemaakt. En hij had erg gelijk.

WIM DERKSEN

Eberhard Michaely: Frau Helbing und der tote Fagottist

Een allergische shock door drie wespensteken? Mevrouw Helbing is er zeker van dat haar vriendelijke buurman, de bekende fagottist Henning von Pohl, het slachtoffer is geworden van een misdrijf. De gepensioneerde slagerijverkoopster weet misschien weinig van klassieke muziek of moderne technologie, maar ze is bekend met moordzaken: sinds de dood van Hermann, met wie ze veertig jaar lang haar eigen slagerij in het Hamburgse Grindelviertel runde, leest ze in haar vrije tijd graag romans. Helaas denkt niet alleen haar excentrieke vriendin Heide dat haar vermoedens een fantasie zijn, maar ook de verwaande rechercheur-inspecteur Schneider. Alleen de kleermaker, de heer Aydin, heeft een open oor

voor mevrouw Helbing en moedigt haar aan haar instinct te volgen. Toch brengt zo'n strafzaak in het echte leven ook enkele gevaren met zich mee...

Lees verder: (<https://fagotnetwerk.org/de-fagot/bij-de-fagot-30-2024/>)
https://de.wikipedia.org/wiki/Eberhard_Michaely
<https://www.abendblatt.de/kultur-live/article231676651/Krimi-im-Grindel-Den-Fagottisten-ans-Messer-geliefert.html> (2021)



Helden van de Filmmuziek

de bezetting speelt

CONCERT

HELDEN VAN DE FILMMUZIEK

STARRING:
 NINO ROTA DMITRI SHOSTAKOVICH JACQUES IBERT
 CARL NIELSEN ARTHUR BLISS HEITOR VILLA-LOBOS

12 JANUARI 2024 20.00 UUR
 BERGSINGELKERK ROTTERDAM

Info en kaarten: debezettingspeelt.nl

In het concert, met als titel 'Helden van de filmmuziek' hoor je stukken van componisten die als filmcomponist of als musicus een rol hebben gespeeld in de filmindustrie. Zoals bijvoorbeeld Villa-Lobos, van wie het stuk 'Ciranda das sete notas' voor fagot en strijkkwintet wordt gespeeld.

Ook staan er componisten op het programma die werken hebben geschreven waarbij de filmbeelden door het verhalende karakter zomaar in je verbeelding zouden kunnen verschijnen.

Allemaal uitgevoerd door De Bezetting Speelt, een ensemble met 5 strikers en 5 blazers die in dit programma steeds in wisselende samenstellingen te horen zijn.

Lees verder (<https://fagotnetwerk.org/de-fagot/bij-de-fagot-30-2024/>):
<https://www.debezettingspeelt.nl/>
 Dit concert heeft al plaats gevonden.
 Op Youtube staat een integrale opname van het stuk van Villa Lobos.
 Een hyperlink is opgenomen op bovenstaand webadres.

Harmonie in beweging: De symbiose van Aikido en muziek in mijn leven

"Ware overwinning is overwinning van jezelf." - Morihei Ueshiba

STEFANIE LIEDTKE

Waarom Aikido en muziek?

Aikido en muziek zijn twee belangrijke pijlers in mijn leven en hebben mij gedurende tientallen jaren begeleid en persoonlijk verrijkt. In dit artikel wil ik vooral schrijven over het positieve effect dat Aikido heeft gehad op mijn professionele praktijk als uitvoerend musicus en instrumentaal leraar.

De invloed van Aikido op mijn concertpraktijk

Een goed voorbeeld van de invloed van Aikido op mijn fagotspel, dateert van ca. twaalf jaar geleden. Ik had een solo-optreden van de Sequenza XII voor fagot van Luciano Berio. Dit stuk is zeker een van de meest uitdagende werken in de fagotliteratuur, omdat het een volle 18 minuten permanente ademhaling vereist. Pas helemaal aan het einde laat Berio ruimte voor een natuurlijke ademhaling. Ik herinner me dat het instuderen van het stuk voelde alsof ik een onoverkomelijke berg aan het beklimmen was. De eerste drie concerten met de Sequenza waren meer een strijd om te overleven en daarna was ik helemaal uitgeput en blij dat ik nog leefde. Elke keer had ik het gevoel dat ik al mijn kracht uit mijn benen haalde en na afloop voelden mijn benen loodzwaar aan. Deze keer speelde ik echter als of het vanzelf ging. Ik speelde vanuit mijn centrum, dat in Aikido hara wordt genoemd en ongeveer dries vingers onder de navel zit. Ik kon me volledig concentreren op de muziek, de zaal en het publiek. Het was een geweldige ervaring en na afloop had ik geen vermoeide benen of andere klachten. Ik was verrast en begon verder te onderzoeken, waardoor deze verandering kwam. Het innerlijk centreren in het punt van de hara en de kracht die daaruit voortkomt blijft een fascinerende ontdekkingsreis, die nooit ophoudt en heeft niet alleen een buitengewoon effect in Aikido of bij het musiceren, maar heeft ook oneindig veel potentie voor mijn hele leven.

Wat is Aikido?

Aikido is een Japanse vechtkunst die is ontstaan uit het zwaardvechten van de samoerai. Het werd ontwikkeld en opgericht in de jaren 30-40 door Morihei Ueshiba. In de jaren 1950 werd het steeds populairder in het Westen en Morihei's leerlingen werden over de hele wereld gestuurd om Aikido te verspreiden en te onderwijzen.

Ueshiba was niet alleen opgegroeid met verschillende krijgskunsten, hij was ook een diep spiritueel persoon. Hij benadrukte het idee van budo (de weg van de krijger) als middel voor persoonlijke ontwikkeling en het bevorderen van vrede.

Ai-ki-do bestaat uit de 3 lettergrepen Ai (harmonie), Ki (energie) en Do (weg). Het staat voor de weg van harmonie en de verbinding van energieën.

Ki is een veelzijdige term en kan de versmelting van de eigen energie met de universele levensenergie betekenen, maar ook het één worden met de tegenstander, of dat nu de aanvaller of de verdediger is. In de training oefen je meestal met z'n tweeën. Door de tegenstander in je eigen actieradius te trekken en in een cirkelvormige beweging naar beneden te halen, oefen je het afstemmen op de energie van de ander. Het doel is niet de aanvaller maar de innerlijke ontspannen houding, ongeacht wat er gebeurt.

Aikido is niet alleen een krijgskunst, maar ook een levensfilosofie die je op de oefenmat kunt beoefenen. De echte uitdaging is om wat je geleerd hebt, zoals innerlijke rust, te integreren in je dagelijks leven.

Er zijn veel basistechnieken met een open hand waarmee eindeloos gevarieerd kan worden.

Deze omvatten werp- en houdtechnieken, waaruit immobilisatie of een worp met afrollen van de partner volgt. Je traint ook met een

zwaard (bokken), stok (jo) en mes (tanto).

Beginners trainen meestal samen met gevorderde beoefenaars en met wisselende partners.

Aikido wordt gekenmerkt door grote spiraalbewegingen. De aanvaller (uke) raakt verstrikt in het bewegingsbereik van de verdediger (tori), die de energie en richting van de aanvaller gebruikt om hem of haar uit balans te brengen en neer te halen.

"Aiki betekent harmonie en integratie - tussen lichaam en ziel, het zelf en de ander, mensheid en natuur. Als Aiki op de juiste manier in een goede omgeving wordt beoefend, is het een onuitputtelijke bron van energie en liefde."¹

Overeenkomsten in Aikido en muziek

Aikido en muziek bestaan uit harmonie, ritme en precisie en beide vereisen het hoogste niveau van concentratie en een bewuste verbinding met de ander, zij het met een oefenpartner of medespeler.

Hieronder wil ik een paar specifieke voorbeelden geven.

In de flow zijn

Wanneer de muzikant volledig opgaat in de muziek, vervagen de grenzen tussen muzikant en instrument en wordt muziek maken moeiteloos en vol overgave. Een prachtig moment dat gedeeld kan worden met het publiek en de uitvoerenden. Zo ook in aikido: de aikidoka streeft naar een natuurlijke kalmte op het moment van de aanval, zonder angst of aarzeling. Ze is volledig in het moment en kan zich optimaal verbinden met de energie van haar partner. Lichaam en geest zijn in harmonie en leiden tot een optimale balans tussen kracht en lichaamsbeweging. Dit gesynchroniseerde samenspel tussen lichaam en geest werkt als een dans waarin de bewegingen van aanvaller en verdediger samensmelten.

1) The Secrets of Aikido by John Stevens

Centreren in het centrum van het lichaam (Hara)

Gecentreerd zijn in de hara betekent je eigen stabiliteit behouden en flexibel en krachtig kunnen bewegen. Je bent tegelijkertijd alert, actief en ontspannen, zodat je op elk moment op gebeurtenissen kunt reageren. Deze innerlijke houding komt ook goed van pas bij het fagotspel, waarbij ook elk deel van het lichaam in dienst staat van het geheel en vanuit de ontspanning en flexibiliteit het beste resultaat kan bereiken.

Ademhaling

Hara is in aikido ook de centrale bron voor de ademhaling. Inademing wordt gebruikt om contact te maken met de tegenstander en uitademing intensiveert de kracht en snelheid van de worp.

Er zijn speciale ademhalingsoefeningen die de adem naar de hara leiden en daar vasthouden (kokyo undo.) Deze ademhalingsoefeningen zijn een perfecte bron om de buikademhaling voor het bespelen van een blaasinstrument te verdiepen en bewuster te maken.

Cirkelvormige bewegingen

In het algemeen kan gezegd worden dat cirkelvormige bewegingen dicht bij het menselijk lichaam staan dan lineaire bewegingen. Ze vermoeien het lichaam minder en maken een continue stroom mogelijk. Hierdoor wordt er minder energie verbruikt en kunnen bewegingen met minder inspanning worden uitgevoerd. Cirkelvormige bewegingen zijn essentieel in Aikido. De aanvallers wordt vaak met spiraalvormige bewegingen naar de grond gebracht. Dit dempt de impact en vermindert de kans op blessures. Elegant rollen vanuit elke positie wordt in elke aikidotraining geoefend. Dit principe kan ons ook helpen bij het spelen van de fagot. Bij snelle passages en ingewikkelde greep combinaties kunnen flexibele en continue vingerbewegingen, in harmonie met soepele polsen, ons helpen om nauwkeuriger te grijpen en onze snelheid te verbeteren. In combinatie met een alerte geest kan dit ook ongemak in de handen door overbelasting voorkomen. Cirkelvormige bewegingen van de tong zijn ook zeer nuttig voor de articulatie. Deze wordt sneller, flexibeler en preciezer.

Innerlijke kalmte - Mushin (geen geest of lege geest)

Mushin brengt mentale helderheid en precisie in stressvolle of uitdagende situaties. Je bent in het nu, zonder twijfel, angsten krijgen geen ruimte, maar je bent alert en klaar om te reageren. Innerlijke kalmte in de storm van een aanval helpt je om te reageren met heldere

en gerichte bewegingen en centreert je eigen energie.

Er zijn vergelijkbare uitdagingen bij muziek-optredens, waar de angst om te falen het leven van veel musici moeilijk maakt en soms kan leiden tot paniekaanvallen.

In plaats van een opwindende ervaring te hebben en op te gaan in het spelen, ervaar je extreme stress, wat kan leiden tot echte blokkades en het spelen kan veranderen in een beproeving.

Om de geest tot rust te brengen, zijn er speciale ademhalingsoefeningen, gecombineerd met eenvoudige bewegingen, die je helpen om jezelf opnieuw te centreren en je zelfvertrouwen te herwinnen. (Drakenademhaling, Furitama, Kokyu soren). Klanken, het zingen van lettergrepen of klinkers kan ook helpen om de geest en het lichaam te kalmeren en beide weer onder controle te krijgen.

Praktische oefeningen voor fagottisten en blazers

Kokyu Undo - ademhalingsoefening

Zoals gezegd zijn er speciale ademhalings-oefeningen die de adem naar de hara leiden en daar vasthouden. Dit versterkt een goede lichaamshouding en genereert een gecontroleerde ademstroom, ook wel ademsteun genoemd.

Een oefening wil ik hier in meer detail uitlegen, Aun no kokyu.

Je kunt deze oefening in alle houdingen doen, staand, zittend (in kleermakerszit of zittend met opgevouwen knieën) of liggend met gebogen benen. Het belangrijkste is om de ruggengraat recht te houden.

Adem diep in vanuit de buik, houd dan je adem in en span je bekkenspiers aan. Je kunt je realiseren wat er bedoeld wordt met het aanspannen van de bekkenspiers door simpelweg te denken aan het sluiten van de anus. Duw tegelijkertijd de lucht van bovenaf verder de buik in, zodat de adem zich net boven het schaambeent verzamelt. De buik moet aanvoelen als een ballon die van boven en van onderen lichtjes wordt samengedrukt. Als

het lukt, kun je ook met je handen in de hara voelen dat de buik iets naar buiten komt als je je adem inhoudt. Na een paar seconden adem je langzaam uit en kun je voelen dat je buik van onderen weer plat wordt. Deze oefening is fantastisch om een diepe buikademhaling te stimuleren. Tegelijkertijd worden bij deze oefening de bekkenbodemspieren aangespannen en de adem ingehouden. Op deze manier worden de bekkenbodemspieren, die de basis vormen voor een goede adembeheersing, bewust gemaakt en versterkt.

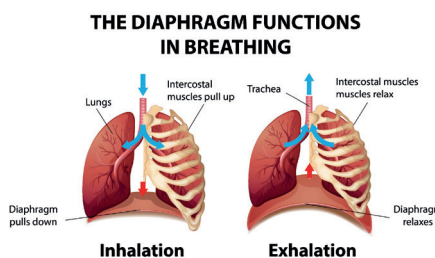
Dit betekent ook dat de kracht uit het hele buikgebied komt en dat andere spiergroepen meer ontspannen kunnen blijven, vooral van de keel en de lippen.

Je kunt met deze ademhaling beginnen voordat je begint met fagot spelen. Doe het een paar keer of een paar minuten, om de buik- en bekkenspiers te activeren.

In afbeelding 1 is te zien wat met het middenrif gebeurt tijdens de in- en uitademing. Bij Aun no kokyu hou je het middenrif bewust langer in de afgevlakte stelling tijdens de adempauze na de inademing. Tijdens de uitademing, laat je het middenrif geleidelijk terugkeren in de natuurlijke stelling, (je houdt het middenrif dus als het ware tegen om niet meteen in zijn ontspannen, ietwat naar boven bollende houding terug te keren). Voor de nieuwe inademing hou je ook een korte adempauze.

Bewustwording van de energiestroom (Ki) - De onverzettelijke arm

Er is een hele mooie partneroefening in Aikido waarmee je kunt voelen welke krachtbron er voor jou beschikbaar is, de onverzettelijke arm. Je staat tegenover je partner. Je strekt een arm uit en laat deze op de schouder van de partner rusten. De partner probeert nu met beide armen je bovenarm naar beneden te trekken, waarbij hij de kracht langzaam opbouwt en het eigen gewicht gebruikt om een groter effect te bereiken. Je probeert dit in eerste instantie tegen te gaan met je spierkracht. Na een korte ontspanning gebeurt hetzelfde, behalve dat je nu je hand op de schouder van je partner laat rusten met de duim naar boven en bewust energie door je hele arm laat stromen, alsof er een lichtstraal door je hand schijnt tot ver in de verte. Jij en je partner zullen onmiddellijk merken hoeveel meer kracht er de tweede keer aanwezig is, waarbij de bron van kracht ligt in de geleiding van energie en niet in de spierspanning. Dit is een goed voorbeeld van het belang de energiestroom te behouden, ook bij het spelen van de fagot. Als je een moeilijke passage of een zeer hoge toon wilt spelen en je probeert dit met kracht en inspanning te bereiken, zal je eerder vastlopen



Afbeelding 1. Ademhaling, Bron: Vecteezy.com

dan wanneer je vanuit ontspanning speelt en in en doorgaande flow blijft. Ik weet, dit is vaak makkelijker gezegd dan gedaan. Maar als je de oefening van de onverzettelijke arm doet, dan beseft je, dat er een andere mogelijkheid bestaat. Om je doel te bereiken is het natuurlijk belangrijk dat je regelmatig met je instrument oefent, op een langzame, bewuste en ontspannen manier.

Tot slot wil ik nog een toepasselijk citaat van Morihei Ueshiba toevoegen:

*"De leraar leert slechts een klein aspect van de kunst. De vele toepassingen ervan moeten door elke leerling worden ontdekt door voortdurende oefening en training."*²

2) The Spirit of Aikido by Kisshomaru Ueshiba

Meer over Stefanie Liedtke:
<https://stefanieliedtke.weebly.com/>

Biografie Stefanie Liedtke

Stefanie Liedtke is een freelance muzikante die graag nieuwe wegen verkent om haar eigen horizon te verbreden. Haar muzikale diversiteit wordt weerspiegeld in haar vermogen om oude muziek op historische instrumenten te spelen en tegelijkertijd actief te zijn in de hedendaagse muziek. Een bijzonder kenmerk van haar artistieke activiteit is haar voorkeur voor het combineren van verschillende disciplines zoals dans, theater en muziek om innovatieve ervaringen te creëren. Deze interdisciplinaire aanpak weerspiegelt haar creatieve visie om de grenzen van de traditionele muziek te overschrijden. In deze muziektheatercreaties, die veel ruimte laten voor improvisatie, treden musici op als acteurs die verhalen vertellen met hun instrumenten - een methode die ook bijzonder geschikt is voor kinderen. Ze heeft verschillende van dit soort producties gerealiseerd met ensembles als Frisse Oren en Insomnio.

Een ander aspect van haar werk is lesgeven. Ze hecht veel belang aan individueel contact met haar leerlingen om hun specifieke talenten en interesses te herkennen en te stimuleren. In haar muzieklessen laat Stefanie specifiek lichaamswerk en ademhalingsoefeningen samenvloeien met instrumentale techniek en mentale verbeelding. Deze holistische benadering vormt de basis voor ontspannen en expressief musiceren. Stefanie studeerde aan muziekacademies in Duitsland en Nederland de twee hoofdvakken, fagot en blokfluit. Ze speelde een aantal jaren als eerste fagottiste in het Nederlands Balletorkest en in het kamerorkest Camerata Athene. Ze was lid van het Xenakis Ensemble en is momenteel vast lid van Insomnio (Utrecht), Ostravska Banda (Ostrava) en het collectief Frisse Oren (Utrecht). Aikido: Stefanie beoefent al meer dan 30 jaar Aikido en heeft de 2e Dan graad.

Tips bij hobbels

ELLEN KRUTHOF

Je riet doet het niet, je vingers lijken een eigen leven te leiden, de gaten van dat instrument zijn te groot, het is een onhandig, groot ding en oefenen lijkt geen zin te hebben.

Herken je dat niet? Lucky you! Sla dit artikel dan gewoon over.

Voor alle anderen: we zijn met velen, gedeelde smart is halve smart. Gun dat rietje een enkeltje prullenbak en lees verder. Hopelijk zit er een tip bij waar je wat aan hebt.

Laag en zacht

Oei, altijd vervelend. Een fagot wil naar de laagte toe van nature sterker worden, dus als je gewoon doorspeelt bij naar beneden spelen, klinkt het als *cresc.* En bij het voorzichtig maken van *decresc.* blijft de sterkte ongeveer gelijk. Om hoorbaar *decresc.* te maken moet je extra je best doen. En dat is natuurlijk des te moeilijker bij die tonen die eruit knallen, vaak de lage b en de fis. Even wat aandacht voor die twee, maar je kunt ze vervangen door andere tonen. Als eerste een oefening in *decresc.*



Begin in een sterkte waar je niet teveel moeite hoeft te doen (hier als *mp* geschreven) en maak vanaf daar hoorbaar *decresc.* Herhaal het stukje totdat het niet zachter meer gaat.

Dan een oefening in aanzetten in de laagte. Denk vooral "wom", liever dan "ta" of "tu". Varieer in aanzet: kijk of meer of minder "tong" iets uitmaakt, varieer de plaats waar je het riet raakt en varieer ook de precieze lengte van de noot.



Wanneer het lekker gaat, kun je het jezelf moeilijker maken door geen achtste-punt-zestiende te spelen, maar een kleinere waarde, een overdreven hop-figuur.

Het geheim van laag zacht spelen is om weinig lucht te gebruiken om het zacht te krijgen, maar wel veel ademsteun te houden zodat de noten het blijven doen. Je moet een grote kolom lucht in beweging brengen en bij voorkeur houden. Laat het staccato daarom zoveel mogelijk "doorlopen" alsof het een lange noot is.

Tenorsleutel

Gun jezelf tijd om het lezen van zo'n nieuwe sleutel stap voor stap aan te leren. Begin met een paar makkelijke: de overgeblazen c want het pijltje wijst dat aan. De e erboven staat dan op de lijn erboven. We nemen de d en de b ook mee:



We werken naar het volgende lijntje, de g heeft een hulplijntje nodig. Tijd voor een echt stukje. Het begint op de overgeblazen g.



Zo langzamerhand ben je toe aan een echt stukje tenorsleutel, met wat meer verschillen in ritme. Houd je vast aan de noten op de lijntjes!



Inspelen

Beschouw inspelen niet als verloren tijd, maar stel jezelf een doel met die bezigheid. Bijvoorbeeld:

- Je wilt de toonladder van b-klein harmonisch nog eens doornemen
- Je wilt even kijken of je oktaven met dezelfde soort klank kan krijgen als er nog een oktaaf tussen zit
- Je wilt kijken of je op alle c's evenveel cresc. en decresc. kunt maken
- Je wilt kunnen aanzetten met vier, zes en acht tonen op de tel
- Je wilt een regelmatig vibrato oefenen

De gedachte is dat je iets doet dat nuttig is, waarin het luisteren centraal staat. Je oren zijn belangrijker dan je ogen omdat je geen muziek hoeft te lezen.

Bedenk een eenvoudig motiefje en ga dan bijvoorbeeld volgens een toonladder omhoog.



Als variant kun je een andere toonsoort nemen, zelf een motiefje verzinnen of de stappen veranderen: chromatisch, of volgens de hele-toon-ladder.

In het notenvoorbeeld gaat het in F-groot. Speel omhoog zolang dat relaxt gaat, bijvoorbeeld tot f'. Draai dan om:



Techniek

Een loopje waarvan je wakker kunt liggen... Niet fijn. Pak de ellendeling zo aan dat je je altijd redt tot het eind, wat er onderweg ook gebeurt. Stel dat het loopje er zo uitziet:



Om te beginnen is het handig om in achtsten te spelen om de logica van de melodie te horen. Alle noten die niet "op" een achtste staan vallen in principe weg. De hop-figures zijn blijven staan, daar zou je ook nog kwarten van kunnen maken als dat beter is om mee van start te gaan. Het loopje ziet er zo al een stuk minder angstaanjagend uit.



Nu begint het echte werk: het leren van de noten hoe ze genoteerd waren. Begin aan het slot, zodat je vingers gewend raken aan waar het fragmentje heen gaat.



Wanneer dat redelijk gaat, neem je een maat ervoor erbij.



Blijf ondertussen de versie met de achtsten spelen om de logica van het hele fragmentje niet uit het oog te verliezen.

Hierna volgt het oefenen met weer een maat erbij, het stukje in de tenorsleutel. Daarna, de laatste horde, komt het hele loopje.

Speel alle fragmenten in één tempo, hoe langzaam dat ook is. Succes!

Painting a Bassoon



KRIS KING

youtube.com/watch?v=orCbPePN4u8

Zie voor links: fagotnetwerk.org/de-fagot/bij-de-fagot-30-2024/

Dulcianen in de geschriften van Daniel Speer opnieuw bezien

WOUTER VERSCHUREN

Velen van ons kennen Daniel Speer (1636-1707) van zijn vingerzettingstabel (de eerste overgebleven tabel voor de dulciaan met twee toetsen) en zijn twee sonates voor drie dulcianen, die uiteraard ook op moderne fagotten gespeeld kunnen worden. We vinden de tabel en de sonates in een uitgave uit 1697, gedrukt in Ulm met de titel 'Grund-richtiger, kurtz-Leicht- und Nöthiger, jetzt Wol- vermehrter Unterricht der Musicalischen Kunst, Oder, Vierfaches Musicalisches Kleeblatt' ("Fundamenteel correct, kort, gemakkelijk en noodzakelijk, nu op grote schaal uitgebreide instructie in muziekunst, of Muzikaal Klaver vier") (Afbeelding 2). Het is niet algemeen bekend dat dit werk een enigszins uitgebreide versie is van een eerder gepubliceerd werk uit 1687 met dezelfde titel, maar zonder de ondertitel 'Vierfaches Musicalisches Kleeblatt' (Afbeelding 1). Dit korte artikel heeft tot doel de dulcian-gerelateerde inhoud van de twee edities te vergelijken en enkele misverstanden in de secundaire literatuur te corrigeren die helaas meerdere keren zijn herhaald.

Daniel Speer werd geboren in 1636 in Breslau, nu Wrocław, hoofdstad van Silezië, en stierf in 1707 in Göppingen bij Stuttgart. Hij was componist en theoreticus, maar ook 'stadtpfeiffer' (een professionele gemeentelijke muziek-instrumentblazer) en schreef drie autobiografische romans over zijn zwervende leven als muzikant. In *Ungarischer oder Dacianischer Simplicissimus* (1683) is de hoofdpersoon een leerling op de trompet en pauken, wat zou kunnen impliceren dat Speer op zijn minst op deze instrumenten was geschoold. Speer schreef voornamelijk heilige vocale werken, maar hij is vooral bekend vanwege het bovengenoemde educatieve leerboek over muziek uit 1697. Beide edities gaan over zingen, keyboard en basso continuo spelen, het bespelen van verschillende instrumenten

en de kunst van het componeren. Volgens de titelpagina bestaat de editie uit 1687 uit drie delen: de kunst van het zingen, de kunst van het realiseren van basso continuo en de kunst van het componeren. Op de titelpagina van de uitgave uit 1697 voegt Speer een vierde sectie toe over het 'leren en blazen' van verschillende muziekinstrumenten – vandaar de toevoeging 'Vierfaches Musicalisches Kleeblatt'.

Functie van muziek

In beide edities bespreekt Speer eerst de functie van muziek. "Wat is muziek?" vraagt hij en legt uit dat muziek een prachtige kunst is ter ere van God en dat het orgel, de cornetti, de sackbuts en de dulcianen gebruikt moeten worden om de gemeente te begeleiden bij het zingen van hymnen¹. Dit concept van muziek



Afbeelding 1. Edition 1687

als lof van God is een typisch Lutheraans idee van die tijd. Met betrekking tot zingen maakt Speer een unieke en grappige observatie, waarin hij stelt dat mensen in 'wijnlanden' niet zo goed zingen als in 'bierlanden'. Hij legt uit dat wijn een ruwe drank is die keelpijn en heesheid kan veroorzaken. Volgens Speer lijken bier en mede beter te zijn voor de zangkunst. Om zijn punt verder uit te werken voegt hij het volgende gedicht toe:

Harte Wasser/ Sauren Wein/
Trincket diß die gröste Gmein/
Singt man schwer und sehr unrein
Aber
Gutes Wasser/ Meet und Bier/
Alter Wein und Malvasier/
Bringet rein Gesang herfür²

Dit gedicht blijkt moeilijk metrisch in het Nederlands te vertalen, maar het zegt zoveel als:

Hard (steenachtig) water, zure wijn,
als het door de hele gemeente
wordt gedronken,
zullen mensen zwaar en vals zingen.
Maar
goed water, mede en bier, oude wijn
en malvasier³
zullen prachtige zang voortbrengen.



Afbeelding 2. Edition 1697

Composities

Speer bespreekt in zowel de editie van 1687 als die van 1697 snaarinstrumenten zoals de viool, altviool, viola da gamba en basviolon (een zessnarige bas waarvan de laagste snaar GG is), evenals blaasinstrumenten zoals de trompet (plus pauken), cornetto, sackbut en basdulciaan; alleen in de editie van 1697 bespreekt hij de flageolet. De uitgebreide editie uit 1697 bevat composities voor viool, altviool, trompetten, sackbuts, pauken en dulciaan, en grepschema's voor de cornetto, sackbut, dulciaan, blokfluit in c en de flageolet, die allemaal ontbreken in de editie van 1687. De versie uit 1687 bevat echter wel instructies over vingerzettingen; ze worden alleen in proza gepresenteerd in plaats van in grafiekvorm. Dit is door sommige geleerden over het hoofd gezien. In geen van beide edities wordt melding gemaakt van riet of het maken van riet.

Hieronder volgen de beginmaten van de twee sonates en de vingerzettingstabel van Speer, die alle drie alleen in de editie van 1697 voorkomen.

Instrumentation	Title
3 violins	Capricio (2)
2 violas and violon (gamba/cello/violone) & bc	Sonata (2)
4 trumpets, 2 timpani	Aufzug (2)
2 trumpets	No title (4)
timpani	No title (1)
3 sackbuts & bc	Sonata (2)
2 cornetti and sackbut	No title (6)
3 dulcians & bc	Sonata (2)

Afbeelding 3. Composities alleen opgenomen in de 1697 editie

Vingerzettingen

Een vertaling van Speer's instructies over vingerzettingen voor de dulciaan in de editie van 1687:

*'Over de basdulciaan
Hoeveel gaten heeft een dulciaan/ en wat zijn
de vingerzettingen?*

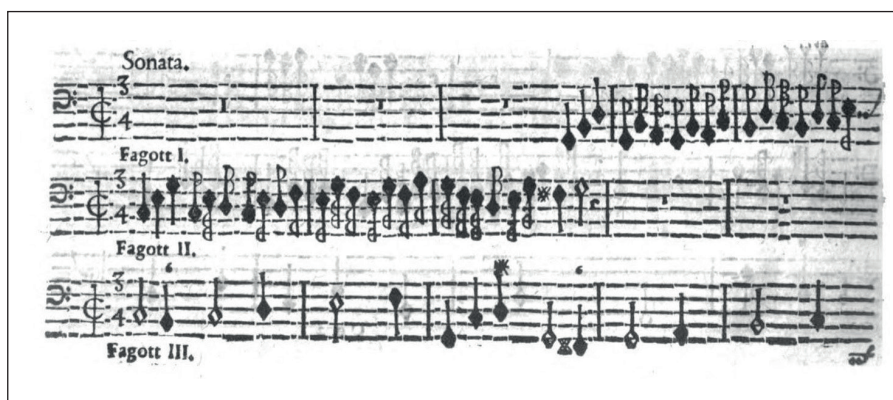
Een dulciaan heeft, inclusief de sleutel, zeven gaten aan de voorkant, en inclusief de sleutel, drie gaten aan de achterkant: en het wordt op de volgende manier gespeeld als je ervoor zorgt dat de linkerhand bovenop bij de mond wordt gehouden.

Alle gaten open is de f. Alle gaten gesloten, inclusief de kleppen, is de lage C. Het linker duimgat open is de lage D. Het openen van het gat voor de rechterduim is de lage E. Het openen van de klep voor de rechterduim is de F. Het optillen van de pink van de rechterhand en het weer sluiten van de rechterduim (Speer zegt niet of hij de klep, het gat of beide bedoelt) geeft de Fis. Het optillen van de duim is de lage G, inclusief het octaaf erboven. Het optillen van de ringvinger van de rechterhand, terwijl je de pink naar beneden laat, is de lage Gis. Let op. Vanaf hier volgen de hogere octaven met dezelfde vingerzettingen. Verder is het optillen van de pink van de rechterhand a. Het optillen van de middelvinger van de rechterhand en het sluiten van de ringvinger in de genoemde hand is bes. Het optillen van de ringvinger is b. Het optillen van de rechter wijsvinger is c. Het optillen van de linker ringvinger en het sluiten van de rechter wijsvinger is cis. Het optillen van de rechter wijsvinger en de linker ringvinger is d. Het sluiten van de



Afbeelding 4. Sonata 1 à 3 Fagotti (Dulcians)

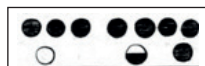
Afbeelding 5. Sonata 2 à 3 Fagotti



- 1) Speer Daniel. 1687. *Grund-Richtiger*. Ulm: G.W. Kühne, 5.
- 2) Speer Daniel. 1687. *Grund-Richtiger*. Ulm: G.W. Kühne, 8
- 3) een soort Oostenrijkse wijn

linker ringvinger en het optillen van de rechter middelvinger is dis of es. De linker ringvinger weer open is e. Nu zijn alle gaten open en, zoals in het begin vermeld, is f. En voor de octaven vanaf G worden dezelfde vingerzettingen gebruikt als beschreven in de voorgaande tekst.'

Als we de vingerzettingen in proza vergelijken met de tabel uit 1697, blijken ze grotendeels overeen te komen. Er zijn echter enkele verschillen.



In de editie van 1687 wordt de vingerzetting voor de lage Es weggelaten, maar in de editie van 1697 wordt deze gegeven met een half gat voor de rechterduim.



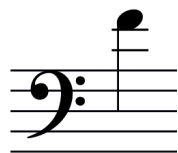
In de editie van 1687 worden beide octaven van Gis beschreven als 123 45 plus F-klep. Het lijkt erop dat dit de enige bron is die deze vingerzetting vermeldt. De editie uit 1697 beveelt gat 6 met een half gat aan, wat vaak een problematische vingerzetting is voor intonatie.



De editie uit 1687 beschrijft de middelste f (F3) met alle gaten open, terwijl de editie uit 1697 aanbeveelt gat 2 te sluiten.



In de editie van 1687 staat dat alle noten hoger dan de midden d (D4) dezelfde vingerzetting hebben als het octaaf eronder. De fis (F#3) lijkt hij weg te laten. Speer vermeldt het sluiten van de F-klep voor de triller g-f. Tegenwoordig zullen we merken dat de g-vingerzetting + f over het algemeen een lage fis produceert.



Speer verwijst naar f' als de hoogste noten, wat een derde hoger is dan waar de meeste literatuur om vraagt. D4, Eb4, E4 en F4 worden

allemaal gegeven als "korte" vingerzettingen, wat betekent dat er geen extra vingers zijn dan de vingerzetting voor het octaaf eronder. We zouden in de verleiding kunnen komen om wat extra vingers toe te voegen om deze noten te stabiliseren.



Geen van beide bronnen vermeldt de lage Cis2.

De beide sonates voor drie dulcianen en basso continuo zijn in één kort deel opgenomen en idiomatisch geschreven in een stijl die vergelijkbaar is met die van Philipp Buchner (1614–1669) en Johann Rosenmüller (1619–1684). De eerste sonate is in alla breve en de tweede in driekwartsmaat. Beide zijn ongecompliceerde, vriendelijke stukken en hun bereik van C2 tot D4 past de dulciaan als gegoten.

Num II.		Fagott.		p. 241	
C.	●●●●●●●●	H.	○●●●●●●●	a.	●●●●●●●●
D.	○●●●●●●●	c.	○●●●●●●●	b.	○●●●●●●●
Dis	○●●●●●●●	cis.	○●●●●●●●	h.	○●●●●●●●
E.	○●●●●●●●	d.	○●●●●●●●	c.	○●●●●●●●
F.	○●●●●●●●	dis.	○●●●●●●●	cis.	○●●●●●●●
Fis	○●●●●●●●	e.	○●●●●●●●	d.	○●●●●●●●
G.	○●●●●●●●	f.	○●●●●●●●	dis.	○●●●●●●●
Gis	○●●●●●●●	fis.	○●●●●●●●	e.	○●●●●●●●
A.	○●●●●●●●	g.	○●●●●●●●	f.	○●●●●●●●
B.	○●●●●●●●	gis.	○●●●●●●●		

Afbeelding 6. Vierfaches Musicalisches Kleeblatt 1697, 240a

Conclusies

Speer's Muzikale Klaver Vier is een voorbeeld van een leerboek over het componeren en spelen van muziek in de traditionele, ouderwetse Venetiaanse stijl in een periode waarin de Franse muziekinstrumenten die aan het hof van Versailles werden ontwikkeld, zich snel door de Duitstalige staten verspreidden. Interessant genoeg werd een muzikant als Speer in dit

laatste decennium van de zeventiende eeuw nog niet beïnvloed door de Franse mode. Zijn behandeling van de cornetto, in combinatie met de sackbut en de dulciaan, weerspiegelt nog steeds de Venetiaanse stijl. Deze conservatieve praktijk is nog steeds te zien in Christ lag in Todesbanden, BWV 4, van Johann Sebastian Bach, inclusief ad libitumpartijen voor cornetto en drie sackbuts, geschreven in

1708. Speer is een van de laatste auteurs die een stijl propageerde die snel werd achterhaald door de nieuwe goût français, ontwikkeld aan het Franse hof onder Lodewijk XIV, waardoor de muzieksmaak in de Duitstalige landen aan het einde van de zeventiende eeuw drastisch veranderde.

Dit artikel is eerder verschenen in The Double Reed

SPOTONFAGOT EN DE FAGOTPOPCAST

De fagot in de popmuziek

MIEKE VAN DAEL EN FREEK SLUIJS

De fagot is een fantastisch instrument. Dat weten jullie als lezers van 'De Fagot' al lang. Helaas raakt het instrument steeds meer buiten beeld. Er spelen steeds minder mensen fagot. Alle reden om de spotlights volledig op de fagot te richten. Mieke van Dael heeft de website SpotonFagot gemaakt om hiermee ook de niet gangbare en verrassende kanten van een fagot te laten zien en horen.

Een klinkend onderdeel van deze website is de reeks podcasts over de fagot in de popmuziek: de fagotpopcast. In een samenwerking met Wilko Apperloo, Heleen Huinen, Freek Sluijs en Mieke van Dael komt de serie podcasts tot stand. De opnames zijn bij Mieke of Freek in de huiskamer.

Aan de hand van een door Wilko gemaakte selectie worden muziknummers gedraaid en de drie presentatoren Wilko, Mieke en Freek geven achtergrondinformatie over de muziek maar ook de eigen opmerkingen en meningen horen we. Daarnaast spelen we stukjes uit de nummers op fagot in de uitzending. Fragmenten van de bladmuziek zijn uitgeschreven en die worden ook bij de podcast op de website gepubliceerd zodat iedereen met de muziek mee kan spelen. Soms is er een arrangement voor twee of drie fagotten. Slagwerk, klarinet en blokfluit zijn ook al in de opnames geweest.

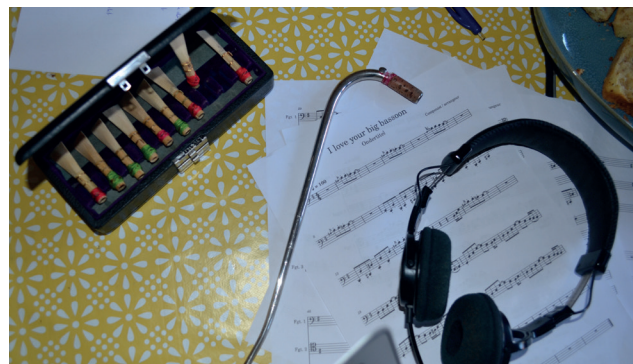
De podcasts zijn geordend naar onderwerp, de eerste twee zijn gemaakt aan de hand van de Wikipedia-voorbeelden van popmuziek met fagot erin. Beatles versus Stones, Disco en Soul, en Alles behalve Engels zijn ook al opgenomen en gepubliceerd. Er blijken honderden nummers te zijn waarin een fagot klinkt;



voorlopig kunnen we voort. Soms is het niet duidelijk of het wel echt een fagot is, het kan ook gesampled zijn. Daarvoor hebben we de rubriek "de twijfelaar". Tijdens de opname becommentariëren Mieke, Wilko en Freek dan wat we vinden, echt of niet. Soms verdwijnt een nummer dan van de lijst.

Wilko speelt soms mee als klarinettist en slagwerker, Heleen speelt op fagot en maakt de draiboeken en dagindelingen voor de opnamesessies, Mieke speelt fagot en contrafagot en schrijft een deel van de bladmuziek, Freek doet de opnametechniek, speelt fagot, schrijft de arrangementen en componeert af en toe een tunetje zoals die hele korte waarmee elke podcast begint en eindigt. Het ligt voor de hand om gasten uit te nodigen in de studio omdat die weer expert zijn op andere gebieden of bijvoorbeeld zelf spelen of hebben gespeeld op opnames die wij draaien. In de uitzending 'Alles behalve Engels' hebben we Rúnar Vilbergsson aan de telefoon. Hij speelde in 1978 in de IJslandse band ðursaflokkur in fagot en daarvan gaan we een heleboel nummers draaien, analyseren en bespreken. Rúnar vertelt onder andere hoe hun muziek geworteld is in de IJslandse cultuur van volksmelodieën en manieren van zingen. Artiesten waarvan muziek gedraaid is zijn bijvoorbeeld Mark Hollis, The MO, Gryphon, Smokey Robinson, ORBI, Trijntje Oosterhuis. Paolo Conte en nog een heleboel meer.

Er zijn veel meer podcasts over muziek maar het vernieuwende en interactieve element is hier het gebruik van de bladmuziek. Hiermee kan de luisteraar die zelf fagot of een ander laag instrument speelt, direct meespelen met de muziek. Daarbij zijn de door de makers opgenomen fragmenten eveneens uniek,



hiermee wordt de luisteraar echt een handvat aangereikt. Door het luisteren van deze podcasts vergroot je je kennis niet alleen over de artiest en de nummers, maar ook over de muzikaal technische achtergronden. Op een laagdrempelige wijze worden zaken als toonladders en toonsoorten, harmonieën maar ook speeltechnieken van de fagot behandeld en gedemonstreerd.

Deze podcasts bieden ook de luisteraar die van klassieke muziek houdt een ingang om eens naar popmuziek te luisteren en er iets over te leren.

Wat ons betreft smaakt het zeker naar meer en deze podcasts zijn ook voor veel soorten luisteraars interessant en leuk om te horen.

Alles is op internet te vinden en te beluisteren via <https://spotonfagot.com/de-podcast/>. In de nabije toekomst staan de opnames op de bekende podcast-kanalen ter beschikking.

Links naar SpotonFagot op
<https://fagotnetwerk.org/de-fagot/bij-de-fagot-30-2024/>

FAGOT OP DE PLANKEN

Zaterdag 24 februari 2024 – 20:00u.

Concert door Ensemble Vijf! met Liselot Toorop
Dorpskerk Sint Laurens, Middelburg

Zondag 25 februari 2024 – 11:00u.

"You Only Live Once" door Dulfer&Witteveen
Schouwburg, Cuijk

Zondag 25 februari 2024, 11:30u.

"Pour la postérité" door Dianto Reed Quintet
Concertstichting Johan Messchaert,
Othellozaal, Hoorn

Zondag 25 februari 2024 – 11:30u.

Concert door Orlando Kwartet en Hans Eijsackers
Cultureel Centrum De Manm Oostvoorne

Zondag 3 maart 2024, 11:00u.

"Bonte Avond" door Dulfer&Witteveen
St.Aegtenkapel, Amersfoort

Vrijdag 8 maart 2024 – 19:00u.

Aperitiefconcert Weense klassiekers met o.a. Mozart Trio
Opera Gent

Zaterdag 9 maart 2024 – 20:15u.

Concert door Dianto Reed Quintet
Podium onder de Toren, Dorpskerk,
Grootschermer

Zondag 10 maart 2024 – 17:00u.

Aperitiefconcert Weense klassiekers met o.a. Mozart Trio
Opera Antwerpen

Zondag 17 maart 2024 – 20:00u.

Concert door Rietveld Ensemble met Louis van Nunen
Marnixzaal, Utrecht

Donderdag 28 maart 2024 – 20:00u.

"Music for Empty Spaces", 12
Wereldpremières voor solo-instrumenten
o.a. D. Manneke - werk voor solo fagot door
Suzanne van Berkum
Muziekgebouw aan 't IJ, Amsterdam - 20.00
uur
Zie ook artikel Daan Manneke – Eptaaf elders
in dit blad

Donderdag 4 april 2024 – 20:15u.

"Rock en barok" door ORBI met Bram van Sambeek
Stadsgehoorzaal, Leiden

Zondag 14 april 2024 – 11:00u.

Concert van Woodwork Reed Quintet met
Valérie Trangez
Arte Amanti Festival, Kerk Sint-Joris, Beernem

Zondag 14 april 2024 – 16:00u.

"Bonte Avond" door Dulfer&Witteveen
Muziek op de Deel, Maarsbergen

Zondag 21 april 2024 – 15:00u.

"125 Jaar Francis Poulenc" door Hexagon
Ensemble
Oude Kerk, Emmen

Donderdag 24 april – 20:15u.

Radio Filharmonisch Orkest met o.a. Rossini,
solist Bram van Sambeek
Grote Zaal TivoliVredenburg, Utrecht

Zondag 28 april 2024 – 11:00u.

Radio Filharmonisch Orkest met o.a. Rossini,
solist Bram van Sambeek
Concertgebouw, Amsterdam

Zondag 28 april 2024 – 11:00u.

Huiskamerconcert door Woodwork Reed
Quintet
Aartrijke, Torhout

Zondag 28 april 2024 – 14:30u.

Roemeense Dansen door blazers van Valerius
Ensemble met Hanneke Nijs
Arkezaal, Muziekcentrum, Enschede

Donderdag 9 mei 2024 – 20:15u.

"Streetwise" door Calefax
Cultureel Centrum Drommedaris, Enkhuizen

Vrijdag 10 mei 2024 – 20:15u.

"Streetwise" door Calefax
Stadsgehoorzaal, Leiden

Zondag 12 mei 2024, 15:00u.

"Streetwise" door Calefax
Muziekgebouw aan 't IJ, Amsterdam

Zondag 19 mei 2024, 11:00u.

"Streetwise" door Calefax
TivoliVredenburg, Utrecht

Zondag 19 mei 2024 – 15:00u.

"Pour la postérité" door Dianto Reed Quintet,
serie Liveconcerten om de Hoek
Wijkcentrum Bakermat, Rembrandtzaal,
Arnhem

Zaterdag 25 mei 2024 – 20:00u.

Concert door o.a. fagotensemble
Podiumacademie Lier
Cinema Plaza, Duffel

Zondag 26 mei 2024 – 11:00u.

"Van Beethoven tot Bond...James Bond" door
Phenix Fagottenkwartet met Dirk Noyen
GC de Kluize, Scheldewindeke

Zondag 26 mei 2024 – 15:00u.

"Air du Poète" door Hexagon Ensemble
Vredenbergkerk, Oosterbeek

Zaterdag 26 mei 2024

Jubileumconcert blaaskwintet Blaasvaak met
gasten
De Groote kerk, Sint Jacobiparochie

Zondag 16 juni 2024 – 14:15u.

Serie Close-Up, kamermuziek in trio's met
Helma van der Brink
Concertgebouw, Amsterdam

Zaterdag 22 juni 2024 - 15:00u.

Terug naar Europa
door De Bezetting Speelt
(Met o.a. Summermusic van Barber en
Adagio van Mahler)
Bergsingelkerk, Rotterdam



Quiet clowning aloud

Ben Glossop reveals the soul of the Harlequin

Allowed to act like a clown? Required to act the clown, while perfecting my sound by laughing. Please sign me up. Learn tricks like juggling, circular breathing, or double tonguing with a reed stuck in my mouth that I whittled from a plant grown in the earth while pretending to be drunk.

Ben Glossop is an active bassoonist living in Ottawa. He is the principal bassoonist of the Ottawa Symphony Orchestra and the Kingston Symphony Orchestra, a regular extra with the National Arts Centre Orchestra, and second bassoon of the Ontario Philharmonic Orchestra.

<https://councilofcanadianbassoonists.ca/project/auto-draft/>
Zie voor links: fagotnetwerk.org/de-fagot/bij-de-fagot-30-2024/



BASSOON PHOTOGRAPHY COMPETITION 2022

Winner announcement!

We are hugely excited to announce the winners of our Bassoon Photography Competition 2022! We would like to thank everyone who submitted photos for the competition, and we are excited to announce the overall winners, children's category winners and runners-up after a period of hard decision making.

We have had a huge number of entries for the competition, and were blown away by their quality and creativity. Bassoonists from all over the world have put a lot of time and effort into taking these beautiful photos, and we are grateful for the opportunity to share them with the wider bassoon community.'

Hierbij enkele prijswinnende foto's:

Linksonder: Volwassenen eerste prijs (foto: Josue D. Piñango L.)

Linksonder: Volwassenen 3^e prijs (foto: Nyketa DiCesar)

Rechts: Runner up (foto: Ann Blair)

Dank aan Doublereed.co.uk voor het beschikbaar stellen van de prijswinnende foto's.



Bron: Doublereed.co.uk

Voor een klikbare link: <https://fagotnetwerk.org/de-fagot/bij-de-fagot-30-2024/>



DUBBELCONCERTEN – DEEL 9

ELLEN KRUIHOF

Meijering – concerten voor twee en meer fagotten en orkest

Eén van de eerste concerten met fagot die ik bezocht was een recital van Marieke Stordiau (o, wat goed!). Ik herinner me de gespeelde werken niet meer op die ene na, met de titel "Betty Boop". Het is een stuk van Chiel Meijering¹ voor fagot en piano. Hij heeft de titel van het werk "omgezet" in een terugkerend motiefje: laag bes-b-c. Dat wilde ik ook kunnen, dus daar heb ik op geoefend. Ik speelde nét, dus die pogingen waren behoorlijk kansloos, maar ik weet het nu, jaren later, nog wel.

Meijerings muziek

Chiel Meijering is een buitengewoon productief componist. Er staan ruim 2000 werken op zijn naam, waarvan een groot deel met en voor fagot. Zoek voor de grap eens bij de uitgever, Donemus², op "fagot" binnen zijn composities en er komen ruim 1000 hits uit. Met zoveel werken voor of met fagot doen besprekingen van enkele stukken geen recht aan het geheel, er valt nog zoveel meer te zeggen. Maar goed, de gekozen scope van deze serie



Afb.1: Inzet fagotten, beide in bassleutel

waren de concerten voor twee fagotten en orkest. Daar blijven we dan maar even bij, met als extraatje nog wat concerten voor meer fagotten en orkest. In het geval van Meijering bestaat het orkest meestal uit een strijkorkest.

Dubbelconcerten – aflevering 9

A New Day, a New Life

A New Day, a New Live (2020) is een werk voor 2 fagotten en strijkers. De strijkersgroepen zijn, op de contrabassen na, elk in twee helften gesplitst. De opening is voor de strijkers, die alvast een voorbereiding spelen op hoe de fagotten zullen gaan acteren. De groepen vullen elkaar perfect aan door het ritme achtste + vier 32-en of vier 32-en + achtste complementair te spelen, zodat elke tel gevuld is met acht 32-en. Verder geven ze hun toon als het ware door: de begintoon van een snel groepje is dezelfde als waarop het vorige groepje was geëindigd, zie Afb.1. Dit stukje muziek levert een bouwsteen op, die een groot deel van het stuk aanwezig is.

In de loop van de "nieuwe dag" krijgen de fagotten elk apart een expressieve melodie. Hierna komt een buitengewoon aanstekelijk ritme in 9/16-maat, dat begint in de strijkers. De tweedeling in de groepen blijft, al hebben sommige groepen wel hetzelfde te spelen, zodat ze sterker staan, zoals te zien in Afb.2.

De 9/16-maat is verdeeld in 2+2+3, een Aksak-ritme³. Als ex-slagwerker maakt Meijering graag en veel gebruik hiervan. De term Aksak is van oorsprong Turks en betekent

"hakkellend", omdat er zowel groepjes van 2 als 3 voorkomen. Samen vormen ze een groter geheel. Een componist als Stravinsky, een voorbeeld voor Meijering, gebruikt deze techniek ook.

Het principe van het "doorgeven" van de toon, zoals het principe van Afb.1, komt terug in een 6/8-maat.



Afb.2: m.183, fagotten en deel strijkers

1) chielmeijering.com, met dank!

2) donemus.nl, met dank voor de toestemming om de muziekvoorbeelden te gebruiken

3) Zie b.v. nl.wikipedia.org/wiki/Aksak

The Mask Painted White

The Mask painted White⁴ (2013) was in eerste instantie een concert voor fagot en strijkorkest en heeft in 2023 een versie gekregen voor twee fagotten en strijkorkest. Met de aanduiding "as if from another planet" begint het werk, iedereen heeft *p*. De fagot(ten) spelen kwintolen over twee tellen "détaché". De strijkers spelen *con sord*. noten van twee tellen. De demper draagt bij aan de wereldvreemde klankkleur.

De kwintolen in de versie voor één fagot zijn verdeeld over de fagotten in de nieuwere versie, per saldo zijn er in het eerste deel geen noten bijgekomen.

Het werk is geïnspireerd op een experimenteel gedicht van de Amerikaan Mark Sonnenfeld. Het is een aanklacht tegen het leven waarin de buitenkant onberispelijk is, terwijl de zelfkritiek ver te zoeken is, "interior eyes like 500 miles away".

Het tweede deel gaat "dreamy" verder. In de eerste versie speelt de fagot een langzame melodie, die in de latere versie doorlopend geworden is, doordat de fagotten om elkaar heen spelen.

Het werk eindigt wel up-tempo, halverwege het derde deel wordt het dromerige karakter verlaten met kwart=144.

When the Bell blew Up

Ook het werk When the Bell blew Up is geïnspireerd op een gedicht, zonder dat het programma-muziek is. Het gedicht is uit 1893 van de Australische dichter Edward Dyson en gaat over de gevolgen van een ontploffing, die een grote brand tot gevolg heeft. Een groep mannen probeert te redden wat er te redden valt, met alle paniek van mensen die niet weten wat ze moeten, waar ze moeten helpen, de onttreding van de toeschouwers en mensen die elkaar kwijt zijn.

In de muziek beginnen de fagotten sluimerend, hun doorgaande melodie in 6/8 is gebonden. De strijkers spelen spiccato (dansend op de snaar, korter dan staccato). In de loop van het stuk wordt het sterker, al blijft de rolverdeling meestal gebonden in de fagotten tegenover korte noten in de strijkers. Er komt in de loop van het stuk steeds meer emotie in alle groepen, door veel en kort cresc./delesc. Uiteindelijk gaat de ene fagot door het lint,

"as fast as possible, freak out". Wat er precies moet klinken is ongeveer opgeschreven, het ziet er als volgt uit:



Afb.3: When the Bell, m.217, eerste fagot

Meijering zegt hierover dat hij het liever aan de solist overlaat om het naar eigen inzicht in te vullen. Het levert hetzelfde effect op als wanneer er iets onspeelbaars staat. Het gedicht eindigt met de verschrikkelijke constatering dat een geliefde overleden blijkt te zijn. In de muziek jagen de strijkers de heks van de verschrikking op met een groot glissando. Hier komt de heks die de familie Bell⁵ jarenlang heeft getergd, nog even om de hoek kijken.

Meer voor meer fagotten: 3 fagotten en strijkers

Voor drie fagotten en strijkorkest zijn er twee stukken: City Tribes Talk (2017) en Foolery and Fun (2019). Waar de solisten in City Tribes Talk vanaf het begin drie onafhankelijke stemmen zijn, duurt het in Foolery and Fun een tijd voordat ze elk hun eigen ritme krijgen. Het eerste gedeelte buitelen ze over elkaar heen. Vanwege het luchtige karakter van Foolery and Fun is er een kledingvoorschrift voor de solisten: in het wit. Meijering licht toe dat je bij deze titel iets leuks verwacht en dat in de wereld van lichte muziek witte kleding gebruikelijk is.

Meer voor meer fagotten: 4 fagotten en strijkers

Fuzzballs

De titel "Fuzzballs" (2017/2022) slaat op de



Afb. 4: mm.18-20, solofagotten Fuzzballs

wolballetjes die na verloop van jaren dragen aan de favoriete trui van Meijering kwamen te hangen. Hij zegt dat hij er zo lekker in woonde

en stuurt een foto uit 1995(!) mee, waarop hij die trui draagt (hier niet opgenomen).

In de muziek lijkt er een verdeling tussen de makers van de balletjes en de balletjes zelf. De strijkers spelen de machine en de fagotten de balletjes. Het begint behoorlijk onschuldig, eerst dwarrelen de fagotten wat, zoals in Afb.4. De balletjes nemen echter hoe langer hoe grotere proporties aan, het werk eindigt dan ook *fff*.

Behalve met het ritme zelf, zwepen de lage strijkers het orkest op met een geluidseffect als bartokpizzicato (de snaar tegen de toets laten tikken bij een pizzicato). De hogere strijkers maken met "con legno" (met de kant van het hout op de snaar) veel kabaal.



Afb.5: Basloopje, Fuzzballs, m.75

Delta of Dreaming

Naast de vier fagotten en strijkorkest heeft Delta of Dreaming (2017) ook een drumset. Zeer regelmatig klinkt er een 'ping' van een crash cymbal (hangend bekken). De start van het werk is in 13/16, voorgeschreven als 4+4+3+2, opnieuw een Aksak-ritme. De maatsoort voelt als een trance, het werkt hypnotiserend.

Na deze inleiding wordt het "gewoon" 4/4 en gaan de fagotten rustig, dromerig, in kwarten spelen. De droom eindigt met een stukje up-tempo, aangejaagd door een drum-beat: Afbeelding 6.



Afb 6: Drumritme, m.191

4) De eerste versie was met synthesizer: youtu.be/jkoWlm5CAWI

5) Een bekend volksverhaal, b.v. te vinden op en.wikipedia.org/wiki/Bell_Witch

Hoewel het hele ensemble speelt met sterkere dynamiek dan de basedrum, blijft deze hoorbaar vanwege de afwijkende klankkleur.

All's Fair in Love and Work

Meijering vertelt dat All's Fair in Love and Work (2018) eigenlijk een romantisch werk is, direct gekoppeld aan de tijd waarin hij zijn huidige vrouw, Kathleen McLean, leerde kennen. Het is een werk voor vier fagotten en strijkorkest en het begint "like praying". De fagotten spelen kwintolen over twee tellen, terwijl de strijkers keurig in de maat spelen, op dezelfde manier als in The Mask Painted White. Een grappig effect dat Meijering een aantal keren laat terugkomen, is dat fagot 3 en 4 nog even langer doorgaan met een riffje dat door alle fagotten gespeeld werd. Het is alsof je nog even een schaduw hoort.

De groepen, strijkers versus fagotten, zijn met zichzelf bezig. De speelstijl is anders dan van de andere groep (b.v. gebonden versus kort), ook zijn er passages waarbij ze in blokken aan het

woord zijn. Dan opeens hebben fagot 3 en 4 de speeltechniek spiccato "gestolen", zie Afb.7.

In hoeverre is spiccato op een fagot mogelijk? Nou, in principe helemaal niet, want er is geen snaar om overheen te dansen. Maar het gaat om het gevoel van het imiteren van een speeltechniek van de ander, zo kort mogelijk spelen. In Afb.7 is een vorm van Aksak te zien, waarbij de grotere teleenheid uit twee maten bestaat. In dit geval vormen 6/8 en 5/8 samen 11/8: 3+3+3+2.



Afb.7: All's fair, mm.137-140, alle fagotten bassleutel

Helaas voor de fagotten hebben de strijkers het laatste woord. In de allerlaatste maat spelen ze prominent een groot glissando. Ja, jammer, dat kunnen de fagotten echt niet nadoen.

Zoals gezegd, er zijn heel veel werken voor fagot, zeker in combinatie met strijkers. De humor en het speelplezier valt al van sommige titels af te lezen, zoals "And Yet...", voor fagot en strijkkwartet.

INGEZONDEN MEDEDELINGEN

Music Mind Games

Music Mind Games is een innovatieve en interactieve methode voor het aanleren van muziektheorie en solfège ontwikkeld door Michiko Yurko. Hierbij wordt gebruik gemaakt van creatieve spelletjes en leuke aantrekkelijke materialen. Alle soorten muzikdocenten en -studenten kunnen deelnemen aan de trainingen. Beide trainingen zijn in het Engels en bestaan uit 30 uur les geven door Silvia Crusellas Maña.

Music Mind Games teacher training Unit 1 en 2, Zwolle
Unit 1: 30 juni - 4 juli 2024
Unit 2: 6 - 10 juli 2024

Meer informatie en aanmelding via
www.musicmindgames.nl

ELIEN WILLEMS
WWW.VIOOLLESINZWOLLE.NL
WWW.MUSICMINDGAMES.NL

6 t/m 16 augustus 2024
Beukenhof, Biezenmortel

62^{ste}

ZOMERCURSUS
WOUDSCHOTEN

Dé kamermuziek cursus
voor jongeren van
12 tot 25 jaar




zomercursuswoudschoten.nl



**ZOMERCURSUS
WOUDSCHOTEN**

kamermuziek cursus voor jongeren (12 - 25 jaar)



Links op <https://fagotnetwerk.org/de-fagot/bij-de-fagot-30-2024/>

Meester van de Twaalf Apostelen

Meester van de Twaalf Apostelen (Ferrara, 1520 - 1575) is een anonieme 16e-eeuwse Italiaanse schilder, actief in Ferrara en Rovigo van 1530 tot 1542.

De naam 'Meester van de twaalf apostelen' komt van een reeks panelen van de twaalf apostelen waarvan de auteur onbekend is en die als basis dient voor latere toeschrijvingen. Voor ons fagottisten valt op een phagotum dat links onder op het schilderij op de grond ligt. Het schilderij heet Jakob en Rachel bij de put. Andrei Bliznukov beschrijft het schilderij als volgt.

'Jakob en Rachel bij de put

De episode komt uit het boek Genesis en beschrijft de ontmoeting tussen Jakob en zijn nicht Rachel. Jakob, vergezeld door drie herders, wordt afgebeeld terwijl hij de steen optilt die de put bedekt om Labans kudde water te geven. De jongeman stemt ermee in zijn oom zeven jaar te dienen om Rachels hand te krijgen. De gevlekte geiten verwijzen naar Jakobs plan om een deel van de kudde te stelen: aangezien Laban hem de gevlekte geiten had beloofd, slaagt de jongeman er met een list in om een groot aantal gevlekte geiten voort te brengen.

Het schilderij kan worden toegeschreven aan de anonieme schilder die in de eerste helft van de 16e eeuw ondergedoken zat in Ferrara, waar hij vrijwel zeker werd opgeleid door Ludovico Mazzolino, aan wiens stijl hij daarna trouw bleef. Na de dood van de meester, in zijn volwassen jaren, bezocht hij het atelier van Garofalo en benaderde vervolgens de cultuur die door Girolamo da Carpi naar Ferrara werd geïmporteerd (Bliznukov 2003). Hoewel het vermoeden dat Leonello de eerste herder links zou zijn en Alfonso I d'Este de vierde (Sgarbi 1990) niet met zekerheid kan worden bewezen, was het werk vrijwel zeker bedoeld voor het hof en werd het rond 1540-1545 uitgevoerd. Het elegante schilderij, met als opvallend kenmerk de rijke verzameling van voorwerpen en dieren, beschreven met een nauwgezetheid die doet denken aan de hedendaagse Vlaamse schilderkunst, heeft als strengste compositorische parallel de details met de rustieke werken die zijn afgebeeld in de bijgelovige stukken van het fries van Aeneas, uitgevoerd door Dosso Dossi in het midden van de jaren



Jakob en Rachel bij de put. Schilderij van een anonieme schilder, 'Maestro dei dodici apostoli'
Bronnen: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maestro_dei_dodici_apostoli_giacobbe_e_rachele_al_pozzo_ferrara_1500-50_ca_01.jpg
Het schilderij hangt in Pinacoteca Nazionale, Ferrara, Italië

1920 en bedoeld om Alfonso's Camerini te versieren. De nauwkeurigheid in de weergave van de muzikale instrumenten moet worden benadrukt, wat vooral duidelijk is in de phagotum die zichtbaar is op de voorgrond en aan de linkerkant, geperfectioneerd door musicus Afranio degli Albonesi uit Pavia en uitgevoerd in Ferrare in 1521.'

Bron: Andrei Bliznukov (2004), *Maestro dei dodici apostoli, Giacobbe e Rachele al pozzo, c. 1540, Ferrara, Pinacoteca Nazionale (deposito Fondazione Cassa di Risparmio di Ferrara), in Le ceneri violette di Giorgione. Natura e maniera tra Tiziano e Caravaggio, catalogo della mostra (Mantova, 2004-2005), Milano, Skira, 2004, pp. 256-257.*
Vertaling citaat: DeepL/dh

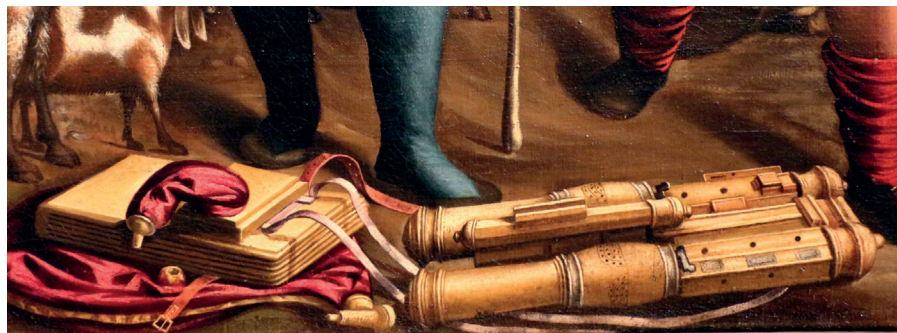
Camilla Cavicchi geeft dit commentaar op het schilderij:

'(..). Het staat vol met achtergronddetails, van kleine dieren tot de details van kleding, maar wat vooral verrassend is, is de keuze aan muziekinstrumenten die door de kunstenaar zijn afgebeeld. Het bevat niet de muziekinstrumenten die gewoonlijk aan herders worden toegeschreven; het toont eerder hoofse en modieuze instrumenten, dicht bij de geïdeali-

seerde landelijke wereld van herdersgedichten en pastorale werken die favoriete theaterstukken waren aan het Este-hof. Drie daarvan zijn herkenbare instrumenten: op de achtergrond links het klavier van een cordofoon uit de viola da mano-familie; in het midden van het doek, hangend aan de schouderriem van de knielende herder, een sopraan-kromhoorn; op de voorgrond, links op de grond, een phagotus. De aanwezigheid van dit laatste instrument is een bijzonder ongebruikelijk bewijsstuk. De phagotus was een bijzonder type blaas-instrument met een dubbel riet, bediend met een doedelzakmechanisme dat polyfone muziek produceerde met een breed scala aan dynamiek en toon. De fagotus werd uitgevonden door Afranio degli Albonesi da Pavia, een kanunnik in dienst van kardinaal Ippolito I d'Este en, na diens dood in 1520, van hertog Alfonso I. De geschiedenis van de uitvinding ervan, met een afbeelding van het instrument, werd opgenomen in de *Introductio in Chaldaicam linguam*, geschreven door Afranio's neef, Teseo Ambrogio degli Albonesi, en gedrukt in Pavia, door Simoneta, in 1539. Volgens Teseo Ambrogio werd het instrument voor het eerst geproduceerd in Ferrara rond 1521 met behulp van het bekwame hofhoutdraaier Giovanni Battista Ravilio na een reeks schijnbaar

mislukte experimenten. Afranio zelf was een virtuoos bespeler van zijn instrument. De afbeelding van de fagotus ontdekt op het schilderij Maestro dei Dodici Apostoli is van grote documentaire betekenis. Het bevestigt dat de kunstenaar een frequente bezoeker was in hofkringen. Ook de aanwezigheid van het instrument in een typisch pastorale setting

schept een tot nu toe onbekende context. De phagotus was niet een voorloper van de hedendaagse fagot, maar een verfijnde versie van de doedelzakken die het hoofse beeld van het landelijke leven oproepen dat zo populair was bij het gecultiveerde publiek van herdersdichten en pastorale werken aan het d'Este-hof.



Bron: <https://rivista.fondazioneestense.it/en/2002/item/207-afranio-phagotista-virtuoso/207-afranio-phagotista-virtuoso>
Vertaling: Google Translate/dh

Hoewel de phagotus en de fagot niet tot dezelfde familie van muziekinstrumenten behoren, heeft de Britse componist John Pickard wel in 1992 *The Phagotus of Afranio* voor fagot en piano geschreven. Zoek op Youtube 'The Phagotus of Afranio'; dit leidt naar een uitvoering uit 2020 door Ursula Leveaux – fagot en Ian Brown – piano.

Lees verder: (<https://fagotnetwerk.org/de-fagot/bij-de-fagot-30-2024/>)

Een herontdekte romantische fagotsonate

ELLEN KRUITHOF

Wanneer noem je iets herontdekt? De naam Johannes Meinardus Coenen hoeft niet herontdekt te worden, hij is voor het nageslacht bewaard gebleven vanwege "zijn" straat in Amsterdam. Coenens Sonate voor fagot en piano is bekend bij het Nederlands Muziek Instituut en bij het IMSLP¹, waar de uitgave uit 1864(?) te vinden is. Aan de andere kant kennen maar weinig fagottisten het stuk en het wordt dan ook weinig gespeeld.

De 19^e eeuw staat niet bekend als een tijd dat er veel muziek voor solo fagot geschreven werd. Het was, met componisten als Weissenborn en Küffner, wel de tijd van educatieve werken. Hun stukken voor fagot (en piano) vallen dan ook vooral in die categorie. We kennen in het Nederlandstalige gebied als vroeg solo-werk de Sonate van Julius Röntgen² uit 1929, maar dan zitten we alweer in de volgende eeuw. Kwam deze sonate als het ware uit het niets? Of was er in de 19^e eeuw toch meer dan wij op ons netvlies hebben?

Het Nederlands Muziek Instituut³ presenteert zichzelf als het "collectief muzikaal geheugen" en herbergt in die hoedanigheid een scala aan bronnen over en van componisten. Een van

die componisten is Joh. M. Coenen⁴, van wie in het archief deze fagotsonate is opgenomen. Die uitgave is gedigitaliseerd, als deel van de Alsbach-collectie⁵. Is het speelbaar? In principe wel, al staan er wat inconsequenties in de partituur. Kende Röntgen de sonate van Coenen? Dat weten we natuurlijk niet. Wat we wel kunnen zien is dat beide componisten de fagot veel vrijheid gaven binnen hun compositie.

De vergankelijkheid van roem maakte Johannes Meinardus Coenen (1824-1899) aan den lijve mee. Hij had een vliegende start door als tiener al een orkestbaan als fagottist te hebben, had vervolgens een leven vol bezigheden als dirigent, componist en arrangeur, maar stierf verbitterd en berooid.

In 1852 begon Coenen in Amsterdam als muziekdirecteur (dirigent, programmeur) van een theaterorkest. Deze post en de omgeving bevielen wederzijds goed, hij werd in 1856 benoemd tot muziekdirecteur van de Stads-Schouwburg. In deze functie kreeg hij naam als componist/arrangeur. De bezigheden bij de Stads-Schouwburg combineerde Coenen vanaf 1857 met de directie/organisatie van de abonnementsconcerten van Felix Meritis, als opvolger van de destijds geliefde J.B. van Bree.

In januari 1861 berichtte de pers⁶ dat vier houtblazers in Amsterdam een Blaas-Quintet-Vereeniging hadden opgericht, met het doel om een concertserie van vier soirées te verzorgen. Coenen werd in de aankondiging welis-



1) IMSLP.org

2) Te vinden op [wikipedia: nl.wikipedia.org/wiki/Julius_Röntgen](https://nl.wikipedia.org/wiki/Julius_Röntgen)

3) Op internet te vinden onder nederlandsmuziekinstituut.nl

4) Herkomst foto: delachendefagottist.blog/2012/04/17/johannes-meinardus-coenen-1824-1899

5) De Alsbach-collectie heeft archiefnummer 7002, daarin heeft de Coenen-sonate nummer 3484, te raadplegen via de site haagsgemeentearchief.nl

6) Via delpher.nl: Nieuw Amsterdamsch Handels- en Effectenblad, 23-01-1861



waar vermeld als fagottist van het gezelschap, maar speciale aandacht ging toen uit naar de fluitist Van Boom, die solistisch zou optreden. De aankondiging vermeldt medewerking van de hoornist Potdevin, de pianist Von der Finck en twee strijkers. Potdevin zou het vijfde lid van het kwintet worden. De pianist komen we ook bij latere concerten tegen van (leden van het) kwintet.

Het jaar erop volgde een soortgelijke serie. In het derde concert hiervan, op 7 maart 1862, speelde Coenen zijn eigen Sonate voor fagot en piano. Deze datering staat vast, naar andere data is het gissen. Het jaar van compositie moet voor die première zijn geweest, terwijl het kort erna is uitgegeven bij Weygand & Co.

In de pers⁷ werd het werk en de uitvoering geroemd, met naast Coenen de pianist Von der Finck. Een citaat: "De compositie, een en al melodie, Italiaansche zangerigheid, gepaard aan eene echt Hollandsch degelijk Contrapunctisch-Harmonische bewerking, is oorspronkelijk en liefelijk, beide in hooge mate, (...)". Men maakte er een punt van dat de compositie meer een Concertante dan een Sonate is, omdat ook de pianopartij solistisch is. Men wijst er verder op dat Coenen de juiste persoon is gebleken om het "toverstafje" van zijn voorganger Van Bree over te nemen.

In een andere recensie⁸ noemt men het spel van Coenen van een "onbegrijpelijke virtuositeit" en er is lof voor zijn toon en egale voordracht. Ook hier merkt men op dat het werk ten onrechte sonate heet, het zou eerder een concertino genoemd moeten worden.

De Sonate werd een paar jaar later nog eens aangekondigd⁹ bij een concert in Frascati: Coenen zou deze keer met de pianist Robert optreden. Behalve fagottist was hij, in ieder geval bij dit concert, dirigent van het Frascati-orkest.

Wanneer we nu, ruim anderhalve eeuw later, naar de Sonate kijken, is hij een voorbeeld van de tijd waarin men hield van "dikke" orkestratie. Er staan veel oktaafverdobbelingen in de piano-partij. Het hele werk is tonaal, zoals in die tijd te verwachten is. Daarbinnen vallen verschillende dingen op, in de eerste plaats de opeenvolging van toonsoorten van de drie delen: Allegro

moderato in c-klein, Andante in B-groot en Allegro in C-groot. Verder bestaan akkoorden zoals gebruikelijk uit tertsupstapelingen, maar hier beperkt Coenen zich niet tot simpele drieklanken. Al in maat zes staat het **ff**-akkoord g-b-d-f-as. Ook bij dergelijke none-akkoorden is de instrumentatie "dik": alle vijf akkoordnoten komen voor. Vanwege de harmonische wendingen staan er veel toevallige voortekens in de partituur. De toonsoorten schuiven langs elkaar, soms chromatisch, soms via een akkoord als het dubbelverminderd septiemakkoord. De overgangen klinken steeds logisch.

De fagotpartij gaat hoger dan we voor mogelijk houden voor een stuk uit 1861(?), er staat een hoge des (des2) in. De samenklank op die plek is een septiemakkoord op Es, een logisch vervolg op de grote drieklank op as van de maat ervoor. Die hoge des is niet geschreven als toevalstreffer, maar als deel van de cadens aan het einde van deel I een momentje om te *shinen*:



Afb. 2: Deel cadens eind eerste deel

Hoe kreeg Coenen die hoge des voor elkaar, in een tijd waarin er geen hoge-d-klep op de (Duitse) fagot zat? Het is natuurlijk mogelijk dat Coenen op een Franse fagot speelde, we weten het niet. Het is wel waarschijnlijk dat de sonate commercieel aantrekkelijk moest worden door hem "voor fagot, cello, klarinet of viool" te bestempelen. Voor klarinet (in bes) en viool zijn aparte partijen bijgeleverd, cello wordt geacht met dezelfde partij toe te kunnen als fagot. De partijen zijn grotendeels hetzelfde, ze verschillen voornamelijk wanneer tonen aangepast moeten worden vanwege de omvang.

Het eerste deel heeft een vrij grote uitgeschreven cadens voor fagot, het tweede deel heeft een wat kleinere en het derde deel heeft er geen. De cadens van het eerste deel eindigt voor de fagot op een lage as, die enharmonisch

in de piano-partij als terts in een grote drieklank op e past (e-gis-b). De laatste vier maten van het deel zijn *lento*, waarmee de overgang naar het tweede deel zowel qua toonsoort als qua tempo soepel gemaakt wordt. Het derde deel begint als de variant in C-groot van het eerste deel, in c-klein.

In 1865¹⁰ kreeg Coenen de opdracht tot het formeren van een professioneel orkest. Hij werd de eerste dirigent van het Paleisorkest, zoals het nieuwe orkest van het Paleis voor Volksvlijt, gewoonlijk genoemd werd. Hij gaf zijn bezigheden bij Felix Meritis en de Stads-Schouwburg op om bij het Paleisorkest aan de slag te kunnen.

Coenen¹¹ zou een enorm aantal arrangementen voor het Paleisorkest schrijven en hij was ook dirigent ervan. Dit duurde tot de opheffing in 1895. Hierna trok hij zich terug en stierf een paar jaar later, in januari 1899.

De Coenenstraat in Amsterdam is het verlengde van de Beethovenstraat. Dit zegt iets over de status die hij op het hoogtepunt had, maar het zou mooi zijn als we hem ook werkelijk voor zijn verdiensten waarderen. Hij was fagotvirtuoos, hij kon voor zijn tijd onwaarschijnlijke dingen met het instrument. Het mooie voor ons fagottisten is, dat hij die ook nagelaten heeft en voor een groot aantal mensen zal dit nieuw zijn. Een nieuwe uitgave van de Sonate, waarbij de partijen geheel zijn herzien, is te vinden op IMSLP.

Voor klikbare links:

<https://fagotnetwerk.org/de-fagot/bij-de-fagot-30-2024/>

7) Via delpher.nl: Nieuw Amsterdamsch Handels- en Effectenblad, 10-03-1862

8) Via delpher.nl: Algemeen Handelsblad, 10-03-1862

9) Via delpher.nl: Algemeen Handelsblad, 07-03-1865

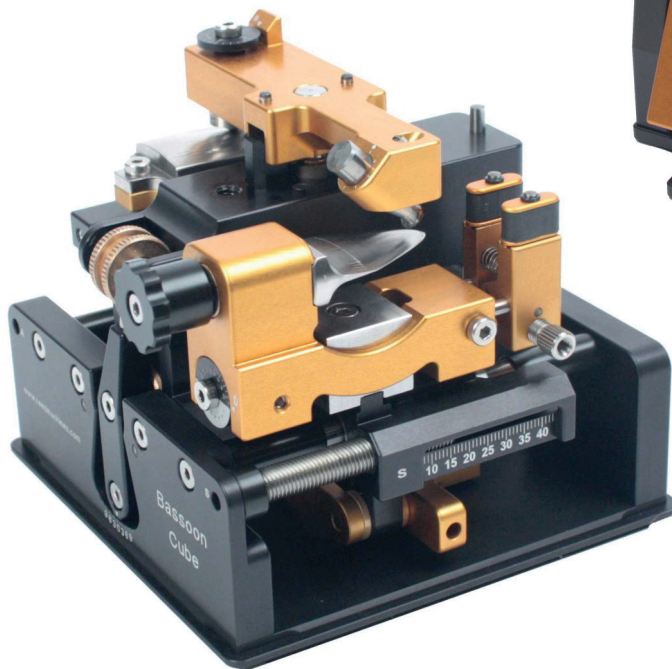
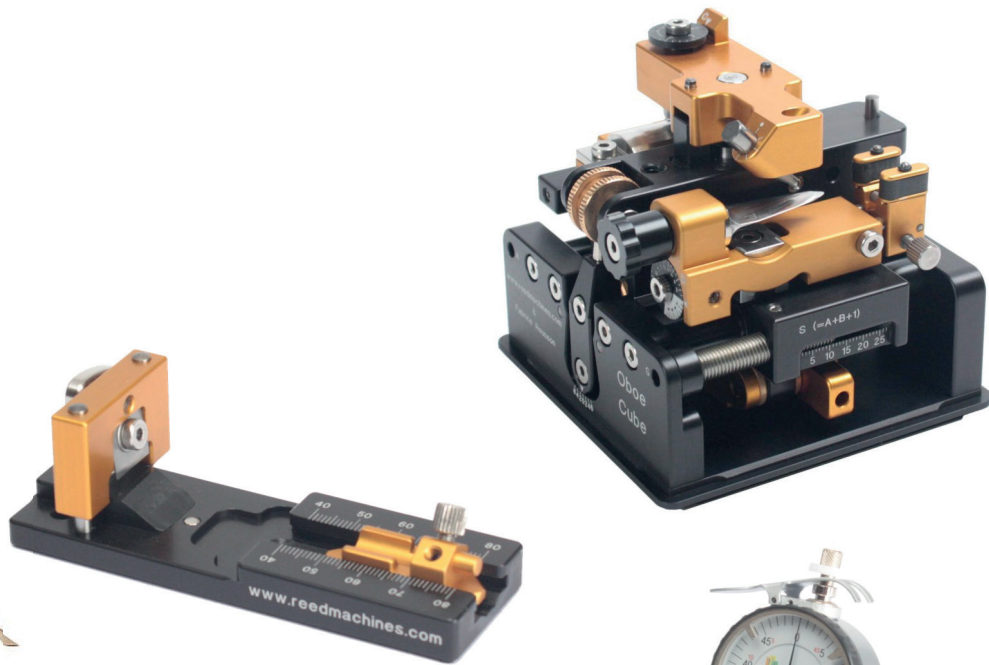
10) Via delpher.nl: Het Nieuws van den Dag, Kleine Courant 11-01-1899, blz.11 n.v. het overlijden van Coenen

11) Zie noot 10





reed machines



for making inspiring music
we bring you worlds best reed machines

www.reedmachines.com

