

DE FAGOT

TIJDSCHRIFT VOOR FAGOTTISTEN

NUMMER 10 | MEI 2013

CD GUSTAVO NÚÑEZ
WOODLANDS
HOUTHANDEL ANTWERPEN
FAGOTTER



FAGOT SOLO

DAG VAN DE FAGOT: 18 MEI

Ook dit jaar organiseren we weer een Dag van de Fagot als omlijsting van de jaarlijkse ALV. Dit jaar met een bijzondere workshop als vooruitblik op het Jaar van de Fagot in 2016 en het bijbehorende festival. Doe mee met de workshops.

Deze dag is open voor alle leden van Fagotnetwerk en is gratis toegankelijk. (Niet-leden betalen € 10,- inschrijfgeld als bijdrage in de kosten.) Inschrijven doe je met het online inschrijfformulier op www.fagotnetwerk.org.



PROGRAMMA

- 09:30 - 10:00 Binnenkomst, koffie&thee, Welkom
- 10:00 - 12:00 Workshops
- 12:00 - 13:00 ALV
- 13:00 - 14:30 Workshop & Brainstorm Jaar van de Fagot 2016 & Festival 500 Jaar Fagot
- 14:30 - 15:30 Parallel:
 - In gesprek met Ruud van Eeten, componist verplicht concourswerk 'Aria'
 - Groot Fagot Ensemble
- 15:45 - 16:15 Slotconcert

WORKSHOPS

- Workshop lichte muziek door Mirjam Hendriks en Hans Vos
In deze workshop ontrafelen we de geheimen van de lichte muziek waarbij de noten hetzelfde genoteerd staan maar anders gespeeld worden. Aan het eind spelen we samen Fascinating Rhythm.
- Workshop orkestmuziek door Freek Sluijs:
 - Bartok "Gioco Delle Coppie" (het spel der paren), het 2e deel uit concert voor orkest. In het begin met 2, bij de herha-

ling met 3 fagotten.

- Berlioz Symfonie Fantastique de bekende passages die ook altijd bij proefspelen worden gevraagd.
- Samenspielen in trio's en kwartetten o.l.v. een docent

BRAINSTORM 500 JAAR FAGOT

Voor iedereen verzorgen we de speciale workshop en brainstorm over het Jaar van de Fagot dat we in 2016 willen organiseren. Een onderdeel van dit jaar zal een groots internationaal festival zijn met (als werktitel) Festival 500 jaar Fagot. Graag laten we iedereen meedenken over wat jij aan activiteiten terug wil zien in dit jaar of in het festival. Wie zou jij graag zien spelen? Van wie heb jij graag een masterclass? Hoe krijgen we de Fagot nog meer onder de aandacht bij het grote publiek? Denk groots en internationaal! Kom meedenken, meedoen en meeluisteren bij deze brainstorm. Hoe meer zielen, hoe meer ideeën.

LEDENVERGADERING

Het bestuur legt verantwoording af voor het gevoerde beleid en de ontplooi-

activiteiten. Bestuursleden dienen (weer) een nieuwe mandaat te krijgen. We zoeken nog naar een nieuwe secretaris en penningmeester (eventueel iemand die de financiële administratie bijhoudt). Wat zijn de nieuwe ontwikkelingen?

De stukken van de jaarvergadering zijn over enige tijd te downloaden. Daarover krijg je als lid te zijner tijd bericht. Leden zonder internetfaciliteiten krijgen de stukken per post.

LOCATIE

Conservatorium Tilburg
Fontys Hogeschool voor de Kunsten
Zwijsenplein 1
5038 TZ Tilburg

MEER INFORMATIE EN INSCHRIJVEN

Meer informatie vind je op de website van het Fagotnetwerk. Inschrijven kan via het inschrijfformulier op onze website, zie: www.fagotnetwerk.org. Meer informatie over het programma krijg je via het bestuurslid Evenementen (Heleen Huijnen - evenementen@fagotnetwerk.org) en over de Jaarvergadering via de secretaris (Hennie Stempher - post@fagotnetwerk.org).

EINDEXAMENS FAGOT

Ook dit jaar doen er fagotstudenten eindexamen en sluiten hiermee hun conservatoriumstudie af. Er zijn examens in Leuven, Den Haag, Amsterdam, Rotterdam en Groningen. De examens zijn openbaar toegankelijk.

INGE PETERS, EINDRECITAL MASTERPROEF

6 mei 2013 14.00 uur Kamermuziekzaal
Lemmensinstituut Leuven
programma: Saint-Saëns, Arnold, Villa-Lobos, Rossini

HANNEKE NIJS, RECITAL MASTER

14 mei 2013 19.30 uur A.5 zaal
Koninklijk Conservatorium Den Haag
programma: Telemann, Rossini, Bitsch, Barber

EVA JANSEN, EINDEXAMEN BACHELOR

28 mei 2013 20.00 uur
Conservatorium van Amsterdam

JANTINE VEENSTRA, EINDEXAMEN BACHELOR

14 juni 2013 20.00 uur (ovb)
Theater Nieuwe Regentes Den Haag
programma: Hovland, Brescione, Ben Haim, klezmer en wereldmuziek

FLORIAN KROUWEL, EINDEXAMEN MASTER

20 juni 2013 16.00 uur
Codarts Conservatorium Rotterdam
programma: Trujillo, Koechlin, Ravel, Marsalis

ANJA BRONS, EINDEXAMEN BACHELOR

27 juni 2013 19.30 uur AE-zaal
Prins Claus Conservatorium Groningen
programma: Vivaldi, Weber, Dutilleux, Poulenc en Van Beurde

(advertentie)


www.harafagotrieten.com


500 JAAR FAGOT!

2016 Wordt het jaar van de fagot! Binnen het fagotnetwerk zijn de eerste voorbereidingen begonnen, iets aan uitleg is daarom wel nodig.

Bestaat de fagot in 2016 500 jaar?

Nee, het is niet zo dat 500 jaar geleden de eerste fagot van de lopende band rolde en de flessen champagne werden ontkurkt. Maar uit 1516* is er een aankoopnota bewaard gebleven waarop de naam fagot voorkomt. Om welk instrument het hier gaat is niet precies te zeggen wellicht was het een fagothum waar de naam fagot uit voortgekomen is. De dulciaan, "de eerste fagot" verschijnt zo'n 15 a 20 jaar later ten tonele maar een echte eerste hebben we niet dus dit zou een vroege vorm geweest kunnen zijn. Echter de naam "fagotto" wordt hier voor zover wij weten, gebruikt een mooie gelegenheid om een jaar lang de fagot in de schijnwerpers te zetten!

Wat gaan we doen?

Een jaar lang gaan we alle activiteiten met de fagot bundelen en extra aandacht geven met als hoogtepunt een internationaal fagotconcours met workshops, lezingen en nog veel meer wat we de komende tijd gaan bedenken.

We staan nog aan het begin van de organisatie, hebben de grote lijnen uitgezet, maar in 2016 zullen wel de flessen champagne ontkurkt worden als we een groot fagotfeest gaan vieren!

Thomas Oltheten

* Curtal, Dulcian, Bajón: A history of the Precursor to the Bassoon
Maggie Kilbey



 stekbaas@fagotnetwerk.org

 @fagotnetwerk

 FagotNetwork (groep)

FAGOTNETWERK

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

Leden van het Fagotnetwerk ontvangen De Fagot kosteloos. De kosten voor een abonnement op jaargang 2013 bedragen € 20.

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

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

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

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

Omslagfoto: Jeugddag (zie pag 32-33)

COLOFON

INHOUD

GUSTAVO NÚÑEZ OVER ZIJN CD, FAGOTTEN EN HET ORKEST	4
ENSEMBLE HOUTHANDEL ANTWERPEN	7
FAGOT SOLO	10-27
WOODLANDS	28
LEFREQUE	30
FAGOTTER	32
SJOSTAKOVITSJ'S NEGENDE SYMFONIE	34
FAGOTCONCOURS	37
GERSHWIN BY SPECIAL ARRANGEMENT	38
HET QUONIAM UIT DE HOHE MESSE	40
FAGOT OP DE PLANKEN	44
VOOR U BELUISTERD	46

Gustavo Núñez over zijn CD, fagotten en het orkest

Interview: Freek Sluijs - Tekst en foto's: Dick Hanemaayer



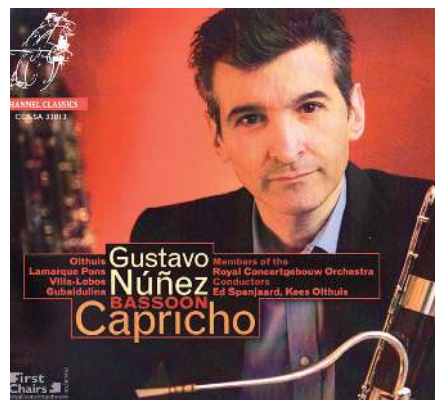
Onder auspiciën van de Stichting Kamermuziek Leden Koninklijk Concertgebouw Orkest zijn enkele CDs uitgegeven waarop één van de eerste blazers centraal staat. Eerder zijn CDs uitgegeven rond de fluit, de trombone en de hoorn. Op 16 maart is in het Amster-

damse Bethaniënklooster de CD gepresenteerd waarin eerste fagottist Gustavo Núñez centraal staat. Reden voor een uitvoerig gesprek over de CD, over het voorbereiden en het opnemen van een CD, over fagotten en over het Concertgebouworkest.

CD

Met een CD laat een uitvoerend musicus iets achter. 'Als componist laat je altijd iets achter, of het wordt gespeeld of niet, het blijft, het is daar. Als musicus laat je niets na, je speelt en het is weg; je speelt een stuk een keer en je hoort het nooit meer. En ooit zijn mijn kinderen oud genoeg om te denken, wat deed mijn vader vroeger, waarom was hij zo vaak weg? Dat willen ze dan horen, misschien.'

'Mij is al tien jaar geleden de vraag gesteld om deze CD op te nemen maar uit gebrek aan geld duurde het tot 2012 tot het er van kwam. De keuze van repertoire is in de 10 jaar ook steeds weer veranderd. Wat er in ieder geval op moest was het stuk van Kees Olthuis: Capricho. Hij heeft dat ooit voor mij geschreven in opdracht van de Vrienden van het Concertgebouworkest en het is ook het enige stuk dat ooit voor mij is geschreven. De première was in 1999 in de Kleine Zaal. Als ik de cd 10 jaar geleden had mogen opnemen, dan was-ie heel anders geweest. Ik had zeker andere stukken erbij gekozen die naast de Capricho op de CD moesten komen.' Nu heeft hij een andere keuze gemaakt; 'Ik was tien jaar geleden een andere speler; je verandert met de tijd, je wordt rustiger, speelt vaak liever langzamer. Soms omdat je die snelle dingen niet meer zo makkelijk kan, maar vooral ook omdat het mooier is. Je ontdekt dat je een lijn veel mooier kan spelen als die hier en daar



net een klein beetje langzamer is. Want het gaat om de tijd. Tijd is in de muziek zo belangrijk. In de tijd waarin wij leven is tijd helemaal het belangrijkste maar dan anders om; alles moet snel .. snel .. snel. In de muziek zouden we juist meer tijd moeten hebben om de dingen uit te kunnen spelen.'

'Ik wilde een specifiek 20ste eeuws stuk hebben, qua compositie en qua uitvoering, iets dat niet tonaal was. Voor mij is Gubaidulina (Concert voor fagot en lage strijkers) een grandioos stuk. Ik ben meer en meer verliefd geraakt op het stuk. Het is zeker in het begin heel moeilijk om het te begrijpen, om het te volgen maar als je het gaat studeren en iedere dag in de partituur gaat lezen wat er staat, dan is het een ongelooflijk ding. Dan wordt het hét meesterwerk voor fagot in de 20ste eeuw. De partituur was aanvankelijk lastig leesbaar, vooral

omdat het iedere keer weer een beetje anders klinkt, omdat er zoveel improvisaties zijn in de cello en baspartijen. Niet in de fagotpartij; die is precies genoteerd, niet qua timing, wel qua tempo.' 'De lachende clown: lachen op een fagot vond ik het moeilijkste, daar heb ik dagen, weken aan gewerkt, op hoe je lacht op een fagot. Je kunt lachen op een fagot maar dat is niet makkelijk. Ik heb het geluk gehad dat ik met mevrouw Gubaidulina heb kunnen werken. Ze was hier een jaar geleden en toen heeft het orkest geregeld dat we samen een middag konden werken. Zij heeft specifiek verteld hoe het o.a. het lachen moet. Een ander voorbeeld, ergens in het stuk staat quasi clamore, waar veel fagottisten gaan schreeuwen. Jammer genoeg betekent quasi clamore niet dat je moet gaan schreeuwen maar dat je "quasi", dus bijna schreeuwend moet spelen. Wij probeerden verschillende varianten en toen maakte ik een fout; dat moet je nooit doen met een componist in de buurt. Ik deed een flatterzunge op de hoge D. Als je het ooit probeert, weet je hoe moeilijk dat is. Toen riep ze: JA! Dus het werd flatterzunge op de hoge D.... Verder hebben we verschillende dingen in de fagotpartij veranderd, accenten weggehaald, pianissimo weggehaald, tempo veranderd, et cetera. Jammer genoeg wilde ze niet op de foto; die wilde ik graag hebben. 'Ich bin zu alt und zu hässlich', zei ze.'

'Het fagotconcert van Lamarque-Pons was het eerste fagotconcert dat ik ooit hoorde.

Dat stuk werd geschreven voor mijn vader die ook fagottist is. Lamarque-Pons was een Uruguayaans componist. Het stuk heeft drie delen: klassieke Uruguayaanse dansen, milonga, tango en Candombe. De drie belangrijkste dansen uit mijn land. Hoe het tot stand kwam is een leuk verhaal: Mijn vader was met zijn blaaskwintet besteld voor de opname van filmmuziek; Lamarque-Pons was de componist daarvan. Kennelijk was het prachtige muziek want mijn vader was heel enthousiast erover en zei tegen Lamarque-Pons dat hij eigenlijk ooit een fagotconcert moest gaan schrijven. Zomaar. Nooit meer iets van gehoord. Drie jaar later kwam die man met een partituur aan. Het is niet moeilijk, tonaal, voor de fagot prachtig geschreven, niet te hoog. Want tegenwoordige componisten schrijven zo hoog voor de fagot. Als eerste fagot speel je vaak in het bovenste octaaf en je raakt er aan gewend maar het blijft toch zwaarder. Een keer gebeurde er iets grappigs tijdens een festival in Japan, in 1995. Wij repeteerden een nieuwe stuk, voor het festival gecomponeerd; de fagotpartij was zo hoog dat ik al midden in de tweede deel helemaal door m'n embouchure heen was. In een bepaalde passage moesten we allemaal staccato op de hoogste noot van het instrument in *fff* spelen. Hoge f voor de fagot, dus. En ik kon niet meer! Maar ja, ik moest doorspelen en ik - ik ben een latino - ik heb die passage snoeihard een octaaf lager gespeeld; De componist vond het prachtig.'

Ook Villa-Lobos was een Zuid-Amerikaan, en zijn "Ciranda" is een stuk dat in het fagotrepertoire betekenis heeft. 'Er is ook nog het concertino van Mignone, ook een Braziliaan, maar ik vond het leuker om de Ciranda te doen; die speelde ik vaker als student. Natuurlijk moet je een bekend stuk nog wel goed studeren om het te gaan opnemen maar je hoeft het niet meer te leren kennen. Dat is een groot verschil. Een partij kan je in drie dagen leren. Maar dat betekent niet dat je het stuk kent. Je weet nog niet wat die noten betekenen. En de betekenis van de noten is het belangrijkste van de muziek. Dat is het moeilijkste. Het gaat over de horizontaliteit. Hier gaat het naar toe en daar ontspant het weer. Ik mis dat vaak in proefspelen. En dan denk ik, jongen, wie was je leraar? Heb je nooit geleerd dat je van de ene noot naar de andere moet? Of hoor je nooit een opname van Oistrach of Richter, oude opnames in hoezen met lelijke foto's van lelijke mannen. De foto's zijn mooier geworden maar wij horen nu veel minder de binnenkant van de muziek. Ik weiger een take van de muziek te nemen



Tijdens de CD-presentatie wordt gespeeld Kees Olthuis' Introductie en allegro voor fagot, contrafagot en strikkwintet.

omdat-ie zuiver is in vergelijking met een andere take die mooier is van lijn of met een mooi vibrato maar waarin een enkele noot niet helemaal zuiver is.'

OPNAME

'Zo'n CD moet je één maal doen en daarna niet meer. Ik heb zeven jaar geleden een opname gemaakt van het fagotconcert van Mozart. Sommige mensen vinden het helemaal niets, andere mensen vinden het goed. Ik vind het redelijk goed. Het is moeilijk genoeg om zo'n opname te maken in een middag, waarin je overgeleverd bent aan de omstandigheden. Je staat er en je moet het doen. En je moet het drie keer achter elkaar spelen. En ik zal je vertellen dat dat heel zwaar is. Je zou denken dat het Mozart-concert makkelijk is maar het is moeilijk .. moeilijk. Maar die opname zal ik nooit meer maken. Tenzij er een wonder gebeurt. Het leven gaat door, je moet andere stukken spelen. Dus de stukken die ik nu heb opgenomen, die ga ik nooit meer opnemen, denk ik. Ik zal ze zeker nog wel vaker spelen, maar niet nog een opname. Dat was zo moeilijk, in een koude kerk. Het was op 14 november, die nacht was het heel koud geweest. 's Middags kwamen we in de kerk en het was er ijskoud. Ik was een kwart toon te laag. Ik zat alleen maar te knippen. Dat kan een half uur, drie kwartier, maar niet langer. Na een uur opnemen - van de Ciranda van Villa Lobos - kon ik niet meer. Een zwaar stuk met lange lijnen. Daar had ik het heel erg zwaar. Ik had veel zorgen over Villa-Lobos, maar uiteindelijk ben ik tevreden met het resultaat.'

'Luisteren naar je eigen opnames is verschrikkelijk. Ik heb nog naar de master teruggeluisterd in het vliegtuig vanuit New York. Ik heb nog een paar foutjes ontdekt. Bijvoorbeeld een noot in de Gubaidalina. Een vinger bleef hangen, in plaats van een E, speel ik een ES en dan pas een E. Een soort appoggiatura. Ik heb bij aankomst thuis

direct een email geschreven ... de productie is toen direct stopgezet. En vanochtend hebben we dat allemaal geregeld.'

'Het is raar want je doet zo'n opname, je speelt het en je moet het nog een keer doen vanwege een krakende stoel of een verkeerde inzet ergens in het orkest. Je doet het drie maal, vier maal achter elkaar. Je gaat luisteren naar de opname, je luistert als musicus altijd anders dan een opnameleider. Die wil een soort perfecte verticaliteit in de muziek, alles recht onder elkaar. Ik vond vaak in een eerdere take de lijn veel mooier, wel een beetje ongelijk maar liever dat, want de lijn - de horizontaliteit - is belangrijker dan de verticaliteit van de partituur. Het is ook onmogelijk om passages steeds hetzelfde te spelen, omdat je steeds op andere plaatsen begint. Als je op een andere plaats begint speel je de passage anders. Het is bij een CD lastig om de intensiteit van het spel vast te houden, als je de hele middag aan het opnemen bent. Het is lastig, je moet heel goed in vorm zijn om dat te kunnen.'

Een andere opname vond plaats in Londen. 'Dat was makkelijker, sneller. Een nieuw concert van Howard Blake. Blake is een Engels componist die vooral filmmuziek heeft geschreven. Hij is heel bekend in Engeland vanwege zijn muziek voor de film The Snowman. Hij heeft ook een pianoconcert geschreven voor de 30ste verjaardag van Lady Di. Ik werd benaderd door Pentaton Classics om het fagotconcert van Blake op te nemen en kon geen nee zeggen. In Londen opnemen, met de Academy of St. Martin in the Fields onder leiding van Sir Neville Marriner. Het was een drukke periode, de opname was eind september. Twee dagen daarna vertrok ik naar Zuid-Amerika: twee dagen om ander repertoire te studeren. Niet makkelijk. Ik moest het doen want twee stukken die ik in Zuid-Amerika ging spelen, waren stukken voor de CD. Je zou dat een "try

out” kunnen noemen. Ik heb de hele zomer aan het stuk van Blake gewerkt. Ik ben zelfs op een zondag heen en weer gegaan naar Londen om met Howard te werken. Dat was erg interessant, want hij vertelde precies waar het over ging, hoe het stuk te fraseren was en wij hebben het lang over de cadens gehad. Ik had in de zomerperiode het stuk goed leren kennen en daarna gewerkt met Howard; de opname ging in een keer goed.’

FAGOTTEN

Gustavo was 11 toen hij met fagot spelen begon. ‘Zodra mijn handen groot genoeg waren heeft mijn vader een fagot voor mij gekocht, een Amati. Later werd het een Püchner. Daarmee kwam ik naar Hannover, studeren bij Klaus Thunemann. Hij was een geweldige leraar, hij was een vader voor ons. Overdag gaf Thunemann les, en ’s avonds studeerde hij. Dat deed ook Maurice Allard; Veel studeren. Allard gaf z’n vrouw geld om ’s avonds naar de bioscoop te gaan; zo kon hij thuis blijven oefenen. Op een dag kwam ze niet meer terug. Zo kan het gaan als je heel goed wilt zijn. Klaus heeft op de eerste les mijn Püchner in de hand genomen, kijken wat het is .. oh, dat is prima, mooie toeter heb je. Dus we werkten verder en na een paar maanden tijdens de les stopte hij en keek me heel lang aan en zei: Jongen, je moet een Heckel bestellen. Ik dacht, de wereld is voorbij; ik had niet eens een beurs; een Heckel was dus ondenkbaar. Ik belde diezelfde avond mijn vader op: papa, Thunemann heeft gezegd dat ik een Heckel moet bestellen. stilte op de lijn; ik dacht hij is er niet meer. Mijn vader vond dat ik de raad van mijn leraar moest volgen maar wou graag dat Thunemann de fagot zou gaan bestellen. Dat deed Klaus graag voor mij en twee jaar later had ik mijn nieuwe Heckel. Was het niet voor Thunemann, dan had ik ’m niet besteld; wellicht wel later. Klaus heeft heel goed voor ons gezorgd zoals met het regelen van schnabbels.’

‘Alan Fox heb ik bij Guntram Wolf leren kennen toen ik nog in Bamberg speelde. Ik probeerde toen de nieuwe Fox 601 en vond het een heel interessant instrument. Ik besloot heel snel om de fagot te kopen. De enige manier om een instrument te leren kennen is om er lange tijd op te spelen. Mooie fagot, ging makkelijk, verrek, wat ging-ie makkelijk. Maar uiteindelijk klinkt de Heckel beter. Ik heb de Fox helaas toen weer snel verkocht. De kwaliteit van de fagot zit in het hout en in de afwerking van het hout. Het zit ’m in de schellak waarmee Heckel de binnenkant van z’n fagotten afwerkt. Dat doet Fox niet, Yamaha niet, Püchner niet, Heckel wel. De buitenkant wordt gespoten met een acryllak, kunststof die niet te makkelijk kapot gaat.’

‘In 2005, tijdens een KCO tournee door de VS vroeg een collega uit een Canadees orkest of ik één van zijn leerlingen in New York wilde zien voor een les. We hebben in de Carnegie Hall afgesproken en gingen een kamertje in waar hij z’n fagotkoffer uitpakte en ik zag een prachtig mooie fagot te voorschijn komen. Ik dacht hé wat is dat; ik had nog nooit zoiets gezien. Dat was een Benson Bell fagot. Ik wist wel dat die man goed was in reparaties en dat hij goed was in het maken van essen maar had geen idee dat hij ook echt een fagotbouwer was! Ik ging er op spelen en ik dacht, verrek wat een mooie fagot. Mooi gemaakt, mooi afgewerkt. Beetje aan de zware kant door de keuze van het hout maar hij speelde lekker! Ik heb er tien minuten op gespeeld en was meteen verkocht. Toevallig ben ik 6 maanden later uitgenodigd om in Toronto een masterclass te geven. Ik vloog een dag eerder om naar Benson Bell te gaan, die in de buurt van Toronto zit. Ik heb daar urenlang op zijn fagot gespeeld en ik dacht, ik moet het weten. Ben Bell maakte een prachtige fagot uit Noord-Amerikaans esdoorn voor mij. Ik heb er wel van alles aan moeten veranderen. Hij was laag, 440 Hz, te laag. Walter Rieger in Rüsselsheim heeft ’m helemaal nagemeten en er een stukje afgezaagd. Verder heeft hij de metalen buisjes vervangen door caoutchouc-buisjes (buisjes in de 5 vingergaten op de vleugel en het onderstuk). De metalen buisjes maken het instrument voor mij niet flexibel genoeg; het wordt een beetje stijf. Er zijn veel mensen die geen buisjes gebruiken maar dat vind ik een beetje gevaarlijk; het hout kan altijd gaan rotten. De caoutchouc-buisjes zijn dus de oplossing als je de fagot zo dicht mogelijk bij het origineel wil hebben; dit zijn geen waterbuisjes; ze steken niet uit. De Bell fagot is uiteindelijk heel mooi geworden. Het toeval was dat mijn vaders Heckel een jaar eerder was gestolen in Montevideo toen hij met zijn blazersensemble op tournee was. Mijn vader ging toen op de Yamaha van het orkest spelen maar erg gelukkig was hij niet daarmee, dus ik bestelde een Bell fagot voor hem. En die werd prachtig. Ben heeft alle veranderingen die Rieger toen op mijn Bell fagot had aangebracht, op de nieuwe fagot verwerkt. Dat resulteerde in een veel betere fagot. Ik heb het hout zelf uitgezocht, een oud stuk hout uit 1986 dat hij van een vioolbouwer had overgenomen, daarvan is die fagot gemaakt. Mijn vader speelt er nog steeds op; hij is nu 78 jaar.’ Gustavo heeft sinds kort een nieuwe Benson Bell. Daarmee zijn de meeste stukken op de CD opgenomen. Alleen de Gubaidalina is op de Heckel gespeeld. ‘Maar ik hoor het niet. Ik hoor meer mijzelf dan de fagot. Dat is gelukt. Het is goed om niet te kunnen horen wat voor instrument het is.’

CONCERTGEBOUWORKEST

‘Ik kwam in 1995 bij het orkest en ben blijven hangen. Ik kende het orkest wel. Iedereen kent het orkest, mijn vader is fagottist en had opnames van het Concertgebouworkest, Dvořák -symfonieën onder leiding van Colin Davis, de Sacre, Haitink-opnames. Ik ben daarmee opgegroeid. Ik kende ook het Nederlands Blazersensemble en het Danzkwintet want die opnames waren er ook. Johan Cruijff en Oranje kenden we ook. Ik kwam naar Nederland en ik dacht even kijken, een paar jaar. Zo blijf je hangen. Je kunt het als musicus nooit uitzoeken. Het komt op je af en je moet er het beste van maken. Audities doen, dat weten we allemaal, dat heeft zoveel met geluk te maken. Ik ken zoveel jongens die kunnen spelen en die jarenlang ondanks veel proberen nooit een baan hebben gekregen. Waarmee heeft dat te maken? Het is geluk; het is je gelukt of niet. Je moet natuurlijk wel wat kunnen, je moet heel veel kunnen maar op dat hoge niveau moet je nog zoveel geluk hebben dat de mensen die naar je luisteren, ook nog goed vinden wat je doet. Dat ze je zien zitten als collega. Collega’s waren een enorme inspiratie, en nog steeds. Langzamerhand ben ik één van de oudere orkestleden. Na mij zijn er rond 70 nieuwe jonge mensen gekomen.’

‘De fagotten en de klarinetten zijn in het orkest van plaats gewisseld, met een heel ander effect. Er is een reden voor. Heel vroeger zaten de hoge houtblazers in een rijtje met daarachter hoorns en fagotten. Dat is logisch want fagotten spelen vaak vijfde en zesde hoorn. Bijvoorbeeld Mendelssohn Midzomernachtsdroom en Brahms-symfonieën. Van Beinum wilde dat moderniseren. Toen gingen de klarinetten naar achteren maar bleven de fagotten naast de hoorns zitten. Zoals het nu is kan de tweede fagot de eerste beter horen omdat het geluid meer naar rechts gaat dan naar links. Dus kan de tweede zich makkelijker onder de eerste voegen. De tweede fagot kan in zeer zachte passages geïsoleerd raken als hij de eerste niet goed kan horen. Harnoncourt laat de contrabassen rechts van ons zitten, achter de eerste violen en daarvoor de celli. De altén zitten waar ze altijd zitten en de tweede violen waar meestal de celli zitten. Het is leuk om de contrabassen zo dichtbij te horen. Het podium van het Concertgebouw is heel groot. Wij zitten eigenlijk te ver uit elkaar en te ver van de dirigent. Bij andere orkesten zie je wel dat na twee lessennaren violen de hobo’s zitten en in het Concertgebouw zijn het drie en soms ook vier lessenaars, daarna de hobo’s en dan pas de fagotten. Wij horen niets. Pas op tournees, in andere zalen, horen we wat er aan de hand is en wat er zoal in het orkest gebeurt.’

Ensemble Houthandel Antwerpen

Sarah Vermeyen, fluit
Evy Van Dongen, klarinet
Maarten Wijnen, hobo
Rogier Steel, hoorn
Jonas Coomans, fagot



DIT IS HOUTHANDEL ANTWERPEN!

Houthandel Antwerpen is een compagnie van vijf blazers. In alles wat ze doen, streven ze naar een totaalervaring. Hierbij staan authenticiteit, métier, artistiek experiment en ontmoeting met het publiek centraal. Op een eigentijdse, eigenzinnige wijze tast Houthandel Antwerpen de grenzen af van wat een muziekensemble in de 21ste eeuw zoal kan zijn of betekenen: niet evident én spannend! Als compagnie is Houthandel Antwerpen een organisatie die steunt op drie pijlers: muziek, musici en publiek. Muzikaal richt het ensemble zich op hedendaagse en nieuwe klassieke muziek. Het brengt deze muziek op een vernieuwende en verfrissende manier als een performance (totaalprogramma) met een sterke visuele inslag.



Licht uit, spot aan. En even niets.
Het geroezemoes verstomt. Stille alom!
De spanning stijgt. Kippenvel, gloeiende oren en wangen,
geknipper met de ogen! Bij het publiek, maar ook backstage
bij de artiesten.
Een onzichtbare stem weerklinkt: 'Vermaak u, dames en heren!'
En dan plots: Pats! Boem! Het spektakel begint.

De 5 musici van Houthandel Antwerpen denken en doen: ze gebruiken hun lichaam én hun geheugen, hun hart en hun hoofd, hun buik en hun mond. Een Houthandelvoorstelling moet je aan den lijve onder vinden om er een goed idee van te krijgen,

en contrasteert op talloze manieren met een 'klassieker' concert. In een intens en intensief werkproces experimenteren de musici als collectief op een hoogst authentieke manier vanuit hun expertise met een niet-evident reper-

DE GROTE HOUTHANDEL ANTWERPEN SHOW

"Sinds 2008... reeds meer dan 120 concerten!"

Houthandel Antwerpen wil een frisse wind door het begrip 'concert' heen laten waaien. Door interactie met het publiek willen ze de afstand tussen de toeschouwers en de spelers tot een minimum herleiden. Zo wordt er naast het muzikale ook veel aandacht besteed aan het verbale en visuele aspect. Daardoor krijgen de concerten een intieme en gezellige sfeer.

Omdat klassieke muziek door veel mensen als saai en moeilijk wordt beschouwd, willen de muzikanten met veel enthousiasme hun liefde voor het prachtige repertoire dat voor blazersensemble geschreven is overbrengen op hun publiek. De voorbije concerten hebben aangetoond dat zowel jong als oud zich bijzonder aangesproken voelt.

Doorheen hun programmering wil Houthandel Antwerpen zowel aandacht besteden aan het standaard repertoire alsook aan het werk van minder bekende of doorheen de geschiedenis in de vergetelheid geraakte componisten. Gewaagde programma's en

onconventionele cross-overs worden niet geschuwd.

Houthandel Antwerpen laat alle grenzen tussen podium en publiek vervagen. In dit spektakel wisselen ze het klassieke repertoire af met woord, beeld en choreografie. Zij spelen op, voor, achter en tussen... een bombardement voor al uw zintuigen! De Grote Houthandel Antwerpen Show bewijst dat klassieke muziek leeft ... en hoe



KICKING SAWDUST

Kicking Sawdust zit boordevol ritme, swing, klassiek, latin, beat. De jonge muzikanten van Houthandel Antwerpen drukken de zintuiglijkheid uit van de noten, communiceren met heel hun lichaam. Het zit hem niet zozeer

in de melodische lijn of de klanken van de instrumenten waarop ze spelen. Nee, daarvoor heb je trucjes en techniek. Wat ze brengen is iets anders, iets meer. Het zit in hun samenspel, hun individuele persoonlijkheden, én in de muziek zelf natuurlijk. Een veelkleurig spektakel, een eigen, herkenbare sound, een subtiel evenwicht. Niet analyseerbaar, maar wel onmiddellijk voelbaar. Je adem stokt. Kicking Sawdust brengt je van climax naar climax. Kicking Sawdust is opgevat als een performance. Met op de affiche: Gordon Jacob (1895-1984), Wim Hendrickx (1962) en Sam Vloemans (1979). Zo biedt Houthandel Antwerpen een eigenzinnig, creatief podium waar hedendaagse muziek en het klassieke repertoire met elkaar in dialoog treden. Tegelijk is Kicking Sawdust ook een bundel schijnwerpers, waar spelers en publiek elkaar ontmoeten en inspireren.



toire. Houthandel Antwerpen is op die manier niet alleen een kamermusiekkwintet, maar een heuse werkplaats, of nog beter: een werkhuis waarin in een haast continu proces verwerkt en gespeeld wordt.

Houthandel Antwerpen gebruikt verschillende expressievormen om voor en met haar publiek te spelen. Het resultaat is een krachtige ontmoeting tussen muziek en publiek, of het nu gaat om een voorstelling/concert, een masterclass of een workshop.

HOE HET ALLEMAAL BEGON...

Houthandel Antwerpen ontstond in 2005 als blaaskwintet aan het Koninklijk Vlaams Conservatorium Antwerpen. Aanvankelijk was het ensemble voornamelijk actief op het examenpodium, maar ook als uithangbord van het Conservatorium en in diverse zelf opgezette concerten. De eerste jaren van haar bestaan studeerde en repeteerde de compagnie intensief aan het standaardrepertoire. Destijds waren de leden van het ensemble Sarah Vermeyen (fluit), Jeroen Soors (hobo), Evy Van Dongen (klarinet), Annelies Van Nuffelen (hoorn) en Jonas Coomans (fagot).

In 2007 wordt Houthandel Antwerpen geselecteerd als finalist van de wedstrijd 'Gouden Vleugels 2008-2009' en wordt de groep gekoppeld aan zijn mentorensemble Explorations met Roel Dieltiens. Die selectie zorgt voor heel wat belangstelling én voor een goedgevulde concertagenda: de eerste productie, 'De Grote Houthandel Antwerpen Show', speelt ze 20 keer op verscheidene belangrijke podia. Houthandel Antwerpen organiseert samen met Jeugd en Muziek Vlaanderen een succesvolle reeks schoolvoorstellingen. Samen met Ensemble Explorations creëert het 'Kampvuur', een voorstelling die ze tijdens de Tandem Tournee spelen in november 2008.

In februari 2009 wordt Houthandel Antwerpen bekroond als winnaar van de vierde editie van Gouden Vleugels en krijgt het de Jeugd&Muziek-prijs voor Kamermuziek. Deze bekroning geeft Houthandel Antwerpen ook werkelijk vleugels: in het seizoen 2009-2010 volgen maar liefst 35 uitvoeringen van 'De Grote Houthandel Antwerpen Show' en een aantal gesmaakte concerten in Nederland. Als onderdeel van de Gouden Vleugels-prijs mag het ensemble zijn debuut-cd, 'Kicking Sawdust', opnemen in de VRT-studio's. In april 2010 volgt een concertreis naar de Balearen.

Het seizoen 2010-2011 brengt een bezetingswissel voor het ensemble: hoorniste Annelies Van Nuffelen en hoboïst Jeroen Soors krijgen de drukke speellijst van het kwintet niet meer gecombineerd met hun orkestbaan in Nederland. Rogier Steel en Maarten Wijnen nemen hun plaats met enthousiasme in. Houthandel Antwerpen wordt nog hechter, de repetitie- en creatiedynamiek nog intenser. Dat seizoen speelt het ensemble 16 schoolvoorstellingen van de Grote Houthandel Antwerpen Show, 8 uitvoeringen van 'Kicking Sawdust' en 10 voorstellingen van 'Peter en de Wolf', een dansproductie. Bovendien ontwerpt Houthandel Antwerpen het 'Blazersatelier': een creatieve en grensoverschrijdende workshop voor leerlingen blaasinstrumenten. Het Blazersatelier wordt met veel enthousiasme onthaald in de academies van Ekeren en Herentals en het conservatorium van Kortrijk en ook opgenomen in het aanbod van Jeugd en Muziek Vlaanderen.

De concertlijst 2011-2012 is veelbelovend: 14 uitvoeringen van 'Kicking Sawdust' en een omvangrijke herneming van 'Peter en de Wolf' met maar liefst 21 voorstellingen in Nederland. Deze lijst wordt nog aangevuld met verscheidene school- en andere voorstellingen en een concertreis naar Spanje (naar het Victoria International Music Festival).

In februari 2013 gaat Houthandel Antwerpen in première met hun nieuwste productie 'Do You Remember?' Ze gaven hiervoor een compositieopdracht aan de Britse componist Philip Feeney en gingen voor het eerst in zee met een regisseur, de Nederlander Sybrand Van der Werf, voor de encensering. 'Do You Remember?' werd een nostalgische, persoonlijke en theatrale voorstelling, gebaseerd op de jeugtherinneringen van de musici van het ensemble.

OVER HOUTHANDEL ANTWERPEN DOOR FAGOTTIST JONAS COOMANS

Bij Houthandel Antwerpen zijn er al veel leuke momenten geweest, vooral omdat mijn collega's geweldig zijn. Ieder van hen is zijn instrument meer dan meester, maar doorheen de jaren is er ook een hechte band ontstaan. Als er iets misloopt tijdens een concert dan wordt dit met een blik naar elkaar gewoon rechtgetrokken. En dit geeft dat ik telkens met veel plezier en vertrouwen op het podium sta met Houthandel Antwerpen.

Zo maken we er een punt van om de concerten altijd zelf te presenteren, dus deden we dat ook tijdens onze twee tournees in Spanje, uiteraard in het Spaans! Ik weet niet of ons publiek alles verstond, maar onze inspanningen werden door de Spanjaarden wel heel erg geapprecieerd (je kan hiervan een filmpje bekijken op onze facebookpagina!). Een ander voorbeeld is die keer dat het ventiel van de hoorn blokkeerde tijdens een concert. De hoornist keek even naar de anderen en stond tussen twee delen op en ging backstage. Ook al wist ze van niets, toch stond de fluitiste gewoon op, en begon te vertellen over het ontstaan van het kwintet zodat er geen gat viel.

In een houtblaaskwintet is elk instrument uniek, maar doordat de fagot bijna altijd de laagste stem speelt, heeft hij een heel belangrijke functie. Enerzijds geeft hij een basis waar de anderen hun solo's op kunnen op bouwen, anderzijds leent de fagot zich uitstekend om mooie melodieën te spelen doordat we een relatief groot bereik hebben. Met Houthandel Antwerpen spelen we bijna alles uit het hoofd. Hoewel dit eigenlijk heel bevrijdend is, is het soms ook heel lastig. Met de fagotpartij moet ik baslijnen vanbuiten leren. Technisch zijn ze niet moeilijk te spelen, maar de logica is soms ver te zoeken. En als ik een fout speel klopt het akkoord niet meer, wat meteen opvalt.

Toch hou ik enorm van de plek die de fagot in het kwintet inneemt. Als fagottist kan je bijna alles spelen, van hoog en zweverig, tot ruw en agressief. Nog uitdagender wordt het om op zoek te gaan naar andere kleuren samen met mijn collega's.

Voor diegene die al in kwintet spelen of ooit gespeeld hebben, weten dat het houtblaas-repertoire beperkter is dan dat van strijkers, maar toch hebben we een paar pareltjes zoals György Ligeti, Samuel Barber, Gordon Jacob, Luciano Berio, ... Ook gaan we met Houthandel op zoek naar nieuw of onbekend repertoire, zodat we mooie, prikkelende en gevarieerde programma's kunnen samenstellen.

'Do you remember?' is al onze derde productie, en de meest speciale en persoonlijke voorstelling die we gemaakt hebben. Met een lange en intensieve creatieperiode, onder de vakkundige leiding van regisseur Sybrand van der Werf, hebben we onszelf en het gegeven 'concert' naar een hoger niveau getild.

De muziek van Philip Feeney is heel eenvoudig om naar te luisteren maar zit zeer ingeniëus in elkaar. De fagot speelt neemt bijna altijd de bas voor zijn rekening, maar nooit wordt hij verwaarloosd. Zo is één van de delen nagenoeg uitsluitend solo, waar dan ook nog de contrafagot duidelijk aan bod komt.

Ik heb enorm veel herinneringen aan mijn ensemble Houthandel Antwerpen; sommige zijn spannend, sommige ontroerend en andere weer leuk, maar allemaal heel dierbaar en persoonlijk. Eigenlijk net waar onze voorstelling 'Do You remember?' over gaat. Dus kom zeker eens kijken!

Met collegiale groeten van uw collega fagottist,

Jonas



LEES VERDER OP PAGINA 45

ERVIN SCHULHOFF, DIE BASSNACHTIGALL

Erik Reinders

Toen ik, inmiddels 26 jaar geleden, in het Residentieorkest als contrafagottist in dienst kwam, kreeg ik van mijn voorganger, Ab Weegenaar, een cadeautje. In de loodzware orkestkist waar de contrafagot in opgeborgen wordt, vond ik een muziekstuk van ene Ervin Schulhoff; *Die Baßnachtigall* was de titel. Ik belde Ab, en vertelde hem dat er nog muziek van hem in de contrafagotkist zat. Hij antwoordde mij: "Ja dat weet ik, dat is een cadeautje voor je, dan heb je wat te studeren!". Het bleek een fascinerend stuk te zijn, waarbij aan het slot een tekst voorgedragen moet worden. Ondertussen is het één van mijn favoriete stukken geworden.



Ervin Schulhoff was een zeer veelzijdig componist. Hij was van Duits-Joodse afkomst en werd in 1894 in Praag geboren. Hij studeerde piano en compositie achtereenvolgens in Praag, Wenen, Leipzig en Keulen. Hij was één van de markantste figuren in een generatie kunstenaars waarvan de carrière vroegtijdig werd afgebroken door de opkomst van het Naziregime in Duitsland, ondanks de cruciale rol die deze kunstenaars speelden in de ontwikkeling van de kunst in de vroege 20e eeuw. Als pianovirtuoos maakte hij furore en maakte tournees door Duitsland, Frankrijk, Engeland en Nederland. Hij werd als componist beïnvloed door de vele vernieuwende stromingen in de muziek aan het begin van de 20e eeuw. Als één van de eerste westerse klassieke componisten vond hij inspiratie in de Jazzmuziek en verwerkte die in zijn composities. In de jaren '30 kwam hij in grote moeilijkheden vanwege zijn Joodse afkomst. Hij mocht niet meer optreden in Duitsland, zijn werk werd tot "entartete Kunst" bestempeld en mocht niet meer uitgevoerd worden. Hij week uit naar Praag, Tsjecho-Slowakije. Hier werkte hij als radiopianist en kon maar amper bestaan van wat hem dat opleverde. Zijn communistische sympathieën, die in zijn werk steeds duidelijker naar voren kwamen (hij componeerde bijvoorbeeld in 1932 een muzikale versie van *Das Kommunistische Manifest*) brachten hem ook in Praag in moeilijkheden. Toen de Nazi's in 1939 Tsjecho-Slowakije binnenvielen kon hij alleen optreden onder pseudoniem. In 1941 besloot hij Russisch staatsburger te worden, waarop hij onmiddellijk gearresteerd werd en gedeporteerd naar het concentratiekamp Wülzburg. Hier overleed hij in augustus 1942 aan ondervoeding en tuberculose.



Schulhoff voelde zich verbonden met de kunstenaars van de "Dada"-beweging. Een eerste stimulans voor die beweging werd gegeven door de Franse futuristische schilder Marcel Duchamp in 1913, toen hij het *Fietswiel op een Taboeret* als kunstwerk presenteerde, met de vraag: *Kan iemand werken maken, die geen kunstwerken zijn?* De

beweging bestond slechts kort en vertoonde een piek tussen 1916 en 1920. In Nederland waren Theo van Doesburg en Kurt Schwitters belangrijke kunstenaars achter de Dada-beweging. De kunstenaars van Dada hielden zich vooral bezig met beeldende kunst, poëzie, theater en grafische ontwerpen. De beweging is verwant aan het nihilisme: het opzettelijk irrationeel zijn en afwijzen van de algemeen geaccepteerde standaarden in de kunst. Een voorbeeld: op een typische Dada-avond werden eerst alle lichten gedoofd, zodat alleen een geheel in het zwart geklede Theo van Doesburg met een witte das en witte sokken, zittend op een sofa en beschenen door een schemerlamp te zien was, die de lezing *Dadasofie* hield uit de brochure *Wat is Dada?* Halverwege deze lezing stond Kurt Schwitters vanuit het publiek op en begon als een hond te blaffen zodat het gesprokene onverstaanbaar werd. Van Doesburg ging onverstoorbaar door met zijn lezing. De avond werd door beide kunstenaars als zeer succesvol beschouwd: bij een volgende lezing begon het publiek van tevoren uit zichzelf allerlei dierengeluiden te maken.

Schulhoff componeerde een aantal werken onder invloed van de Dada-beweging: Ver voor John Cage zijn *4'33"* schreef hij al in 1919 "In Futurum", een solostuk voor piano waarvan het middendeel uitsluitend uit rusten bestaat:



Opmerkelijk is dat de sleutels aangeven dat het stuk met gekruiste armen gespeeld dient te worden! Uit hetzelfde jaar stamt de *Sonata Erotica*, een ritmisch arrangement van vrouwelijk gekreun, gekerm, en geschreeuw dat leidt tot een climax. *Sonata Erotica (nur für Männer)* is in feite een georkestreerd orgasme. Ook uit 1919 stamt

Symphonia Germanica een Actie voor stemmen en onbetekenende begeleiding, een satire, bedoeld als protest tegen het Duitse militarisme, waarbij na gegorgel en braakgeluiden een parodie op het Duitse volkslied weerklinkt, begeleid door vage flarden muziek van een Duits marsorkest en rumoer van slaginstrumenten. Schulhoff steekt hier al de draak met het later zo sterk opkomend Duits nationalisme, Duits nationalisme dat hem twee decennia later noodlot-tig zou worden.

Die *Baßnachtigall*, 3 Vortragsstücke für Kontrafagott stamt uit 1922. Het is het eerste stuk ooit geschreven voor contrafagot solo. Het werd gevonden in Praag, tussen andere ongepubliceerde manuscripten van de componist. Het werk is niet los te zien van de invloed van de dada-beweging en van Schulhoffs' politieke overtuiging. Het is niet zomaar een muzikaal grapje, maar een sarcastisch, grotesk gebaar tegen gevestigde "kenners" van muziek in de gedaante van zogenaamde voorstanders van het Expressionisme. Dit blijkt uit het naschrift dat voorgedragen dient te worden bij de uitvoering (Ik heb het vertaald uit het Duits):

"Ter toelichting en als bekentenis"

De Goddelijke vonk kan, evenals in een leverworst ook in een contrafagot aanwezig zijn. Daarom is dit lyrische vrienden en estheten - kortgezegd alle fijn-besnaarden – toegewijd als ervaring. Als alle anderen in de zoete tonen op hun violen zwelgen, dan, let wel, doe ik steeds het tegenovergestelde om jullie op te hitsen, jullie kleine marionetten, fatjes, hoorngebrilde salonintellectuelen, jullie pathologische kasplantjes en verdorven Expressionisten. -- beken schaamteloos uit stront geschapen te zijn en van stront te houden! Jullie echter zijn reeds met onberispelijke gestreken plooiën en tiptop-avondkostuums geboren, jullie omhooggefallen individuen! Als ik afstand tussen jullie en mij wil bewaren, dan klem ik mijn monocle vast en jullie, jullie hebt respect voor mij!

De keuze voor de contrafagot als solo-instrument illustreert Schulhoffs voorkeur voor het ongebruikelijke, het afwijkende. De titel *Baßnachtigall* impliceert het onmogelijke: vloeiende, virtuoze, lichte, sierlijke vogelgeluidjes die voortgebracht worden door een instrument dat met twee voeten in de aarde staat, dat weerbarstig en stug is. Juist de discrepantie tussen de lichtvoetigheid, zangerigheid en sierlijkheid van een vogeltje en de stugheid van een instrument als de contrafagot moet Schulhoff gefascineerd hebben. Dat conflict is dan ook belangrijker dan een vlekkeloze uitvoering; het proces is belangrijker dan het resultaat. Elk van de drie delen van het stuk daagt de uitvoerende uit om een schijnbare onmogelijkheid te overwinnen: het eerste deel vraagt om buitengewone souplesse, zangerigheid en klankschoonheid, het tweede deel eist een absolute beheersing van de ademverdeling, gepaard aan een virtuoze techniek en het laatste deel vergt uiterste discipline wat betreft dynamiek en wisseling in klankkleur.

Oorspronkelijk is het stuk zo geschreven dat er geen maatstrepen in voorkomen. Schulhoff heeft de maatstrepen bewust achterwege gelaten om muzikale gedachten ongestoord hun vrije loop te laten gaan, en om de uitvoerende een grotere vrijheid te geven. De uitgever Schott geeft een Urtext van het werk uit. Een fragment hiervan (begin van het tweede deel) is hier afgebeeld



Het eerste deel, *Melancolica*, begint langzaam in de laagte. Grillige melodiefragmenten, die je kunt associëren met nachtegaalgang, onderbroken door steeds kortere rusten, ontwikkelen zich vanuit een kleine secunde F-Ges met steeds toenemende spanning tot een e-f tremolo, dat uiteindelijk resulteert in een langgerekte, krachtig geaccentueerde binding f-e, als echo twee octaven lager herhaald F-E. Dan is er een rustpunt. Het begin keert weer terug en een naspel laat het deel tenslotte eindigen op een lage C. Hierbij afgebeeld een fragment :



Het tweede deel, *Perpetuum Mobile* is een doorlopende beweging van zestiende noten. Hier komen we direct bij het probleem van het perpetuum mobile: Een eeuwig doorlopende machine, die zonder toegevoerde energie blijft draaien is natuurkundig onmogelijk, hoewel er sinds mensenheugenis uitvinders zijn die het tegendeel denken te kunnen bewijzen. Zo vergaat het ook de uitvoerende van dit perpetuum mobile: Ergens moet er adem gehaald worden. Voor Schulhoff was die strijd het belangrijkste. Het verbindt de luisteraar met de uitvoerende, hij kan meeleven met de ademnood van de contrafagottist. Het deel begint met het motief Bes-A-C-B (B-A-C-H).



Dit motief keert later nog tweemaal terug. De eerste keer als een poging tot reprise, die als het ware doodloopt, en die in de rede gevallen wordt door een tweede poging, die nu naar het slot voert. Hier zijn twee mogelijkheden om even adem te halen: De aanloop naar het BACH-motief kan vertragen, alsof het machientje even aarzelt. Het BACH-motief geeft dan weer een nieuwe impuls, het machientje krijgt een duwtje en draait weer verder. Een perpetuum mobile dat dus af en toe een zetje nodig heeft! Helemaal aan het eind laat een quasi lichtvoetig glissando (*brillante* staat erbij) het deel eindigen.

Fuga, het laatste deel is een tweestemmige fuga, waarbij het belangrijk is om de dynamiek die voorgeschreven is uiterst nauwkeurig aan te houden. Een fuga op een niet-polyfoon instrument lijkt natuurlijk onmogelijk, maar als je precies doet wat Schulhoff voorschrijft (en dat valt niet mee), dan ontvouwt zich een voor de luisteraar duidelijk waarneembare dialoog. Het is beslist geniaal van Schulhoff om alles in dit deel ondergeschikt te maken aan de dynamiek. Je kunt nog zo virtuoos en snel alle noten spelen, als de dynamiek niet klopt is het deel volstrekt onbegrijpelijk.

Na de Fuga wordt het *postscriptum* voorgedragen. Een anekdote daarover wil ik u niet onthouden: Nadat ik "Die Baßnachtigall" op een recital had uitgevoerd en de tekst (in het Duits) had voorgedragen, kwam er een keurig uitziende heer enigszins geïrriteerd naar mij toe. Hij vertelde mij dat hij het stuk wel aardig vond, maar hij vond het onbeschaamd van mij dat ik het publiek zo afblafte, en nog wel in het Duits! Ik heb dit maar als een groot compliment beschouwd!

Lange tijd was er slechte één uitgave verkrijgbaar: de door William



Waterhouse uitgegeven en voor de praktijk aangepaste versie uit 1978. Waterhouse heeft maatstrepen toegevoegd, op zich heeft hij dit zeer verantwoord en met veel inzicht gedaan, maar toch is het naar mijn mening beter om uit te gaan van het origineel. Pas veel later is de Urtext uitgegeven door uitgeverij Schott.

Een prachtige opname van *Die Baßnachtigall* door Guus Dral vind u op een CD van de Ebony band, Channel Classics CCS 9997. Op dezelfde CD vindt u ook de *Sonata Erotica*, de *Symphonia Germanica* en meer interessante werken van Ervin Schulhoff.

DE FANTASIA'S VAN DE SELMA

Sjoerd Visser

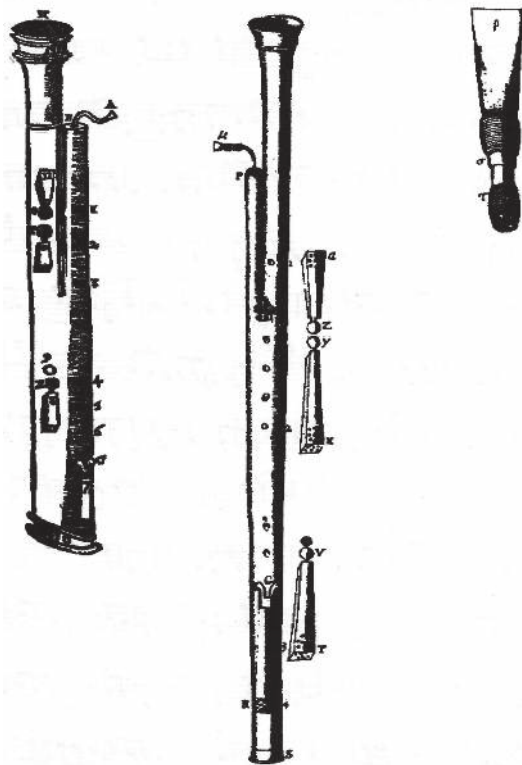
Cuenca is een historische stad in Spanje, ongeveer halverwege Madrid en Valencia. Met een rijk Arabisch en Christelijk verleden en een nog bijna compleet middeleeuwse binnenstad. Ergens in de 16de eeuw in Cuenca trouwt Bartolomé de Selma met de dochter van Jaime de Salaverde. Hij verdient zijn inkomen als sackbut (oud type trombone)-speler in de kathedraal van Cuenca en als bouwer van blaasinstrumenten, vooral dulcianen. Zijn zoon Antonio is ook musicus, verbonden aan het Spaanse hof, en zet de dulcianenbouw voort. Hij is de vader van de componist en dulciaanvirtuoos Bartolomé de Selma y Salaverde (ongeveer 1580/1590 tot na 1638) over wie dit artikel gaat.



Onze Bartolomé werd Fray, broeder Bartolomé, monnik bij de Augustijner orde. Hij trok de wijde wereld in, ging waarschijnlijk eerst naar Rome en daarna naar Venetië, waar hij als dulciaanspeler meer mogelijkheden had. Bouwde een loopbaan op in dienst van het geslacht Habsburg: van 1628 tot 1630 was hij dulciaanspeler aan het hof van aartshertog Leopold in Innsbruck, daarna werkte hij voor diens broer aartshertog Karl Ferdinand, bisschop van Breslau, dat is het huidige Wrocław in Polen. Aan deze draagt hij zijn enige bekende werk op, zijn verzameling *Canzoni, Fantasie et Correnti da suonar ad una, 2, 3, 4 con Basso Continuo*, in 1638 uitgegeven in Venetië. Het enige bekende exemplaar van dit werk ligt in de universiteitsbibliotheek van Wrocław.

Maar voor iedereen die de composities van De Selma wil spelen, op dulciaan maar moderne fagot kan ook, zijn ze te vinden en uit te printen op de site www.dulcians.org. En dan bedoel ik vooral zijn Fantasia's, stukken voor een virtuoos solo basinstrument met daaronder een basso continuo begeleiding die destijds meestal op orgel werd gedaan. Soms is het een bekend liedje uit die tijd zoals

Dulcians in the Harmony Universelle



Susana Pasegiata en *Vestiva Hi Colli Pasegiato* met variaties die gaandeweg in snelle tot razendsnelle diminuties uiteenvallen, tot reeksen 1/32 noten toe. Prima oefenmateriaal dus. Opvallend zijn de lage B en Bes die hier en daar voorkomt. De basdulciaan gaat maar tot de lage C, dus is dit een aanwijzing dat De Selma schreef voor een vroege fagot? Niet zonder meer, als telg uit een dulciaan-bouwersgeslacht kan hij ook geschreven hebben voor een speciale dulciaan die wel de lage B en Bes haalde.

Speciale dulciaan of vroege fagot? Terugkijkend naar vroeger hebben wij er behoefte aan het onderscheid te maken. In de tijd van De Selma maakte niemand dat onderscheid. Zelfs de benaming dulciaan was niet algemeen, het instrument werd met allerlei verschillende benamingen aangeduid, waaronder ook *fagotto*. Duidelijk is wel dat in de tijd van De Selma geëxperimenteerd werd met de dulciaan. We weten niet of De Selma de Fransman Marin Mersenne heeft gekend, die in 1636-1637 zijn *Harmonie Universelle* liet verschijnen met daarin tekeningen van dulcianen met een lange beker en extra kleppen. Of zulke dulcianen ooit gebouwd zijn, is onbekend. Wel is duidelijk dat De Selma een speciale dulciaan had waarop hij lage B en Bes kon spelen en waarmee hij als virtuoos de blits kon maken.

Muziek met een hoog kijk-mij-nou gehalte: de basdulciaan begeleidt nou eens een keer niet maar mag als solist laten zien wat hij allemaal kan. Niet de mooiste denkbare muziek uit de Italiaanse vroegbarok, maar wel uniek als solomuziek voor de dulciaan. De akkoorden met de basso continuo-partij zijn prachtig, maar als je in je eentje de bovenste balk speelt wordt het op den duur saai. Dus je moet het helemaal zoeken in virtuositeit en bravoure, afwisselen van hard en zacht en versnellen-vertragen bij je uitvoering, anders verslapt ook de aandacht van je gehoor. Verder zit alles erin: octaafsprongen, ingewikkelde triolen, en steeds weer

Susana Pasegiata (7) Bartolomeo de Selma, 1638

Basso Solo

Basso Continuo

© Hans Mons, 1999

Canzoni Fantasia et Correnti, Venetia, 1638

1

die kenmerkende in 1/32 noten uitgeschreven triller naar de eindnoot toe.

Van De Selma weten we niet zoveel meer dan wat hierboven staat. Geen portret, geen andere muziek, geen brieven. Misschien vervulde hij zoals zoveel reizende musici wel diplomatieke opdrachten, moest hij boodschappen overbrengen of spionagewerk doen voor zijn opdrachtgevers. Het zou pure fantasie zijn als ik daar iets over schreef.. Wel duidelijk is dat hij een rol heeft gespeeld in de grote invloed van de Italiaanse vroegbarok op de muziek aan de Poolse hoven.

- Met dank aan Hans Mons voor zijn kritische opmerkingen die ik in dit artikel verwerkt heb.
- Bladmuziek De Selma gratis uit te printen op www.dulcians.org.
- CD Bartolomé de Selma y Salaverde, *Canzoni, fantasie & correnti, Syntagma Amici, Ricercar RIC 279*.
- Maggie Kilbey, Curtal, *Dulcian, Bajón: A history of the Precursor to the Bassoon*, St. Albans 2002, ISBN 0954349202.

DE FAGOTSONATE VAN SAINT-SAËNS

Jos de Lange

Camille Saint-Saëns (1835-1921) schreef zijn fagotsonate aan het einde van zijn leven (evenals als de sonates voor hobo en klarinet); hij droeg het werk op aan zijn neef Léon Letellier, die solofagottist van de Parijse opera was. De hoogtijdagen van de romantiek waren eigenlijk al voorbij: Debussy, Wagner, Strawinsky en Schönberg waren al nieuwe muzikale paden ingeslagen.

Maar wij fagottisten zijn hartstikke blij met deze hoogromantische sonate, want er is niet zo veel repertoire uit de romantiek voor ons. Het is bovendien een sonate die de juist heel verschillende aspecten van het fagotspel laat horen, met als grootste contrasten het virtuoze clowneske tweede deel Allegro scherzando, met zijn flitsende snelheid en grote sprongen, en het ongehoorlijk mooie Molto adagio, waarin de lyriek en dromerigheid de boventoon voeren. In het midden van dit adagio gaat de gedragen melodie over in een hartstochtelijke onstuimigheid, waardoor de plotselinge reprise des te lyrischer klinkt. Maar ik loop al te ver vooruit.

De beroemdste opname van dit stuk is denk ik die van Maurice Allard (1923 – 2005), de grote pleitbezorger van de Franse fagot; hij speelde zelf (tot 1988) in de opera van Parijs, dus zijn uitvoering zou wel in de buurt kunnen liggen van wat Saint-Saëns voor ogen had toen hij deze sonate schreef voor Allards voorganger Letellier. In mijn studietijd hadden de meeste fagotstudenten wel een (kopie van een) opname op bandrecorder, grammofoon of cassettebandje. De opname is nu simpel op YouTube te vinden, met dank aan Gustavo Núñez.

Er zijn een paar dingen die me toen al opvielen, maar die ik nog steeds heel bijzonder vind bij het beluisteren van deze opname.

Allereerst natuurlijk het geluid van de Franse fagot. Ik vind het belangrijk om te weten welk geluid de componist in zijn hoofd had bij het schrijven van zijn muziek. Beroemde fagotsolo's uit de *Sacre du Printemps*, de *Vuurvogel*, de *Bolero*, *Verdi-requiem* en andere zijn allemaal geschreven voor een Franse fagot, met dat wat nasale geluid, en een beetje kalige hoge register. Heel bijzonder en eigen. Het blijft jammer dat de Franse fagot van het podium dreigt te verdwijnen.

Vervolgens valt op met welk een (zo te horen) gemak Allard deze muziek speelt. Vooral bij het beluisteren van het snelle tweede deel valt me op hoe soepel het klinkt. Allard zal er ongetwijfeld hard op gestudeerd hebben, maar ik denk ook dat de Franse fagot een snellere techniek toelaat. Juist de kracht van de Duitse fagot, namelijk het volle geluid in het hoge register, dat van noot tot noot zo kan verschillen, zou wel eens de reden kunnen zijn van de relatieve stugheid in dat register. In ieder geval is het heel inspirerend om Allard zo soepel te horen spelen.

Maar het mooiste in deze uitvoering vind ik de grote horizontale lijnen. Allard speelt heel fraai door op de melodielijnen en laat er nauwelijks deuken in optreden; hij blaast steeds door; de frases zijn lang en egaal. Deze manier van spelen zou voor barokmuziek met zijn korte affecten, of de klassieke muziek die vaak op retoriek

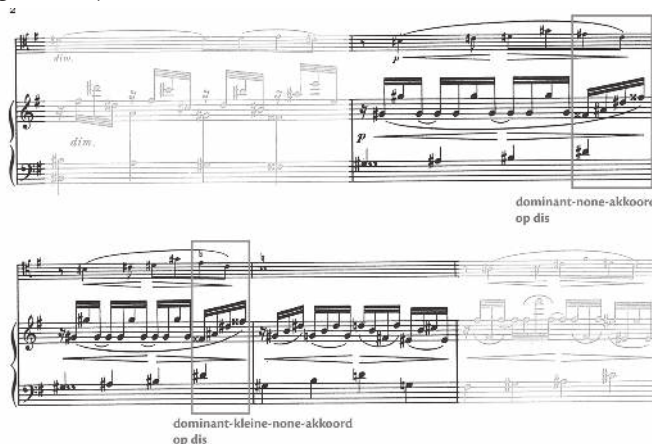
en taal is gebaseerd, funest zijn. Maar juist voor deze hoogromantiek zijn die lange lijnen geweldig.

En zo schrijft Saint-Saëns het ook voor. En op dit punt van mijn verhaal sla ik eindelijk de partituur open. Pak ook uw muziek, en lees mee:

I. Allegretto moderato

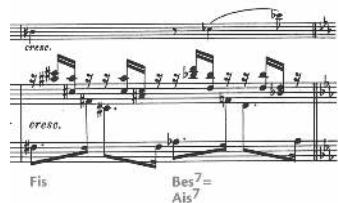


Het eerste deel is een heel grote boog: een langzame opbouw naar het *ff* op cijfer 1, gevolgd door de afbouw en ontspanning naar het einde. Laten we het iets nauwkeuriger bekijken. De simpele pianobegeleiding begint in G-groot, en gaat in mt.2 kalmpjes naar de parallel-toonsoort e-klein. Bijna uit het niets, halverwege die tweede maat, komt dan de fagot in met de etherische hoge g in *piano*. Pas in mt.8 staat *Cres.* en in mt.9 *dim.* Dat zijn trouwens de eerste maten waar de harmonie per tel verandert (in plaats van per maat of per halve maat). Dan volgen enkele maten met steeds binnen een maat *cresc.* en *dim.* Dat zijn mijn favoriete maten uit het eerste deel, omdat daar eerst in mt.9 op de vierde tel het prachtige dominant-none-akkoord (dis – fisis – ais – cis – eis) staat (eis is de none, de negende trap op de grondtoon dis); een maat later wordt op de vierde tel die none eis door een e (de kleine none op dis) vervangen: het dominant-kleine-none-akkoord (dis – fisis – ais – cis – e), die heel mooi in de volgende maat naar de b van gis-klein oplost.



Prachtige maten. Meteen hierna worden die drie maten een hele toon lager herhaald, maar nu lost het dominant-kleine-none akkoord op in majeur: het Fis-groot van maat mt.15. We zijn nu één maat voor de drie mollen, hebben we 14 maten gehad van de 51, en is het begin van die maat is nog steeds piano.

Nu mogen we echt crescendoeren naar het mezzoforte van de drie mollen (inderdaad Es groot). Die ene crescendo-maat is ook bijzonder omdat Saint-Saëns een halve maat voor deze dubbele streep (met de drie mollen) zoveel kruisen heeft “gewonnen”, dat we hier eigenlijk in Ais-groot zitten (met 10 kruisen); dat schrijft hij voor het gemak als Bes-groot, en gaat hiermee naar Es-groot op de dubbele streep. Onze dynamiek is nu dus mezzoforte.



Even een tussengedachte: mezzoforte is natuurlijk een aanduiding voor hoe zacht of sterk je iets speelt, maar je kunt dynamiek ook zien als een aanduiding voor hoe opgewonden of spannend de muziek is. Nu is zacht of luid spelen natuurlijk niet de enige manier om spanning te brengen; er zijn andere “dimensies” die dat ook bepalen, zoals: tempo, hoeveelheid vibrato, richting van het vibrato (zoals horizontaal of juist omhoog gericht), het tempo van het vibrato, zelf de algehele intonatie kan de spanning bepalen. Omdat de dynamiek van *pp* naar *ff* gaat, kunnen we van *mf* zeggen dat we op een derde van de spanning zitten.

Onze dynamiek nu is dus *mf*. De vier maten vanaf de dubbele streep met de drie mollen brengen weer meer spanning: veel stijgende figuren, steeds snellere akkoord-openvolgingen. En in de pianopartij zijn de zestienden versneld tot sextolen. Zo komen we in het *f* bij de dubbele streep met de zes mollen. De toonsoort is Ges-groot. Maar Saint-Saëns brengt nog meer spanning: in de komende vijf maten wint hij zogezegd weer veel kruisen (de akkoorden zijn: Ges, as, bes, Bes, es, F, a en D). Met in de fagot de bijna-chromatiek in de laatste twee maten voor cijfer 1 en in de laatste maat de 32ste noten in de piano plus een gezamenlijk crescendo belanden we... weer in G-groot, in *ff*. We zijn vierentwintig maten onderweg geweest naar dit hoogtepunt. De melodie van het begin is nu terug, maar nu niet *p* (en rustig), maar *ff* (en opgewonden).



Hoe lang wil Saint-Saëns dat dit *ff* duurt? Nou, vrij lang: het eerste diminuendo-teken staat pas in de 9e maat na cijfer 1; dus tot dan moeten we de *ff*-atmosfeer volhouden (dóórspelen, spanning houden, lange lijn maken). Nu kijken (in mijn “Edition Originale” van Durand) de partituur en de fagotpartij van elkaar af: in de fagotpartij staat het eerstvolgende *p* in de vijftiende maat voor het eind, in de partituur pas in de tiende maat voor het eind. Ik denk dat de partituur hier gelijk heeft: het dynamisch verloop is daar veel beter verdeeld. (Op de vijftiende maat voor het einde zou in de

fagotpartij beter *mf* hebben kunnen staan). Precies op die tiende maat voor het einde komt voor mijn gevoel de muziek tot rust: de mollen zijn verschenen, heel mooi voorbereid door de noot es in de maat ervoor (net zo’n Napelse dominant-kleine-none akkoord als uit het begin). Deze es is een andere favoriete noot van mij in het eerste deel. (Ik heb in elk deel mijn favoriete noten). In de laatste acht maten van dit eerste deel is de atmosfeer van het begin weer terug: *pp*, en we horen eigenlijk alleen nog G-groot. De cirkel is rond; met één grote spanningsboog hebben we het eerste deel doorlopen.



In de twee-na-laatste maat staat *8a...* bij de fagotpartij gedrukt (in mijn editie), wat betekent dat je het genoteerde een octaaf hoger moet spelen. Maar dat heb ik nog nooit iemand horen doen. Ik weet niet waarom. Wie lost het raadsel op?

II. ALLEGRO SCHERZANDO

II



Het frisse tweede deel staat in toonsoort e-klein (de parallel van het G-groot van het eerste deel). Het is een guirlande van buitende zestienden en springende achtstes. Het favoriete motiefje bestaat uit vier zestienden plus een achtste, maar dan soms met de eerste zestiende op een tel, bijvoorbeeld meteen in mt.3, of met de laatste noot, de achtste, op een tel, zoals in mt.9.

We kunnen enkele terugkomende elementen herkennen. Allereerst het beginthema van acht maten. Dat komt nog twee-eneen-halve keer terug. Saint-Saëns vraagt ons dit thema aan het begin *mf* te spelen, halverwege cijfer 1 en cijfer 2 staat er *f* bij. Tien maten voor cijfer 3 komt de “halve herhaling”, ook in *f*: we spelen alleen de eerste twee maten van het beginthema (maar wel zeer herkenbaar), en slaan dan – in vergelijking met het begin – acht maten over. Het thema komt volledig terug drieëntwintig maten voor het einde van dit deel, nu in een verrassend *p*! De piano kalmeert mee: de begeleiding is nu (voor het eerst) legato. Omdat we in de oorspronkelijk toonsoort e-klein zijn aangeland, voelt het hier als een coda, we naderen het einde; het blijft globaal *p* tot het einde, met een kleine opleving naar *f* (negen maten voor het eind), waar het beginthema nu omlaag buitelt. En met een chromatische drie-octaafs sliert lossen we op in de lucht.

Maar waar is nu mijn favoriete noot in dit deel? Wel, er is nog een duidelijk terugkerend element in de scherzo, namelijk de lieflijke passages met terts en secunden zoals de eerste keer te horen is vlak na cijfer 2, prachtig ingeleid door de piano. Het staat hier in de toonsoort E-groot. In de elfde maat na cijfer 3 komt het terug in C-groot, maar wordt in de 14e maat opeens c-klein,



door de noot es in de fagotpartij. Dit is mijn favoriete noot, maar er gebeurt nog iets speciaals mee: Door de overgang van C-groot naar c-klein heeft de componist drie mollen gewonnen. Vervolgens laat hij nu hetzelfde (begin)thema nogmaals horen, nu in de toonsoort Es-groot, en ook hier gaat hij na vier maten naar mineur door de prachtige ges, drie maten voor cijfer 4. Hiermee zijn we in es-klein aangekomen. En nu gebeurt er op cijfer 4 iets bijzonders: we zitten in de toonsoort Ces-groot, maar dit noteert hij vanaf cijfer 4 als B-groot (en voor de pianopartij zelfs al een halve maat eerder). Hier doet de componist eigenlijk het omgekeerde van wat in het eerste deel negen maten voor cijfer 1 gebeurt, waar de toonsoort met erg veel kruisen (Ais-groot) als mollen-tonsoort (Bes-groot) genoteerd wordt.



III. MOLTO ADAGIO – ALLEGRO MODERATO

III



Vanaf nu staat er steeds één kruis aan de sleutel: de harmonische analyse van dit deel is minder van belang. Bovendien wil ik graag terugkomen op mijn rode draad uit deze sonate: de grote lijn. De lijn in dit deel is zo lang, dat die eigenlijk niet eens een begin heeft: de fagot zet op een onbewaakt moment in, op de tweede tel van de tweede maat, met drie keer de noot d als hoofdnoot van het motiefje (8ste noot plus vier 32sten, waarvan de eerste overgebonden). De opdracht is *p espressivo*. De eerste golf, aangegeven door de eerste fraseboog, loopt van d omhoog naar fis, en eindigt op b; de tweede golf is daar een lichte uitbreiding van: van d omhoog naar a en omlaag naar fis, maar geen dynamische aanwijzingen. Pas

in mt.6 staat *poco cresc.* en twee maten later *dim.*, een eerste opbloei; mt.9 is alweer *p*. Dan een echt *cresc.* in mt.10 dat groeit naar de belangrijke noot b in mt.12, waar het *dim.* staat.

Dit crescendo, met als resultaat een, laten we zeggen forte gespeelde noot b, heeft een speciale functie voor de opbouw van het gehele derde deel. Ik leg later uit waarom. In diezelfde *dim.*-maat die begint met die forte-b, spelen we de hoger gelegen noot e wel al zachter, maar nog steeds genoeg *espressivo* (want het is een hogere noot dan de b), om in alle eenvoud op de midden-g te landen: het brengt ons terug (in de vertrouwde toonsoort G-groot) bij een rustig en minder beweeglijk tussenstukje, tot cijfer 1 (geen 32ste noten meer). Hier kunnen we laten horen dat de fagot ook in de laagste registers een melodie kan spelen.

Op cijfer 1 staan twee maten met een ingebouwd crescendo, maar de derde maat in cijfer 1 is meteen weer *p*. In de achtste maat na cijfer 1 hebben we ons eerste gedrukte forte van dit deel, met twee maten crescendo ervoor.

Ook hier geldt dat het *f* niet alleen een dynamische uitdrukking is, maar dat de gehele intensiteit hier hoger is; dit bereiken we door deze *f*-passage ook sneller en pittiger te spelen; het crescendo twee maten hiervoor helpt daarbij: het is ook een *poco accelerando*. Natuurlijk krijgen we ook een hoger intensiteit door meer vibrato te gebruiken, meer te overpunteren – dat wil zeggen: de 32ste noten in mt.8 na cijfer 1 spelen we zelfs nog iets korter, meer ritmisch, minder melodisch.

Het forte houdt acht maten aan. Maar gewoon acht maten sterk blijven spelen is niet voldoende; het publiek raakt er snel aan gewend. Om de spanning en intensiteit te houden moeten we juist steeds intensiever gaan spelen, steeds ietsje sterker en sneller, afgewisseld met af en toe een relatief rustpunt als “herstart”, bijvoorbeeld vier maten voor cijfer 2. Dan bouwen we weer verder, waarbij we een nog ander aspect van spanning bouwen kunnen toepassen: de rusten steeds korter maken: de rust in de derde maat voor cijfer 2 is beslist langer dan de rusten daarna. Zelfs als je de noten even snel speelt geeft dit een enorme spanningsopbouw.

En nu komt de mooiste maat van deze sonate: de maat voor cijfer 2: we zijn aangekomen op de noot e, met grote intensiteit, drang en dynamiek. Er is zoveel spanning opgebouwd, dat we zelfs eventjes doorschieten: pas op de tweede tel staat het *dim.* en op de derde tel pas *Rit.*



Ik heb vaak gehoord wat het effect is als je éérs het ritenuto doet en dan pas het diminuendo, maar dat werkt toch lang zo goed niet. Zoals het er staat is het prachtig. Maar het meest sensationele vind ik dat je binnen drie tellen terug bent in de atmosfeer van het begin, terwijl de opbouw van het begin tot het gedrukte forte vijftientig maten duurt. In de maat voor cijfer 1 vindt een spectaculair snelle decorwisseling plaats; voor je het weet ben je weer *molto adagio* (letterlijk: zeer op je gemak; het Italiaanse *adagio* is het Engels *at-ease*). Om de overgang naar beginsfeer nog beter te raken speel ik na cijfer 2 nu zelfs *pp*.

Een verkorte herhaling van het begin volgt nu, waarbij de componist nu wel een crescendo-decrescendo schrijft bij het (tweede) lijntje van d naar hoge a naar midden fis.

Nu doet Saint-Saëns opnieuw iets bijzonders: ik heb verteld van de noot b in de zevende maat voor cijfer 1. In deze (verkorte) reprise werkt hij ook naar diezelfde b toe in de achtste maat na cijfer 2, maar op de laatste twee tellen ervoor schrijft hij nu opeens *dim.* en onder de b staat *p.* (De eerste keer is die b juist sterk.) Dit is een spannend moment vol beloftes. Om dit magic moment van die zachte b te benadrukken, speel ik deze b zelfs extra zacht, *pp*, en een beetje te lang; het is misschien wel het spannendste en zachtste plekje uit dit deel. En zie wat er gebeurt: in een crescendo van anderhalve maat met aanslingerende 32sten komen we uit op de hoge c.



Nu zwijgt de piano. In een cadensachtig coda over meer dan drie octaven zet de componist ons weer op de grond. Maar nog niet meteen in de hoofdtoonsoort G-groot, maar voorlopig even in F-groot.

Dan volgt het Allegro moderato, wat de componist geen nieuw

deel noemt. Net zoals in de Franse hofmuziek het onbeleefd was als de componist het publiek met te sterke gevoelens naar huis liet gaan, laat ook Saint-Saëns ons in dit slotstukje ontwaken, na het ontroerende Molto adagio. Maar we mogen nog heel even blijven liggen: zoals gezegd eindigt de cadens voor cijfer 3 in F-groot, en in F-groot begint ook het Allegro moderato, afgewisseld met g-klein. In de vijftiende maat na cijfer 3, spelen we geen g-klein meer maar G-groot: opstaan! Hoewel ik niet zo van wekkers houd, vind ik deze b (alweer een b!) de mooiste noot van dit Allegro moderato.



Vaak wordt dit gedeelte te snel gespeeld: Saint-Saëns schrijft Allegro moderato voor, dat zoveel wil zeggen als vrolijk-fris in een gematigd tempo. Zo wordt de luisteraar rustig uit zijn trance gehaald en naar de dagelijkse wekelijkheid teruggebracht.

TRATTADO DE GLOSAS

Sjoerd Visser



BY DIEGO ORTIZ OF TOLEDO
THE FIRST BOOK:

Treatise of Glosses on Cadences
and other sorts of notes
in the Music of the Violone
newly brought to light.

DES TOLEDANERS DIEGO ORTIZ
ERSTES BUCH.

Lehrbuch der Glossen über Klauseln
und anderen Notengattungen
in der Violonmusik,
neu herausgegeben.

Voor ons, bespelers van een laag instrument, moet het een prachtige tijd zijn geweest: de baspartij was het belangrijkste, en hoe hoger het instrument was, des te lager stond het in de rangorde. De 16de eeuw zag dat zo, onder andere de Spaanse componist Diego Ortiz (ongeveer 1510 tot ongeveer 1570). Excellent bespeler van de viola da gamba en schrijver van de *Trattado de Glosas* (Leerboek over diminuties, dus over hoe je hele noten of een reeks hele noten al improviserend vertaalt in variaties met kortere noten). Er staat prachtige muziek in voor een basinstrument begeleid door clavecimbel. Altijd al in de belangstelling geweest van niet-gambisten, nu ook in onze belangstelling. En inderdaad ook geschikt voor basdulciaan of fagot, al zal die incidentele hoge A er op de basdulciaan niet uitkomen.

Over Ortiz is niet veel bekend. Hij komt uit het Spaanse Toledo, ging als soldaat mee met de viceroy, plaatsvervangend koning, naar diens hof in Napels, destijds Spaans gebied. Daar ontpopt hij zich als musicus en vanaf 1553 zelfs als kapelmeester. In dat jaar verschijnt ook *Trattado de Glosas*, op voorstel van zijn muziekkuitgever in Rome in zowel Spaans als Italiaans. Opgedragen aan de viceroy natuurlijk. Als je *Trattado de Glosas* googelt vind je YouTube-opnames door de gambist Jordi Savall. Een opname met dulciaan is er nog niet. De bladmuziek is nergens gratis uit te printen, die kun je bestellen bij Bärenreiter. In deel 1 uitwerkingen van een thema in steeds ingewikkelder *glosas*. In deel 2 heeft Ortiz zijn *recercadas*, uitgewerkte variaties opgenomen, vaak op in die tijd bekende liedjes als *O Felici Occhi Miei* of *Doulce Memoire*.

Ortiz onderscheidt verschillende soorten *glosas*. De eerste blijft als variatie binnen de omvang van de hele noot uit het thema. Als je improviserend die grens doorbreekt en dus de variatie uitbreidt van de ene noot tot de volgende noot of nog verder, loop je een groter risico in strijd te komen met de wetten van het contrapunt. Je variatie komt in strijd met de harmonie van het thema. Zijn leerboek is er vooral op gericht dat te voorkomen. De student moet leren zijn variaties te maken binnen de regels van het contrapunt, Ortiz vindt dat een klein overtredingetje wel mag mits dat dan maar snel en zonder teveel nadruk gespeeld wordt.

Hele reeksen uitgeschreven variaties, op prachtige oude Spaanse en Italiaanse thema's. Voor de afwisseling variaties een octaaf hoger of lager herhalen. Wel iets meer dan oefenmateriaal alleen, ook mooi genoeg om uit te voeren. Ortiz blijft ondanks de Italiaanse invloed een echte Spanjaard, met in zijn muziek meestal een Bes in de kantlijn en de diepe weemoed die je kent van Triste España. Gek eigenlijk, want Spanje was in die tijd op de top van zijn macht en welvaart. Na de ontdekking van Amerika in 1495 voer het ene schip met goud en zilver na het andere binnen, de Moren waren al een eeuw verdreven van het schiereiland. En die onfortuinlijke Tachtigjarige Oorlog tegen ons moest nog beginnen vanaf 1568. Waarom dan toch altijd zo diep weemoedig in plaats van trots of blij? De deemoed van een intens beleden, alles overheersend katholiek geloof misschien. Of de traditie van de langgerekte klanken uit de Arabische muziek.

– *Bladmuziek* Diego Ortiz, *Trattado de Glosas*, Bärenreiter Kassel 2003 BVK 1594, ISBN 978-7618-1594-6.

RECERCADA PRIMERA SOBRE O FELICI OCCHI MIEI

87

WILLEM FREDERIK BON,

SONATE VOOR FAGOT SOLO OPUS 32, 1970

Kaspar Snickers

De muzikale duizendpoot Willem Frederik Bon (door bekenden doorgaans Peke Bon genoemd) werd in 1940 in Amersfoort geboren in een familie van musici. Zijn broer Maarten werd pianist en componist, zus Charlotte werd violiste en ook zus Marja werd pianiste. Willem Frederik zelf studeerde aanvankelijk klarinet in Amsterdam bij Bram de Wilde en later compositie bij Kees van Baaren en orkest-directie bij Louis Stotijn en Willem van Otterloo aan het Koninklijk Conservatorium in Den Haag. Later werd hij zelf compositiedocent aan het conservatorium van Groningen. Vanaf 1972 was hij dirigent van het toenmalige Amsterdam Sinfonietta, een ander kamerorkest dan wij tegenwoordig onder die naam kennen. Vanaf 1973 was hij assistent dirigent van het Concertgebouworkest. Daarnaast was hij

een veelgevraagd dirigent bij o.a. het Frysk Orkest en ook bij buitenlandse orkesten. Naast componist en dirigent was hij ook een goed organisator en schrijver. Het idee om een centrum voor nieuwe muziek met een aparte concertzaal voor eigentijdse muziek op te richten resulteerde uiteindelijk in het ontstaan van De IJsbreker. Dit idee kwam van Bon, maar werd uitgevoerd door Jan Wolff, die het lang na de dood van Willem Frederik Bon voor elkaar kreeg om het Muziekgebouw aan 't IJ te laten bouwen.

In tegenstelling tot bijvoorbeeld de één jaar oudere Louis Andriessen sloot Willem Frederik Bon zich niet aan bij de Notenkraakers, de groep jonge componisten die tegen de gevestigde orde in het Concertgebouw en de Nederlandse muziekwereld waren en die

als hoogtepunt in hun beweging de Actie Notenkraker uitvoerden, waarbij de rust tijdens een concert van het Concertgebouworkest met veel kabaal werd verstoord.

Bon schreef muziek in opdracht van de gemeente Amsterdam en het cultuurfonds Buma. Zijn sonate voor fagot solo schreef hij in 1970 in opdracht van het ministerie van C.R.M. (Cultuur, Recreatie en Maatschappelijk Werk). Het was in die tijd gebruikelijk dat het ministerie compositieopdrachten gaf. In datzelfde jaar schreef hij ook zijn twee (programmatische) symfonieën. Zijn "Usher Symphonie," wat eigenlijk een opera had moeten worden en gebaseerd is op een gedicht van Edgar Allan Poe en zijn Symfonie nr. 2 "Les Prédications." Verder schreef hij nog tien orkestwerken en solowerken, werken voor groot en klein ensemble en werken voor koor en voor koor en orkest. Zijn bekendste werk voor de jeugd is "Eriks Wonderbaarlijke Reis," gebaseerd op Godfried Bomans' "Erik of het klein insectenboek."

Willem Frederik Bon heeft een enigszins melancholieke stijl van componeren. Zijn muziek is modern, maar zeker niet atonaal te noemen. Hij is geïnspireerd door het Franse impressionisme van onder andere Debussy en Ravel en in mindere mate vind je ook invloeden van het expressionisme (o.a. Schönberg) terug in zijn werk. Evenals het werk van Stravinsky is ook het werk van Bon neoclassicistisch, wat wil zeggen dat je invloeden uit de klassieke periode (o.a. Mozart) kan terugvinden en verder zelfs een enkele knipoog naar "Summertime" van Gershwin. Zijn componeren sluit verder aan bij de traditie van de Nederlandse componisten Willem Pijper, Henk Badings en Léon Orthel.



Willem Frederik Bon (foto Saskia Bon)

Uit: www.muziekencyclopedie.nl

Willem Frederik Bon overleed in 1983 in Nijeholtpade in Friesland aan een hersentumor. Veel te jong, slechts 42 jaar oud. Na zijn dood ging onder andere zijn Requiem voor koor en strijkorkest uit 1967, opgedragen aan de slachtoffers van de tweede wereldoorlog, in première.

SONATE

De sonate voor fagot solo bestaat uit vier delen en duurt in totaal maar zo'n zes à zeven minuten.

Het eerste deel (Moderato, Rubato) is geschreven in een rustige driekwartsmaat. Het is een deeltje dat bestaat uit overwegend langere noten, met hier en daar ertussendoor een versiering van een snellere kwintool of enkele tweeëndertigste noten. Het is voor het grootste deel redelijk zacht en lyrisch van karakter. Het bereik van

dit deel is van een lage E tot een hoge d (d").

Dit deel begint op een lange hoge g, gevolgd door een kwintool die vanuit de g chromatisch naar beneden en naar boven gaat (fis, gis, f, a). Na een zestiende rust zien we nog een hoge bes, overgebonden naar een b een octaaf eronder. We hebben nu zeven noten gespeeld, alle noten (chromatisch) van f tot b. Dit motief van een overmatige kwart (precies de helft van een octaaf) die helemaal chromatisch opgevuld is, komt vaker in het stuk terug en heeft tot gevolg dat de melodie heel ijl en zwevend klinkt, doordat vrijwel elk gevoel van grondtoon ontbreekt.

Het begin is sterk, forte, maar niet sterker dan forte, want er moet nog gecrescendeerd worden naar het hoogtepunt, de a en de bes. Op de b maken we tenslotte een groot diminuendo naar piano, waardoor het hoofdligtje van deze eerste zin g, a, bes, b is.

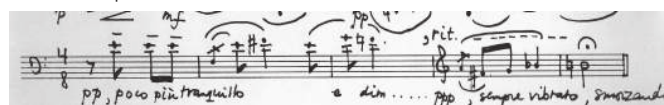
Aan het einde van het eerste deel komt exact het beginfragment terug, maar nu een overmatige kwart lager, waardoor het op de noten b tot f staat en precies de andere helft van het octaaf beslaat dan in het begin. Het fragment heeft nu een dynamisch bereik van mezzo piano tot pianissimo. Dit openingsfragment wordt nog slechts gevolgd door twee snelle zestienden e-fis en een mooie uitstervende lage fis en dan is deel I alweer voorbij.

Het tweede deel (Allegro Ritmico) is beduidend energiever gecomponeerd. Het bevat veel maatwisselingen en bestaat uit voornamelijk zestiende noten, met af en toe een overbinding of een accent, waardoor het geheel een energiek en ritmisch effect krijgt. Het bereik gaat van een lage B tot een hoge b'. In dit deel is het verschil tussen de korte staccato zestienden en de overgebonden noten erg belangrijk. Dit bepaalt voor een groot deel het karakter van deze muziek. In het begin van dit deel zien we weer het motief van de chromatisch opgevulde overmatige kwart terug. Weer op de noten f tot b, al is het nu in een veel lagere ligging. Deze ligging zorgt samen met het ritmische karakter van dit deel ervoor dat de muziek veel aardser klinkt dan het eerste deel. Toch ontbreekt ook hier een grondtoon-gevoel.



Ook het derde deel (Sostenuto, con tenerezza) beslaat drie octaven, van lage B tot b'. Dit is evenals het eerste deel een rustig deel, geschreven in een vierachtste maat, overgaand in drieachtste en weer terugkerend naar vierachtste. Het bestaat uit rustige achtste noten met veelal voorstellen als snellere versieringen.

Dit deel verschilt van de andere delen doordat we het chromatische motiefje hier niet terugvinden. Daardoor krijgt dit deel een veel melodischer karakter en het is bij de uitvoering belangrijk om die melodische lijn te laten horen. Op de uitstervende hoge b aan het einde hebben we het gevoel op de kwint van de toonsoort geëindigd te zijn. Terugrekenend komen we dan op de e als grondtoon, die ook inderdaad de belangrijkste plaats inneemt in dit deel, vooral in het beginfragment, wat eigenlijk slechts bestaat uit een door enkele noten omspeelde e.



Het vierde en laatste deel (Energico) begint met een fortissimo Flatterzunge op een lage F en vervolgt met stuitende triolen, zestienden en kwintolen, waarbij grote sprongen over bijna het hele bereik van de fagot niet gemeden worden. Ook dit deel begint met chromatisch de noten b tot f, in weer een andere volgorde, maar dit

wordt al gauw weer losgelaten en ook niet verder uitgewerkt. Na de staccato zestienden komt er een overgang naar het middendeel, Più Lento, dat lichter en lyrischer begint dan het voorgaande, maar geleidelijk intensiveert en voor het Tempo Primo eindigt met twee gillende hoge e's. Deze intensivering ontstaat uit de ons inmiddels zeer bekende noten b tot f, dat zich al snel ontwikkelt naar grotere sprongen en noten die buiten dit groepje vallen. Dan komt de Flatterzunge van het begin terug, gevolgd door groepjes zestienden, elkaar steeds sneller opvolgend en steeds hoger tot ook dit deel eindigt in een gillend triple forte. Hierna volgt nog slechts een klein coda, zestiende noten, recht toe recht aan, eindigend op een fermate op een fortissimo hoge des, afgesloten door twee korte pianissimo nootjes met voorslag, die het stuk toch nog een humoristisch einde geven.

De sonate in zijn geheel is een uitdaging voor fagottisten. Het stuk wordt niet veel gespeeld, maar is de moeite waard om je tanden in te zetten. De technische moeilijkheidsgraad vereist een behoorlijke



beheersing van het instrument en het is ook een uitdaging om de muzikale lijnen van het stuk te laten horen. Zelf heb ik als middelbare scholier het stuk ingestudeerd, wat beloond werd met een Doneusprijs (prijs voor de beste uitvoering van een Nederlands werk) in het Prinses Christina Concours. Des te meer plezier doet het mij, het stuk na jaren weer eens uit de kast te trekken en mij extra te verdiepen in het stuk en het leven van de componist. Hopelijk draagt het bij tot een wat grotere bekendheid van dit kleine juweeltje.

Op Internet staat een opname van Remko Edelaar uit 2007: www.youtube.com/watch?v=4dUgzej1174 (of zoeken: 'edelaar' en 'bon').

GORDON JACOB – PARTITA

Ellen Kruithof

De Partita is een toegankelijk werk voor solo fagot, waarop ik hard mijn best heb gedaan. Voor het derde deel wilde ik dubbelstaccato leren; voor het laatste deel moest en zou die hoge e eruit komen. Tijd voor een hernieuwde, meer analytische, kennismaking met de materie. Wat maakt deze Partita zo leuk?

DE HOOFDROLSPELERS

De componist heette voluit Gordon Percival Septimus Jacob (1895 – 1984). Zijn derde naam had hij te danken aan het feit dat hij de zevende zoon van het gezin was. Op zijn 19e ging hij in het leger en werd in de Eerste Wereldoorlog krijgsgevangene. Daarna begon hij met zijn muziekstudie, om al vanaf 1924 leraar te worden aan het Royal College of Music. Hij zou daar blijven tot zijn pensioen in 1966. Componeren deed hij graag en daar ging hij tot op hoge leeftijd mee door. Hij wist veel van de (on)mogelijkheden van blaasinstrumenten en schreef veel voor blazers, in allerlei combinaties. Hij schreef de Partita in 1970. Twee jaar eerder schreef hij een Suite voor fagot en strijkkwartet. Beide stukken zijn opgedragen aan een oud-student van hem, William Waterhouse. William Waterhouse (1931 – 2007) studeerde fagot, altviool en harmonieeler aan het Royal College of Music. Harmonie werd gegeven door Jacob. De eerste uitvoering van de Partita was op 27 oktober 1977 in de Wigmore Hall in Londen. Hij zette zich in voor de fagot, niet alleen door veel op te treden en les te geven, maar ook door bijna vergeten composities te doen herleven en door over het instrument te schrijven.



Fig. 1: Gordon Jacob in 1978

OPBOUW

De titel Partita doet denken aan Bach, die stukken schreef voor klavecimbel, viool en fluit met die naam. Het betrof dan een verzameling dansen, waarbij Allemande, Sarabande en Courante vaak voorkwamen. Jacob houdt vast aan het principe van een verzameling dansen, voorafgegaan door een Preludio. Hij heeft zich bovendien gehouden aan de afwisseling snel-langzaam, maar niet aan het "Bach-se" principe dat de



Fig. 2: William Waterhouse

hele Partita in één toonsoort staat.

De Partita heeft de delen:

1. Preludio: a, 2/4, Allegro molto, ... opmaat
2. Valse: F, 3/4, Tempo di Valse animato
3. Presto, C, 2/4, Presto assai
4. Aria antiqua, d, 3/4, Andante

5. Capricietto, F, 2/4, Allegro molto, ... opmaat
De schrijfstijl is tonaal, in alle delen kan duidelijk een toonsoort benoemd worden. Dit neemt niet weg dat er veel toevallige voor-tekens zijn. Aanwijzingen voor de uitvoering staan er keurig bij: boogjes, puntjes, rusten en dynamiek. Qua stijl is Jacob consequent, zo blijft de wals zoals je dat zou verwachten in een 3/4 maat.

DELEN

De Preludio begint met een kwintens Stapeling, gevolgd door een chromatisch loopje, alles voorafgegaan door een zestiende opmaat:



Fig. 3: Openingsmaten Preludio

Samengevat zijn deze maten een kwintens Stapeling A-e-b-fis' en dan chromatisch naar beneden: fis'-f'-e'-es'-d'. Hoewel er na elke twee noten een rustje staat, vormt het één melodie. Je moet "over de rusten heenspielen" om dat te laten horen. In de loop van het deel wisselen de intervallen, maar de kwinten en de chromatiek komen steeds terug. Aan het eind van het deel schrijft Jacob een "freeze" uit, gedurende meer dan een maat zijn de noten al op, maar is het stuk nog niet uit. Na de forte bevestiging van de toonsoort a-klein komen er nog twee arpeggio's in a-klein, *pp*. En dan perse even niets voordat de Valse begint.



Fig. 4: Slot Preludio, met de uitgeschreven rust

Waar de Preludio een kwint als bepalend interval had, is dat bij de wals de grote terts. Vanaf de eerste maat is de toonsoort gezet op F-groot, hoewel het dan "verkeerd" verdergaat in maat 2 met een b.



Fig. 5: Begin van de Valse, deel 2

Jacob verschaft zich de vrijheid om door wat toonsoorten te wandelen zonder nette cadensen te maken. De harmonische structuur van de eerste acht maten is de grondslag voor het hele deel. In de tweede serie van acht maten schrijft Jacob tweestemmigheid voor. De fagot doet een vraag- en antwoordspel met zichzelf.



Fig. 6: Maat 9-12 van de Valse

Elke maat blijft keurig binnen het eigen accoord, terwijl aan het notenbeeld te zien is dat de twee lijntjes elkaar moeten aanvullen.

Na deze vier maten houdt de uitgeschreven tweestemmigheid op, maar het is niet moeilijk de fragmentjes in een zelfde vraag- en antwoordspel te blijven zien. Behalve grote tertsen en chromatiek komt ook de heletoonsladder voor op de B. Plagerig eindigt het deel met een kleine terts.

In het Presto, deel 3, is de tempo aanduiding *Presto assai*, met een toonladderfiguur als basis. Evenals in het tweede deel buitelt Jacob door de toonsoorten, met af en toe een stukje chromatiek. Twee keer komt in het deel een werkelijke buiteling voor, waar het maataccent verschuift, omdat het motief maar drie noten groot is, terwijl er vier zestienden in de tel passen. Dit doet jazzy aan.



Fig. 7: Buitelende zestienden in het Presto

Het eind is vergelijkbaar met dat van deel 1: zachte arpeggio's met uitgeschreven rust.

Deel 4, de Aria antiqua, staat in d-klein. Het tempo is Andante en de aanduiding *espress*. In vergelijking met het tweede deel, is dit deel echt rustig. De aanduiding van het tweede deel was valse animato, hier introduceert Jacob een langzame melodie die doet denken aan Bach. Waar in het tweede deel de maat uit de noten te halen was, is dat in dit deel indirect het geval. Jacob speelt met de maat door een serie syncopen, waarbij het aan de vertolker is om het publiek te laten horen dat er van de serie noten maar weinig op een tel vallen.



Fig. 8: Serie syncopen in Aria Antiqua

Het notenbeeld versnelt naar sextolen, om vrij kort daarop te eindigen in een lange lage d. De puls blijft echter langzaam, net als bij de syncopen.

Het slotdeel, Capricietto, heeft een motiefje als basis voor de 2/4 maat. Drie keer b-c-f', gevolgd door een niet-toonladdereigen des met accent. Het motiefje van de eerste drie noten werkt als de op-eenvolging hopje-sprong en komt in het hele deel terug, niet perse overall als kleine secunde-kwart, maar wel herkenbaar.



Fig. 9: Beginmaten Capricietto

Capricietto betekent kleine Capriccio en het is dan ook het meest virtuoze deel van de Partita. De noten zijn hier, net als in het tweede deel, bepalend voor de maat. Na 14 maten komt er een 3/8 maat tussendoor fietsen. De overgang naar de 3/8 is heel logisch, maar je merkt pas hoe anders het is op het moment dat je terug moet naar het begin, een octaaf lager gezet. De overgang naar en van de 3/8 komt nog eens voor, waarna Jacob het dan overbekende motiefje gebruikt om naar een hoge e te wandelen. Gelukkig schrijft hij er rit. bij en een fermate voor als het lukt.... Ook als die hoge e even niet wil, kunnen we ons hem voorstellen, omdat het motiefje hopje-sprong nu vaak genoeg is geweest.

Het eind is zoals het eerste en derde deel zacht en met arpeggio's. Jacob besluit met de vergroting van het motiefje en een F-groot arpeggio.



Fig. 10: Met het motief hopje-sprong naar de hoge e

CONCLUSIES

De Partita is typerend voor Gordon Jacob in de zin dat het grappig is, maar niet oubollig. Het is tonaal in de zin dat je meteen hoort “waar het naartoe moet”. In de fragmenten waar het stuk door de toonsoorten lijkt te buitelen, zijn deze getransponeerd in plaats van gemoduleerd. Het uitgangspunt blijft duidelijk, je weet als fagot-tist (en als luisteraar) ook precies wanneer er een verkeerde noot gespeeld wordt.

Het is goed geschreven voor het instrument, maar niet eenvoudig. De verschillende delen van de Partita leveren stof om te oefenen op. Wanneer alles (nog) niet virtuoos uitgevoerd wordt, is de Partita ook leuk om te spelen. Het derde deel kan ook langzamer en zonder dubbelstaccato, dan maar wat minder “presto assai” en in het laatste deel weet je hoe die hoge e moet klinken, ook als hij er niet vlekkeloos uitkomt.

Naast de noten is een deel van het plezier van studeren aan de Partita het werken aan het neerzetten van een spannende uitvoering. De arpeggio's en rusten aan het eind van de delen een, drie en vijf

vragen om een koelbloedigheid om bijna niets te doen tijdens je performance. Het netjes opvolgen van de dynamiek verhoogt de spanning binnen de delen, ze worden er alle vijf leuker van.

De Partita is een dankbaar stuk om aan te oefenen, er zit veel in zodat dat het “moeilijke muziek” is. Wanneer je iets verbeterd wordt het stuk er leuker van. Daarnaast blijft het leuk: wanneer je het na een aantal jaren weer oppakt zijn de problemen van vroeger waarschijnlijk minder groot geworden, maar blijft er nog genoeg te studeren over. Even kijken of de “freeze” beter is geworden, of de tweestemmigheid ook zo klinkt, of de maatwisselingen al soepel klinken, of de rust bewaard kan blijven in het langzame deel en natuurlijk hoe snel deel drie eruit komt.

De vijf deeltjes duren 5 1/2 minuut om uit te voeren, maar leveren een veelvoud van die tijd aan studieduur. Omdat de moeilijkheden divers zijn, is er altijd wel iets dat beter wordt van de inspanning en dat is prettig studeren!

MEER LEZEN

Over Gordon Jacob is informatie te vinden op de site die geheel aan hem gewijd is: www.gordonjacob.org. Veel van de publicaties van William Waterhouse zijn gedaan voor de International Double Reed Society, maar mogen op www.idrs.org alleen gelezen worden als je er lid van bent.

LES SIX GRANDES SONATES

Sjoerd Visser

“De heer Ozzi speelde een fagotconcert. Zijn stijl is vrij en vastberaden. Door de prachtige kwaliteit van zijn toon op zo’n ondankbaar instrument en zijn volmaakte intonatie rekenen kenners hem tot de beste kunstenaars”.

Geen portret van Etienne Ozi, want dat is er niet. Wel van de fagottist Felix Reiner (1732-1782).



De Parijse recensent die dit schreef gaf Etienne Ozi een Italiaans gespelde achternaam. In werkelijkheid werd hij in 1754 geboren in het Zuidfranse Nîmes. Hij leerde waarschijnlijk fagot spelen in een militair muziekcorps. In 1779 kwam hij naar Parijs en zorgde daar voor een sensatie met zijn prachtige en virtuoze fagotspel. Nog een recensent in 1780:

“De heer Ozi blijkt een buitengewoon verdienstelijk fagottist te zijn. Onder zijn vingers krijgt dit instrument een eigen leven, een eigen ziel en zo’n expressief karakter dat je per ongeluk zou denken dat je heel andere instrumenten hoort.”

Etienne Ozi (1754-1813) bleef als solist het Parijse publiek verbazen, maar speelde ook in verschillende orkesten. In de woelingen van de

Franse Revolutie wist hij op goede voet te blijven met de verschillende machthebbers. Hij werd docent fagot aan het instituut dat in 1795 het beroemde Conservatoire National Supérieur de Musique zou worden, en later eerste fagottist in het hoforkest van keizer Napoleon. Hij werd beschreven als een integer en bescheiden man en vader van een groot gezin.

In 1803 verscheen zijn *Nouvelle Méthode de Basson* met daarin opgenomen zijn *Six Grandes Sonates*, die van 1 naar 6 in moeilijkheidsgraad opklimmen. In zijn *Méthode* besteedt Ozi veel aandacht aan toonvorming en zoekt de gelijkenis met de menselijke stem op. Het bleef in veel landen meer dan een halve eeuw het toonaangevende leerboek voor de fagot. Voor de toenmalige fagot met 5 kleppen, die gold als een weerbarstig instrument dat volgens sommigen nooit

de populariteit zou bereiken van een hobo, fluit, viool of cello. Ozi brak door die weerbarstigheid heen, maakte de fagot populair in Frankrijk.

De zes Sonates zijn heel mooi op CD gezet door Danny Bond, met op de eenvoudiger tweede balk een cello. Altijd goedgehumeurde muziek, aangenaam om naar te luisteren en ook zeer de moeite waard om zelf in te studeren. Elk denkbaar basinstrument, ook een tweede fagot, kan de onderste balk meespelen. Danny Bond bespeelt een kopie van een Prudent, een fagot die rond 1765 in Parijs werd gebouwd. U en ik hebben op de moderne fagot onze handen vol aan alle technische hoogstandjes in de bovenste balk, chromatische tonenreeksen van heel laag naar heel hoog, triolen. Als het je lukt een Sonate van Ozi te spelen, of zelfs maar een deel uit een Sonate, word je daar net zo goedgehumeurd van als de muziek klinkt.

Mijn persoonlijke keuze van enkele hoogtepunten uit de zes Sonates: het derde deel van Sonate III, Allegro alla polonese, met de ritmisch stotende begeleiding op de tweede balk; het derde deel van Sonate V, een parmantig Rondeau allegretto; het eerste deel van Sonate VI, Allegro moderato met een prachtig uitgewerkte zeer Italiaanse melodie.

- CD Etienne Ozi, *Six Grandes Sonates from 'Nouvelle Méthode de Basson' Paris 1803*, Danny Bond op fagot, Richte van der Meer op cello, Accent Plus 2000, ACC 10142.
- *Bladmuziek Etienne Ozi, 6 Grandi Sonate in forma di duetto per fagotto (dal metodo originale), revisione di Enzo Muccetti, G. Ricordi & C. Milano 1959, E.R. 2588.*



De eerste bladzijde van Sonata VI, Allegro moderato met de zeer Italiaanse melodie.

FRANCISCO MIGNONE (3-9-1897 – 19-2-1986)

16 WALSEN VOOR FAGOT SOLO (1979 – 1981)

Frans Berkhout

Twintig jaar geleden kreeg ik van Brian Pollard de bladmuziek van de 16 walsen van Francisco Mignone. Ik kende de naam en het werk niet, maar een vluchtige blik bezorgde me gemengde gevoelens: allereerst was (en is) mijn Portugees ontoereikend om de lange inleiding te kunnen lezen, en vervolgens zag de muziek er hier en daar zo moeilijk uit (tot en met 10 mollen en soms tot hoge f) dat ik enigszins geïntimideerd was. Derhalve heb ik het jaren laten liggen in de veronderstelling dat “het er nog wel een keer van zou komen”. Welnu, na jaren een knagend gevoel te hebben gehad dat ik er iets mee moest, is het er inderdaad van gekomen. Een paar jaar geleden, bij het voor de zoveelste keer ordenen van m’n muziek, stuitte ik weer op deze stukken en besloot ze toch maar te gaan proberen. Dat heeft geresulteerd in een nu al jaren durende haat-liefde verhouding met deze walsen. Haat, omdat sommige zo ongelooflijk lastig zijn en iets willen uitdrukken dat met een fagot vrijwel ondoenlijk is, en liefde, omdat de stukken echt muziek zijn en barsten van de

vitaliteit en zeggingskracht. Een paar jaar geleden vroeg ik een Portugese kennis om de inleiding te vertalen, en toen werd mij al veel meer duidelijk over de componist en de fagottist aan wie ze waren opgedragen (Noël Devos). Naderhand heb ik kennis genomen van het artikel van Benjamin Coelho, Braziliaans fagottist en docent te Iowa, USA, in *The Double Reed* van 2003. Dat voortreffelijke en zeer lezenswaardige artikel geeft enorm veel informatie over zowel de componist Francisco Mignone als over het muzikale klimaat in Brazilië aan het begin van de 20e eeuw, en daarmee de achtergrond van het ontstaan van deze walsen.

De walsen zijn in feite een weerslag van een eeuw Braziliaanse volksmuziek: ze beelden allemaal als het ware een straatzanger uit met een heel straatorkest achter zich. Om ze te begrijpen moet je eigenlijk in deze traditie zijn opgegroeid, dus dat valt voor mij als uit de klei getrokken Hollander niet mee. Gelukkig bestaat er nu YouTube, dat het gapende gat enigszins kleiner kan maken...



Francisco Mignone



Noël Devos

Francisco Mignone werd in 1897 te Sao Paulo geboren uit Italiaanse ouders die zich daar een jaar eerder gevestigd hadden. Zijn vader was een fluitvirtuoos, die daarnaast ook viool, cello, klarinet, hoorn en piano speelde. In zijn tienerjaren speelde Francisco om bij te verdienen met verschillende straatorkestjes, waar hij ook voor componeerde onder het pseudoniem “Chico Bororó”. Vanzelfsprekend was zijn vader ook zijn eerste muziekleraar, maar hij vervolgde zijn studie aan het conservatorium te Sao Paulo, waar hij in 1917 zijn studie fluit, piano en compositie met onderscheiding voltooide. Van de staat São Paulo ontving hij een studiebeurs voor het Conservatorio Giuseppe Verdi te Milaan, waar hij in de leer kwam bij Vincenzo Ferroni. In deze periode maakte hij als aankomend dirigent ook een aantal reizen door Europa.

In 1929 keerde Mignone terug in Brazilië, waar hij docent compositie werd aan de Escola Nacional de Musica van de Universidade Federal de Rio de Janeiro.

Mignone was goed bevriend met zijn studiegenoot Mario de Andrade, bekend schrijver en ethno-musicoloog die er van overtuigd was dat het wezen van de Braziliaanse ziel te vinden was in de volksmuziek. Villa-Lobos werd beschouwd als de belangrijkste vertegenwoordiger van deze opvatting, maar ook Mignone sloot zich hier geheel bij aan. Andrade was een groot inspirator voor Mignone en spoorde hem aan om vooral (weer) in de traditionele Braziliaanse stijl te gaan komponeren en droeg daarmee bij aan diens enorme productiviteit (meer dan 1000 composities) in vrijwel alle genres, steeds met typisch Braziliaanse kenmerken.

Naast zijn grote verdiensten als componist en dirigent trad Mignone vaak op als pianoduo met zijn tweede vrouw Maria Josephina en organiseerde hij conferenties en masterclasses door het hele land. Mignone had – naast de fluit – een voorliefde voor de fagot, en schreef onder meer een sonate voor fagot solo, een Concertino voor fagot en orkest (1957), twee sonates voor twee fagotten en diverse werken voor drie en vier fagotten. Zijn gedegen kennis van het instrument heeft uiteindelijk geleid tot zijn magnum opus voor fagot: de 16 walsen voor fagot solo.

Deze 16 walsen heeft Mignone gecomponeerd voor de Franse fagottist Noël Devos, ook een goede vriend, die in 1952 op jonge leeftijd naar Brazilië emigreerde en voor wie hij ook tal van andere werken voor fagot componeerde (waaronder het Concertino). Ze zijn in een tijdsbestek van twee jaar geschreven (1979 -1981) toen Mignone de respectabele leeftijd had van 82-84 jaar. De aanleiding tot het schrijven van de walsen is grappig: er werd in 1979 door de bekende pianodocente Irary Leme een recital-cyclus geprogram-

meerd over de wals. Mignone en Devos waren ook uitgenodigd deel te nemen. Mignone had al talloze walsen op zijn naam staan, maar Devos niet één. Prompt gaf Leme aan Mignone de opdracht om er een paar voor fagot te schrijven. De eerste twee schreef hij op 10 oktober 1979, die door Devos in diezelfde cyclus werden uitgevoerd. De volgende 14 zijn alle in het voorjaar van 1981 geschreven in een tijdsbestek van ruim een maand. De stijl is van de muziek zoals die in de straten van Rio de Janeiro te horen was (Seresta's), en ze zijn dan ook niet bedoeld om te klinken als Europese walsen of om op te dansen, maar meer om diepe zielenroerselen uit te drukken. In die zin hebben ze veel gemeen met de Fado en Klezmer. De Braziliaanse wals wordt beschouwd als de meest authentieke vorm van de Braziliaanse muziek, die door de tijden heen het minst te lijden heeft gehad van invloeden van buiten af (met name de USA). Ze staan bijna altijd in een mineur toonsoort, ook in tegenstelling tot de Europese walsen. Verscheidene walsen zijn expliciet opgedragen, met name aan Mignones goede vriend Andrade, maar ook aan Noël Devos, Irary Leme en de fluitist Patápio Silva.

De 16 walsen zijn uitgegeven door FUNARTE van het Instituto Nacional de Música / Projeto Memória Musical Brasileira (Pro-Memus) samen met de (toenmalige) LP (MMB 82.026) ingespeeld door Noël Devos. In deze uitgave schrijft Devos zelf het voorwoord en geeft hij een korte toelichting bij iedere wals (die overigens op zijn opname niet de zelfde volgorde heeft als de bladmuziek-uitgave).

Devos' toelichting komt ons wellicht wat gedateerd en breedspakig voor: hij klaagt dat de fagot ondergewaardeerd is in de hedendaagse muziekliteratuur en dat deze walsen als een moesson na extreme droogte komen. Wel terecht stelt hij dat deze stukken uniek zijn en in een lacune voorzien: ze zijn zowel technisch als artistiek een enorme uitdaging en bron van plezier voor de fagottist. In Devos' woorden: “Een wereldcompositie die iedere fagottist gelukkig maakt”. In het manuscript komen nog tal van Franse aanwijzingen voor – uiteraard speciaal voor Devos bedoeld – die helaas niet in druk zijn overgenomen (bij de voorbeelden vermeld ik ze wel). De overige aanwijzingen zijn meestal Portugees, maar vaak ook Italiaans. Iedere wals is in feite een gedicht met een vastomlijnde structuur, maar met een steeds verschillend verhaal. Mignone is daar zelf expliciet in: iedere frasering moet in dienst staan van de tekst en het verhaal. Op zichzelf een vanzelfsprekende zaak, maar niet altijd vanzelfsprekend toe te passen. Devos stelt dat Mignone misschien een toelichting zou hebben kunnen geven, maar dat bewust niet gedaan heeft om de vrijheid van de uitvoerder niet nodeloos te beperken (zelf doet hij dat dus wel...).

Duidelijk is dat de grenzen van het instrument (althans voor die periode) maximaal zijn verkend en alle mogelijkheden zijn uitgebuit. Dit geldt zowel voor de vingertechniek als voor de mondtechniek (zeer snel staccato, omvang van lage Bes tot hoge f), maar uiteraard vooral voor muzikale expressie en klankschoonheid. Iedere wals heeft een geheel eigen karakter, variërend van lyrisch tot virtuoos, van dramatisch tot komisch. Hoewel deze stukken alle zonder harmonische begeleiding zijn geschreven, is de begeleiding wel impliciet (en soms ook expliciet) aanwezig. Hoe meer je ze speelt, hoe duidelijker dat wordt.

Devos stelt dat de 16 walsen ook beschouwd kunnen worden als de eerste Braziliaanse fagotmethode en ook voor hedendaagse componisten als inspiratie kan dienen bij het schrijven voor de fagot. Voor de teksten heb ik dankbaar gebruik gemaakt van de toelichtingen van Coelho en Devos. Devos' commentaar geef ik hierbij steeds apart beknopt weer (in volgorde van de bladmuziek).

1. **'Aquele modinha que o Villa não escreveu'** (Dat liedje dat Villa-Lobos niet heeft geschreven).



Modinha is een verkleinwoord van moda, lied, dat oorspronkelijk voornamelijk in adellijke kringen in Portugal werd gebruikt in 2/4 of 4/4 maat (modhinas imperiais). Geleidelijk werd het in Brazilië steeds populairder als volksliedje maar dan in een 3/4 maat, waarbij het nog wel enigszins het karakter van een opera-aria behield. Villa-Lobos schreef verschillende Modinha's, maar... deze niet.

Devos: "In deze wals – de kortste van alle – haalt Mignone een maximum aan expressie binnen extreme eenvoud. Beginnend met drie zuchtende, enkele malen herhaalde noten wordt hier in een schommelend en weemoedig f-mineur een bitterzoete herinnering opgehaald aan een (voorbij?) liefde".

2. **'6.a Valsa Brasileira'** (Zesde Braziliaanse Wals).



Mignone componeerde vijf cycli met walsen: drie voor klavier, één voor gitaar en één voor fagot. Eén van de pianoversies – waarbij iedere wals aan één persoon opgedragen was, in dit geval Irary Leme – stond model voor deze wals voor fagot, waarbij de bovenhand van de piano-versie geheel is overgenomen en de linkerhand gesuggereerd wordt door de grote dynamische contrasten, wat het effect van een aparte stem geeft. Na de inleidende acht maten staat de aanduiding 'bem seresteiro' hetgeen het best te vertalen is als: echt in de stijl van de seresta (=serenade). Seresta is de vorm van musiceren die aan het begin van de 20e eeuw heel populair was en 's avonds en 's nachts plaatsvond door kleine ensembles bestaande uit gitaren, fluiten, klarinetten, saxofoons en 'bandeiro' (tamboerijn). Zij speelden vooral walsen, modinha's en choro's. Interessant is de aanduiding "imitando violão", waarbij de fagot een snel staccato "als een gitaar" moet spelen (hetgeen ook als bem seresteira kan worden opgevat).

In het manuscript staat bij maat 73: 'très agile comme une flute' duidend op de destijds bij seresta's gebruikelijke improvisatiestijl op de fluit met stijgende 16-en arpeggio's.

Devos: "Deze wals in es-mineur is de langste en meest gestructureerde, en bevat een "werkelijke" instrumentatie, die de fagotspeler

duidelijk moet laten horen: b.v. de antwoorden op de gezongen Seresteiro in pianissimo, als het ware con sordino, en "imitando violão".

3. **'Mistério' (Quanto amei-a!)** (Wat houd ik veel van je!)



Men veronderstelt dat deze wals (evenals Valsa declamada, no. 10) door een persoonlijk verlies van Mignone is ontstaan: zijn eerste vrouw Liddy Chiafirelli is in 1961 bij een vliegtuigongeluk omgekomen. Noch het vliegtuig noch één van de passagiers is ooit teruggevonden.

Devos: "Deze wals wekt een sfeer op van overpeinzing, waarin een fluwelige klank met weinig vibrato moeten worden gebruikt. Het stuk moet met grote innerlijke kracht worden gespeeld."

4. **'Valsa da outra esquina'** (Wals van de andere straathoek)



Valsas de esquina zijn walsen die op de straathoeken werden gespeeld. Een straathoek was neutraal terrein, niet behorend tot een bepaald huis. De Seresta-groepen gingen van huis tot huis om daar hun geliefden (ongetwijfeld velen) hun serenade te brengen. Kwamen ze bij een straathoek, dan konden ze even hun eigen gang gaan met vaak snellere stukken in een majeur-toonaard. Weliswaar staat deze wals in e-klein, maar het karakter is monter en ademt ook weer de sfeer van de seresta's. Mignone schreef 12 'Valsas de esquina' voor piano, die wel veel weg hebben van Europese walsen.

Devos: "Hier hebben we precies het tegenovergestelde van de vorige wals: levendig en steeds wisselend ritme, veeleisend wat betreft techniek en klank. De staccati in het middenstuk moeten afwisselend klinken als trommel en gitaar. In het "cantabile" van het es-mineur gedeelte duikt de fagot als een lyrische zanger op uit de diepte om het uiterste uit het instrument te halen."

5. **'Valsa em si bemol menor' (Dolorosa)** (Wals in bes-mineur, smartelijk)



Mignone benut hier de hele omvang van de fagot met grote sprongen, om het gevoel van smart uit te drukken: maten 3, 5 en 7 beelden met hun hoge voorslagen diepe zuchten uit.

Devos: "Deze wals is spectaculair door de compositorische rijkdom en de wijze waarop de extreme liggingen gebruikt worden voor een dramatisch effect. De hoge tonen moeten klagend en smartelijk gezongen worden, de lage tonen vol en welluidend."

6. **'Valsa-Chôro'** (weeklagende wals)



Chôro betekent huilen, weeklagen, en deze Valsa-Chôro is een klassiek voorbeeld van de traditionele Braziliaanse wals, die nogal langzaam gespeeld wordt. Het is een reminiscentie aan Mignones tienerjaren, toen hij onder het pseudoniem "Chico Bororo" als pianist

en fluitist zelf veel van deze muziek componeerde en speelde met 'Chôro-groepen', die 's nachts hun weemoedige muziek ten gehore brachten. Dit is de tweede wals die Mignone schreef (10-10-1979). Devos: "In deze echt klassieke Braziliaanse wals moet de fagot op natuurlijke wijze van het begin tot eind de rol van seresteiro-zanger vervullen." (seresta = serenade)

7. 'Valsa Improvisada' (geïmproviseerde wals)



Zoals de titel al aangeeft moet deze wals klinken als een improvisatie. De sterkste dynamische aanduiding is **mp**, met niet nader omschreven crescendo's, en de sfeer moet introvert en van een intieme charme zijn.

Devos: "De fagot wordt voornamelijk in het lage register gebruikt en suggereert een geïmproviseerde monoloog van een dromerige geest."

8. 'Apanhei-te meu fagotinho' (Valsa Paródia) (Ik krijg je wel, mijn fagotje (parodie-wals))



Deze wals is een parodie op een Chôro van Ernesto Nazareth met de titel "Apanhei-te meu cavaquinho (=ukelele)". Dit bijzondere stuk, dat door zijn virtuoze karakter en zeer hoge tempo bij veel muzikanten heel geliefd is, is erg geschikt om de technische vaardigheden van de speler te tonen. Het is het enige stuk in deze cyclus dat in een majeur toonaard staat (C-groot).

Devos: "Dit stuk, vol humor, vraagt van de vertolker grote virtuositeit en lichtheid: het moet de indruk wekken van spelen en gekheid uithalen met het instrument."

9. '+1 3/4' (Nog ééntje in 3/4 maat...)



Ook weer een grap van Mignone: hij schreef deze wals op de dag waarop de Brazilianen de opstand tegen hun veroveraars (de Portugezen) vierden. Aanvankelijk mislukte deze opstand en werd op 21 april 1792 de leider van deze onafhankelijkheidsstrijd, Tiradentes, opgehangen. In zijn manuscript refereert Mignone aan deze gebeurtenis: aan het eind schrijft hij de naam "Tiradentes". Het is technisch een veeleisend stuk, dat met "Alegria interior" (innerlijke vreugde) gespeeld moet worden.

Devos: "+1 3/4" vereist grote virtuositeit, net als de vorige wals, met dit verschil dat het een meer gedempte vrolijkheid heeft, met een meer zangerige elegantie."

10. 'Valsa declamada' (O viúvo) (Voorgedragen wals (de weduwnaar))



Deze wals in as-mineur bestaat uit voortdurende herhalingen. Het is naar het schijnt een blijk van zijn droefheid als weduwnaar, zoals ook in de wals 'Mistério' tot uitdrukking komt. De repeterende noten moeten als een monoloog 'quase falando' (als het ware sprekend) gespeeld worden.

Devos: "Om het effect van praten uit te beelden zal de fagottist hier het Louré principe moeten toepassen, waarbij de aanzet van de noten alleen met de adem plaats vindt, en dus niet met de tong." De derde regel is een goede lees oefening (wat is de harmonische functie van de c na des-es?):



11. 'Pattapiada'



Patápio Silva was in het begin van de 20e eeuw een beroemde fluitvirtuoos en -componist in Rio de Janeiro. Mignone schrijft in het manuscript: 'Patápio da Silva, Flötist carioca' (carioca = uit Rio), en —citeert hier vrijwel letterlijk diens beroemde wals voor fluit en piano "Primeiro Amor" (eerste liefde), waarmee Patápio destijds alle fluitisten uitdaagde om het net zo snel te spelen als hij. Niemand kon dat en Mignone schijft in zijn manuscript dan ook: 'le plus vite possible', duidelijk bedoeld voor Noël Devos. In de uitgegeven muziek staat alleen: 'Molto vivo'. (zie voor Primeiro Amor: <http://www.youtube.com/watch?v=17TeuDVGVec>)

Devos: "De componist lijkt hier te willen uitdagen; hij speelt met het instrument en de speler. Hij vraagt de fagottist om met hetzelfde gemak te spelen als een fluitist. Hij wil hiermee aantonen dat de fagot niet alleen maar een moeilijke techniek heeft en zwaar geluid kan voortbrengen. De fagottist moet hier een licht en helder staccato toepassen. De articulatie is hier de voornaamste moeilijkheid."

12. 'A boa Páscoa para você, Devos!' (Valsa em fá menor) Een goed Paasfeest voor jou, Devos! (Wals in fis-klein)



Deze expliciet aan Devos opgedragen wals schreef Mignone in de Paasweek van 1981. De wisselende tempo-aanduidingen (animando, retenuto, a tempo, vivo, etc.) suggereren ritmische vrijheid en improvisatie, geheel in de seresta-stijl.

Devos: "Deze wals ontrolt zich met lichtheid, cantabile en lyrisch, met gulle klankrijkdom. In het middenstuk wordt het vrolijke en dansende karakter onderstreept door een scherp en levendig staccato. Het derde deel, nog sneller, hervat het beginthema, met versieringen van dalende tertsentoonladders die pianistische virtuositeit vereisen."

13. 'Valsa quase modinheira' (a implorante) (wals in modinheira-stijl (de smekende))



De aanduiding 'Como saudosa canção suspirada' betekent: 'Als een weemoedig verlangend lied'. De titel, ondertitel en tempoaanduiding zijn hier voor de uitvoerder heel belangrijk voor het begrip van het karakter van dit stuk. De opwaartse beweging in het begin geeft de indruk alsof iemand wanhopige pogingen doet om iets met veel moeite te bereiken.

Devos: "Deze wals moet door de fagottist als een smeekbede worden gespeeld, waarbij hij zich steeds via stijgende arpeggio's in het hoogste register begeeft."

14. 'Valsa ingênua' (Naïeve wals)



Dit is een heel vrolijke wals. Titel en tempoaanduiding duiden op innerlijke eenvoud en charme. Het stuk is op een naïeve manier koket en speels.

Devos: "Hier moet de interpretatie van een grote eenvoud zijn. Hoe wel naïef, moet het tempo wel bezielend en vrolijk zijn. De speler moet een gracieus legato gebruiken zoals bij de hobo."

15. 'A escrava que não era Isaura' (Valsa sem Quadratura) (De slavin die niet Isaura was (wals zonder strikte vorm))



Deze wals karakteriseert het beste Mignone's Valsa seresteira-stijl, en is gewijd aan de nagedachtenis van Mignones goede vriend en studiegenoot Mário de Andrade, die een verhandeling over poëzie schreef onder deze titel.

Devos: "Deze wals beschouw ik – samen met de zesde, Braziliaanse wals – als de meest gestructureerde van alle walsen. Hij behoudt van begin tot eind het pure karakter van de langzame seresteira-wals. Beginnend met een ornamentaal profiel in de laagste ligging wordt later het hoogtepunt bereikt met de smekende stem van het instrument in de hoogste regionen. Dit stuk is imposant in zijn grootsheid en vraagt van de vertolker zijn allermooiste blaasstechniek."

16. 'Macunaíma' (Valsa sem carácter) (Macunaíma, (Wals zonder karakter))



Dit is de eerste wals uit de cyclus (gecomponeerd op 10-10-1979) en een hommage aan Mignones grote vriend Mário de Andrade. Diens beroemdste werk 'Macunaíma' is een novelle over de tragische held Macunaíma uit de Mythologie van de Amazone, die gebukt gaat onder zijn eigen beklagenswaardig en zonderling karakter. De ondertitel van dat werk luidt: 'Held zonder karakter'. Zoals in vele walsen koppelt Mignone hier een groot gevoel voor improvisatie aan typisch Braziliaanse spontaniteit en levenslust.

Devos: "In dit kleine geestige meesterwerk kan de uitvoerder zijn fantasie en creativiteit vrij baan geven, maar hij moet wel nadruk leggen op de karakteristieke ideeën en contrasten in dit stuk."

BRONNEN:

- 16 Valsas para fagote solo, *Fundação Nacional de Arte (FUNARTE)*, Instituto Nacional de Musica / Projeto Memória Musical Brasileira <http://www.funarte.gov.br/>
http://books.google.fr/books/about/16_valsas_para_fagote_solo.html?id=UOtBAAAAMAAJ&redir_esc=y
- Francisco Mignone in interview 1978: http://www.youtube.com/watch?v=1_Lz2wSEJqs&list=PLEB7o46A6D9A22E6D
- Benjamin Coelho: 'Francisco Mignone and the Sixteen Waltzes for Solo Bassoon', *The Double Reed*, Idaho Falls 26 (2003), 2, pag. 43-45. In het Duits verschenen in *Rohrblatt*, Frechen, 20 (2005), Heft 3 en 4, vertaald door Ingeborg Müller-Logemann (voor dit artikel heb ik de Duitse versie gebruikt). <http://www.benjamincoelho.com/>
- De CD van Noël Devos (Noel Devos - 16 Valsas Para Fagote Solo, Acervo Funarte, 1982) is niet meer verkrijgbaar, maar wel in z'n geheel te beluisteren op: <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/discos-pro-memus/francisco-mignone-16-valsas-para-fagote-solo-1982/>

ANDERE OPNAMES:

- Andris Arnicans (LP, 1986): <http://www.worldcat.org/title/16-valsov-dlia-fagota-solo/oclc/796031174?ht=edition&referer=di>
- Barric Stees (1993): <http://www.steesbassoon.com/discs.htm>
- Arthur Grossman (1994): <http://www.amazon.com/Francisco-Mignone-Valsas-Arthur-Grossman/dp/Boo2FONIQW>
- Arthur Grossman - 16 Valsas by Mignone - Musical Heritage Society 513565T (1994) <http://www.amazon.com/Francisco-Mignone-Valsas-Arthur-Grossman/dp/Boo2FONIQW>
- Frank Morelli (2003): <http://www.amazon.com/Bassoon-Brasileiro-Frank-Morelli/dp/Boo02Y1H38>
- Corinhas e choroes: <http://www.youtube.com/watch?v=2U6kkgY27o>
- Apanhei-te meu cavaquinho: <http://www.youtube.com/watch?v=Po8veoXsK3s>



WOODLANDS

Dick Hanemaayer

Woodlands is een stuk voor fagot solo, geschreven door de Finse componist Sebastian Fagerlund. Het stuk is onderdeel van de voorbereiding van het fagotconcert dat Fagerlund zal componeren voor Bram van Sambeek. Woodlands, zoals gespeeld door Bram in het Muziekcentrum aan het IJ, is te beluisteren en te bekijken op [youtube.com](https://www.youtube.com); zoek op 'sambeek' en 'woodlands'. Wij spraken met Bram over dit project.

In 2011 won Bram de Award van de Borletti Buitoni Trust. Het is een geldbedrag waarvoor een passende besteding moet worden ontwikkeld. Bram wil het inzetten op uitbreiding van het fagotrepertoire, bij voorkeur in de vorm van een grote opdracht, liever dan meerdere kleine opdrachten; '... dan is er meer kans dat het in de fagot-historie blijft hangen'. De Trust heeft veel ervaring met dit soort projecten en heeft ook een rechtstreekse lijn met BIS Records. Bram heeft voorgespeeld voor 'platenbaas' Rob Suff (Monolog, Isang Yun), met een positief resultaat: BIS is geïnteresseerd de opname van het concert uit te brengen. Vanuit BIS werd Sebastian Fagerlund gesuggereerd als componist; BIS had niet lang daarvoor een geslaagd klarinetconcert van Fagerlund uitgebracht. Fagerlund is een Zweedstalige Fin, woonachtig op de Åland-eilandenarchipel in de Botnische Golf tussen Finland en Zweden en een aanstormende componist. Bram: 'Hij schrijft precies het soort muziek dat mij voor ogen staat. In Scandinavië heerst een ondersteunende sfeer voor moderne muziek, meer dan elders. Waarde wordt gehecht aan het componeren van nieuwe werken, en ook wel werken die niet te abstract zijn. Er zit een bepaalde grootsheid in de stijl, misschien met als grote voorbeeld Sibelius, bron van inspiratie voor iedereen daar, en waardoor het voor mij een begrijpelijke taal is.' Het solostuk Woodlands is gespeeld tijdens het Delft Chamber Music Festival, augustus 2012; in de brochure van het festival staat het volgende over de muziek van Fagerlund:

'Zijn stijl wordt omschreven als 'flow' (vloeien). Dit slaat vooral op de manier waarop de muziek zich moeiteloos lijkt te ontwikkelen van het ene uiterste naar het andere. Verstilde meditatieve momenten gaan naadloos over in bombastische, gelaagde en ritmisch krachtige passages. Zijn orkestraties zitten vol extremen, maken veel gebruik van slagwerk en omvatten een breed scala aan klanken, van ijzige violen tot ruig

Sebastian Fagerlund
(bron: www.edition-peters.de)



kopergrommen en regelrechte suspense. Toch zorgt Fagerlund dat die plezierig is voor het oor, zijn muziek heeft een soort natuurlijke sonoriteit en wordt nergens aanstootgevend. In der Beschränkung zeigt sich der Meister: met deze wereldpremière moet hij zich beperken tot de fagot.
Bron: Brochure Delft Chamber Music Festival, 1-12 augustus 2012

Op een blog op de Borletti Buitoni Trust-website schreef Bram het volgende:

I was listening to his composition called Isola, on a CD of his music alongside the clarinet concerto. The clarinet concerto I loved immediately. The piece Isola I had listened only two times and had not felt the same strong connection to it that I had so immediately with the clarinet concerto: I found it more abstract and wanted to listen more often to see if I would understand it better. While I was listening again to Isola the morning of the meeting, I learned about the death of two ex-colleagues from the Rotterdam Philharmonic. This unexpected terrible news made me incredibly sad. I kept listening to the music and felt that this music was very much connected to mortality. I suddenly felt very intense about this music and it had a strange influence on my mood: on the one hand it intensified my sadness and on the other hand it had a comforting effect. I told Sebastian about

*this experience and I suggested that this might be a typical example of different associations between composer and listener, because of course I didn't expect the background of that piece could actually have a connection to my feelings of that morning. Then he asked curiously "did you read the liner notes?" and I honestly told him I had not. Then he said: "I ask this, because this music is definitely based on the theme of death". "It's about a very peaceful looking island where terrible deadly events had taken place in the past"...
Bron: www.bbtrust.com*

Het realiseren van zo'n project is omvangrijk en vereist goed samenspel tussen verscheidene organisaties. Op de achtergrond komt het zakelijke proces op gang. Daartoe behoort overleg met orkesten om het stuk te programmeren; inmiddels zijn afspraken gemaakt voor uitvoeringen met het BBC Symphony Orchestra, het Göteborg Symphony Orchestra en het Lahti Symphony Orchestra. Overleg met een Nederlands orkest voor een concert in het seizoen 2014/2015 zijn bijna afgerond. Daarnaast is er het proces op weg naar de compositie. Bram: 'Ik wilde zelf een band smeden met de componist; anders wordt het iets dat niet meer rechtstreeks genoeg van mijzelf komt. Dat ben ik namelijk wel zo gewend; de CD Kaleidoscope heb ik tot de kleinste details zelf bepaald.' Bram heeft een 'queeste' gemaakt van de ontmoeting

met de componist, in oktober 2012. Hij vloog met fiets en tent naar Göteborg en fietste vervolgens 800 kilometer naar Stockholm om daar Fagerlund en Suff te ontmoeten. Fagerlund blijkt niet een typische Fin te zijn, '... maar wel iemand die niet teveel woorden gebruikt. Hij heeft de makkelijke kant van de Zweden en de introverte kant van de Finnen.'

WOODLANDS

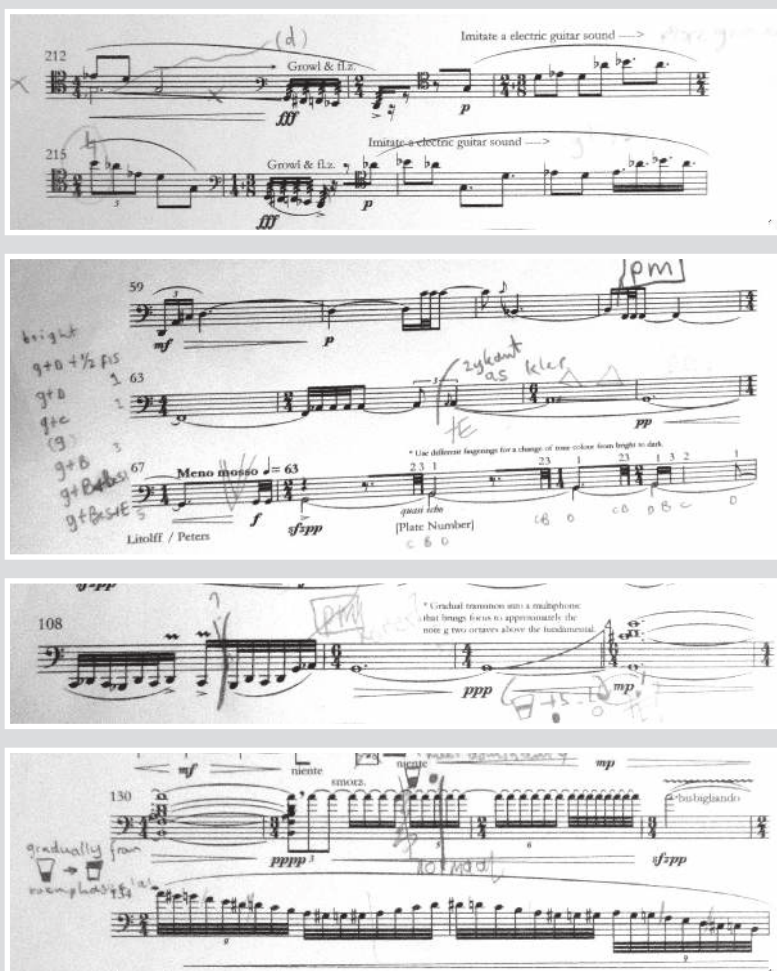
Vooruitlopend op het fagotconcert schreef Fagerlund *Woodlands*, een stuk voor fagot solo. Dit solostuk is onderdeel van de voorbereiding en kan gezien worden als een gecompriëerd onderzoek naar ingrediënten die in het fagotconcert een plaats kunnen krijgen, naar wat wel en niet kan, naar wat wel en niet goed werkt.

Over de aard van het stuk: 'Het is een combinatie van extrovert met een vorm van introspectie. Het stuk is voornamelijk ongelooflijk energiek en er zitten een paar momenten in waarin de muziek tot stilstand komt. Dat vind ik heel typerend; dan voel je dat hij ruimte wil creëren met de noten, waarmee hij ook heel makkelijk natuurbeelden oproept. Zie ook Sibelius. Verwijzing naar de natuur zit diep in de traditie van Finse componisten. Heel vaak biedt hun muziek een soort wijsheid die natuurbeelden oproept. Vloeiende muziek spreekt mij erg aan. Muziek moet stromen en lange spanningsbogen hebben, en moet niet bestaan uit losse statements.' 'Woodlands verwijst in het eerste deel van het stuk naar natuurimpressies, die langzaam escaleren naar een on-natuurlijke wereld - het gedeelte waar staat 'imitate a electric guitar sound'. Het stuk escaleert, het escaleert naar iets dat geen natuur meer is maar een uit de hand gelopen stuk natuur.' Componist en uitvoerder delen hun voorliefde voor hard rock. Iets daarvan blijkt uit Brams' CD Kaleidoscope die Fagerlund er toe bracht om de electric guitar-passage op te nemen.

Het is noodzakelijk dat er goed contact is tussen opdrachtgever/uitvoerder en componist. Bram noemt als typerend voorbeeld



Brams tent (foto: Bram van Sambeek)



de wederzijdse fascinatie tussen Gubaidulina en Popov. Maar anderzijds is het de componist die componeert en de opdrachtgever/uitvoerder kan en mag daar geen doorslaggevende invloed op uitoefenen. 'Er is veel muziek die duidelijk op uitvoerenden is geschreven, maar dat is voor mij niet de meest waardevolle muziek uit de muziekgeschiedenis. Het is van essentieel belang dat een componist een getalenteerd speler heeft, maar in veel muziek klinkt door dat de uitvoerder heeft laten weten wat hij of zij goed kan, welk trucje hij goed beheerst. In Woodlands zijn ook wel specialiteiten van mij verwerkt; Fagerlund heeft mijn CD gehoord en daarvan gebruik gemaakt. Het roept wel de vraag op of het stuk voldoende toegankelijk is voor andere fagottisten.'

Het is een lastig stuk; Bram had er maand voor uitgetrokken om het te studeren. Hij heeft een uitleg bij het stuk geschreven opdat andere fagottisten er ook iets mee kunnen; en bij voorkeur in staat zijn om in minder studietijd het stuk onder de knie te krijgen. 'Ik heb er veel tijd in gestoken omdat ik er persoonlijk bij betrokken ben. Dat betekent ook dat ik hecht aan communiceerbaarheid, zodat andere fagottisten er

ook iets mee kunnen.' Een voorbeeld van de studie van het stuk is het onderzoek naar de noot g, hoe deze te spelen van helder naar dof. En ook: hoe speel je zo op een fagot dat het lijkt op een elektrische gitaar? (zie voor beide de muziekvoorbeelden).

Dit solostuk is deels een zoektocht naar technische mogelijkheden en onmogelijkheden. Zo bleek dat een motiefje des - es heel lastig is voor de pink en dat er daardoor een maximale snelheid is voor die triller. En zo eindigde het stuk aanvankelijk op een hoge a. Bram: 'Ik kon die noot niet vinden, ik wist niet hoe ik 'm moest spelen. Lang zoeken op Internet bracht we wel bij een paar Amerikaanse nerds die dat precies hadden uitgezocht. En daarmee lukte het op zich wel om die noot te spelen. Maar het is dan vervolgens de vraag of het lukt in de context van het stuk. Uiteindelijk is nu de hoge g de hoogste noot in het stuk. Het is al moeilijk genoeg om in het hoge octaaf e - f - fis - g en alle intervallen binnen de noten zo maar te spelen. Fagerlund heeft dus wel de extremen opgezocht.'

<http://www.bbtrust.com/blog/sebastian-fagerlund-bassoon-concerto-step-1/#more-1487>

LEFREQUE

LEFREQUE IS DE OPLOSSING OM DE KLANK TE VERBETEREN,
WANT DE KLANK IS ESSENTIEEL VOOR ELK INSTRUMENT

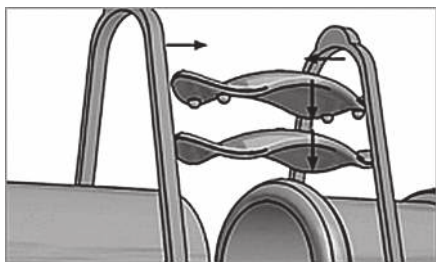
Al eeuwenlang heeft iedere bouwer en iedere muzikant daarvoor zijn eigen recept. De laatste decennia zijn er geen revolutionaire veranderingen geweest, tot de lefreQue werd uitgevonden. Twee simpele plaatjes metaal voor meer klank, meer kleur en meer emotie.

LEFREQUE VOEGT NIET TOE MAAR GEEFT TERUG

Eén ononderbroken klanklichaam zou ideaal zijn voor elk blaasinstrument. Maar dat is in de praktijk onmogelijk. Bij elke schuif-, schroef- of soldeerverbinding gaat er onvermijdelijk een deel van de klank verloren. De lefreQue geeft uw instrument die klank terug.

HERSTELT KLANKBREUKEN BLAASINSTRUMENTEN

De lefreQue herstelt de klankbreuken die ieder blaasinstrument van nature met zich meedraagt. De belangrijkste winst is daarbij te halen tussen het mondstuk en de rest van het instrument. Maar ook elke volgende verbinding in het uit losse delen bestaande instrument geeft het geluid beter door zodra er een lefreQue wordt geplaatst. U merkt het verschil onmiddellijk: de klank wordt completer, het instrument laat zich gemakkelijker aanblazen en toonwisselingen verlopen spectaculair sneller.



NOOIT MEER ZONDER

Door het zorgvuldig gekozen materiaal en de unieke gepatenteerde vorm is lefreQue voor ieder blaasinstrument een onmisbare schakel in de toonvorming. lefreQue maakt uw instrument compleet, vindt ook solofluitiste Emily Beynon van het Koninklijk Concertgebouwkest: "Al na een uur wist ik het zeker, ik wil nooit meer zonder!!"



(Foto ontleend aan flyer lefreQue basoon)

KLANKBRUG VOOR ALLE BLAASINSTRUMENTEN

De lefreQue is een ogenschijnlijk simpele klankbrug die een blaasinstrument beter doet klinken. Het is een uit twee metalen elementen opgebouwde brug, die de klankbreuken herstelt die ieder blaasinstrument van nature met zich meedraagt. De lefreQue wordt eenvoudig met twee speciaal ontwikkelde knelbandjes op het instrument bevestigd. Aan het instrument zelf hoeft niets te worden veranderd.

LEFREQUE HEFT NADEEL OP

Saxofonist/fluitist Kuijt vond de lefreQue aanvankelijk uit voor de saxofoon, uit onvrede over de klank van zelfs de allerbeste instrumenten. Hij bedacht dat het min of meer onlogisch is, om de verbinding van het mondstuk van de saxofoon met de rest van het instrument te doen verlopen via kurk. Nota bene net dát materiaal, zegt hij dat je normaal gesproken juist gebruik als je geluid niet wilt doorgeven! Kurk is ideaal om een mondstuk goed te doen passen, maar dempt een groot deel van het geluid dat via datzelfde mondstuk aan het instrument zou moeten worden doorgegeven. De lefreQue heft dat nadeel op.

LEFREQUE MAAKT BLAASINSTRUMENT COMPLEET

Hoewel ogenschijnlijk de meest simpele oplossing die je maar kunt bedenken, is de

lefreQue niet zomaar een stukje metaal. De vorm en het materiaal zijn zorgvuldig gekozen voor een optimale brugfunctie en een universele pasvorm. Beide zijn cruciaal om het geluid ook daadwerkelijk onbelemmerd te laten passeren. Daarom zal alleen een echte lefreQue uw blaasinstrument compleet maken.

LEFREQUE NU OOK VOOR HOBO EN VOOR FAGOT

De dubbelriet instrumenten bleken een aantal vrij lastige problemen te hebben om lefreQue goed te kunnen bevestigen. De hobo gaf problemen omdat de mannetjes waartussen de kleppen draaien zo dicht op de rand van de tap stonden dat er geen siliconenbandje meet tussen kon, en de bovenkant van de hobo heeft een vrij brede rand terwijl het riet juist heel erg smal is. Bij de fagot was er een probleem om een overstap te maken van het es (10 mm) naar de vleugel (30 mm). Speciaal voor hobo en fagot is er heel veel werk verricht om een speciaal model plaatje te ontwikkelen dat deze gegeven problemen oploste.

Ontleend aan: bassoon.com/specials/lefreque/

ZIE VERDER:

<http://bassoon.com/specials/lefreque/>
<http://www.lefreque.com/>

BASSOON BASICS

Een basiscursus Fagot door de fagottisten van de US Army Field Band.

www.youtube.com/watch?v=sLfH38m-VF8



Contrafagotdag

Hennie Stempher

16 februari 2013, Wormerveer

Wanneer je als amateurfagottist ook in het bezit bent van een contrafagot, hoef je niet te klagen over "werk". Er zijn altijd wel orkesten die de fagotbezetting voor een project uitbreiden met de contra. Dus is het goed dat er mogelijkheden zijn je kennis en vaardigheden bij te spijkeren. De contrafagot heeft vooral een harmonische functie in het orkest, zijn geluid moet wel klank hebben en niet als geknor hoorbaar zijn.

Dat kon tijdens de Contrafagotdag die Max Vera Vera in zijn werkplaats in Wormerveer organiseerde op zaterdag 16 februari 2013. Hij had Erik Reinders van het Residentie Orkest gevraagd de dag te

verzorgen. Afwisselend gaf Erik een half uur les aan de vijf deelnemers en speelde Erik voorbeelden uit de literatuur. Hierbij wordt hij bijgestaan door Esther Klaassens aan de piano.

De dag werd afgesloten met samenspelen op acht contra's (Erik, Esther en Max voegden zich bij de vijf "studenten"). Het zachte en sonore geluid van de contrafagotten vulde de werkplaats. Erik legde zelfs een stuk voor acht contra's op de lessenaar: een dubbel kwartet dat in echo speelde.

De officiële eindtijd was vier uur, maar sommige zijn nog even doorgegaan.

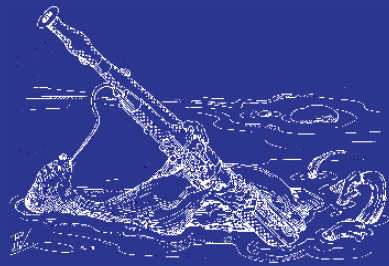


Erik Reinders op contrafagot en Esther Klaassens aan de piano



Samenspelen met acht contrafagotten

Tekening: Peter de Visser



Fagotter

Redactie: Renée Knigge, Hanneke Nijs en Jantine Veenstra.



Een verslag van de Jeugddag in Almere geschreven door deelnemster Anca Wong:

Het was een erg gezellige dag, iedereen had veel plezier, en we werden goed uitgedaagd. In het begin, toen iedereen binnenkwam was ik heel erg verbaasd, het waren er veel meer dan vorig jaar!

Tussendoor af en toe pauzes, en dan kon je iets eten en drinken.

Er waren veel verschillende dingen te doen, niet alleen samenspelen en oefenen voor de voorstelling op het eind, maar ook veel creatieve dingen, en je kon ook contrafagot spelen!

Later bij de voorstelling, hadden we eerst losse groepjes. Mijn groepje was als laatst, en we hadden veel lol. 1 of 2 foutjes, maar dat was niet erg. Op het allerlaatst, gingen we met z'n allen. Dat was echt fantastisch! Zoveel jeugd fagotisten bij elkaar, en dan mooie muziek maken!

Groetjes,
Anca



IK SP   L

   OT



c o n t r a f a g o t v
r s o c t a a f t r b w
u t n e t w e r k z r t
w e x k l e p p e n z d
n c n d r i e t s e x k
o h m s j e u g d k g i
t n u p j r a m t j z z
e i z e b i l a a g m i
n e i l a t e a a q c l
w k e e s m s t q l o i
v l k n e e y l y h i q
c x v g t q a d o f e u

riet kleppen techniek
contrafagot octaaf
muziek noten spelen
netwerk jeugd les
samenspelen oefenboek
standaard ritme
maat gebonden hoog
laag tellen es bas
instrument



Interview

met Mariska Rietman



Mariska Rietman (11 jaar) uit Den Haag deed mee aan het Prinses Christina Junior Concours en behaalde hierbij een eervolle vermelding. Ze was ook te zien in De Wereld Draait Door, samen met de andere finalisten.

WAAROM BEN JE FAGOT GAAN SPELEN?

Mijn ouders spelen in een orkest en daar kwam een keer een fagottiste solo spelen (Janine Teepe, ze speelde Andante e Rondo Ungarese van Weber, red.). Ik was vijf jaar toen ik in de zaal zat en met mijn opa's en oma ging luisteren. Ik vond het instrument meteen heel mooi en toen wilde ik het ook spelen. Op mijn zevende jaar ben ik begonnen met fagotles, meteen op een grote fagot, aangepast voor kleine handen. Ik heb les bij Erik Reinders, op het CKC in Zoetermeer. Ik heb nu net een nieuwe fagot, en toevallig is dat de mooie oude Schreiber van Janine!

WAT VOOR STUKKEN SPEEL JE HET LIEFST?

Het maakt mij niet zoveel uit wat ik speel. Ik vind snelle en lage stukjes altijd wel leuk om te spelen. Ik oefen ongeveer een half uurtje per dag, maar ik vind het eigenlijk leuker om samen te spelen. Ik speel graag samen met mijn vader, die speelt piano. Bij ons thuis speelt iedereen een instrument. Mijn moeder speelt saxofoon, mijn broer speelt slagwerk en mijn broertje speelt

cello. Ik speel ook graag in een orkest, bij het jeugdensemble van Viotta Jeugdorkest. Dat is gezelliger dan alleen en ik vind het leuk dat daar ook grapjes gemaakt worden.

HOE HEB JE JE VOORBEREID OP HET CONOURS?

Ik heb al eerder aan concoursen meegedaan, op de muziekschool en vorig jaar ook met het PCC junior. Toen had ik een filmpje gemaakt samen met Xavier, die zit ook op Viotta. Hij was dit jaar te oud om mee te doen, want je mag maximaal elf jaar zijn, dus daarom heb ik dit jaar alleen meegedaan. Ik heb twee stukjes gespeeld: Teddy Bear's Picknick en the Montagues and the Capulets. Ik heb ze goed geoefend op les en ik heb ook nog samen met mijn vader les gehad bij de docente van mijn vader. Toen hebben we beide stukjes een paar keer opgenomen op video en hebben we de beste van elk stukje uitgekozen en deze achter elkaar in één filmpje gezet. Toen is mijn filmpje uitgekozen door de jury en heb ik een aanmoedigingsprijs gekregen.

HOE GING HET BIJ DE WERELD DRAAIT DOOR?

We werden op woensdag gebeld of ik in DWDD wilde komen en ik was op vrijdag in de uitzending. Ik mocht een half uurtje eerder weg van school om me om te kleden en naar Amsterdam te gaan. 's Middags was

er een repetitie, waarin ons werd verteld wat we moesten doen en hoe we ons instrument vast moesten houden. De hoornist zat bijvoorbeeld eerst verstopt achter zijn hoorn en ik moest mijn fagot ook op een bepaalde manier vasthouden. Daarna kregen we heel lekker te eten. We moesten wachten in de studio van Pauw en Witteman totdat we geroepen werden. Toen waren we live in de uitzending, dat was best spannend! Ik moest een stukje spelen van 30 seconden en ik moest de lage bes laten horen. Gelukkig ging alles goed.

HEB JE NOG LEUKE REACTIES GEHAD?

Ja, heel erg veel: uit mijn klas, van familie en vrienden, van turnen, de buurt en het orkest. Heel veel mensen hebben het gezien, ook al wisten ze het niet van tevoren. Iemand van het programma vertelde dat iedere avond één miljoen mensen kijken.

WIE IS JE FAVORIETE FAGOTTIST?

Erik natuurlijk, hij speelt ook heel mooi contrafagot. En Bram van Sambeek, hij is echt heel goed! Toen Xavier en ik vorig jaar een prijs wonnen bij het PCJC kregen we kaartjes voor een concert van Bram. Achteraf heb ik ook nog even met hem gepraat en een handtekening gekregen.

HEB JE NOG ANDERE HOBBY'S, NAAST FAGOTSPLEN?

Turnen en buiten spelen!!!

SJOSTAKOVITSJ'S NEGENDE SYMFONIE:

EEN KORTE GESCHIEDENIS EN SPEELHANDLEIDING VOOR HET UITDRAGEN VAN SPANNING IN EEN FAGOTSOLO

BRETT VAN GANSBEKE, LOUISVILLE, KENTUCKY

Gecomponeerd: augustus 1945 in Ivanovo, een dorp waar Sovjetcoryfeeën werden ondergebracht om ze uit de buurt van de Duitsers te houden (ongeveer 200 km van Moskou).

Premiere: 3 november 1945, door het Filharmonisch orkest van Leningrad, o.l.v. Evgey Mravinsky.

Sjostakovitsj's Negende Symfonie werd in de korte tijdspanne van 26 juli 1945 tot 30 augustus 1945 gecomponeerd, drie maanden na de overwinning van de Geallieerden in Europa. Het was niet zijn eerste aanzet tot deze symfonie: dat was in 1943. Vervolgens zette hij de eerste versie in januari 1945 op papier. Toen hij in april van dat jaar tien minuten van die eerste versie voor zijn vriend Isaak Glickman uitvoerde, was hij niet tevreden over het resultaat. Sjostakovitsj schoof zijn eerste poging aan de kant en componeerde de versie van de Negende Symfonie zoals we die vandaag de dag kennen.¹ Vijf dagen nadat de partituur af was, voerden Sjostakovitsj en Sviatoslav Richter de première op piano uit voor de Unie van Componisten in Moskou. De première met volledig orkest vond plaats op 3 november, uitgevoerd door het Filharmonisch Orkest van Leningrad, als hoofdaft tijdens een festival dat de 28e verjaardag van de Russische Revolutie vierde. Sjostakovitsj was tevreden met de première. Hij schreef: *"Mijn Negende Symfonie is complex om uit te voeren. Maar vanaf de allereerste repetities ging het orkest met gemak om met alle technische complexiteiten, en bereikten een hoog niveau van artistieke uitdrukking. Deze symfonie heeft ook een aantal solo's: grote solo's voor alle houtinstrumenten, de trompet, de trombones en de viool. Deze solo's moeten vrij, vol expressie en licht zijn. Dit geldt vooral voor de fagot die tijdens het gehele vierde en vijfde deel te horen is.*

Fagottist Vorobyov slaagde briljant in deze ver-van-gemakkelijke taak. Het orkest presteerde prachtig, zowel in individuele groepen als tutti. Ik herhaal, van de uitvoering van het orkest van de Negende Symfonie heb ik immers genoten."

PROGRAMMATISCHE ELEMENTEN

De Negende Symfonie die werd verwacht van Sjostakovitsj was erg "anders" dan de Negende Symfonie die hij uiteindelijk afleverde. Zijn vorige twee symfonieën waren grote symfonieën - elk van meer dan een uur lang - die beide een enorm orkest vereisten. Deze symfonieën waren ook thematisch verbonden met de voortdurende oorlog: zijn Zevende Symfonie leek een kroniek van de nazi-invasie van de Sovjet-Unie, terwijl zijn Achtste de omkering van de oorlog portretteerde waarin de Russen de nazi's het land uit drongen, Duitsland in. Als gevolg hiervan werd door iedereen verwacht dat Sjostakovitsj in zijn Negende Symfonie een grote apotheose aan Stalin zou brengen om het einde van de oorlog te vieren, en hij hiermee uiteindelijk zijn epische "oorlogstrilogie" van symfonieën zou voltooien. Ondanks deze verwachtingen - of misschien juist wel dóór deze verwachtingen - leverde Sjostakovitsj in plaats daarvan een kort, kleinschalig neoklassiek werk dat meer gemeen had met Prokofiefs Klassieke Symfonie dan met de Negende Symfonie van Beethoven of Mahler.

Onmiddellijk na de première van de bewerking voor piano ontstond er rumoer. Na de uitvoering stond Sjostakovitsj naar verluidt op, en merkte tot de verzamelde menigte van de Sovjet- en buitenlandse pers op: "Het is een vrolijk muziekstuk. Musici zullen het geweldig vinden om het te spelen, en critici hebben voldoende stof om het af te kraken."³ Sjostakovitsj's voorspelling van de ontvangst van zijn nieuwe symfonie door critici was

heel nauwkeurig: een bijzonder harde Londense recensent schreef zelfs dat hij "slechts een mengelmoes van circusmuziek, galopritmes en gedateerde harmonische eigenaardigheden waarnam, met de intelligentie van een conversatie tussen twee peuters."⁴

Diegenen die niet onmiddellijk de Negende Symfonie als een soort van "muzikale grap" van Sjostakovitsj beschouwden, formuleerden hun eigen theorieën met betrekking tot de abrupte verschuiving in toon in het vierde deel. Een gemeenschappelijke visie onder vele critici en historici is dat de fagot een somber gedenkteken is voor de omgekomen mensen tijdens de Tweede Wereldoorlog. Israel Nestyev bijvoorbeeld, schrijft dat de fagot "een toespraak uitspreekt over het graf".⁵ Biograaf Ivan Martynov oppert een soortgelijke interpretatie: "De lichte en vrolijke muziek lijkt in eerste instantie misschien ongepast, gezien de diep tragische achtergrond van de symfonie. Maar dit is niet zo. Het Largo is het noodzakelijke keerpunt in de ontwikkeling: de eenzame piek van waaruit het brede perspectief dat zo nodig is voor het begrijpen van de betekenis van het hele werk, zich openbaart voor ons. Het is een terugkeer naar het verleden dat onmogelijk vergeten kan worden, zelfs temidden van de geneugten van het vredige leven. Deze minuut van geconcentreerde stilte is een eerbetoon van liefde en eindeloze dankbaarheid aan diegenen die de wereld gered hebben, en de mensheid de mogelijkheid van werk en geluk teruggaven. De Sovjet-kunstenaar Sjostakovitsj kon en mocht deze mensen op dit feestelijke moment niet vergeten. De aanwezigheid van het Largo geeft de muziek van de Symfonie een speciale, filosofische betekenis."⁶

De werkelijke betekenis van de fagotsolo zal waarschijnlijk echter nooit bekend worden - Sjostakovitsj heeft geen geschreven programma achtergelaten, en de nauwkeurigheid

van opmerkingen in zijn memoires blijven betwistbaar.⁷

DE FAGOTSOLO

Maat 10 van IV Largo tot aan maat 27 van V Allegretto

De lange fagotsolo die het vierde en vijfde deel van de Negende Symfonie van Sjostakovitsj omvat, presenteert een aantal uitdagingen die uniek zijn voor dit fragment. Over ongeveer vier minuten in lengte verspreid - veruit de langste eerste-fagotsolo in ons standaard orkestrepertoire - daagt het niet alleen de lyriek en muzikaliteit van de speler uit, maar ook de grenzen van zijn uithoudingsvermogen. Daarnaast is het niet voldoende dat de solo enkel expressief gespeeld wordt: het is ook noodzakelijk om genoeg variatie in de frasering aan te brengen, om de aandacht van de luisteraar gedurende het deel vast te houden.

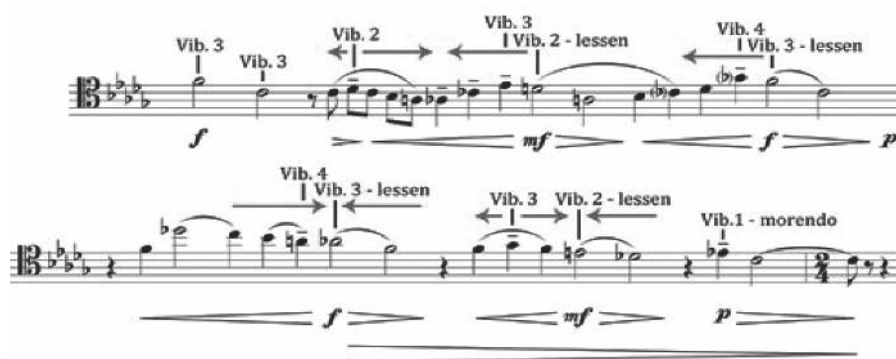
Omdat de passage in het vijfde deel relatief eenvoudig is, zal deze discussie worden gericht op de lyrische solo in het vierde deel.

TEMPO OVERWEGINGEN

In het manuscript van het vierde deel geeft Sjostakovitsj een markering in tempo aan van $\text{♩} = 84$; dit is echter genoteerd over zijn oorspronkelijke weergave van $\text{♩} = 56$ heen. In het vijfde deel vervangt hij ook zijn oorspronkelijke markering van $\text{♩} = 112$ met een tempo van $\text{♩} = 100$.⁸ Terwijl veel spelers de neiging hebben om Sjostakovitsj te volgen in zijn gecorrigeerd tempo van $\text{♩} = 100$ in het vijfde deel, geven velen nog steeds de voorkeur aan een tempo dat dicht bij zijn oorspronkelijke markering ligt van $\text{♩} = 56$. Een tempo van $\text{♩} = 84$ kan inderdaad vrij “stilstaand” voelen voor zo’n lange solo, gestructureerd rond halve noten: maar aan de andere kant kan een tempo dat duidelijk sneller ligt dan $\text{♩} = 56$ de solo weer opgejaagd laten voelen, met een drastische vermindering van de pathos van de lijn.

HET IDENTIFICEREN EN UITDRAGEN VAN DE SPANNING IN DE LIJN

De grootste uitdaging in deze solo is het maken van een muzikaal plan van aanpak. Sjostakovitsj schrijft: “Deze solo’s moeten vrij zijn, expressief, en licht. Dit geldt in het bijzonder voor de fagot.”⁹ Terwijl Sjostakovitsj ons een aantal specifieke, dynamische indicaties geeft, lijkt het tegelijkertijd duidelijk dat we zijn toestemming hebben om het tempo te versnellen en vertragen waar wij denken dat dit van toepassing is. Maar er zijn bepaalde delen in de solo waar wijzigen



Figuur 1 Sjostakovitsj, Negende Symfonie, Deel IV, suggesties frasering

van het tempo heel natuurlijk klinkt, en in andere delen juist niet. Om te begrijpen welke delen dit zijn, moeten we letten op de consonant en dissonantie in de fagotlijn. Laten we de eerste maat van de solo eens in detail bekijken.

In de eerste helft heeft de fagot drie vermeldingen met een dalend, halve-noot motief, bij een aanhoudend F-Majeur akkoord in het koper. Elk van deze intervallen zijn consonant: de eerste interval van F-C is de prime en kwint van F-Majeur; de volgende interval D-A is de toegevoegde sext en terts van F-Majeur (in wezen het creëren van een passerende V17 harmonie op dat punt), en de laatste interval is nog een vermelding van de opening F-C. Deze drie sets noten zijn de meest consonant intervallen in deze openingsfrase. Sjostakovitsj benadrukt deze door ze de meeste lengte in de frase te geven, alsmede door het plaatsen van diminuendo's op de tweede en derde set intervallen. Nu we weten dat deze halve noten het aandachtspunt vormen van de openingssectie, kunnen we een aantal specifieke richtlijnen vaststellen:

- de halve noten (naast die van de eerste set) moeten ontspannen zijn, zowel in tempo als in vibrato, gedurende de loop van de twee noten: omdat Sjostakovitsj geen diminuendo op de aanvangs- halve noten heeft aangegeven, moeten deze breed en declamatorisch – en in tempo, gespeeld worden;
- alle dalende noten moeten vooruit gespeeld worden in de volgende noot met een langere nootwaarde, bijvoorbeeld: de achtste noten in de eerste helft moet leiden naar de As kwartnoot, terwijl de kwartnoten die vanaf des komen, moeten leiden naar de As, halve noot;
- alle opwaartse noten moeten enigszins vertragen wanneer het bereik hoger komt, en zouden gespeeld moeten worden als opmaat richting de halve noten: in de eerste helft van de eerste maat creëren de lijnen de spanning die wordt opgenomen door de consonant halve noten; in

de tweede helft van de eerste maat leiden deze noten naar de belangrijkste noten van de dalende F - Es - Des - C.¹⁰

Na de halve noten vormen de kwartnoten de volgende belangrijke groep. Deze benaderen de halve noten van een halve stap daarboven: Es voor de tweede set halve noten, en Ges voor de derde set. Dit motief komt voor in de gehele solo. U zult merken dat in bijna alle gevallen van twee halve noten, deze voorafgegaan worden door een kwartnoot die daar een halve noot boven ligt.

Door deze “halve-stap interval” zouden deze kwartnoten in elke opeenvolging van noten die leiden tot halve noten, de meeste spanning moeten hebben. Deze de meeste spanning geven vereist dat we de noten op de één of andere manier benadrukken in ons spel. Een methode om dit te bewerkstelligen is het lichtelijk verlengen van de duur van de noot, zoals Arthur Weisberg schrijft:

*“We moeten ons realiseren dat wanneer een enkele noot wordt gewijzigd, de timing van de rest van de maat ook verandert. Dit kan op twee manieren, waarbij de keuze gemaakt wordt op grond van muzikale overwegingen. De eerste manier betreft het verlengen van de noot, en dan een “inhaalslag” met de andere noten zodat het ritme niet wordt gewijzigd, en de basislengte van de maat ongewijzigd blijft. De andere manier is de noot te verlengen op dezelfde wijze, maar zonder “inhalen”, waardoor het ritme later verhoogt - en daarmee tevens de lengte van de maat. Als de speler lid is van een ensemble of een orkest is de eerste methode waarschijnlijk beter, zodat de gehele groep bij elkaar blijft.”*¹¹

Omdat de solo in het vierde deel plaatsvindt over een reeks van statische drones, is er geen echte noodzaak om ons bezig te houden met “inhaalslagen” om een constant ritme aan te houden. In dit geval is de tweede manier van Weisberg - de vrijere methode van het verlengen van noten - meer van toepassing. Een andere methode om noten te benadrukken, is deze een min of meer intens vibrato

mee te geven. In essentie zijn er vier belangrijke factoren die ons inzicht moeten geven over hoeveel vibrato we zouden moeten toepassen op een bepaalde noot:

- Het bereik van de noten
- De dynamiek van de noten
- De harmonische spanning van de noot
- De interval spanning van de lijn

Voor de laatste twee factoren zijn in het bijzonder belangrijk, zoals S.J. Jooste verklaart: *“Voor de oordeelkundige toepassing van vibrato moet de speler eerst bepalen welke noten of zelfs delen daarvan bijdragen aan de opbouw van spanning; wat het relatieve niveau van spanning zou moeten zijn; welke noten het hoogtepunt vormen van de spanningslijn; en welke noten of delen daarvan überhaupt een element van spanning zouden moeten omvatten.”*¹²

Kijkend naar de eerste volledige maat, laat voorbeeld 1 ons de meeste beslissingen van deze componist zien voor wat betreft de belangrijkste fraseringen, inclusief niveaus van vibrato die op bepaalde belangrijke noten worden toegepast. Terwijl vibrato op de meeste noten in de solo gebruikt wordt, zou de concentratie gericht moeten worden op specifieke harmonische dissonanten en halvestap intervals, die als doelen dienen voor

de intensiviteit van het vibrato. De nummers in de maat geven de puls van het vibrato aan: om het eenvoudig te maken, kunnen we zeggen dat de breedte van de puls direct gerelateerd is aan de opgegeven dynamiek (een voller dynamiek vraagt om bredere pulsen, en vice versa). Bijvoorbeeld: vanwege het verschil in dynamiek tussen de twee noten, zal de Ges (in het midden van de tweede balk) een nauwer vibrato (Vib. 3) krijgen dan de As die een halve noot daarvoor ligt. Tegelijkertijd met de dynamiek heeft het tempo zelf ook invloed op de breedte van het vibrato. Bij Extreem hoge noten zoals de D4, met een erg snel én breed vibrato zal ervoor zorgen dat het vibrato “boven de noot uitsteekt”: dus ook al heeft deze noot het snelste vibrato (omdat het de hoogste noot is van de solo), moet het vibrato zodanig klinken dat het van toepassing is en smaakvol voor een noot in dit bereik. Hoe komt het dat een extreem breed vibrato niet goed klinkt bij hoge noten? Weisberg legt het uit:

“Het lagere bereik van een bepaald instrument zou een langzamer vibrato moeten hebben dan het hogere bereik, en tegelijkertijd zou de tragere puls een wijder amplitude moeten hebben. Eén van de belangrijkste redenen hiervoor is dat de noten in het lagere bereik verder weg van elkaar liggen dan in het hogere bereik. We kunnen dit zien

als we naar de plaatsen van frets op een gitaar kijken. Hoe hoger we in bereik gaan, hoe dichterbij de frets bij elkaar liggen. Als een strijker in het hoger register een net zo breed vibrato zou spelen als in het lager register, zou hij/zij wel eens meer dan het bereik van een halve toon kunnen omvatten. In het algemeen hebben viool en fluit een sneller, smaller vibrato dan de cello en fagot.

Hopelijk heeft deze korte uitleg over de solo in de opening van het vierde deel laten zien welk kritisch denken elke speler zou moeten toepassen voor de gehele solo, en uiteraard ook op andere muziekstukken. Waar is de spanning? Waar is de ontspanning? Hoe kunnen we dit laten horen in ons spel: door dynamiek, vibrato, fluctuaties in tempo, of een combinatie van deze zaken? Wat is de fundamentele lijn van de muziek, en hoe bewerkstelligen we grotere en meer genuanceerde gebaren? Het meest belangrijk van alles is echter wat we kunnen doen om muziek natuurlijk te laten klinken – en waarom? Onthoud: als het muzikale plan niet duidelijk is voor de uitvoerende, zal het zeker niet duidelijk worden voor het publiek. Hoe beter de uitvoerende de muzikale opzet begrijpt én brengt, hoe meer betrokken het publiek zal zijn.

Vertaling: Jolande van Raalte

OVER DE AUTEUR

Bett van Gansbeke is onlangs afgestudeerd als Doctor in de Muziek aan de Universiteit in Indiana (Jacobs School of Music), waar hij moderne fagot studeerde met William Ludwig en Arthur Weisberg, en barokfagot met Michael McCraw. Zijn afsluitend doctorale project, The Orchestral Bassoon (www.orchestralbassoon.com) is een digitale bron met de focus op geschiedenis, uitvoering, en pedagogie van de meeste prominente orkestrale fragmenten voor fagot. Hij is een voormalig lid van het Owensboro Symfonie Orkest, en heeft ook opgetreden met het Louisville Orkest, het Evansville Filharmonisch orkest, en het Tallahassee Symfonie Orkest.

Dit artikel verscheen eerder in The Double Reed, 35, 3, pp. 70-74 en is overgenomen met toestemming van de uitgever.

BIBLIOGRAFIE

- Downes, Edward. *The New York Philharmonic Guide to the Symphony*. New York: Walker and Company, 1976.
- Iakubov, Manashir, uitg. “Symfonie nr. 9, Op. 70” in *Dmitri Sjostakovitsj: New Collected Works. Series 1, Symphonies*, Vol. 9. Moskou: DSCH Publishers, 2000.
- Jooste, S.J. *The Technique of Bassoon Playing: An Evaluative and Methodological Study*. Potchefstroom, South Africa: Central Publications Department, Potchefstroom University, 1984.
- MacDonald, Ian. *The New Shostakovich*. London: Pimlico, 2006.
- Martynov, Ivan. *Shostakovich: The Man and His Work*. Translated by T. Guralsky. New York: Philosophical Library, 1947.
- McGill, David. *Sound in Motion: A Performer's Guide to Greater Musical Expression*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2007.
- Rabinovich, David. *Dmitri Shostakovich*. Translated by George Hanna. London: Lawrence & Wishart, 1959.
- Slonimsky, Nicolas. *Lexicon of Musical Invective*. New York; London: W.W. Norton & Company, 2000.
- Weisberg, Arthur. *The Art of Wind Playing*. New York: Macmillan Publishing, 1975¹³

NOTEN

- 1 Ian MacDonald, *The New Shostakovich* (London: Pimlico, 2006), 196.
- 2 Manashir Iakubov, ed. “Symphony No. 9, Op. 70,” in *Dmitri Shostakovich: New Collected Works, Series 1, Symphonies*, Vol. 9 (Moscow: DSCH Publishers, 2000), 122. Quote originally taken from *Shostakovich's Ninth Symphony in Moscow*, Bulletin of the Moscow State Philharmonic, 1945.
- 3 Edward Downes, *The New York Philharmonic Guide to the Symphony* (New York: Walker and Company, 1976), 859.
- 4 Nicolas Slonimsky, *Lexicon of Musical Invective* (New York; London: W.W. Norton & Company, 2000), 177.
- 5 David Rabinovich; George Hanna, trans., *Dmitri Shostakovich* (London: Lawrence & Wishart, 1959), 99.
- 6 Ivan Martynov; T. Guralsky, trans., *Shostakovich: The Man and His Work* (New York: Philosophical Library, 1947), 151.
- 7 Shostakovich's son, Maxim, claimed that *Testimony* was mostly a compilation of thirdhand rumors and anecdotes.
- 8 Iakubov, 124.
- 9 Ibid., 122. In the case of the bassoon, it is likely that the “light” description is more a reference to the fifth movement solo.
- 10 This is essentially just a movement from 1 to 5 with a modal inflection in the middle.
- 11 Arthur Weisberg, *The Art of Wind Playing* (New York: Macmillan Publishing, 1975), 128-29.
- 12 S.J. Jooste, *The Technique of Bassoon Playing: An Evaluative and Methodological Study*, (Potchefstroom, South Africa: Central Publications Department, Potchefstroom University, 1984), 118.
- 13 Weisberg, 63-64



FAGOTCONCOURS

op 12 oktober 2013 in het Conservatorium van Amsterdam

KOM SPELEN - KOM LUISTEREN

Vind je het leuk op het podium te staan of voor publiek te spelen? Wil je je niveau verbeteren met een stok achter de deur? Neem de uitdaging aan en doe mee met het Fagotconcours 2013! Alle amateurfagottisten zijn welkom om mee te doen. Overrompel je familie en vrienden met je enthousiasme voor de fagot en laat de jury horen wat je kan. Als je al een keer hebt mee gedaan is dit de uitgelezen kans om je prestatie te verbeteren.

KOM SPELEN

Op het concours speel je een zelfgekozen programma met minimaal twee werken van verschillende stijl en uiteenlopend karakter. Ook speel je het concourswerk: Aria van Ruud van Eeten. Je programma duurt tussen de 15 en 20 minuten.

KOM LUISTEREN

Ook als je geen fagot speelt of wel fagot speelt maar het concours te hoog gegrepen is, kan je meedoen. Kom Luisteren! De toegang voor alle fagotfans is gratis. Moedig je dochter, zoon, buurman of buurvrouw, opa of oma, broer of zus aan en kom genieten van alles wat er mogelijk is op de fagot!

WEBLOG FAGOTUNIVERSITEIT DE OPEN DEUR

Freek Sluijs, fagottist in het Radio Filharmonisch Orkest, schrijft wekelijks een stukje met tips voor de concoursvoorbereiding. Zie www.fagotnetwerk.org. Hij zal het concours en de voorbereidingen hiervan van verschillende kanten belichten. Hoe presenteert je je? Wie zijn de juryleden? Hoe bereiden oud-winnaars zich voor? En het belangrijkste, wat trek ik aan op het concours?

PRAKTISCHE INFORMATIE

- Niveau bij inschrijving: B, C of D (t/m vooropleiding conservatorium).
- Kosten voor deelname, inclusief het verplichte werk (Aria - Ruud van Eeten)
 - Leden Fagotnetwerk: € 25,-
 - Niet-leden: € 35,-
- Inschrijven kan via het online formulier op www.fagotnetwerk.org, daar staat ook het concoursreglement.
- Je inschrijving wordt in behandeling genomen nadat je de kosten hebt betaald.
- Na inschrijving ontvang je de digitale versie van het verplichte concourswerk.

Elke deelnemer krijgt een verslag opgesteld door een deskundige jury. De prijswinnaars in elk van de drie categorieën:

- mogen drie lessen volgen bij een van de eerste fagottisten van een Nederlands of Vlaams orkest,
- ontvangen gedurende twee jaar herziene hoofdstukken uit 'Een mooie bundel' door Maarten Vonk (sponsoring Fagotatelier Maarten Vonk), en
- krijgen een gratis onderhoudsbeurt van zijn/haar fagot bij het Amsterdam Basoon Centre t.w.v. (sponsoring Amsterdam Basoon Centre).

EN VERDER IS ER:

- een prijs voor jong talent: twee concertkaarten
- een prijs voor het meest aantrekkelijke en fagottistische programma: een CD-pakket.

Introductie Aria voor fagotsolo van Ruud van Eeten

Graag introduceren wij het nieuwe muziekstuk 'Aria voor Fagotsolo' van Ruud van Eeten, speciaal geschreven voor het Fagotconcours 2013. Aria is een prachtig en uitdagend muziekstuk waarbij de fagottist zich echt kan laten horen. De uitdaging van dit stuk is om een mooi verhalende uitvoering te geven door klankbeheersing van het gevarieerde notenmateriaal.

Aria voor Fagotsolo is gecomponeerd voor drie niveaus (B, C en D-niveau), overeenkomend met de drie categorieën voor het Fagotconcours.

Twee kenmerken van de verschillende niveaus van de Aria:

- *Vereenvoudiging melodielijn*: De melodielijn van niveau B is sterk vereenvoudigd t.o.v. C en D-niveau. De melodie-lijn van C- en D-niveau is gelijk.
- *Speelduur*: De speelduur op het hoogste niveau is ruim 5 minuten. Het is stuk op C-niveau is ongeveer anderhalve minuut korter. Er is met name in het midden van het stuk een coupure gemaakt bij de technisch moeilijkste passages. De speelduur van het stuk op B-niveau is ongeveer 3 minuten.

De muziek is op A4-formaat te vinden op www.fagotnetwerk.org/de-fagot/



Melodielijn
B-niveau



Melodielijn
C- en D-niveau



Gershwin by Special Arrangement

Hans Vos en Mirjam Hendriks

Van de Italiaanse Antonio Vivaldi uit 1713 naar de hedendaagse Amerikaan Carl Strommen lijkt een hele sprong. Niets is minder waar als je kijkt naar de achterliggende gedachte van wat deze heren als componist en arrangeur aan het notenpapier toevertrouwen. Vivaldi schreef zijn honderden concerten, sonates en opera's met een educatieve gedachte. Ze moesten passen binnen het mogelijkheden van zijn leerlingen in het weeshuis voor welgestelden *Ospedale della pietà in Venetië*. Vivaldi zal zich niet gerealiseerd hebben dat nu, eeuwen later, zijn werken niet alleen als studiemateriaal dienen, maar daarnaast ook op de grote concertpodia over de hele wereld te horen zijn. Carl Strommen schrijft met eenzelfde idee. De muziek moet passen binnen de mogelijkheden van de instrumentalist en stimulerend werken zonder afbreuk te doen aan de kwaliteit. Na het behalen van zijn Bachelor of Arts diploma voor Engelse taal- en letterkunde, besloot Strommen de liefde voor de muziek te

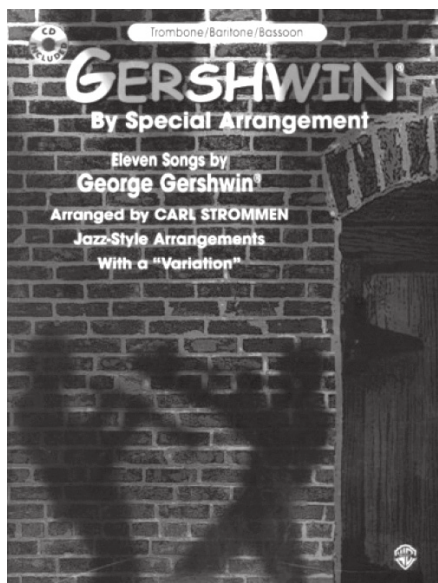
volgen en behaalde hij zijn Master of Music aan het City College van de City University New York. Zijn studies voltooide hij aan de Eastman School of Music in Rochester. Zoals Vivaldi les ging geven aan het Ospedale della pietà, zo ging Carl Strommen werken als dirigent van het High School harmonieorkest aan de Mamaroneck Public Schools in New York. De Mamaroneck High School bleef niet achter toen begin jaren '70 van de vorige eeuw, door een hernieuwde belangstelling voor jazz, veel harmonieorkesten een jazz band begonnen. De eerste – niet gepubliceerde - arrangementen en composities van Strommen waren dan ook voor een startende big band. Van de ene bewerking, op maat geschreven voor zijn eigen jazz band, kwam de andere en tientallen zowel arrangementen als eigen composities zijn inmiddels gepubliceerd door o.a. Alfred Publications, Warner Bros, Heritage Press, Carl Fischer en Shawnee Press. Uitgangspunt bij het schrijven is altijd dat een muziekstuk educatief en pedagogisch onderbouwd moet zijn, met solo's die goed binnen het bereik van de instrumenten passen. Typerend voor zijn gedrevenheid om in de huid van de speler te kunnen kruipen is dat hij, voordat hij begon met het schrijven voor strijkers, eerst vioollessen heeft genomen. Het is niet voor niets dat hij in Amerika zo populair is. De waardering uit zijn eigen beroepsgroep blijkt uit een aantal hoge onderscheidingen. Tegenwoordig is Carl Strommen professor voor orkestratie, compositie en arrangement aan het C.W. Post College van de Long Island Universiteit in Brookville (New York).

Zo'n tien jaar geleden vond ik op zoek naar nieuwe fagotmuziek een uitgave van Gershwin by Special Arrangement, gearrangeerd door Carl Strommen. Het zijn elf songs, gearrangeerd voor fagot in een



Carl Strommen

jazzstijl, maar zonder dat het nodig is iets van de speelwijze van jazz of improviseren af te weten. Ze zijn juist speciaal gearrangeerd voor een klassiek geschoolde fagottist. Heerlijk om voor het plezier te spelen, maar ook geweldig als toegift of afwisseling op een soloconcert. Na de oorspronkelijke melodie volgt een volledig uitgeschreven 'variatie' en weer een terugkeer naar de melodie. De manier waarop de variaties zijn geschreven, biedt een uitgelezen mogelijkheid om zowel de muzikale als technische vaardigheden verder te ontwikkelen. Veel etudemateriaal dat we normaal gebruiken, stamt nog uit de 19e eeuw, zoals de Fagottstudien van Julius Weissenborn uit 1885, of we gebruiken door de Fransen ontwikkelde methodes uit het begin van de 20e eeuw. Technisch gezien is het excellent studiemateriaal, maar het is niet toegespitst op de muzikale ontwikkelingen in de composities van de laatste eeuw. Elk studentenorkest speelt tegenwoordig Sjostakovitsj of Stravinsky, componisten die duidelijk de invloeden van de jazz in hun stijl hebben verwerkt. Jeugdorkesten spelen filmmuziek; amateur symfonie- en harmonieorkesten programme-



De viering van de verjaardag van Maurice Ravel, New York, 8 maart 1928. Ravel achter de piano en George Gershwin geheel rechts



ren steeds vaker Gershwin, Leroy Anderson of de muziek uit Schindler's List of Soldaat van Oranje. Daar hebben de Weissenborn-etudes ons niet op voorbereid. In Gershwin by Special Arrangement komen al die elementen wel aan bod. De begeleidings-CD die standaard bij het boek is inbegrepen, is op zich al het beluisteren waard. Een combo van piano, bas en slagwerk begeleidt elke song; eerst met een trombonesolist, met als doel ons vertrouwd te maken met de timing en de accenten van de muziek, daarna alleen de begeleidingstrack. Door eerst te luisteren en daarna met de trombonesolist mee te spelen, volgen we als het ware de docent die ons voorspeelt hoe we een passage moeten laten klinken. Daarna biedt de begeleidingstrack de mogelijkheid het zelf te proberen. Voor wie liever met een live begeleiding speelt is er een aanvullend boek met de pianopartijen verkrijgbaar. De gebruikte akkoorden staan in de muziek genoteerd zodat de live begeleiding zonder problemen kan worden uitgebreid met een bassist, gitarist en slagwerker.

De inhoud van het boek:

- I Got Rhythm
- But Not for Me
- Embraceable You (from "Girl Crazy")
- A Foggy Day (In London Town)
- Fascinating Rhythm
- I've Got a Crush on You
- 'S Wonderful (from "Funny Face")
- How Long Has This Been Going On
- Nice Work If You Can Get It (from "Damsel in Distress")
- Someone to Watch Over Me (from "Oh, Kay!")
- Strike up the Band

De plaats van Gershwin (1898 - 1937) in de muziekgeschiedenis is altijd nog wat omstreken, niet zozeer in de V.S. als wel in Europa. Die discussie is van meet af aan



George Gershwin

belast geweest door misschien wat vooropgezette opvattingen over populaire en klassieke muziek en de vooronderstelde strikte scheidslijn daartussen. De eerste helft van de twintigste eeuw was jazz, of alles wat daaronder werd verstaan, niet welkom op de conservatoria; de bolwerken van de 'klassieke' muziek zagen de jazz als een rivaal en onder de culturele elite leefde de opvatting dat jazz afkomstig was van primitieve, onderontwikkelde zwarten.

Toch begonnen in de jaren twintig 'serieuze' componisten een muzikale ontdekkingsreis om de invloeden van de jazz te verwerken in hun eigen composities. Ravel, Milhaud, Honegger Stravinsky en Sjostakovitsj ondernamen succesvolle pogingen. Wie Golliwag's Cakewalk van Claude Debussy hoort, herkent de ragtimestijl die Debussy er in verwerkte. George Gershwin probeerde de brug vanaf de andere kant te slaan. Hij was in de eerste instantie liedjescomponist. Dankzij zijn talent als pianist kreeg hij als 15-jarige een baan als songplugger. Het was zijn werk al spelend klanten te interesseren

voor de bladmuziek van nieuwe musicals-songs. Het duurde niet lang voor hij bekend werd met zijn eigen songs en musicals, die hem een rijk man maakten. Toch gaf dat geen bevrediging. Gershwin wilde de kloof naar de 'klassieke' muziek overbruggen en ondernam reizen naar Europa, waar hij Ravel vroeg om compositieles. Anekdotisch is het antwoord van Ravel: "Waarom zou je een tweederangs Ravel willen worden als je een eersterangs Gershwin bent?". In Parijs ontmoette Gershwin componisten als Milhaud, Poulenc, Prokofiev en Stravinsky. Volgens overlevering zei Stravinsky "Hoeveel verdien je? Zoveel? Dan kan ik beter les bij jou nemen!". Stravinsky en Rachmaninov, en de dirigenten Stokowski en Mengelberg waren in New York aanwezig bij premières van Gershwins werk. In Europa bestudeerde Gershwin de typisch Europese operavorm. Hij wilde een echt Amerikaanse opera schrijven, met "folk tale in which people would naturally sing folk music". Misschien dat Nikolaus Harnoncourt de laatste jaren één van de vurigste pleitbezorgers van deze opera in Europa is geweest. Voor zijn tachtigste verjaardag had Harnoncourt een lang gekoesterde, verrassende (volgens sommigen bizarre) wens; een wens die waarschijnlijk door geen enkele Harnoncourt-kenner aan hem gekoppeld zou worden. Hij wilde de opera 'Porgy and Bess' van George Gershwin dirigeren (Porgy and Bess o.l.v. Nikolaus Harnoncourt. RCA 88697-59176-2). Meteen de eerste song van het boek Gershwin by Special Arrangement is al een mijlpaal in de geschiedenis geworden. De gebruikelijke lied-opbouw was een AABA-schema. Een song begint met een muzikale zin van acht maten (A), die herhaald wordt als na-zin van acht maten. Daarna volgt de bridge (B) van acht maten, met een afwijkende melodie en akkoordschema, waarna de eerste acht maten (A) weer terug komen. Ook I Got

14

'S WONDERFUL

Music and Lyrics by
GEORGE GERSHWIN and IRA GERSHWIN
Arranged by CARL STROMMEN

Bright ♩ = 180

Rhythm uit de musical *'Girl Crazy'* uit 1930 heeft het AABA-schema. Het onderliggende akkoordschema voor deze 32 maten werd zo vaak - al dan niet getransponeerd - gebruikt voor nieuwe composities dat met de in de jazz algemene term *'Rhythm Changes'* ("Rhythmschema") verwezen wordt naar het nummer *'I Got Rhythm'*. Voorbeelden van composities op dit schema zijn *'Cotton-tail'* van Duke Ellington, *'Salt Peanuts'* van Dizzy Gillespie, maar ook de titelmuziek van *The Flintstones* en *The Muppetshow*. Tekstschrijver en broer Ira Gershwin gebruikte een dummy-tekst om het sterke ritme van *'I got Rhythm'* onder de knie te krijgen. Roly poly/ Eating solely/ Ravioli/ Better watch your diet or bust/ Lunch or dinner/ You're a sinner/ Please get thinner/ Losing all that fat is a must. Het geeft een uitstekend idee van de articulatie zoals die bedoeld is. Het gebeurt vaker dat tekstschrijvers een dummy-tekst gebruiken om het juiste gevoel voor het ritme te krijgen. De dummy-tekst van de beroemde Beatle-song *'Yesterday'* ging over scrambled eggs. Na de vier maten inleiding, volgt meteen een oefening in syncope. Gershwin beschouwde *'I got Rhythm'* zelf als zijn beste song.

Zoals bij meer Gershwin-songs bestrijkt de simpele melodie van *'S Wonderful'* een octaaf. In maat vijf, zeven en negen zien we dezelfde noten. De kracht zit in de wisseling van de akkoorden in de begeleiding. In maat vijf horen we een Eb6 akkoord, in maat zeven een C7 akkoord en op dezelfde noten in maat negen horen we een Fm9 akkoord. Deze maten verwijzen mogelijk naar invloeden van volksmuziek of Joodse muziek. De dalende tertssprong (bes-g) horen we vaak in volksmuziek. Het door kinderen geroepen Na-na-na-na-na begint ook met deze dalende tertssprong. Als zoon van Russisch-joodse immigranten gebruikte Gershwin in sterke mate de klanken die hij om zich heen hoorde. Een voorbeeld daarvan is de verwijzing die Gershwins biograaf Charles Schwartz geeft naar vier maten van *'Noah's Teive'* (*'Noahs Ark'*), een song uit *'Akedias Izchok'* (*'Het offer van Isaac'*) van de Joodse componist Abraham Goldfaden. Voor het schrijven van de opera *'Porgy and*

Het AABA-patroon en het akkoordschema van *I Got Rhythm*.

Bess' maakte Gershwin een uitgebreide studie van de Noord-Amerikaanse negermuziek-cultuur. Voor dat doel verhuisde hij een aantal maanden naar het zuiden om het dagelijks leven en de muziek van de negerbevolking te observeren en te verwerken in zijn muziek. *'Summertime'* uit deze opera staat helaas niet in Gershwin by Special Arrangement, maar wel in een ander Special Arrangement boek van Carl Strommen, *Broadway by Special Arrangement*. Ook dit boek is zeer de moeite waard, met naast *'Summertime'* o.a. *'My Funny Valentine'*, *'Have You Met Miss Jones'* en *'All the Things You Are'*. *'Summertime'* is het openingsnummer uit *'Porgy and Bess'*. Clara zingt een slaapliedje voor haar baby *Summertime, and the livin' is easy, fish are jumpin', and the cotton is high*. Dankzij een veelvuldig gebruik van de pentatonische

I GOT RHYTHM

Music and Lyrics by
GEORGE GERSHWIN and IRA GERSHWIN
Arranged by CARL STROMMEN

Bright ♩ = 186

toonladder (C-D-E-G-A) binnen de a mineur toonsoort en de harmonische wendingen wordt een blues gesuggereerd. Hoewel Gershwin zelf aangaf geen bestaande melodie te hebben gebruikt, zou het kunnen dat de negro spiritual *'Sometimes I Feel Like a Motherless Child'* als inspiratie heeft gediend of dat Gershwin beïnvloed is geweest door het Oekraïense slaapliedje *'Oy khodyt son, kolo vikon'*. Met meer dan 33.000 verschillende uitvoeringen is *'Summertime'* het meest gecoverde lied ooit. Het is gespeeld op elk denkbaar instrument als zingende zaag, tuinslang en koeienhoorn. Hoe *'Summertime'* op fagot, in de bewerking van Carl Strommen klinkt kunt u horen op Youtube. <http://www.youtube.com/watch?v=4Rv-WISw588>. Kunstenaar Pieter Drift maakte er beelden bij (zie onder), de opname werd verzorgd door Freek Sluijs



Gershwin by Special Arrangement, Carl Strommen, uitgever Warner Bros, prijs ca. €18,00

HET QUONIAM UIT DE HOHE MESSE

EEN PARELTJE UIT DE FAGOTLITERATUUR

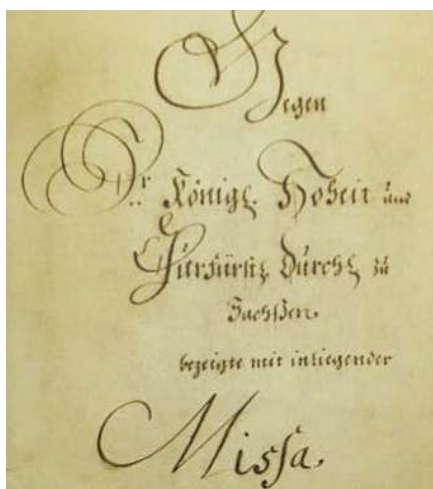
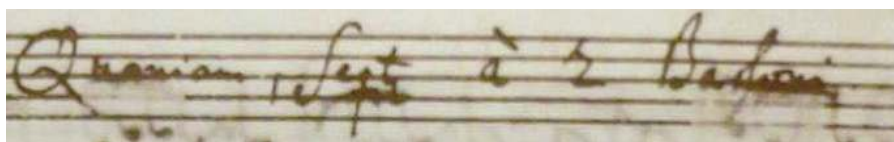
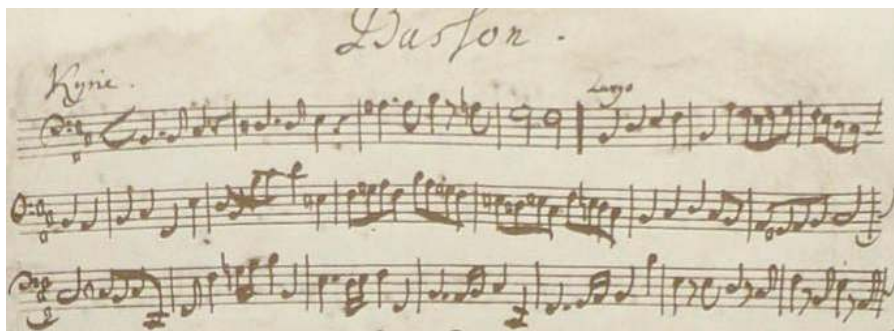
WOUTER VERSCHUREN

De Mis in b klein BWV 232, in Nederland ook wel de Hohe Messe genoemd, is samen met de Matthäus en de Johannes Passie een van de bekendste werken van Johannes Sebastiaan Bach.

Voor fagottisten is de Hohe Messe interessant vanwege de twee obligate fagotpartijen in het Quoniam.

De Hohe Messe zoals we die kennen in zijn huidige vorm is niet als geheel ontstaan, maar is aan het einde zijn leven door Bach zelf samengesteld uit composities geschreven in verschillende periodes van zijn leven. Het eerste gedeelte, het Kyrie en Gloria, dateert uit 1733 en is slechts in partijen overgeleverd zonder partituur. Het daaropvolgende Sanctus dateert uit 1724 en was aanvankelijk bedoeld als zelfstandige compositie. Er zijn van dit Sanctus een losse partituur en losse partijen en de eerste uitvoering vond plaats op eerste kerstdag 1724. Het laatste, vierde deel bestaat uit de misdelen Osanna / Benedictus / Agnus Dei / Dona Nobis Pacem. Deze delen zijn gecomponeerd tussen augustus 1748 en oktober 1749, dus 16 jaar na het ontstaan van het Kyrie en Gloria en 24 jaar na het Sanctus. Het totaal, de Missa Tota, is in partituur als geheel samengesteld in de jaren 1748/1749, dus in de jaren vlak voor Bachs overlijden in 1750. Er is een groot verschil in handschrift tussen de verschillende gedeelten van de mis. Het latere gedeelte is met minder trefzekere hand geschreven dan het gedeelte uit 1733. Dit komt waarschijnlijk doordat Bach leed aan een oogaandoening waardoor hij slecht zag in de laatste jaren van zijn leven.

De mis in b-klein is omgeven met onduidelijkheden. Is de mis ooit als geheel uitgevoerd in Bachs tijd? Voor wie heeft hij het geschreven? Er is geen opdracht voor de compositie bekend en hij heeft de laatste, uitgebreide versie ook nooit zelf uitgevoerd. Het doet denken aan de ontstaansgeschiedenis van de Kunst der Fuge, waarbij ook geen opdrachtgever bekend is. Het lijkt erop dat hij dit magnifieke werk uiteindelijk voor zich zelf heeft samengesteld. De totale compositie bestaat dus gedeeltelijk uit werken die eerder door Bach werden gecomponeerd voor verschillende gelegenheden. Deze *parodie*-praktijk werd vaker door Bach zelf, maar ook door andere componisten toegepast en vormt dus geen uitzondering. Zo is het overbekende eerste deel *Jauchzet Frohlocket* uit het Weihnachts Oratorium BWV248 ontleent aan de wereldlijke cantate *Tönet, ihr*



Pauken BWV214 die Bach in een eerdere periode van zijn leven componeerde voor de keurvorst August I.

Het eerste gedeelte, genaamd *Missa* van wat later in Bachs leven de grote mis in b klein zou worden, is voor dit artikel het meest van belang. Het Quoniam waaraan dit artikel is gewijd, bevindt zich aan het einde van het Gloria. Het misdeel is ons uit twee verschillende bronnen overgeleverd. De eerste bron is een bundel partijen uit 1733 zonder partituur die Bach aan de keurvorst van Sachsen stuurde, de tweede bron is een partituur uit het einde van Bachs leven uit de jaren 1748/1749.

Het Quoniam is mede bijzonder vanwege zijn instrumentatie. Het is een aria voor basstem met een begeleiding van hoorn, twee fagotten en basso continuo. Deze bezetting voor twee fagotten is ongebruikelijk voor Bach. In Leipzig had hij geen professionele fagottisten tot zijn beschikking anders dan bijvoorbeeld bij de hobo, waar hij altijd kon rekenen op de uitmuntende Caspar Gleditch.

Zoals reeds genoemd componeerde Bach het eerste gedeelte van de mis in b-klein, de *Missa*, als geschenk voor de Keurvorst van Sachsen Friedrich August II. In 1723 wordt Bach aangesteld als Kantor aan de Thomasschule in Leipzig. Uit documenten blijkt dat hij het daar niet naar zijn zin had. Hij vond het muzikale niveau van de leerlingen onder de maat en hij vond zijn positie onderbetaald. Ook had hij vaak onenigheid met de bestuurders van de stad. Bach streefde naar een nieuwe definiëring van de functie van Kantor van de Thomasschool. Hij wilde de functie omvormen van 'het traditionele schoolhoofd' naar 'het Hoofd van Muziek van de stad Leipzig'. Hierover had hij constant mot met het stadsbestuur die liever de situatie bij zijn oude liet en niet gediend was van de ambities van de kantor van de Thomasschool.

In 1733 stuurt Bach de Keurvorst van Sachsen Friedrich August II een

geschenk in de vorm van een *Missa* bestaande uit een *Kyrie* en *Gloria*. Bach hoopte dat hij door dit geschenk in een goed boekje bij de keurvorst zou komen te staan, en dat hij hierdoor zijn positie in Leipzig zou kunnen consolideren.

Klaarblijkelijk had hij bij het componeren van de *Missa* niet het instrumentarium in gedachten dat hij tot zijn beschikking had in Leipzig, maar eerder het instrumentarium dat aanwezig was in de Hofkapel in Dresden. Daar zou het werk immers worden uitgevoerd. Als we deze Hofkapel nader bekijken dan blijkt dat daar de ons bekende componist Johann David Heinichen tot 1729 Kapellmeister was, met Jan Dismas Zelenka in het orkest als contrabassist. Deze laatste nam na de dood van Heinichen enige jaren zijn functies over tot aan de benoeming van Johann Adolf Hasse in 1734. Beide componisten componeerden een groot aantal kamermuziek- en orkestwerken, waarin een of twee fagotten excelleren. Ook de hoorn was een geliefd instrument in Dresden.

In 1733 stuurt Bach de partijen van de *Missa* naar de Keurvorst met de volgende brief:

Doorluchtige Keurvorst,
Genadige Heer,

In diepe devotie overhandig ik uwe Koninklijke Hoogheid deze geringe vrucht van de wetenschap die ik mij in de muziek heb eigen gemaakt, met het onderdanigste verzoek het niet slechts te aanschouwen als imperfecte compositie, maar het ook te aanschouwen met een genadig oog vanuit uw wereldberoemde Clementie en mij hiermede in uw machtige protectie op te nemen.

Sinds enige jaren tot aan de dag van vandaag heb ik leiding gegeven aan de muziek in de twee hoofdkerken in Leipzig. In deze tijd heb ik enige malen onverkijkelijkheden mee moeten maken en soms ook een vermindering in het aan deze functie verbonden honorarium. Dit alles zou ophouden als uwe koninklijke Hoogheid mij de genade zou bewijzen mij het Predicaat van uw Hofkapel toe te kennen.

...

Ik bied mijzelf aan in de grootste onderdanigheid, om op naar uw Genadige wensen, mijn onvermoeibare vlijt te bewijzen op het gebied van kerkmuziek zowel als op het gebied van 'Orchestre' en zal al mijn krachten wijden aan Uw dienst.

Uwe Koninklijke Hoogheids

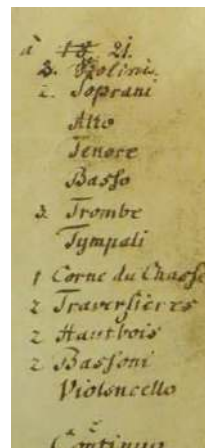
Meest onderdanige en
meest gehoorzame dienaar

Johann Sebastiaan Bach
Dresden 27 Juli
1733

Het is niet duidelijk waarom Bach gekozen heeft voor zo'n 'lage' bezetting voor het *Quoniam*. De tekst "Want alleen U bent heilig..." geeft niet direct een aanwijzing hiertoe. De lage ligging van de stem en de instrumenten zorgt voor een dichte en donkere textuur waarbij de verschillende stemmen zich dicht langs elkaar bewegen.

Het *Quoniam* staat in D groot, de parallel toonsoort van b klein. Niet direct een geliefde toonsoort voor fagot. Het is geschreven in een 3/4 maat en gaat attacca door in het volgende, grootbezette

Detail van titelpagina van de *Missa* 1733 met de aanduiding 2 Bassoni waarmee fagotten werd bedoeld.



De eerste maten van de fagotpartij van het *Quoniam* uit de Dresdener partijen 1733.

koordeel *Cum Sancto Spiritum* met *Vivace* als tempo-aanduiding. Het is opvallend dat de verhouding tussen de twee delen exact 1:1 (beide 128 maten) is als je de laatste maat van het *Quoniam* telt als de eerste maat van het *Cum Sancto Spiritu*.

De omvang van de fagotpartij van het *Quoniam* is de grootste die Bach voor fagot heeft geschreven. Hij schrijft hier de enige keer in zijn oeuvre de hoge a'. In de eerste helft van de 18e eeuw werd deze a gezien als de hoogste noot van de 4 kleppen fagot. Waarschijnlijk deed hij dit omdat hij wist dat de partij in Dresden door een zeer ervaren fagotist zou worden gespeeld.

Een beknopte analyse van het thematische materiaal:

Maat 1-12 is een instrumentale inleiding waarin het materiaal waaruit de aria is opgebouwd, wordt gepresenteerd. Het meest karakteristieke element in de aria is het motief van de hoorn uit maat 1-4. Het bestaat uit twee maal een beweging van 4 kwartnoten en een halve noot met de karakteristieke octaafsprongen. Dit motief werkt als signaal en komt hierdoor overeen met de traditionele functie van de hoorn: de jacht. De twee fagotten spelen hier tegenaan een contrasterend ritmisch motief bestaande uit twee-aan-twee gebonden achtsten beweging met een triller op de 3e tel van de maat. Maat 1 decresceert naar maat 2 toe en vanaf de 2e tel van maat 2 cresceert het naar maat 3. Dit past mooi in de beweging van de hoorn. De basso continuo partij imiteert in maat 2 t/m 4 de octaafsprong van de hoorn en het ritme van de fagotten.

mt 1-4



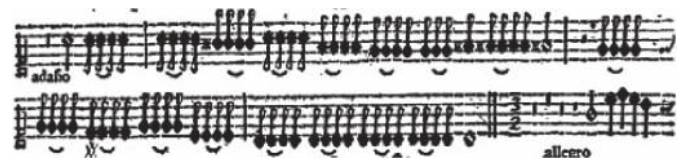
mt 5-6



mt 7-12



mt 5-6



Massimiliano Neri Sonata Sesta 1651

Maat 5-6 bestaat uit nieuw materiaal. De hoorn heeft als motief een achtste rust gevolgd door 3 achtsten gevolgd door een triller. Dit gegeven wordt begeleid door de fagotten met een ritmische percussie-achtige beweging in tertsen.

In maat 7 worden in de hoornpartij dalende passages van zestiende noten geïntroduceerd. De begeleiding van de fagotten is vanaf hier niet meer homofoon maar polyfoon. De twee fagotten kronkelen als het ware als twee slangen om elkaar heen, waardoor er een contrast ontstaat met het veel hoekiger maat 1-6. Maat 11 fungeert als een overgangmaat naar de inzet van de zanger.

Het repeterende motief in beide fagotpartijen in bijvoorbeeld mt 7 met de boog erover is een articulatie die stamt uit de 17e eeuw.

Deze zogenaamde *tremoli* vind je al terug bij componisten als Massimiliano Neri uit Venetië in de eerste helft van de 17e eeuw, bijna een eeuw voor het ontstaan van het Quoniam. Bij blaasinstrumenten wordt er een ritmisch vibrato mee aangeduid, bij strijkinstrumenten een boogvibrato. Een componist als Neri gebruikte natuurlijk een ander instrumentarium dan Bach (cornetti, trombones en dulciaans) en componeerde in een andere muziekstijl. De hobo en fagot zoals Bach ze kende ontstonden pas rond 1670. Maar hier zie je dat een componist als Bach hier teruggrijpt op oudere tradities.

Het thematisch materiaal van de zangstem wordt veelal overgenomen uit de instrumentale inleiding maat 1 t/m 12. Dit hoeft niet altijd melodisch te zijn. Zo is maat 13 t/m 15 ritmisch geïnspireerd door de hoornpartij maat 1 t/m 4.

De mis in b-klein, waarvan het Quoniam deel uit maakt, is omgeven met onduidelijkheden. Het werk heeft een ontstaansgeschiedenis van meer dan twintig jaar en is een compilatie van handschriften uit verschillende periodes uit Bachs leven. Tot aan het einde van zijn leven heeft hij, ondanks zijn slechte gezichtsvermogen, zitten schaven aan deze grandioze compositie. Ondanks dat er geen bewijs bestaat van een uitvoering tijdens Bachs leven, is het duidelijk dat dit werk een belangrijke plaats innam in zijn leven. Zoals vaak in het werk van de grote meester staat het Quoniam in een prachtig uitgebalanceerde verhouding met het aansluitende *Cum Sancto Spiritum*.

Het Quoniam neemt vanwege zijn unieke bezetting van basstem, hoorn en twee obligate fagotpartijen en de gedetailleerde aanwijzingen die hij geeft op het gebied van articulatie, een bijzondere plaats in in het oeuvre van Bach en in het orkestrepertoire van de fagottist. Ik hoop dat velen zich geïnspireerd voelen om deze prachtige aria nog eens grondig te beluisteren.



mt 7

Detail uit het manuscript van Bachs hand van de fagotpartij uit 1733.



FAGOT OP DE PLANKEN

AGENDA@FAGOTNETWERK.ORG

Hannie van der Westen

Donderdag 2 mei 2013 – 20.15 uur

Hexagon Ensemble met De Lady Macbeth uit het district Mtsensk.
's-Gravenhage, Dr. Anton Philipszaal,
Spuiplein, tel.: 070 88 00 333.

Vrijdag 3 mei 2013 – 17.00 uur

De Bezetting Speelt (fagot, klarinet, piano en slagwerk)
Amsterdam, De Tamboer, Overtoom 247.

Zondag 5 mei 2013 – 15.00 uur

De Bezetting speelt (fagot, klarinet, piano en slagwerk)
Leiden, Rijksmuseum voor Oudheden, Rapenburg 28.

Dinsdag 7 mei 2013 – 20.00 uur

Trio (fluit – klarinet – fagot)
Voorschoten, Kasteel Duivenvoorde,
Laan van Duivenvoorde 4, tel.: 071 561 37 52.

Woensdag 15 mei 2013 – 20.15 uur

Kamermuziek voor blazers met o.a. Dorian Cooke, fagot
's-Gravenhage, Nieuwe Kerk, Spui 175,
Tel.: 070 88 00 333.

Vrijdag 17 mei 2013 – 20.00 uur

Calefax Rietkwintet
The Roaring Twenties
Utrecht, Vredenburg, Leeuwenbergh, tel.: 030 231 45 44.

Zaterdag 18 mei 2013 – v.a. 9.30 uur

DAG VAN DE FAGOT
Tilburg, Fontys Conservatorium, Zwijsenplein 1.

Zondag 19 mei 2013 – 11.00 uur

Amsterdam Wind Quintet
Diamonds are a girl's best friend
's-Gravenhage, Bel Air Hotel, Johan de Wittlaan 30, tel.: 070 352 53 54.

Zaterdag 25 mei 2013 – 20.00 uur

Amsterdam Wind Quintet
Diamonds are a girl's best friend
Dalfsen, Huize Hofwijk, tel.: 0529 43 21 86.

Zondag 26 mei 2013 – 11.00 uur

Calefax, rietkwintet met werken van o.a. Mendelssohn en Grieg.
Amsterdam, Concertgebouw, Kleine zaal,
Concertgebouwplein 2-6, tel.: 020 573 05 73.

Vrijdag 14 juni 2013 – 20.30 uur

Apollo Ensemble (hobo, fagot, fortepiano)
Balk, It BreaHüs, Van Swinderenstraat 6.

Zaterdag 24 augustus 2013 – 14.00 uur

Hexagon Ensemble
De Verbeelding
Amsterdam, De Hermitage, Amstel 51, tel.: 020 530 87 55.

2-11 september 2013 – München

62. International ARD-Musikwettbewerb für Fagott
Info@uwe-henze.de
www.uwe-henze.de
tel.: 0049.2131.1065.0

Zaterdag 7 september 2013 – 20.00 en 22.00 uur

Amsterdam Wind Quintet
Magic Mozart
's-Hertogenbosch, Binnendieze
Concert alleen per boot bereikbaar.

Zondag 8 september 2013 – 20.15 uur

Amsterdam Wind Quintet
Wittem, Kloosterbibliotheek, Wittemer Allee 32, tel.: 043 450 17 41.

Vrijdag 11 oktober 2013 – 20.30 uur

Calefax Rietkwintet
Tuin der Lusten
Rotterdam, De Doelen, Schouwburgplein 50, tel.: 010 21 71 717.

Donderdag 12 december 2013 – 20.15 uur

Calefax Rietkwintet
Door de bomen het bos
Rotterdam, De Doelen, Schouwburgplein 50, tel.: 010 21 71 717.

Zaterdag 14 september 2013 – 20.30 uur

Amsterdam Wind Quintet
Diamonds are a girl's best friend
's-Hertogenbosch, Azijnfabriek, Bethaniënstraat 4, tel.: 06 229 297 74.

Zondag 15 september 2013 – 11.30 uur

Amsterdam Wind Quintet
Magic Mozart
Heemskerk, Culturele Cirkel, Cirkel 1, tel.: 0251 23 69 42.

Zaterdag 12 oktober 2013

Fagotconcours
Amsterdam, organisatie: Fagotnetwerk.

Zaterdag 27 oktober 2013 – 15.00 uur

Leden Apollo-ensemble (fagot-piano) forte)
Bathmen, Dorpskerk, Kerkplein 3, tel.: 0570 54 22 11.

Vrijdag 13 december 2013 – 20.15 uur

Amsterdam Wind Quintet
Klinkende kerst kado's
Spijkenisse, Dorpskerk, Kerkring 2.

Vrijdag 17 januari 2014 – 20.15 uur

Calefax Rietkwintet, Codarts Dans en Charlotte Riedijk
Rameau, Messiaen, Pontier
Rotterdam, De Doelen, Schouwburgplein 50, tel.: 010 21 71 717.

Zaterdag 18 januari 2014 – 19.00 uur

Hexagon Ensemble
La Cenerentola
Enschede, Wilink Theater,
Wenninkgaarde 40-42, tel.: 053 485 85 00.

Zaterdag 18 januari 2014 – 20.15 uur

Amsterdam Wind Quintet
Magic Mozart
Jisp, Jisper kerk, Dorpsstraat 46, tel.: 075 64 21 51.

Zondag 19 januari 2014 – 15.00 uur

Amsterdam Wind Quintet
Magic Mozart
Bathmen, Dorpskerk, Kerkplein 3, tel.: 0570 54 22 11.

Dinsdag 21 januari 2014 – 20.15 uur

Sinfonia Rotterdam met Bram van Sambeek, fagot
Mozart, Fagotconcert
Vanessa Lann, Rotterdam Concerto III voor fagot
Rotterdam, De Doelen, Schouwburgplein 50, tel.: 010 21 71 717.

HET VERVOLG VAN PAGINA 9 (ENSEMBLE HOUTHANDEL ANTWERPEN)

Houthandel Antwerpen is behoorlijk uniek. Het blazerskwintet onderscheidt zich door de repertoirekeuze, maar evenzeer door de aard van de producties die het brengt. Houthandel Antwerpen omschrijft zijn producties dan ook bewust niet als 'concerten', maar wel als 'voorstellingen'. Het auditieve en het visuele gaan bij Houthandel Antwerpen inderdaad hand in hand en leiden tot een totaalervaring waarin niet alleen het oor op zijn wenken wordt bediend. Sommigen durven Houthandel

BLAZERSATELIER

In het Blazersatelier neemt Houthandel Antwerpen toeterende, fluitende en schallende leerlingen mee op een verrassend avontuur. Aan de hand van eenvoudige improvisatie-oefeningen ontdekken ze samen de wereld van klankkleuren, podiumprésence en heuse choreografieën. De opdrachten worden geïllustreerd door luisterfragmenten uit het Houthandelrepertoire.

Houthandel Antwerpen verkent in dit blazersatelier samen met de leerlingen de mogelijkheden van een ontspannen, creatieve en interactieve podiumervaring. Vanuit de eigen concertervaring nodigt Houthandel Antwerpen leerlingen van alle niveaus uit om de grenzen af te tasten en nieuwe pistes te ontdekken. Twee musici begeleiden de leerlingen in een intensieve en spannende workshop en zoektocht.

Antwerpen omschrijven als 'muziektheater zonder stem'. Het theatrale van het ensemble, de 'performance', zorgt inderdaad voor een bredere toegankelijkheid van een niet-alledaags repertoire. Uit het hoofd

spelen, choreografie, scenografie, kostumering, decor... Zowel de interiorisering als de exteriorisering van de muziek zorgen voor een fel contrast met de meer gebruikelijke aanpak



DO YOU REMEMBER?

Ensemble Houthandel Antwerpen werkte samen met de Britse componist Philip Feeney tijdens de dansvoorstellingen 'Peter and the Wolf' door productiehuis In the Wings. Na deze inspirerende kennismaking gaf het ensemble de opdracht aan deze schitterende componist om muziek te schrijven voor de nieuwe productie van Houthandel Antwerpen.

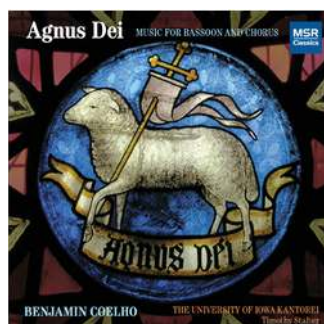
Vanaf seizoen 2012-2013 stelt Ensemble Houthandel Antwerpen de spetterende voorstelling "Do You Remember?" voor, waarin zowel Philip Feeney als het ensemble aandacht besteedt aan wat ze belangrijk vinden in een performance: alle zintuigen prikkelen! Voor "Do You Remember?" ging componist Philip Feeney op zoek

naar een heel persoonlijk Houthandel Antwerpen-verhaal. De vijf muzikanten van het ensemble vertellen hun grote en kleine herinneringen, soms grappig of ontroerend, dan weer spannend of droevig. Geïnspireerd door de memoires van Houthandel Antwerpen componeerde Feeney een anekdotisch werk, dat verhaalt over een krimpde postbus, de magie van het theater, een lieve oma en nog veel meer!

Een visuele voorstelling met de klanken van een eigentijds, vrolijk componist en gebracht met de vernieuwende blik van de musici van Ensemble Houthandel Antwerpen, in een regie van Sybrand Van der Werf.

VOOR U BELUISTERD

ERIK REINDERS



**BENJAMIN COELHO, FAGOT: AGNUS DEI,
WERKEN VOOR FAGOT EN KOOR**
MSR CLASSICS 1407



**SIGYN BIRKELAND, FAGOT: WERKEN
VAN FROST EN KARLSEN**
SIGNUM CLASSICS

De eerste CD die we bespreken, is van de Amerikaanse, van oorsprong Braziliaanse fagottist Benjamin Coelho. Hij is sinds 1998 Professor of basoon aan de universiteit van Iowa. Hij treedt op als solist, kamermusicus, orkestmusicus en docent in veel verschillende landen, onder meer in de Verenigde Staten, Europa, Australië en Latijns Amerika. Ook trad hij, als actief lid, regelmatig op als solist bij de jaarlijkse congressen van de International Double Reed Society.

Op het label MSR classics verscheen in 2012 de CD *Agnus Dei*, een CD met werken voor fagot solo in combinatie met zang. De combinatie van de menselijke stem en fagot ligt niet zo voor de hand, maar deze CD bewijst dat dit een prachtige combinatie is.

Het eerste werk, *Agnus Dei*, is van de Noorse componist Egil Hovland (geb. 1924). Deze componist schreef werken in zeer uiteenlopende stijlen, van Gregoriaanse gezangen tot dodecafonie. Hij studeerde onder meer bij Aaron Copland en Luigi Dallapiccola. Van 1949 tot 1994 was hij organist in Frederikstad. Gewijde muziek, voornamelijk voor de Lutheraanse mis vormt het belangrijkste deel van zijn oeuvre. Hij is dan ook vooral als componist van kerkmuziek bekend geworden.

Agnus Dei, voor fagot en gemengd koor à capella, ging in 2002 in de kathedraal van Oslo in première. De tekst van het werk refereert aan de mis: "Agnus dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis". Het werk kan beschouwd worden als een fagotconcert met begeleiding van een gemengd koor, waarbij het koor door de specifieke tekst, die een betekenisvolle laag toevoegt aan

het werk, boven zijn begeleidende rol uitstijgt. Het eerste en tweede deel beginnen met een inleidende cadens van de fagot, in deel 3 en 4 beantwoordt de fagot het koor.

BERNARD VAN BEURDEN (GEBOREN IN 1933): THE END OF TROY
Van Beurden liet zich bij dit werk inspireren door zijn liefde voor het werk van de Griekse auteur Euripides en door de artistieke passie van Benjamin Coelho, die een voorvechter van Van Beurden's werk is. Het werk is een klaagzang over de vernietiging van Troje voor drie vrouwenstemmen en fagot. Van Beurden behandelt de fagot als een vierde stem, als tegengewicht voor en commentaar op de vocale partijen.

ADRIAN WILLIAMS (GEBOREN IN 1932): MY HEART IS STEADFAST
Met dit werk won de Britse componist Adrian Williams in 1981 de eerste prijs op het Norwich Festival for Contemporary Church Music. Het werk is geschreven voor vierstemmig koor en solo fagot. Het is een zetting van de eerste zes verzen van psalm 108. Het werk bouwt op naar een climax bij de woorden: "Be executed, O God above the heavens". Het eindigt weer zeer kalm. De fagot omspeelt het koor met vloeiende lijnen.

EBERHARD EYSER (GEBOREN IN 1932): ORATIONES PRO PACEM
Dit is geschreven in 2010 voor gemengd koor en fagot, en is het resultaat van een vraag van Benjamin Coelho aan de componist Eberhardt Eysen of deze composities kende voor solofagot en gemengd koor. Eysen kon geen werk bedenken, en als antwoord componeerde hij zelf een werk

voor koor en fagot. Twee technieken waarin Eysen zich gespecialiseerd heeft komen in dit werk tot uiting: Dodecafonie en klassiek contrapunt. De fagot introduceert het thema, wat daarna herhaald wordt in een reeks variaties. Het koor harmoniseert gedurende het stuk het thema met een rustige ritmiek, terwijl de fagotpartij steeds complexer wordt en het stuk voortstuwt.

ADRIAN VERNON FISH (GEBOREN IN 1956): OFEREN GERNEWEEK VYGHAN (A LITTLE CORNISH MASS)
Adrian Vernon Fish heeft een omvangrijk oeuvre geproduceerd. Het omvat onder meer twaalf symfonieën, werken voor orgel, koor en verschillende solo-instrumenten. Hij had op zijn 21ste jaar al zo'n 200 composities op zijn naam staan, maar veranderde zijn compositietechniek onder invloed van zijn leraren (Alan Ridout en Herbert Howells), en kon zich daarna niet meer vinden in wat hij gecomponeerd had. Hij vernietigde alles en begon opnieuw. Inmiddels heeft hij opnieuw al meer dan 200 composities op zijn naam staan. Zijn inspiratiebron voor veel stukken is Groenland. Wanneer hij niet componeert houdt hij zich bezig met het geven van lezingen over het leven van de oorspronkelijke bevolking van Groenland, de Inuit. Omdat hij geïnteresseerd raakte in Groenland putte hij zijn inspiratie uit het landschap en de omgeving van Cornwall. Het werk uit 1984 op deze Cd, voor vijf solisten, dubbel koor, klein koor en solo-fagot stamt uit die periode. Toegevoegd aan de gebruikelijke delen van de mis zijn de delen Introïtus en Pater noster. De mis bleef onuitgevoerd en werd eigenlijk door

Fish vergeten, totdat Benjamin Coelho er naar informeerde. In voorbereiding op de opname reviseerde Fish het werk. Hij schrapte het kleine koor en de jongens-sopraan solo, herschreef het Introïtus en verdeelde de muziek opnieuw tussen het dubbelkoor en de solisten. De fagot kreeg de rol van celebrant, de leidende priester in de liturgie. De Introïtus wordt alleen door de fagot gespeeld, het is het enige niet-vocale deel. Gedurende Oferen Gernewek Vyghan horen we elementen van oude muziek, die door Fish op een moderne manier geharmoniseerd zijn. Dit geeft het stuk een gevoel van tijdloosheid.

FRANCISCO MIGNONE (1897-1986): FIVE SONGS VOOR SOPRAAN EN FAGOT

De Braziliaanse componist Francisco Mignone werd geboren in São Paulo. Hij leerde fluit, cello en piano spelen van zijn vader. Al op jonge leeftijd speelde hij piano in dansorkesten die hij ook leidde. Later speelde hij fluit in diverse orkesten in São Paulo. Hij speelde veel op straat, waarbij hij een voorkeur aan de dag legde voor improvisatie. Deze liefde voor creatieve vrijheid kwam ook tot uiting in zijn composities. Hij componeerde onder het pseudoniem Chioro Boronó veel populaire muziek. Na zijn eindexamen, in 1917, werkte hij tien jaar in Italië. Toen hij weer terugkeerde naar Brazilië werd hij een fervent aanhanger van de Braziliaanse nationalistische beweging. Veel van zijn werken bleven ongepubliceerd of werden niet herdrukt, maar de laatste tijd komt zijn muziek meer en meer in de belangstelling. Het werk Five songs maakt geen deel uit van een cyclus, maar het zijn op zichzelf staande liederen, oorspronkelijk gecomponeerd voor sopraan en piano. Mignone bewerkte de liederen zelf voor fagot en sopraan. We horen elementen van Braziliaanse folklore en populaire muziek. De teksten, in verschillende Portugese dialecten geschreven, zijn van de Braziliaan Ricardo Alves Guimarães.

De werken op deze CD worden zeer overtuigend gespeeld en gezongen. De verrassende combinatie fagot/menselijke stem wordt in al zijn aspecten belicht. Benjamin Coelho heeft een soepel, gemakkelijk geluid. Naar mijn smaak zou hij nog iets meer met kleuring van zijn toon kunnen doen, maar ik vind het heel knap hoe hij de verschillende stukken op deze CD tot hun recht laat komen. Ook de solisten en het koor mogen gehoord worden.

Volgende keer kom ik terug op Benjamin Coelho met een CD met werken voor fagot en piano.

De tweede CD die we bespreken is van de Noorse fagottiste Sigyn Birkeland. Zij was solofagottiste van het Noors Radio Orkest van 1992 tot 2008. Daarvoor was zij lid van het Trondheim Symphony Orchestra. Ze treedt veel op als soliste en is ook zeer actief in de kamermuziek. Ook op deze CD een werk voor koor à capella en fagot: het driedelige werk Parapraxis van Stephen Frost. Stephen Frost werd in 1959 in Suffolk, England, geboren. Hij is componist en filmmaker. In zijn componeren is hij beïnvloed door muziek in zeer uiteenlopende stijlen en genres. In 2002 werd hij onderscheiden als beste regisseur op het Rob Knox filmfestival met zijn film "Is anybody there?"

Het werk Parapraxis is een mix van gewijde Latijnse en profane Engelse teksten. Frost schreef de teksten zelf, niet als op zichzelf staande poëzie, maar als integraal deel van de muziek. De ogenschijnlijke barrière tussen de Latijnse en profane Engelse teksten is er volgens Frost niet: de Latijnse tekst representeert het gevoel, het hart, terwijl de profane Engelse tekst het verstand, het hoofd representeert. Het stuk is niet de weergave van een conflict tussen die twee aspecten, maar juist het samengaan en elkaar aanvullen van de twee elementen leidt tot een oplossing van conflicten. Het stuk laat de zangerigheid van de fagot prachtig samengaan met een ingetogen koor. De fagotpartij is af en toe zeer expressief, en levert muzikaal commentaar op het koor.

Het tweede stuk op deze CD is Stephen Frost's Bassofoon Concerto. Het is geschreven in 1996 voor Sigyn Birkeland, aanvankelijk voor fagot en orkest. De fagot wordt door middel van een microfoon versterkt om een uitgebreide instrumentatie mogelijk te maken. Dit werkte goed voor de opname die Sigyn Birkeland van het stuk maakte met het Bournemouth Symphony Orchestra, maar voor live uitvoeringen bleek dit niet te voldoen. Frost her-orchestreerde het concert voor deze opname. Hierbij veranderde hij niet alleen de orkestratie, maar sommige gedeelten werden geheel herschreven. De nieuwe versie is eigenlijk een ander stuk geworden. Stephen Frost zegt hierover: "Ik denk dat het voelt als een compleet nieuw stuk. Ik zou niet willen dat het ene stuk het andere vervangt, het zijn eigenlijk tweeeiige tweelingen".

Het eerste deel laat ons een synthese horen van filmmuziek, jazz-pop en moderne klassieke muziek. Het is feestelijk en uitbundig. Er wordt veelvuldig gebruik gemaakt van slagwerkinstrumenten. Het tweede deel is totaal anders van karakter, veel minder uitbundig. Stephen Frost zegt in de toelichting dat hij tijdens het componeren erg onder de indruk was van de gebeurtenissen op 13 maart 1996 in Dunblane, Schotland, waarbij een gewapende man 17 jonge kinderen en hun lerares doodschoot. "Het fagotconcert is niet door die gebeurtenis geïnspireerd en is zeker geen beschrijving hiervan, het laatste deel is zelfs heel feestelijk, maar het gebeurde heeft iets in mij veranderd", aldus Stephen Frost. Het laatste deel is inderdaad zeer spectaculair. Het is zeer swingend, virtuoos en expressief.

Het laatste werk op deze CD is van de Noorse componist Kjell Mørk Karlsen, zijn Serenata per fagotto e archi op. 113. Kjell Mørk Karlsen (1947) is op verschillende terreinen in het Noorse muziekleven actief als organist, orkestmusicus, koordirigent en componist. Hij studeerde orgel, daarna hobo, blokfluit en compositie. Tegenwoordig wijdt hij de meeste tijd aan het componeren. Zijn oeuvre omvat symfonieën, oratoria, concerten, kamermuziek, cantates en muziek voor orgel. In deze Serenata maakt Karlsen gebruik van alle mogelijkheden die de fagot biedt. Het eerste deel begint langzaam, lyrisch. Het gaat over in een afwisselend virtuoos en zangerig gedeelte, waarna het overgaat in het langzame tweede deel. Hierbij zijn elementen uit de kerkmuziek getransponeerd naar instrumentale muziek. Het thema is ontleend aan een liturgische vocale compositie van Karlsen. Russisch-orthodoxe kerkmuziek is volgens hemzelf tevens een belangrijke inspiratiebron. Het laatste deel volgt uit het tweede en is zeer virtuoos. Het doet af en toe denken aan muziek van Shostakovich. In het gehele stuk is een eenvoudig harmonisch landschap als constante onderstroom aanwezig, wat het stuk eenheid geeft. De CD is naar mijn mening zeer boeiend. Sigyn Birkeland speelt zeer zeker, mooi van toon en in de expressieve gedeelten prachtig zangerig. Het orkest en het vocaal ensemble ondersteunen de fagot daar waar nodig, maar overheersen nooit in de begeleiding. Zeker een aanrader, deze CD!



FagotAtelier Maarten Vonk

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