

DE FAGOT

TIJDSCHRIFT VOOR FAGOTTISTEN

NUMMER 14 | JUNI 2015

JOHAN STEINMANN

EXTENDED TECHNIQUES

RETORICA

MANA, CONCERT VOOR FAGOT EN ORKEST



DE COMPOSITIST EN DE FAGOT

VIJFHONDERD JAAR FAGOT ■ EEN CANON

Fagot 500

In 1516 heeft de verkoop plaats gevonden van een Faghot met zilveren kleppen in een hoes van fluweel. De recent gevonden 500 jaar oude factuur hiervoor is de eerste aanwijzing die bewaard is gebleven voor het bestaan van dit bijzondere instrument. Een mooie gelegenheid om de fagot in al z'n diversiteit te laten, horen, zien en vooral te beleven in het festival Fagot 500. Een festival waarin de klankrijkdom en vele mogelijkheden van de fagot centraal staan. Veel aandacht zal er zijn voor de jonge fagottist; de fagottist die gaat zorgen voor de toekomst van de fagot! Een toekomst heb je niet zonder verleden dus natuurlijk wordt er ook volop geput uit de 500 jaar geschiedenis van de fagot.

Het festival is gepland op een tiental locaties in Amsterdam, in de periode donderdag 30 juni 2016 t/m zondag 3 juli 2016.

De programmering is ingedeeld in een aantal categorieën: oude muziek – hedendaags – experimenteel – gesproken – kindervoorstelling – film – fringe, special events

De geplande periode, direct aan het einde van het Holland Festival, heeft het logisch gemaakt dat met hen een samenwerking is opgezet, publicitair en op en enkele punten ook programmatisch. Dit ook al omdat het HF in 2016 als een van de thema's "red de fagot" heeft, een hartenkreet waarvan wij denken dat ons festival het antwoord op zal geven. Fagot 500 is namelijk een staalkaart van de muzikale rijkdom waar de fagot een belangrijke rol in speelt en is daarnaast een show case van de vele enthousiaste jonge musici die voor dit instrument gekozen hebben.

Naast de publieksprogrammering vinden gedurende drie dagen voorafgaand aan het festival, van maandag 27 t/m woensdag 29 juni 2016, de eerste rondes plaats van een concours voor professionals en in het weekend 25/26 juni vindt het concours voor amateurs plaats. Alles bij elkaar 9 dagen lang fagot, met diverse concerten, een beurs, lezingen en nog veel meer.

Tot die tijd heeft het Holland Festival de fagot in de schijnwerpers staan met "red de fagot".

Daarvoor worden vele nieuwe korte stukken voor fagot solo gecomponeerd die het hele seizoen uitgevoerd worden voorafgaand aan concerten en voorstellingen. Dan is telkens even de fagot solo horen.

Voor alle fagottisten dus: blok voor 2016 in je agenda van 25 juni t/m 3 juli voor Fagot 500.

RED DE FAGOT

Van lyrische hoogte tot koddige laagte; venijnig, maar ook breekbaar en teer. Welk instrument heeft zo'n expressief bereik als de fagot? Toch behoort de fagot tot de bedreigde soorten onder de muziekinstrumenten. Kinderen nemen het instrument niet meer op, de conservatoria hebben te weinig instroom en professionele orkesten moeten hun fagotspelers nu uit het buitenland halen.

Daarom heeft het Holland Festival samen met een aantal partners uit de muziekwereld het initiatief genomen om de fagot te redden onder het motto Red de fagot. Vaandeldrager van de beweging is de jonge

fagottist Bram van Sambeek. Gedurende het seizoen 2015-2016 worden verschillende wervende activiteiten voor de fagot ontplooid, en ook tijdens het komende Holland Festival zal al het nodige te merken zijn. Zo worden voorafgaand aan een aantal festivalconcerten korte fagotsolo's gespeeld die voor de gelegenheid worden gecomponeerd door een aantal Nederlandse componisten. We houden u op de hoogte!

Partners o.a.: Muziekgebouw aan 't IJ, Tivoli/Vredenburg, De Doelen, Gaudeamus Muziekweek, Grachtenfestival, November Music, NTR ZaterdagMatinee, Vrijdag van Vredenburg, Zaterdagochtend Concert, Koninklijk Conservatorium Den Haag, Conservatorium van Amsterdam, Stichting Leerorkest, Stichting Omroepmuziek, Radio Filharmonisch Orkest, Groot Omroepkoor,

NTR, VPRO, Vrije Geluiden, Radio 4, Stichting Fagot 500, Fagot Netwerk. Componisten fagotsolo's: Michel van der Aa, Louis Andriessen, Micha Hamel, Willem Jeths, Vanessa Lann, Kate Moore, Arnoud Noordegraaf, Calliope Tsoupaki.

Zie ook: www.reddefagot.nl



Bron: <http://www.hollandfestival.nl/nl/programmacontent/red-de-fagot/>

Red de fagot klassiek: https://www.youtube.com/watch?v=mV5CBHrdkPA&list=PLlwwdSf_kWZkaNlaj9Z2KXggJrzokwm

Red de fagot jazz: https://www.youtube.com/watch?v=cKBrnjxIKgU&list=PLlwwdSf_kWb6qKTJ5Utv1HwQ--ocBs3y



DAG VAN DE FAGOT 2015

De **DAG VAN DE FAGOT 2015** vindt plaats op zondag 11 oktober in Codarts Rotterdam, Kruisplein 26, nabij Rotterdam CS, aanvang 10 uur. Voor programma en andere informatie: volgt de berichten op de website (fagotnetwerk.org).

AUTEURS GEZOCHT

De redactie van *De Fagot* heeft meerdere ideeën voor (nieuwe) rubrieken die alleen van de grond komen als daar auteurs voor zijn. Wij zoeken auteurs voor:

De componist en de fagot: Wat laten Nederlandse en Vlaamse componisten de fagot doen in hun orkest- of ensemblestukken? En hebben zij de fagot wel goed genoeg in het vizier? In deze aflevering van *De Fagot* is deze rubriek geopend met een interview met Vanessa Lann.

Orkestsolo's: Achtergronden bij, analyses van en adviezen over fagotsolo's in orkest- en ensemblewerken; de auteur is bij voorkeur een professioneel fagottist.

Schilderijen en de fagot: Er zijn schilderijen waar (onder andere) een fagot op te zien is. De bekendste is die van de fagottist Désiré Dihau in het Parijse operaorkest. Degene die deze rubriek verzorgt is bij voorkeur kunst-historisch goed onderlegd.

Starters: Jaarlijks studeert een aantal jonge fagottisten af aan de conservatoria in Nederland en Vlaanderen. En dan? Een orkestplek, eigen initiatieven in de kamerziek, ...? Jonge fagottisten vertellen over kansen en obstakels voor beroepsfagottisten.

Fagottisten: Levensverhalen, voorkeuren, passies, et cetera. In interviews maken we kennis met Nederlandse en Vlaamse fagottisten.

Recensies nieuwe bladmuziek: In *De Fagot* mist nog steeds een rubriek over nieuw verschenen bladmuziek, bij voorkeur te verzorgen door een professioneel fagottist.

De Fagot verschijnt twee maal per jaar, dus een auteur verzorgt twee maal per jaar een bijdrage. Voor contact (informatie, overleg, blijken van belangstelling):
Dick Hanemaayer / 0653212721
defagot@fagotnetwerk.org

BASSOON

There is something so comforting in the sound of a bassoon singing strongly and deeply, filling all the dark corners of a concert hall.

Even violins quit whining and hum in tune with piccolos pecking like sparrows looking for seeds.

Notes from the flutes flutter down like petals leaving a springtime tree. The old bassoon cups his sounds around each fragrant bloom and holds harmony carefully with aged hands.

When other brass instruments try to intimidate him, his laugh is infectious, leaping smoothly over the trombone's slide and ignoring the blast from a shiny trumpet.

Percussive thunder from the kettle drum does not frighten him. His tone says, "Be at peace. All is well in the world" Then the audience stops their restless stirring and hears him with calm hearts and easy ears. At last, the maestro takes his final bows, the bassoon silenced and we leave consoled.

Raynette Eitel

<http://www.poemhunter.com/poem/bassoon/>



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 2015 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:
Solopartij van Mana, concert voor fagot en orkest (pag. 11)

COLOFON

INHOUD

DE COMPONIST EN DE FAGOT	4
JOHAN STEINMANN	6
ROLF VAN DER GEEST, VERZAMELAAR	9
BRAM VAN SAMBEEK	11
RETORICA	13
INNOVATIES	19
INTERVIEW MET PIETER NUYTTEN	20
WAAROM FAGOTTISTEN NIET VAN D-GROOT HOUDEN	21
DUBBELFAGOTCONCERT LA FOLLIA	26
KURK OF PLASTIC	28
EXTENDED TECHNIQUES	29
COLUMN	33
ZEISTER MUZIEKDAGEN 2015	33
FAGOTTER	34
JEUGDDAG 2015	35



VANESSA LANN

DE COMPONIST EN DE FAGOT

Muziek voor fagot begint bij de componist. Wat laat de componist de fagot doen en niet doen, en waarom; hoe ziet de componist het karakter en de functie van de fagot? Vragen die we in een serie interviews aan componisten voorleggen, waarbij het gaat om de fagot als orkest- of ensemble-instrument en niet zozeer om de fagot in solo-concerten. We spreken als eerste met Vanessa Lann die vorig jaar Double | Reed componeerde, een concert voor fagot en orkest in opdracht van Sinfonia Rotterdam en De Doelen en in samenwerking met Bram van Sambeek.

COMPONEREN

‘Sommige componisten beginnen met een pianoreductiepartituur. Ze schrijven de noten en de akkoorden op alsof het voor een piano was. Daarna orkestreren ze. Zo werk ik niet. Ik begin met een idee over de rol van elk instrument. En de klankmogelijkheden van elk instrument. Voor mij is het belangrijker dat ik, bijna in theateraal opzicht, een associatie heb met het karakter van een instrument of een bepaalde speler. Want ik krijg veel opdrachten om voor bepaalde mensen te schrijven. Of ik ken de mensen in de ensembles waarvoor ik schrijf. Ik heb een idee van ‘zij vindt het sprongen leuk’ of ‘hij vindt trillers leuk’ of ‘in dit ensemble zou een hele hoge fagot heel veel toevoegen aan het stuk’. Dat is hoe ik werk. Ik werk soms ook met het idee dat een speler of een instrument in een deel van een stuk een rol op de achtergrond heeft; en daarna moeten de herhalende motieven van deze speler op een andere manier naar voren komen. Bijvoorbeeld: Ik heb een bijzondere fagotpartij geschreven in het celloconcert voor Hans Woudenberg (Schonbergensemble). Alsof

de fagot even de solist was. In het eerste deel had ze een rol op de achtergrond. Aan het begin van het tweede deel moest de fagottiste staan en echt als soliste spelen. Dat vind ik altijd leuk. Wat betreft klankmogelijkheden denk ik vaak eerst aan het instrument en aan de speler en daarna aan de akkoorden en zo. Maar er zijn componisten die eerst alle noten schrijven en daarna stellen deze componisten zich de vraag welk instrument bij welke noten past.’

INSPIRATIE

‘Ik heb vorige week met Bram gesproken over het feit dat veel componisten het idee niet hebben om voor fagot te schrijven of ensembles te verzamelen met fagot. Want ze zien het instrument niet. Er zijn zo weinig rolmodellen. En vaak krijg ik mijn inspiratie van een concert. Bijvoorbeeld ik ging twee weken geleden naar een concert van het Hexagon ensemble en daar hoorde ik Marieke Stordiau op de fagot. Ik heb haar benaderd na het concert want ik vond haar spel zo mooi. Wij hebben een half uurtje gesproken over diverse fagot-familie instrumenten, bij voorbeeld haar eigen contraforte, en over mogelijkheden voor verschillende fagotten in gewone kamermuziek, kindermuziek, etc. Interessant! Dat was voor mij een inspiratiebron. Je moet ergens zijn waar je iets hoort. De reden waarom ik een fagotconcert schreef was dat ik Bram bewonder. Nadat ik een paar concerten van Bram als solist of belangrijke uitvoerder had bezocht, heb ik met hem gesproken. En ja, hij wilde wel dat ik een stuk voor hem zou componeren. Zo gaat dat.’

‘Vaak schrijf ik in opdracht voor ensembles; soms zit er een fagot in, soms niet. En soms

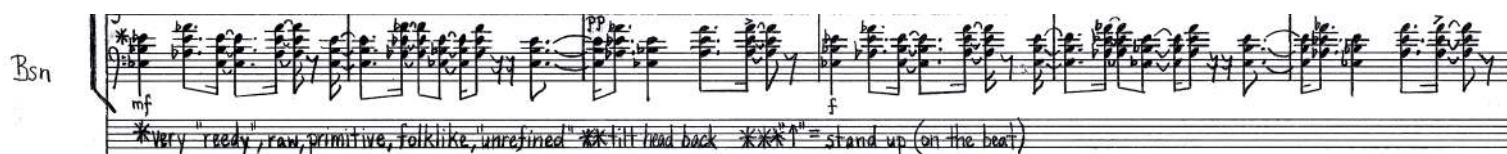
is de fagottist in een bepaald ensemble heel prominent qua karakter en soms niet. Het is het probleem met fagot in het algemeen dat fagottisten zo bescheiden zijn. Dat is ook een reden waarom ik zo veel inspiratie kreeg van Bram vorig jaar want hij is niet alleen een fantastische speler maar hij heeft ook zoveel passie voor zijn instrument en voor het spelen van nieuwe muziek. En hij heeft een missie. Dat is voor een componist zo inspirerend. Hij wilde mij alle technieken laten zien en ook wat niet leuk is. Hij liet me boeken zien en websites over *extended techniques*. Hij zei: ‘Lees het en gebruik deze technieken niet! Veel ervan zijn technieken, geen muziek ... 99% is ontzettend lelijk en niet leuk te spelen. Maar je moet weten dat ze mogelijk zijn. Of: doe het expres om een statement te maken.’

‘Je moet bijvoorbeeld weten dat je kunt neuriën terwijl je speelt. Je moet weten dat je met een bepaalde vingerzetting bepaalde harmonieën krijgt. Maar het kan zijn dat je zulke ingewikkelde vingerzettingen schrijft dat het niet leuk te spelen is. Dan moet de fagottist er drie jaar op werken voor hij of zij het kan spelen. Als je expres zo moeilijk schrijft dan kiest de musicus er niet voor om jouw werk te spelen. Maar ik houd van eenvoud.’

‘USE IT WISELY’

‘Elke partij in een muziekstuk moet *fun* zijn. Elke partij is belangrijk en ik weet hoe vervelend het is om alleen een saaie partij met achtergrondmuziek te moeten spelen.

The Flames of Quietude (a concerto for Orchestra), voor het Residentieorkest, mt. 142–147. De fagotten dienen ‘very ‘reedy’, raw, primitive, folklike, “unrefined” te spelen.



'Ik ga een stuk schrijven voor de David Kweksilber Big Band. Deze big band is leuk omdat de hobo en de fagot belangrijke rollen hebben. Eén van de overwegingen in de aanvraag is de prominente fagot. Ik zou bijzondere dingen willen doen met bijzondere combinaties van de fagot en de normale verwachte instrumenten van een big band. Want er zijn veel big bands zonder fagot. Dat is voor mij een inspiratiebron om voor deze bg band te schrijven en met hen te werken. Want ik krijg de kans iets leuks te doen met de fagot.'

'Een stuk van mij voor big band uit 1993 gaat gespeeld worden door het Boston Pops Orchestra; dit orkest speelt lichte muziek. Ze spelen het in mei in Boston. Fantastisch. Maar ik moet nu een bewerking voor orkest maken.

In het eerste deel van het oorspronkelijk bigband werk is er een super jazzy partij voor de alt saxofoon, eigenlijk de meeste prominente partij. Een "riff" die meerdere keren herhaald wordt. Ik heb gekozen om deze saxofoon-noten te geven (er zit geen saxofoon in een symphonie orkest) aan de twee fagottisten, de noten zijn heel hoog (in de octaaf boven de C1) en heel groovy. Ik verwacht dat de fagot spelers in het orkest heel blij zullen zijn met deze partij'

Bsn

11

Voor de fagot is het leuk om een evenwicht te maken tussen de momenten waar de fagot prominent is en de momenten waar het niet prominent is. Want het kan super leuk zijn als de fagot niet prominent is en op een gegeven moment hoor je ... *oh my gosh* ... hij was er de hele tijd en nu merk ik wat hij doet in het stuk. Dat is leuk. Voor de fagot geldt 'niet teveel van het goede'. Dat is niet het geval met elk instrument. Want bijvoorbeeld de viool kan je in het hele stuk gebruiken, van begin tot einde. Maar de fagot kan zo bijzonder in klank zijn dat als je wacht tot het perfecte moment, de perfecte plek, dan kan het zo bijzonder zijn. Maar *don't overdo, use it wisely*. Want het is zo speciaal. En teveel peper in het diner is niet leuk. Gebruik de fagot niet voor een cellopartij als het echt een cellopartij is. Wacht op het perfecte moment.'

'Het geluid van de fagot kan heel elegant en geraffineerd zijn en heel klassiek. Maar het kan ook heel rauw zijn. Je kunt op de fagot het geluid van de menselijk stem maken. En voor mij is dat de reden waarom het instrument tussen twee werelden zit. Het is natuurlijk één van de meest geschikte instrumenten voor echt westerse Europese klassieke muziek. En het combineert zo goed, zo ontzettend goed. Maar je kunt ook wild zijn met de fagot. Je kunt huilen, je kunt schreeuwen, je kunt rauw zijn, je kunt geluiden van de natuur maken, Het

is één van de meest wendbare muziek-instrumenten. En het verbaast me niet dat er jazz fagottisten zijn. Ik luister niet veel naar jazz maar ik kan me voorstellen dat het heel goed past in jazzmuziek. In mijn fagotconcert heb ik klezmer effecten gebruikt; Bram heeft me laten horen hoe dat klinkt. Er is geen reden waarom in volksmuziek en jazzmuziek niet voor fagot geschreven zou zijn. Het is perfect, beter dan bijna alle andere instrumenten.'

'Het instrument kan heel volwassen zijn, en wijs, maar kan ook kinder-achtig zijn, in de goede zin van het woord, ondeugend.' 'Fagot is superleuk in het springen bijvoorbeeld. Ik houd van een heel lage noot in de fagot en daarna een hoge passage en daarna weer een lage; dat is leuk qua klank. Ook zo mooi is hoe je met een lange toon een crescendo kunt maken, waarbij het niet alleen luider wordt maar ook de klank verandert. Natuurlijk is er het combineren, niet alleen verdubbelen van andere partijen maar ook combineren met andere instrumenten. Zie het begin van het vierde deel van Beethovens negende.'

OPLEIDING

'Veel componisten (en veel spelers) denken aan de fagot alleen als verdubbelaar. Dat is een reden waarom ik het fagotconcert schreef. In de compositieopleiding aan het conservatorium leer je dat de fagot de best friend van iedereen is. En dat het dus een

Divining Apollo for violoncello and ensemble, 2008, deel Ib, mt. 1 - 8. De fagot speelt staande een begeleidende partij; de passage wordt op één adem gespeeld.

verdubbeld instrument is. Het instrument verdient meer aandacht in de conservatoriumopleiding. Als je in de orkestratieboeken voor componisten kijkt, dan zie je altijd in het hoofdstuk fagot teksten als 'de fagot is best gebruikt in combinatie met ...' Altijd. Componisten in opleiding krijgen geen ander beeld van de fagot dan de bescheiden verdubbelaar op de achtergrond. De opleidingen moeten hier echt iets aan doen.'

*Tekstredactie: Dick Hanemaayer
Met dank aan Donemus voor het beschikbaar stellen van de partituren.*

1 - 36 Dancing to an orange drummer, version for orchestra, 2015, mt 76-83: een jazzy partij voor de fagot.

Bn. 1, 2

mf sub p mp mf

‘ONZE TAAL IS ZO UNIVERSEEL, DIE WORDT OVERAL VERSTAAN’

SUZANNE VAN BERKUM

Johan Steinmann was veertig jaar eerste fagottist van het Radio Filharmonisch Orkest (RFO) en doceerde tientallen jaren aan het Koninklijk Conservatorium in Den Haag. Heel wat fagottisten die nu een baan hebben in een Nederlands (of buitenlands) orkest, hebben in een belangrijke periode in hun muzikale ontwikkeling de pedagoog Johan van dichtbij meegemaakt en vele musici hebben als collega vaak met hem samengespeeld. Een interview met deze veelzijdige fagottist.

Johan, geboren en getogen in het Limburgse Brunssum, komt uit een muzikale familie. Zijn vader speelde klarinet, moeder zong en zijn broers, die ook allemaal al jarenlang in Nederlandse beroepsorkesten te horen zijn, spelen fluit, hobo en hoorn. Iedereen in huis die ergens op blies speelde bij de harmonie van Treebeek en in een orkest van de staatsmijnen. In eerste instantie speelde Johan klarinet, maar ‘het geluid van de fagot vond ik mooier en de bouw interessanter: al die knopjes en klepjes boeiden mij enorm’. Johan studeerde aan het conservatorium van Maastricht bij Paul Paulissen, waarna hij klaar was voor het ‘echte’ leven als musicus. Hoewel, ‘klaar’ is veel gezegd: ‘zowel bij het spelen in het orkest als bij het lesgeven heb ik gemerkt dat je het vak pas leert in de praktijk’.



Johan en de jonge Gergiev gebogen over een partituur in een van de studio's van het MCO.

‘In 1970 kwam ik bij de Radio, waar ik in het Promenade Orkest en het Omroeporkest ging spelen. Bij de omroep werkten we heel snel; twee keer per week waren er opnames in de studio. We speelden veel moderne muziek, premières van composities die voor ons orkest geschreven waren, weinig uitgevoerde werken en anderszins onbekende stukken. Alles voerden we dan een keer uit en daarna begon er meteen weer een nieuw programma.

Er was zodoende weinig tijd om rustig dingen op te lossen en uit te zoeken en dat was in die beginperiode weleens jammer. Een klarinettist die naast mij zat zij zelfs eens: ‘Misschien moet jij een ander vak kiezen?’ (Later heeft hij zich nooit meer kunnen herinneren dat hij dat ooit gezegd had...).

ZOEKEN EN EEN BEETJE AFKIJKEN

‘Na een paar jaar moest ik twee jaar in militaire dienst. Ik speelde bij een trompetkapel, maar daar viel ik natuurlijk een beetje uit de toon met mijn fagot. Ik heb daar toen ook wel gedirigeerd, maar vooral had ik in die periode opeens veel meer tijd om rustig dingen uit te proberen en zo mijn eigen spel verder te ontwikkelen. Ik speelde af en toe ook nog bij de radio-orkesten en ging bijvoorbeeld wel mee op tournee, maar alles bij elkaar was het toen minder druk dan in mijn eerste jaren in het orkest en dat heeft mij muzikaal veel opgeleverd.

Na die periode van militaire dienst kwam ik in het philharmonisch orkest van de radio. Daar heerste een erg prettige sfeer, die mij heel goed deed en waardoor ik mij snel thuis voelde in dat orkest.

Er speelden in die tijd veel fagottisten in de diverse radio-orkesten en in mijn beginjaren heb ik veel van hen geleerd. Met name



aan Piet van Scheers, van wie ik een zeker speelgemak heb mogen ‘afkijken’, heb ik veel gehad, maar ook aan de andere spelers: ik observeerde hun spel en probeerde uit te vinden wat ze deden en hoe ze dat deden. Op die manier heb ik zelf mijn weg verder gevonden.’

‘Ook heb ik veel van Brian Pollard geleerd; al in mijn conservatoriumtijd, maar ook daarna, toen ik een tijd lang veel samen speelde met een pianist die toevallig bij Brian om de hoek woonde. Heel gemakkelijk gingen we dan even bij hem thuis langs om iets voor te spelen. Vooral op het artistieke vlak heb ik zo veel van hem geleerd.

VERDER GROEIEN

In de loop van de tijd is het hele orkest flink in niveau gestegen. Nieuwe musici met een hoger niveau, verbeterende instrumenten, goede solisten en dirigenten namen het orkest mee omhoog. Zo heeft Edo de Waart het orkest veel goed gedaan; hij vond het belangrijk dat het orkest echt een geheel werd en heeft daar hard voor gewerkt, met resultaat.

Valeri Gergiev was bij uitstek zo’n dirigent die het orkest inspireerde en het niveau omhoog tilde. Hij gaf de musici veel ruimte om hun eigen muzikale intuïtie te volgen en

zo ook elkaar te inspireren en mee te nemen naar een hoger level.

Dat heb ik altijd zo mooi gevonden aan het vak in het algemeen en aan het aanvoeren in het bijzonder: dat je vanuit je spel kunt laten zien wat je denkt, wat je wilt, en dat daar geen woorden voor nodig zijn.

Toen ik een paar jaar in het orkest speelde hoorde ik Brian een keer in het Concertgebouw orkest de openingssolo uit Stravinsky's 'Le Sacre du Printemps' spelen. Ik was diep onder de indruk en vroeg mij af: 'Zou ik dat ook kunnen?' Nu speelt iedere conservatoriumstudent de Sacre.'

Tegenwoordig is die 'potentiele groei' van professionele orkesten er dan ook nauwelijks meer: het niveau is hoog en iedere musicus die na een succesvolle auditie in het orkest komt heeft kunnen laten zien dat hij dat niveau al heeft. Verder groeien in het orkest, anders dan waar het gaat over ervaring opdoen, is er niet meer bij. 'Jarenlang was het mogelijk – en heel gebruikelijk – om gevorderde studenten af en toe in het orkest mee te laten spelen. Zo'n ervaring is voor de student heel waardevol; een student zei eens dat het 'leerzamer was dan vier of vijf lessen achter elkaar'. Bovendien hoor je als docent dan pas, in het 'echt', terug wat je er jarenlang in de les ingestopt hebt.'

Ook dat gebeurt nu niet meer in het RFO. Het Residentie Orkest en het Nederlands Philharmonisch Orkest hebben nog wel

vergelijkbare regelingen, maar een student moet eerst auditie doen om zo'n stageplek te kunnen krijgen.

OVERAL SPELEN

In de loop der jaren heeft Johan ook heel veel buiten de radio-orkesten gespeeld. Kamerorkesten zoals het Nieuw Ensemble en het Schönbergensemble vormden een mooie afwisseling met het RFO. Ook speelde hij een aantal jaar veel bij het Rotterdams Philharmonisch Orkest (RPhO). 'Ik vond het erg leuk om in Rotterdam te spelen: er was daar een heel andere manier van werken dan bij de Radio. Bij het Rotterdams werkten we met enkele repetities toe naar een concertenreeks met minimaal drie uitvoeringen, in de grotere zalen her en der in het land, en zag je in de opeenvolgende concerten nog een stijgende lijn. Bij de radio repeteerden we relatief veel meer waarna we de stukken dan vaak maar een keer uitvoerden; meestal in de studio. Na verloop van tijd kwam het RFO ook vaker in de concertzalen. We speelden jarenlang heel frequent in het Utrechtse Vredenburg en met zekere regelmaat in het Concertgebouw, waar we aanvankelijk vooral op zaterdagmiddagen de VARA Matinee's speelden.

De periode waarin ik bij de Radio en het Rotterdams speelde en daarnaast nog les gaf, was wel druk. Simon Rattle heeft toen zelfs weleens gezegd: 'Pas op dat jij niet teveel doet'.

Maar ik heb met veel plezier in Rotterdam gespeeld. Het was een manier van werken die mij erg aansprak, we werkten met grote dirigenten als Gergiev en Rattle en hadden tournees naar onder andere Rusland en Japan.

En dat vind ik ook zo mooi aan ons vak, want waar heb je dat nu nog meer, dat je ook nog eens zoveel van de wereld kunt zien? Als je hoog in de zakenwereld zit misschien, maar dan kom je niet zo in aanraking met de mensen. Met muziek wel: onze taal is zo universeel, die wordt overal verstaan, waar op de wereld je ook speelt.'



Een repetitie van het RFO

Johan speelde ook een aantal jaar regelmatig in het Hongkong Philharmonic Orchestra: 'Edo de Waart, chefdirigent van het Radio Filharmonisch, had mij meegenomen, ik ben er een tijdje 'gast-principal' geweest. Er speelden daar ook veel Britten en Amerikanen, maar de cultuur is er totaal anders. Het was dan ook niet gemakkelijk om in het orkest te integreren, maar gelukkig had ik al vrij snel het vertrouwen van de groep gewonnen en dat maakte het gemakkelijker om gewoon met de muziek bezig te kunnen zijn.'

'Ik heb door mijn aanstelling in Hongkong wel veel van China en Japan gezien; op tournee gingen we die landen echt in. Het was opmerkelijk om het verschil te zien tussen de muzikale ontwikkeling van de Chinese en de Japanse concertganger: de Japanners waren duidelijk verder. In China werd de muziek die we speelden niet altijd begrepen en liepen mensen soms gewoon de zaal uit.' Tegenwoordig is dat wel aan het veranderen. We zien ook meer en meer musici uit Azië in de Nederlandse orkesten, die daar volstrekt niet meer onder doen voor hun Europese collega's.

'In Azië hebben ze van oorsprong echter weinig kennis over de uitvoeringspraktijk van muziek uit de barok en de klassieke tijd. In Nederland is er vanaf de jaren '80 juist veel ontwikkeling geweest in het stijlbewust uitvoeren van muziek uit die periodes. Dirigenten als Frans Brüggen en

ONVERSTOORBAAR

'Zijn onverstoorbare concentratie en prachtige toon blijven mij altijd bij. En Johan was zo alert in zijn spel: hij merkte eigenlijk alles op wat er in de muziek gaande was, een late reactie van de cellogroep, een rimpeltje bij de hoorns, hij pikte het allemaal op en reageerde direct nog voordat het echt ongelijk zou kunnen worden.

Zijn houding was karakteristiek, voeten plat op de vloer, bovenlichaam beweeglijk naar links en rechts, compleet op zijn plek, geconcentreerd en vol vertrouwen in eigen en andermans kunnen. Johan was onverstoorbaar: soms gebeuren er tijdens de repetitie dingen die onrust geven, de dirigent herhaald en herhaald bijvoorbeeld maar. Johan liet zich niet van de wijs brengen, hij ging altijd recht op zijn doel af: de muziek – samen – spelen.

Ik heb hem in al die jaren eigenlijk nooit een fout horen maken. Het ging gewoon vanzelfsprekend goed en mooi. Als er spanning was bij een speler merkte hij dat op en

vaak sprak hij daarover met de persoon in kwestie en dan was ook dat weer opgelost.' 'De kernachtige toon die hij maakte was uniek. Altijd een gevuld geluid, nooit een lege, plat klinkende noot, elk lijntje met richting. De rieten waarop Johan speelde waren niet licht, maar resoneerden zeer goed. Dat ging niet vanzelf, Johan was er veel mee bezig; dan weer een stukje plakband achter op de mal van de anspitzhobel, dan weer iets in het midden. 'Die zijanten moeten niet te dun zijn als het riet net van de machine komt, anders zakt het in en dan speelt het niet meer', hoorde ik hem vaak zeggen. En lachend: 'Maar ook weer niet te zwaar, want dan kan ik er niet op blazen'. Vaak maakte hij bij het ontbijt een riet, bracht die mee in het borstzakje van zijn overhemd en speelde er vervolgens de repetitie op. En dat klonk ook altijd goed.'

Freek Sluijs speelde 27 jaar samen met Johan in het Radio Filharmonisch Orkest

Ton Koopman hebben aan die ontwikkeling veel bijgedragen.

Ik hecht er zelf ook grote waarde aan dat muziek in de juiste stijl wordt uitgevoerd en geef dat onderwerp in de les eveneens veel aandacht; ik vind het belangrijk dat mijn leerlingen zich bewust zijn van stijl en dat ze in staat zijn dat 'stijlbewustzijn' toe te passen. Basso continuo spelen bijvoorbeeld: dat is echt een vak apart.'

RODE DRAAD

'Bij mijn eerste proefspel, bij de Radio, was van het blad lezen een vast onderdeel van de auditie. Ik had samen met mijn docent verschillende stukken behandeld, maar wat ik op mijn auditie voorgelegd kreeg kende ik niet. En ik begreep er weinig van. Op zo'n moment moet je dan je muzikale gevoel volgen en er wat van maken. Hoe het proefspel afliep is bekend. Het fragment was de solo uit Sjostakovich' Negende Symfonie...'. Deze symfonie is een rode draad geweest in mijn leven: in de loop der jaren is het heel wat keren langs gekomen en telkens was het weer bijzonder om die lange cadens te spelen. Het is zo'n beladen solo; je moet hem echt recht vanuit je hart spelen.'

'Jaren geleden waren we met het orkest met die symfonie op tournee naar Oost-Berlijn. Echter, tijdens de zaalrepetitie in Berlijn was er iets raars met een paar bindingen en de klank van de hoge G; het instrument werkte niet goed. We hadden tijd tussen de repetitie en het concert en samen met mijn collega Freek Sluijs inspecteerden we de Heckel; op het onderstuk zit onder de F-klep voor de pink een staafje dat doorverbonden is naar de Fis aan de duimkant. Deze verbinding loopt door een nauw kanaaltje dat tussen de twee boringen in zit, maar als hier

vuil inkomt, loopt die verbinding daardoor zo stroef dat de kleppen niet snel genoeg meer dicht gaan en de tonen niet goed binden. We hebben de boel losgehaald, schoongemaakt en weer op z'n plek gezet. We hadden vuile vingers van de kleppenolie, maar in de woorden van Freek 'klonk de solo onvergetelijk.'

WEGWIJZER

'Ik zie het als mijn taak om leerlingen in staat te stellen zichzelf te ontwikkelen. Wat ik het belangrijkste vind, is dat een leerling zijn eigen persoonlijkheid, zijn eigen muzikaliteit en eigen stijl ontwikkelt; dat de leerling zich thuis gaat voelen op het podium en daar zichzelf kan zijn. Die ontwikkeling gaat altijd met 'ups en downs', maar de student moet vooral focus blijven houden op waar hij heen wil: het eigen doel voor ogen blijven houden.

Ik voel mij dan ook vooral een wegwijzer in een bepaalde fase van de muzikale ontwikkeling van de student. Gedurende een aantal jaar geef je als docent een richting aan, een 'kijk, zo kan het, en zo doen we het nu even', breng je ze bepaalde basisbegrippen bij en moet je af en toe ook zeggen wat er niet deugt, ook al kan dat soms hard aankomen. Echter, als je in ons vak wilt slagen, moet je mentaal sterk zijn en tegen kritiek kunnen.'

'Als musicus moet je een balans zien te vinden tussen jezelf en je instrument en als ik zie dat een leerling die balans gevonden heeft, geeft mij dat veel voldoening. Na een paar jaar is het echter vooral zaak om een leerling ook weer los te laten, verder te laten gaan en zijn eigen weg te laten vinden.' Met dat loslaten heeft Johan nooit zoveel moeite: 'Ik ben trots en tevreden als leerlingen goed terecht komen, maar als docent



Johan in de jaren '70

kun je ze alleen maar op weg helpen. De student moet het zelf doen en vooral na een paar jaar ook weer zijn horizon verder verbreden, bij iemand anders, of op 'eigen benen'.

NIET GEMAKKELIJK

De laatste jaren hebben de Nederlandse beroepsorkesten het niet gemakkelijk; als gevolg van het fors terugdraaien van de overheidssubsidies hadden verschillende orkesten geen andere keuze dan fuseren, als ze niet helemaal opgeheven wilden worden. Bij het MCO is het aantal orkesten in de loop der jaren teruggebracht van vijf (toen Johan er in 1970 begon) naar een (alleen het RFO bestaat nog).

Orkestbanen liggen vandaag de dag niet langer voor het oprapen en het is al lang niet meer vanzelfsprekend om na afronding van het conservatorium in een orkest terecht te komen.

Deze ontwikkeling heeft Johan natuurlijk van dichtbij meegemaakt: 'Dat was best wel eens moeilijk, maar ik merkte dat het bij de studenten meestal niet zo speelde; zij wilden gewoon fagot spelen. Toen heb ik zelf ook de knop omgezet.

Uiteindelijk zijn we creatief, als musici, en

'GEWOON ZO'

'Kijk: dan haal je gewoon hier wat vanaf, en daar wat van de zijanten, en dan trilt het hele blad. Je moet contact hebben met je riet'.

Johan had magische handen als het gaat over rieten afwerken; hier een beetje af, daar een beetje bijschuren en het werkt... En hoe exact je zijn handelingen ook probeerde na te doen, het resultaat van Johan was nooit helemaal te evenaren.

Suzanne van Berkum

SUPER-GEDREVEN LERAAR

Ik heb me de afgelopen jaren vaak gerealiseerd hoe enorm cruciaal mijn studiejaren bij Johan zijn geweest: zijn enorme drive als leraar, en inzicht in de basistechnieken van het fagotspel leidden er destijds toe dat veel talentvolle studenten zich aanmeldden in Den Haag, ik denk onder meer aan Joost Bosdijk, Helma van den Brink, Janine Teepen, Jaap de Vries en Dennis Notten. Die combinatie van een super-gedreven leraar en bijzondere samenstelling van de klas veroorzaakten een bijna magische synergie, waarvan ik nog steeds dagelijks profiteer! Ik vind het dan ook een enorme eer om het van hem over te nemen in Den Haag volgend seizoen.

Bram van Sambeek

GEBAREN

'De jaren '80; vijf jaar lang had ik wekelijks fagotlessen van Johan. Het zijn niet zozeer uitspraken of wijze lessen die ik mij herinner, maar meer de sfeer, de stukken en vooral zijn gebaren. De manier waarop hij aangaf hoe je je mondholt groter moest maken, of het trekken aan een haar op mijn kruin om rechtop te gaan staan, als een touwtje van een marionet.'

Hannah de Vos-Beckers, oud-leerling

verzinnen we wel weer iets nieuws om te zorgen dat we muziek kunnen blijven maken en toegankelijk kunnen houden voor iedereen die het wil horen.'

AFSCHEID

'Op afscheid nemen moet je je echt instellen; anders is het zo'n schok. Bij het Radio Filharmonisch is het heel geleidelijk gegaan: ik speelde al een tijdje niet meer als vaste eerste, maar speelde nog wel regelmatig mee, of af en toe op een andere plek in de groep. Toen er nog verder gefuseerd werd bij de radio-orkesten werd ik uiteindelijk helemaal 'overbodig'. Dat het minder intensief werd bij de Radio gaf mij wel de ruimte om bijvoorbeeld in Hongkong te spelen.

Nu komt het eind van mijn tijd als docent aan het conservatorium van Den Haag ook in zicht; Bram van Sambeek zal mij daar in september opvolgen. Ik wil er best nog wel



Johan coacht een ensemble op het Orlando Festival

eens wat doen, zoals ensembles coachen of bij examens zitten, maar het is wel erg fijn om dan nergens meer aan gebonden te zijn.' Voornamelijk met dat idee heeft Johan in de zomer zijn instrument ook verkocht: 'Ik wil graag tijd en ruimte voor andere dingen en niet meer ieder moment oproepbaar kunnen zijn. Laatst belde het Rotterdams nog: of ik 'stand by' kon zijn. Het antwoord was ontkennend en het argument dat ik

geen instrument meer heb.'

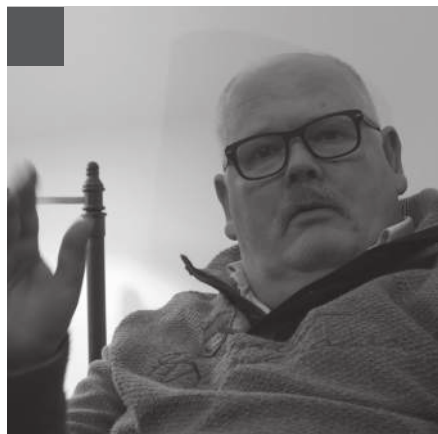
'Die vrijheid bevalt mij goed. Ook merk ik dat ik, omdat ik het minder druk heb, de dingen die ik nog wel steeds doe eigenlijk beter ben gaan doen. Zo is een stap terug tegelijkertijd ook een stap vooruit.'

'Ik vond het wel even heel spannend hoe het zou gaan met lesgeven, zonder mijn eigen instrument bij de hand waar ik iets op voor zou kunnen doen om te laten horen wat ik bedoel. Het verbaasde mij dan ook, toen ik merkte dat ik ook op het instrument van een leerling prima iets kon voorspelen; het maakt niet uit op welk instrument ik speel, het blijft mijn geluid. Uiteindelijk is een fagot dus toch niet meer dan een 'instrument': de muziek maak je zelf.'

Suzanne van Berkum studeerde gedurende haar bachelor aan het Koninklijk Conservatorium bij Johan Steinmann en studeerde er in mei 2014 af.

CD-opnames met Johan zijn onder andere:

- Muziek van Ibert, Debussy en Duruflé, RFO o.l.v. Jean Fournet (DENON COCQ-83391)
- K.A. Hartmann, de opera 'Simplicius Simplicissimus', RFO o.l.v. Markus Stenz (Challenge Classics CC72737)
- W.A. Mozart, Serenades & Divertimenti for wind instruments (de eerste vijf van zeven Cd's, Brilliant Classics 99716)



ROLF VAN DER GEEST VERZAMELAAR

FREEK SLUIJS

In 1972 begon ik op klarinet bij de Rooms Katholieke harmonie de Spaarnebazuin. In 1978 werd de muziekschool Zuid Kennemerland Egelantier verbouwd; er werden geluiddichte kamers gemaakt. Mijn toenmalige docent Simon Butter bracht mij naar een afgesloten kamer waar ik meende een drillboor te horen. Toen de deur openging, bleek het de fagot. Ik nam fagotles bij Ger Blekkenhorst, later was Paul Csonka mijn leraar, via hem kocht ik in die tijd een Fox fagot, een model dat nog steeds gemaakt wordt, nu het type 201D. Dat was inclusief onderhoudsabonnement bij Henk de Wit.

In het huis van Henk was de fagot alomtegenwoordig. Aan elke wand hing een litho, een ets, een schilderij of een prent met een fagot erop, er lagen en stonden overal fagotten en andere blaasinstrumenten, het was als een warm bad. Ik was een beginner en moest nog veel ontdekken, ik kende alleen de fagotconcerten van Mozart en Von Weber. Henk etaleerde en imponeerde mij voor de verschillende aspecten van de fagot. Bij hem was ook alles aanwezig, hij kende iedereen en bracht iedereen met elkaar in contact ongeacht of je nou liefhebber was, vakstudent, beroepsspeler of "alleen maar" geïnteresseerde. Bij het eerste bezoek gaf Henk mij acht ansichtkaarten en hoewel ik dat niet door had werd op dat moment de kiem gelegd voor de latere verzameling. Niet dat Henk gezegd had: jij moet kaarten

en plaatjes gaan verzamelen nee hoor, dat niet. Tot aan 1985 verzamelde ik ook niet.

Voor verzamelaars van ansichtkaarten, postzegels met afbeeldingen en dergelijke zijn er twee belangrijke plekken waar handelaren en geïnteresseerden bij elkaar komen en dat zijn de beurzen in Barneveld en Bunnik, georganiseerd door de Vereniging voor Documentatie van Prentbriefkaarten. In de eerste jaren verzamelde ik ook afbeeldingen van orkesten maar daar is de fagot vaak moeilijk op te zien. Uiteindelijk vond ik de plaatjes waar de fagot duidelijk en groter afgebeeld op staat veel interessanter. Het lastige was dat in mijn beginperiode veel handelaren niet wisten wat een fagot was; ik legde het dan uit en noemde als voorbeeld de haast onvermij-

delijke grootvader fagot uit Peter en de Wolf van Prokofjev. Zo bouwde ik een vast netwerk op van handelaren die voor mij uitgingen kijken naar spul met fagot.

Veel afbeeldingen staan op prentbriefkaarten, reclameplaatjes, postzegels, visitekaartjes, luciferdoosjes en ik heb er één gevonden op een sigarenbandje die tevens de kleinste is van mijn collectie. Er is veel reclamemateriaal bij van Nederlandse en Belgische merken, bijvoorbeeld van chocolade.

Basisdrukwerk werd voorzien van een eigen reclametekst van het adverterende merk. Zo kom je dus dezelfde afbeeldingen met en

zonder reclame tegen; soms gespiegeld of verkleind.

In Brussel vond ik voor het eerst veel materiaal op 9x13 cm uit België en Duitsland van voor 1945. (Het meer gangbare formaat is 10x15.) Dat is voor mij het leukste materiaal. De Duitse markt is zonder meer de kleinste wat dit onderwerp betreft. En inmiddels is de Belgische markt leeg en de Nederlandse ook: ik heb het allemaal gekocht. Prijzen variëren van € 1,- tot € 185,- voor een enkele ansichtkaart en tot 850 euro voor een enkele postzegel. Dat maakt mijn typografische collectie wereldwijd uniek en eigenlijk compleet. Verder heb ik ook een paar wandtegels (natuurlijk ook weer unica) en beeldjes, maar van dergelijke dingen zijn er veel meer verzamelaars.

Halverwege de jaren 90 keek ik naar de mogelijkheden om een boek uit te brengen met alle afbeeldingen uit mijn verzameling. Het probleem van de rechten op de afbeeldingen stond uitgave tot nu toe in de weg. Veelal berusten de rechten bij de fotograaf of, als hij overleden is, bij zijn nazaten. Helaas wordt wel in ongeveer 20% van de gevallen de uitgever vermeld op de achterkant maar ik heb nog nooit een naam van een fotograaf gezien.

Henk de Wit vond dat alles over de fagot voor iedereen bereikbaar moest zijn. Wie wilde kon bij hem langskomen om zijn

verzameling fagotten te bekijken en voor zover mogelijk er op te spelen. Dat hele huis ademde als het ware fagot. Om nooit te vergeten. Jammer is het dat Henks verzameling niet in Nederland gebleven is, we hadden hiermee een unieke situatie en dat zijn we nu kwijt, een centraal punt zoals hij is er ook niet meer op die manier. En dat is nu ook mijn idee: mijn collectie moet bekend worden en beschikbaar voor wie maar wil. Een tentoonstelling zou een mooi doel kunnen zijn, of publicatie op een website. De verzameling is overigens ook te koop. Ik kan wel zeggen dat er nauwelijks meer iets aan kan worden toegevoegd, ik heb wat verkrijgbaar was verzameld.

Stimulerende fagottisten? Dan noem ik Jesse Reed, Sergio Azzolini en Kim Walker. De laatste zag ik in Manchester een uitvoering van "In Freundschaft mit ein Teddybar" van Karl Heinz Stockhausen spelen in een groot teddyberenkostuum met een reuze hart op haar billen; de tweede speelde tijdens diezelfde conferentie Telemann; zijn snelle noten, 64-en, waren zo zuiver getroffen, dat blijft me altijd bij. Maar laat ik mijn huidige leraar Leendert Booyens niet vergeten, zo inspirerend. We hebben laatst de Boismortier duetten gespeeld, hoe hij dat doet, prachtig! Op de een of andere manier dwingt dat je het beste uit jezelf te halen en op het puntje van de stoel te zitten.



MEDEDELING CONSERVATORIUM: NIEUWE DOCENT

BERICHT VAN DE WEBSITE VAN HET KONINKLIJK CONSERVATORIUM DEN HAAG

NIEUWE DOCENT FAGOT BRAM VAN SAMBEEK

De Nederlandse fagottist Bram van Sambeek (1980) doceert vanaf september 2015 aan het Koninklijk Conservatorium. Hij zal lesgeven in het hoofdvak fagot. Van Sambeek is de eerste fagottist die de belangrijke Nederlandse Muziekprijs heeft gewonnen. Hij treedt regelmatig op als solist met orkesten zoals Sinfonia Rotterdam en Lahti Symphony Orchestra.

Van Sambeek begon met fagotspelen op 10-jarige leeftijd. Hij kreeg les van Fred Gaasterland en later van Joep Terwey en

Johan Steinmann op het Koninklijk Conservatorium. Na zijn studie kreeg hij privéles van Gustavo Núñez. Ook volgde hij masterclasses met Brian Pollard, Klaus Thunemann en Sergio Azzolini. De fagot die hij nu bespeelt, was eerder van hen.

Vanaf september 2015 kunnen studenten van het Koninklijk Conservatorium profiteren van zijn kennis en ervaring op het gebied van fagotspelen. Meer informatie over Bram van Sambeek vind je op bramvansambeek.com.

Bron: http://www.koncon.nl/nl/Nieuws%20en%20concerten/Nieuws/5636/___Nieuwe-docent-fagot-Bram-van-Sambeek___html





Foto: Andrew Rankin

Bram van Sambeek

OVER MANA EN ANDERE ZAKEN

Op 6 december 2014 ging in Lahti, Finland, Mana concert voor fagot en orkest in première. Componist is de Fin Sebastian Fagerlund; Bram van Sambeek was de solist. Het concert is tot stand gekomen met steun van de Borletti-Buitoni Trust.

OVER MANA ZEGT BRAM HET VOLGENDE:

‘In het algemeen kan je over dit soort concerten zeggen dat het de toekomst is, dat het daar vandaan moet komen. Het ontkracht de vaak gemaakte sceptische opmerking dat er geen fagotsolo-repertoire zou zijn. Ik voel vanuit de positie die ik nu heb een verantwoordelijkheid voor nieuwe muziek. Niet alles wat nu gemaakt wordt is briljante muziek maar ik had bij het Fagerlund-concert direct het gevoel dat hij hiermee in de roos heeft geschoten. Het maken van nieuwe, goede muziek is nodig om de rol van fagot als solo-instrument in stand te houden. Daar neem ik nu initiatieven voor. Er gebeurt wel iets, maar zeker

niet veel. Gallois is één van de weinigen die impulsen geeft voor nieuw repertoire en die ook de juiste contacten daarvoor heeft, vooral binnen de Franse muziekwereld. Veel fagottisten zijn nogal beperkt in de stijlen. Ik merk dat ook bij mijn eigen leerlingen. De ene helft zit daar nog vast in een het bekende repertoire. De andere helft luistert naar mijn CD met andere stijlen, ontdekken Paul Hanson op Youtube en die realiseren zich dat er is meer dan alleen het bekende repertoire. Bijvoorbeeld gisteren was er een jonge fagottist uit België op proefles en die ziet wat mijn studenten studeren - Woodlands (het fagotsolo stuk door Fagerlund, dat ook diende als studie voor het soloconcert), waar ze een half jaar op studeren. Er komen geluiden uit de fagot die ze nog nooit hebben gehoord, maar die wel effectief bijdragen aan de kracht van de muziek. Dat vind ik wel gaaf. Dat is wat ik bedoel met toekomst.

Bram heeft rond de première blogs geschreven voor de website van de Borletti-Buitoni Trust. Deze blogs zijn verderop in dit artikel integraal overgenomen.

OVER HET HOLLAND FESTIVAL:

‘Ik verwacht veel van het Holland Festival. ‘Red de fagot’ klinkt wel wat zielig. Maar er zit wel iets in van een teleurstelling dat er zo weinig gebeurt op het gebied van nieuwe composities en nieuwe Nederlandse aanwas. Binnen het Red de fagot- platform wordt er iets aan gedaan. Er zijn contacten met Gaudeamus voor een solostuk. Gaudeamus heeft een compositiewedstrijd uitgeschreven, en het Holland Festival heeft acht vooraanstaande Nederlandse componisten opdracht gegeven om korte fagotsolos te schrijven. Bij de persconferentie van Red de fagot heeft Thomas Dulfer het eerste stuk in die reeks van Willem Jeths in première gebracht. Het is heel belangrijk dat het gebeurt. Dus ik ben heel blij met de campagne.’

OVER HET DUBBELCONCERT VAN AHO: 'Je merkt soms dat je als jonge solo fagottist in een soort concurrentiesituatie terecht komt met eerste fagottisten. Die verhoudingen zijn niet altijd gemakkelijk. Om die onnodige spanning eens elegant te omzeilen kwam ik op het idee van een dubbelconcert voor twee fagotten. Gubaidalina heeft laten zien wat het potentieel is van twee fagotten. Kalevi Aho heeft in zijn fagotconcert een aantal passages geschreven voor

solo fagot en eerste fagot in het orkest. Dat klinkt zo gaaf. Ik heb contacten met Aho en heb hem gevraagd een dubbelconcert te schrijven. Met steun van de Borletti Buitoni trust. Ik heb veel vrienden die overal ter wereld eerste fagottist zijn in allerlei orkesten. En ik zou niet in een soort concurrentie met hen willen zitten maar veel liever de samenwerking opzoeken. Het kan ook eenzaam voelen om in je eentje voor zo'n orkest te staan. De inspiratie van andere fagottisten,

vooral van dezelfde leeftijd, kan heel sterk zijn. Dat mis ik nu wel eens. Dit Aho-concert zou een ideale gelegenheid zijn om met vrienden iets samen te doen. Ik hoop dat dat gaat aanslaan. Maar het duurt allemaal nog wel even; het stuk gaat in het seizoen 2017/2018 in première.'

De première van *Mana* is hier te zien: www.classiclive.com/fagerlund-mana-full-video

Hierna volgen de blogs die Bram van Sambeek schreef rond de première van *Mana*. De blogs staan op www.bbtrust.com/blog/author/bram-van-sambeek/.

5 December

After some months of intense practising, the premiere in Lahti, Finland was finally coming up. I had the fortunate opportunity to work extensively with Sebastian Fagerlund during the week before the premiere, performing in the pioneering RUSK festival in Jakobstad that Sebastian runs together with clarinetist Christopher Sundqvist (also the performer of Sebastian's amazing clarinet concerto). My expectations for the first rehearsal were very high as I had already enjoyed listening to the computerised version of the score (!), so it was great to hear the immense added value of actual instruments in comparison to that. The result of the first rehearsal exceeded my expectation. Even though I had heard so many good things about the Lahti Symphony, their humorous and reliable chief Okko Kamu, and their great hall, it still felt like a positive surprise to hear how well this orchestra performs this extremely sophisticated and often demanding music, and how the transparency

of this beautiful hall supports all of those elements.

By "demanding" music I mean mainly that playing the bassoon solo part often feels very industrious. *Mana* means "to magically invoke something" in Finnish; this invocation manifests itself during the piece both musically and technically by striving to always reach a higher level with new bassoon techniques. But what is so new and striking to me is that there's always a sensation of wideness present in the music at the same time – which is a very nice characteristic that I find typical in Finnish music since Sibelius, and that I also admire in Kalevi Aho's music.

6 December

On important days, such as the day of a premiere, I often wake up with very strong images of an overall atmosphere of the piece I have to perform.

I remember waking up on the day that I first performed Mozart's concerto after having r

ead Mozart's often quite childish letters from the time he wrote it. I had a distinct image of Mozart laughing about the many funny aspects the bassoon can represent in the first movement. The positive result of that was that I could shake off some of the overload of seriousness in my interpretation of that piece (mainly caused by my own efforts to convince people how serious a solo instrument the bassoon is) and the musically-unjustified, but logical, association with the many serious occasions that this piece is used as a test piece for one's bassoon-technical skills! This way the somewhat "earthy" image of Mozart helped a lot to give the piece some of the lightness and humour it deserves in my eyes.

Another time was when I recorded the *traverso partita* by J.S. Bach. I woke up with a distinct image of trying to balance myself between different slowly moving clouds in the sky while phrasing this music. This helped me a great deal, since I only realized after this image that my rubato was always going backwards in tempo.

My "cloud-image" helped me not end up face down on the ground by getting stuck in heavy backward rubati, but to stay approximately on the same height in the clouds while playing his continuously modulating music.

So on the day of the *Mana* premiere, I happily had another dream that gave me the right perspective of the music – to see it more as a whole instead of being absorbed by the challenging 'industrious' elements of it. The characteristic impression of wideness, undiscovered colours and, ok, in a way, Star Wars-like trumpet signals in his music, somehow created the image of an impressive 20-minute space journey in my dream.

The premiere went really well for a first performance and, besides my mother from Holland and friends from Helsinki, I was extremely happy to see that not only had Susan Rivers and Kalevi Aho made the effort to come to Lahti, but also Aino and Olli from the famous Fazer Management who are now going to represent me in Finland.

Uit de partituur van *Mana*

Gradual transition into a multiphonic that brings focus to approximately the note g two octaves above the fundamental.

ppp

f

niente

free

niente

f

ff

In the box white note marks the basic fingering to which the keys indicated in black notes are added. The given fingerings in the box will produce approximately the following multiphonic.

niente

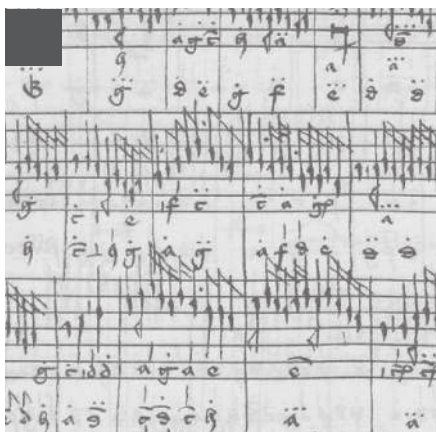
f

niente niente ff niente

Low a flat fingering, without b-hole+10 (low C key) and 6 (low E key)

3

33640



RETORIEK EN RETORISCHE FIGUREN IN DE MUZIEK UIT DE 17DE EN 18DE EEUW

JÖRN BOYSEN

In samenhang met muziek uit de 17de en de eerste helft van de 18de eeuw hoort men vaak het begrip retoriek. Muziek uit dit tijdperk wordt soms ook retorische muziek genoemd. Het grootste deel van de musici en het publiek hebben al ooit gehoord van retorische figuren, waarvan componisten uit die tijd gebruik maakten. Ze weten dat er in de partituren van Bach's Passies figuren te vinden zijn die het kruis symboliseren, of de overbekende kraaiende haan en het gordijn dat scheurt nadat Jezus overleden is.

Regelmatig wordt mij gevraagd hoe dat zit met het gebruik van retorische figuren. Bestonden er catalogi met figuren, die componisten gebruikten als receptboeken, waaruit ze de voor hen passende figuren samenstelden om ze te verwerken in hun composities? Wat hebben ze te maken met de leer van de affecten? Waarom en wanneer verdwenen retorische figuren weer uit de muziek? En wat betekenen ze voor de uitvoerende musicus?

Hoewel men retorische figuren in muziek uit alle landen tegenkomt, waren de muziektraktaten die in de 17de en 18de eeuw ontstonden en waarin retorische figuren behandeld werden, een bijzonderheid die zich bijna uitsluitend tot Duitstalige gebieden beperkte. De behandeling van figuren gebeurde altijd in samenhang met analyse van muziekstukken (of uittreksels daarvan). In de loop van de 20e eeuw, tijdens de herontdekking van barokmuziek, raakten moderne musicologen ook weer geïnteresseerd in de figuren. Het begrip *Figurenlehre* ontstond in die tijd en werd door de musicologen gebruikt om de verschillende compositietechnieken waarmee men tekst uit kan drukken, samen te vatten.

Om bovenstaande vragen te beantwoorden zal ik in het vervolg een overzicht geven van de ontwikkelingen in de muziektheorie in de 17de en 18de eeuw. Aan de hand van een

analyse van een stuk van Hammerschmidt zal ik verschillende voorbeelden van retorische figuren en hun gebruik demonstreren. Ik zal ook erop in gaan hoe men toen componeerde.

In het tweede deel (in *De Fagot* 15, december 2015) zal ik het hebben over veranderingen in de muziekopvattingen en de esthetiek aan het begin van de 18de eeuw, die tot gevolg hadden dat de *Figurenlehre* uiteindelijk aan belang inboette en hoe de muziek, die oorspronkelijk een ondersteunende rol voor de tekst speelde, een onafhankelijke kunst werd.

I. DE RETORIEK IN DE MUZIEK VAN DE 17DE EEUW

OORSPRONG VAN DE RETORIEK ALS KUNST EN WETENSCHAP

De geschiedenis van de retoriek begint in het Griekenland van de klassieke oudheid. Griekse burgers, die invloed wilden hebben op politieke of juridische beslissingen, moesten in staat zijn om voor de Raad van Ouden of een rechtbank te spreken en ze met hun argumenten te overtuigen van hun verzoek. Het concept van retoriek als kunst en wetenschap ontwikkelde zich tijdens de vijfde eeuw v. Chr. In zijn *Retorica* ontwikkelde Aristoteles (384 – 322 v. Chr.) de eerste systematische beschrijving van de redekunst als kunst om het publiek door het wekken van de juiste emoties te overtuigen van de waarheid.¹

Aristoteles bekritiseerde het misbruik hiervan, namelijk als niet op de zaak betrekking hebbende emoties gewekt werden, bijvoorbeeld door het opwekken van medelijden,

of door het op laten treden van familieleden voor een rechtbank. Volgens hem mochten alleen emoties die ter zake deden, gewekt worden. De spreker moest overtuigen door geloofwaardigheid, goedheid en deugdzzaamheid. Zijn rede moest duidelijk zijn, maar niet banaal. Op die manier kon hij besef en aandacht wekken. Volgens Aristoteles zijn er elf gemoedstoestanden of affecten die allemaal terug gaan op lust en leed: begeerte, toorn, vrees, moed, nijd, vreugde, liefde, haat, verlangen, jaloezie en medelijden (affectenleer).

Hoewel men de Griekse retorici in Rome vooreerst afwees, verkregen zij uiteindelijk toch een plaats in de Romeinse cultuur. Belangrijke Romeinse retorici waren Cicero en Quintilianus. Uit de Romeinse retoriektheorie komt het begrip van de *officia oratoris*, de vijf stappen die de redenaar moet zetten:

1. Inventio: het bepalen van een hoofdonderwerp en het bedenken van argumenten
2. Dispositio: het indelen van de rede in verschillende delen
3. Elocutio: stijl en vormgeving; hierbij hoort ook het gebruik van metaforen en retorische figuren
4. Memoria: het uit het hoofd leren van de rede voor de voordracht
5. Actio / pronuntiatio: de voordracht zelf, inclusief de luidheid, het tempo, pauzering en articulatie, timbre en prosodie (ritme, klemtoon en intonatie), mimiek, gestiek en oogcontact

Een rede moest bewegen (movere), instrueren (docere) of vermaken (delectare).

Uit de Griekse oudheid komt ook de idee dat men de verschillende gemoedstoestanden met hulp van muziek uit kan drukken. Quintilian (~35–100 n. Chr.) beschouwde de vocale muziek als gelijkwaardige discipline naast de retoriek. Hij stelde toen al zowel structurele overeenstemmingen vast als

¹ Volgens de sofisten bestond er overigens meer dan één waarheid. Belangrijk voor hen was de kunst om te overtuigen, los van of iemand overtuigd zou worden van een waarheid of van een leugen. Voor de echte filosoof is dit een ethisch betwistbare opvatting.

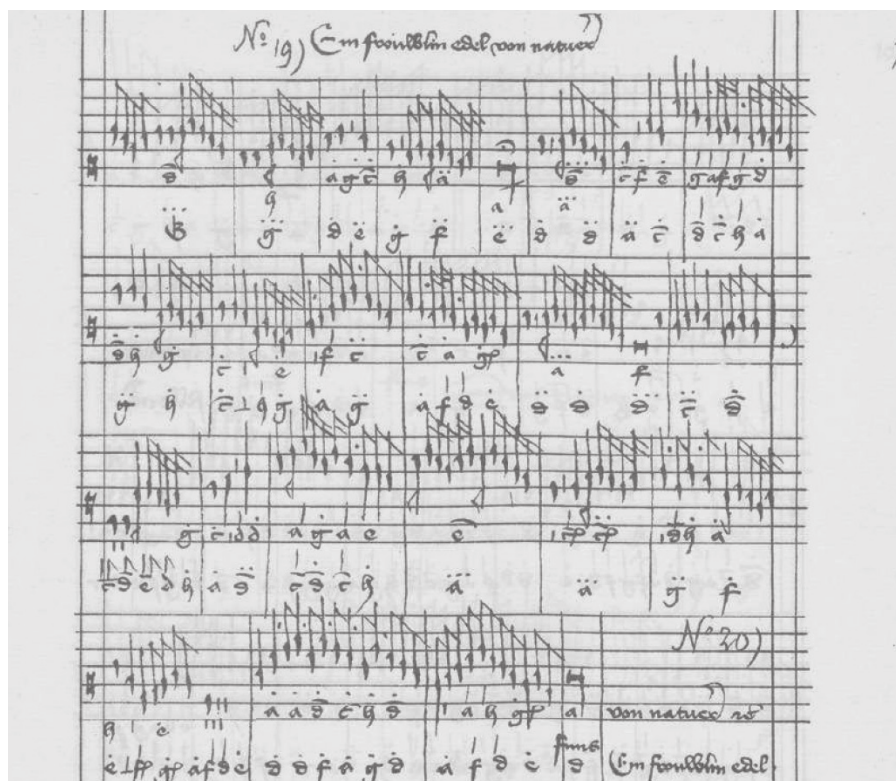
ook parallellen tussen de verschillende toon-
vallen in rede en de melodieën in de muziek.
Deze ideeën zullen in de Renaissance weer
worden opgepakt.

MUZIEK IN MIDDELEEUWEN EN RENAISSANCE

Het grootste deel van zijn geschiedenis was de Europese muziek vooral vocale muziek. Musici stonden van oudsher onder de invloed van retorische principes tijdens het toonzetten van teksten. Dichters waren tegelijkertijd ook zangers die zelf de melodieën voor hun teksten schreven of improviseerden en zich tijdens de voordracht zelf op vedels, lira's, luiten of harpen begeleidden. Nog in de Renaissance maakten arrangementen en bewerkingen van vocale muziek het grootste deel uit van genoteerde muziek voor instrumenten uit (Afbeelding 1).

In de Middeleeuwen was de retoriek één van de zeven vrije kunsten, de zeven takken van wetenschap in de universiteiten. Om precies te zijn maakte ze deel uit van het Trivium, de drie basisvakken, bestaande uit grammatica, retorica en dialectica. Na drie jaren deze basisvakken gevolgd te hebben, was de student baccalaureus en klaar voor het vierjarige Quadrivium. Hierbij hoorden arithmetica, geometria, musica en astronomia. Na succesvolle voltooiing van het Trivium was hij geschikt voor geestelijke of ambtelijke functies. De middeleeuwse muziektheoretici en componisten kenden dus de werken van antieke retorici. Sommige van hun beriepen zich op de antieke *officia oratoris*. Ze herkenden de retorische principes in de teksten en begonnen de muziek volgens de teksten te structureren. Ze ontwikkelden een gevoel voor het vinden van een stijl die paste bij de inhoud van de tekst.

Deze ontwikkeling zette zich voort tijdens de Renaissance. Vanaf de tweede helft van



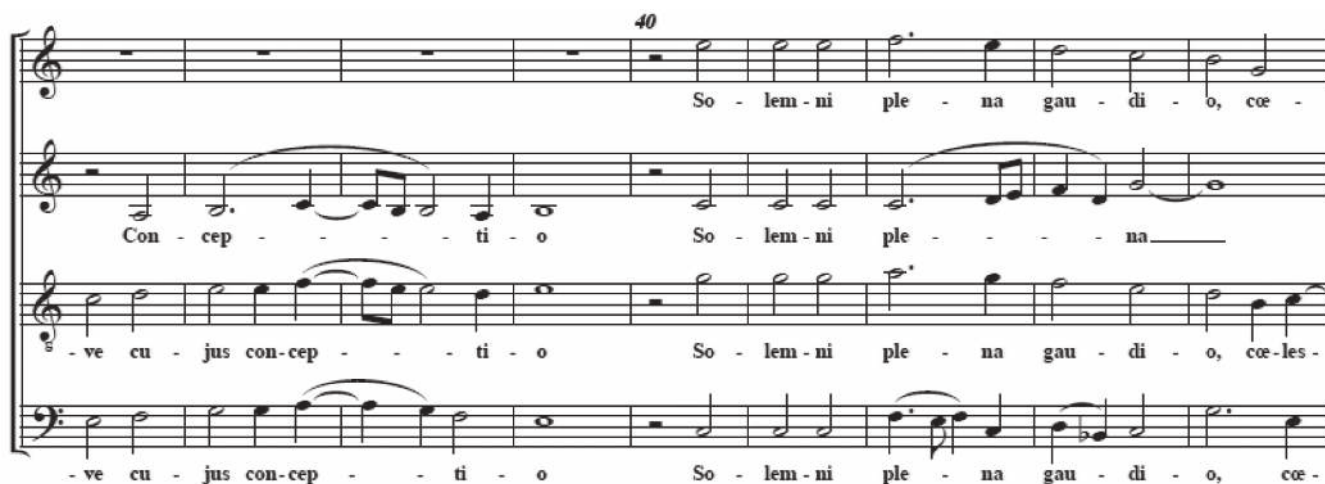
*Afbeelding 1. Bewerking van het lied
Ein fröuwlin edel von natuer.
in het Buxheimer Orgelboek (ontstaan
rond 1460/70 in tabulatuurnotatie)*

de 15de eeuw begonnen de componisten Josquin Desprez, Alexander Agricola en enkele andere tijdgenoten gebruik te maken van muzikale figuren die geïnspireerd waren door de tekst of door enkele woorden. Op die manier wilden ze de affecten van de teksten uitbeelden. Zij begonnen ook de tekstverdeling precies vast te leggen en te noteren, wat eerder vaak niet het geval was. In zijn motet *Ave Maria, virgo serena* laat Josquin zich door de woorden inspireren tot de ritmes en melodieën. Voor het woord *Gratia* gebruikt hij een gepunteerd ritme, vergelijkbaar met de ritme van het gesproken woord (Afbeelding 2).

En hij gebruikt muzikale figuren om de woorden uit te beelden: Om de woorden *Solemni plena gaudio* (vol van feestelijke vreugde) te verbeelden, componeert Josquin ze in een volle, vierstemmige zetting (homofonie, maat 40). Omdat de tekst in de maten daarvoor maar twee en drie-stemmig en polyfoon gecomponeerd is, valt dit duidelijk op (Afbeelding 3).



*Afbeelding 2. 'Gratia',
ritme in woord en muziek*



Afbeelding 3. 'Solemni plena gaudio', homofonie

Bij *Cuius Purificatio Nostra fuit purgatio* (Diens purificatie was onze reiniging,) eindigen sopraan, tenor en bas in maat 110 op dezelfde noot, de c (unisonus). Deze ene schone noot symboliseert de reiniging. Omdat de altstem de c pas anderhalf maat later bereikt, wordt de tekst bijzonder goed uitgebeeld en de reiniging daardoor akoestisch heel goed waarneembaar (Afbeelding 4).

De invloed van Josquin op de volgende generaties van componisten was immens. Tijdens de 16de eeuw gingen componisten steeds verder bij het ontwikkelen van muzikale zettingen of figuren waarmee ze de teksten en affecten beter uit konden drukken. Daarbij ontstonden er meer dissonanties en zettingen die de strenge regels van de contrapunt overtraden. Dat was vooral in Madrigalen met hun expressieve teksten het geval.

Theoretici kritiseerden de madrigalisten daarom. Een bekend voorbeeld is de kritiek van Giovanni Artusi over sommige madrigalen van Monteverdi². Deze stelde in het voorwoord van zijn 'Scherzi musicali' dat het woord de gebieder van de muziek (harmonia) is, niet de dienaar.³ Dit was het verschil tussen de strenge 16de-eeuwse *Prima pratica* (Palestrina, Zarlino) en de door Monteverdi uitgevonden 'Stile moderno' of 'Seconda pratica'. Monteverdi wilde de tekst niet alleen declamatorisch juist componeren en daarbij de beklemtoning en de lengte van de lettergrepen van de woorden in acht nemen. Hij wilde ook het affect van de tekst voor het publiek duidelijk maken. Voor hem

was dit doel de rechtvaardiging voor het breken van oude strenge regels door het gebruik van dissonantakkoorden en hun (correcte) oplossingen. Deze en de eerder beschreven zettingen (Josquin) werden door Duitse theoretici 'Figuren' genoemd.

MUSICA POËTICA

Figuren zijn op zichzelf geen melodien. Figuren ontstaan namelijk bij het invullen van intervallen door tussenliggende tonen die niet bij de desbetreffende harmonie (of het akkoord) horen (transitus). Alle figuren kunnen door de harmonie worden uitgelegd⁴. Van belang was daarom ook de hoeveelheid figuren of dissonanties die gebruikt werden. De mens was het evenbeeld van God. Hij was naar dezelfde perfecte relaties gebouwd als het heelal en de aarde, die zich volgens een perfecte plan bewegen (*Musica universalis*). De harmonie in de muziek werkt volgens dezelfde principes. Elke dissonantie brengt dit evenwicht in onbalans en heeft invloed op de luisteraar. De onbalans moet correct worden opgelost. Duitse theoretici probeerden uit te leggen hoe deze dissonanties ontstaan en hoe ze op een correcte manier opgelost worden. Ze noemden zettingen met dissonanties en zettingen die afwijken van de norm figuren. En ze benoemden ze naar figuren uit de retoriek omdat ze vaak parallellen zagen tussen beide disciplines. De zo ontstane compositieleer noemden ze *Musica Poetica*. Hierbij betekent het woord *poëtica* trouwens niet de dichtkunst maar de poësis, het bereiken van het muzikale doel, namelijk om te ont-

roeren. In hun handleidingen maakten ze harmonische analyses van bestaande composities. Ook wezen ze bepaalde muzikale middelen toe aan bepaalde affecten. De affectenleer en de compositieleer werden nauw aan elkaar gekoppeld. De bedoeling van de traktaten was dat componisten leerden, om muziek te componeren die 'de harten en zielen ontroert en in verschillende stemmingen brengt'.⁵

Musica poëtica verspreidde zich snel onder musici en componisten, vooral in Duitstalige gebieden. Een belangrijk reden daarvoor was dat *Musica Poëtica* een belangrijk onderdeel van het curriculum aan Lutherse Latijnse scholen uitmaakte. Anders dan de katholieke kerk en andere reformatoren zoals Calvijn of Zwingli zag Luther in de kunst van de muziek 'naast het woord Gods de grootste schat op aarde'.⁶ Volgens hem is de muziek een geschenk van God, het is geen menselijke gave. Muziek was voor hem de zuster van de theologie die door haar macht om de luisteraar te raken bij uitstek geschikt was om het woord te verkondigen en God te prijzen.⁷ Gezongen tekst

2 Giovanni Maria Artusi: *L'Artusi, ovvero delle imperfettioni della moderna musica*, Venetië 1600.

3 "L'orazione sia padrona dell' armonia e non serva." (Monteverdi in het voorwoord tot *Scherzi musicali*, Venetië 1607)

4 "Solte ein fleißiger Discipel der Composition über angeführtes etwas mehreres bey guten Authoribus antreffen, so wird solches [...] leicht zu besagten Figuris können reduciret werden." Christoph Bernhard, *Tractatus Compositionis Augmentatus*, Cap. 43 §2, jaar onbekend.

5 Joachim Burmeister: "*Musica Poëtica*, [...] est illa Musicae pars, quae carmen musicum docet conscribere, conjungendo sonos Melodiarum in Harmoniam, varijs periodorum affectionibus exornatam, ad animos hominum cordaque in varios motus flectenda." (uit *Musica Poetica*, Rostock 1606, pag. 1)

6 "Die edle Musica ist nach Gottes Wort der höchste Schatz auf Erden." (Voorwoord in *Symphoniae* van Georg Rhau, Wittenberg 1538)

7 "Sondern ich wollt alle künste, sonderlich die Musica gerne sehen ym dienst des, der sie geben und geschaffen hat. Bitte derhalben, eyn iglicher frumer Christ wollt solchs yhm lassen gefallen und wo ym Gott mehr odder desgleichen verleyhet, helffen foddern. Es ist sonst leyder alle welt all zu las und zuvergessen, die arme iugent zu zihen und leren, das man nicht aller erst darff auch ursach dazu geben. Gott geb uns seyne gnade. Amen." (Martin Luther in *Geystliche gesangk Buchleyn*, Wittenberg 1524)

Afbeelding 4. 'Cuius Purificatio Nostra fuit purgatio', verbeelding van de reiniging

was veel beter te onthouden dan gelezen tekst.⁸ Daarom vond Luther dat elke leraar en pastoor zou moeten kunnen zingen. Elke kerkcomponist zou moeten helpen om het woord Gods te verkondigen en de ontwikkeling van de mens positief te bespelen. De compositietraktaten waren een belangrijk hulpmiddel om hen dat te leren.

De eerste belangrijke traktaten werden geschreven door Joachim Burmeister (o.a. *Musica Poetica*, 1606), Johannes Nucius (*Musices Poeticae*, 1613) en Athanasius Kircher (*Musurgia universalis*, 1650). De analyse van *In me transierunt* van Orlando di Lasso in het tractat Burmeister is de eerste bekende analyse van een muziekstuk.

Teruggaand op Aristoteles begon men te onderscheiden tussen *Musica theoretica*, *Musica practica* en *Musica poëtica*:

1. *Musicus Theoreticus*: wie alleen de wetenschap [van de muziek] heeft, en tenminste erover kan discuten en spreken."
2. *Musicus Practicus*: wie de muziek executeert en uitoeft."
3. *Musicus Poëticus*:(componist): wie niet alleen kan zingen maar wie tegelijk ook een eigen Opus of werk weet te vervaardigen[...].¹⁰Afhankelijk van de invloed op de schrijver kon het voorkomen dat eenzelfde figuur bij verschillende auteurs verschillend genoemd werd.

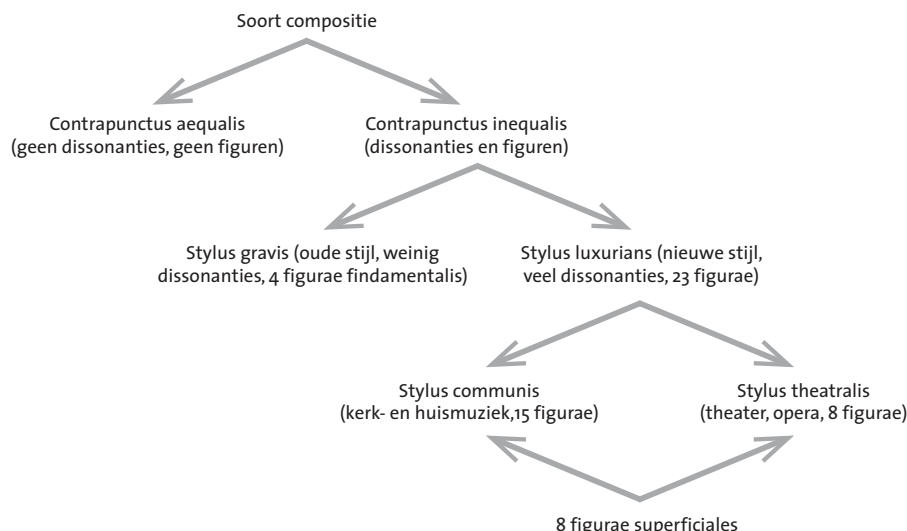
De enige auteur van een compositieleer die ook een belangrijke componist was, was Christoph Bernhard. Zijn handgeschreven *Tractatus Compositionis Augmentatus* berust op de leer van zijn meester Heinrich Schütz. In Cap. 16 §3 schrijft hij: 'Een figuur is een bepaalde manier om een dissonantie te gebruiken, zodat ze niet alleen walgelijk is, maar juist aangenaam en op die manier de vaardigheden van de componist tevoorschijn laat komen.'¹¹ Hiermee sluit hij direct aan bij Monteverdi's *Stile moderno*. Zijn tractaat circuleerde tot ver in de 18de eeuw.

⁸ Men herkende daarom trouwens toen al ook de positieve invloed van muziek (maken) op de intellectuele ontwikkeling van kinderen. Iets wat men vandaag soms te vergeten lijkt.

⁹ De *musicus poëticus* was de meest volmaakte onder de musici.

¹⁰ Johann Andreas Herbst: *Musica Poëtica* [...] Das ist: Eine kurtze Anleitung/ und gründliche unterweisung/ wie man eine schöne Harmoniam, oder lieblichen Gesang/ nach gewiesenen Praeceptis und Regulis componiren und machen soll. (Nürnberg 1643, pag. 1)

¹¹ "Figuram nenne ich eine gewisse Art die Dissonantzen zu gebrauchen, dass dieselben nicht allein nicht widerlich, sondern vielmehr annehmlich werden und des Componisten Kunst an den Tag legen." (*Tractatus Compositionis Augmentatus*, Cap. 16 §3, jaar onbekend)



Afbeelding 5. Typologie van retorische figuren

TYPLOGIE VAN FIGUREN

Anders dan andere auteurs kent Bernhard maar een beperkt aantal figuren die afhankelijk van de soort compositie gebruikt kunnen worden (Afbeelding 5). Bij de *stylus gravis* horen 4 figuren: *Transitus* (doorgaande noten, geen dissonanties op de onbelangrijke tellen 2 en 4 in de maat), *Quasi Transitus* (doorgaande noten met dissonanties op de onbelangrijke tellen 2 en 4 in de maat), *Syncopatio* en *Quasi Syncopatio* (syncopie of ligatuur en haar oplossing, zie hiervoor ook het voorbeeld voor de pleonasme boven). Dit is de oude stijl.

De *stylus luxurians* is een aangeklede stijl en komt overeen met de *Secunda Practica*. Daar horen 23 figuren bij die gedeeltelijk gecombineerd kunnen worden met de *Transitus* en de *Syncopatio*. Hierbij horen onder andere de *Superjunctio* (uitwijkende wisselnoot naar boven als de lijn naar beneden gaat), *Anticipatione* (anticipatie van een noot), *Subsumtio* (het tegendeel van de *Superjunctio*), de *Variatio*, de *Multiplicatio* (het opsplitsen van een noot in meerdere noten) en de *Pasus duriusculus* (chromatische lijn). De *Stylus luxurians* kan weer in kerk-, kamer (huis)- en in theaterstijl onderverdeeld worden. En die hebben ook weer hun eigen figuren.

HOE COMPONEERDE MEN?

De taken van de componist kwamen grotendeels overeen met de eerste drie taken van de retoricus (zie boven). De componist in de 17de eeuw zou ten eerste de inhoud van de tekst analyseren en vastleggen om welke soort tekst het gaat en welk affect het bevat (*inventio*). Vervolgens onderzoekt hij versmaat en opbouw en legt de paragrafen vast (*disposito*). Daarna besluit hij in welke stijl hij wil componeren. Voor de kerk componeerde men anders dan voor het hof. Geestelijke liederen verdragen

minder dissonanties dan een liefdeslied of opera-aria (*eluctio*). Vervolgens zal hij voor elk paragraaf een melodie vinden met een juiste beklemtoning en *emphasis*. Dat wil zeggen dat de voor de betekenis van een zin bepalende woorden op de juiste manier beklemtoond worden. Dat kan bijvoorbeeld door een hoge noot te gebruiken. Afhankelijk van de compositietechniek wordt deze melodie nu verwerkt. Dat gebeurt met alle paragrafen totdat het stuk af is.

Men moet niet aannemen dat de componist hierbij altijd een *tactrat* met een figurencatalogus naast zich zou hebben liggen. Maar het gebruik van de verschillende retorische en muzikale figuren is algemeen bekend vocabularium voor de componist geworden.

Memoria en *actio* waren de taken van de uitvoerder. Die was zich gewoonlijk zeer bewust van de samenhang tussen tekst en muziek en vulde de muzikale figuren tijdens de uitvoering vanzelf met betekenis. Daardoor werden de noten uiteindelijk leven ingeblazen. Voor de hedendaagse uitvoerende betekent dat, dat hij de stukken goed op deze samenhangen moet onderzoeken voor het zingen ofwel spelen. Zowel op de inhoud, affect, woorden en hun correcte beklemtoningen en de figuren die de stukken onthouden. Alleen het bewustzijn van de betekenissen en samenhang tussen tekst en muziek zullen de uitvoering in de juiste richting beïnvloeden.

VOORBEELDEN VAN FIGUREN

Hier volgt de analyse van een werk van Andreas Hammerschmidt (1612-1675). Hammerschmidt werd ook de Orpheus van Zittau genoemd en behoorde tot de meest bekende en invloedrijke kerkcomponisten van zijn tijd. De *Musicalische Andacht*, zijn verzameling van motetten, hoorde nog

tot in de 18de eeuw tot het standaard-studierepertoire van de protestantse koren in Duitsland.

Hier zijn motet *O barmherziger Vater*¹²:

EXCLAMATIO

“Exclamatio is het goede middel om de affecten te bewegen, wat met verhogen van de stem moet gebeuren [...]”¹³
maat 1: De sprongen bij het woord *barmherzig* met een omvang van kwart, kwint en octaaf staan zowel voor de grootte van de barmhartigheid Gods als ook voor het aanroepen van de Vader door de zondaar (Afbeelding 6).

PASSUS DURIUSCULUS

“Passus Duriusculus, van een stem tegen zich zelf is als een stem een semitonium minum (kleine halve toon) stijgt, of daalt.”¹⁴
maat 6: De rouwmoedige zondaar wordt uitgebeeld door de Passus Duriusculus, een chromatisch gealtereerd melodische lijn naar boven, tegelijkertijd een Anabasis. Die staat voor opstijgen van de ziel van de zondaar.

ANABASIS

“Anabasis, Ascensus, oprijt. Gebeurt als men met de stem volgens de tekst in de hoogte stijgt.”¹⁵ (Afbeelding 7)

HYPOTYPOSIS

“Hypotyposis is een figuur waardoor de inhoud van de tekst verduidelijkt wordt waardoor de woorden zonder leven of geest tot leven lijken te komen.”¹⁶

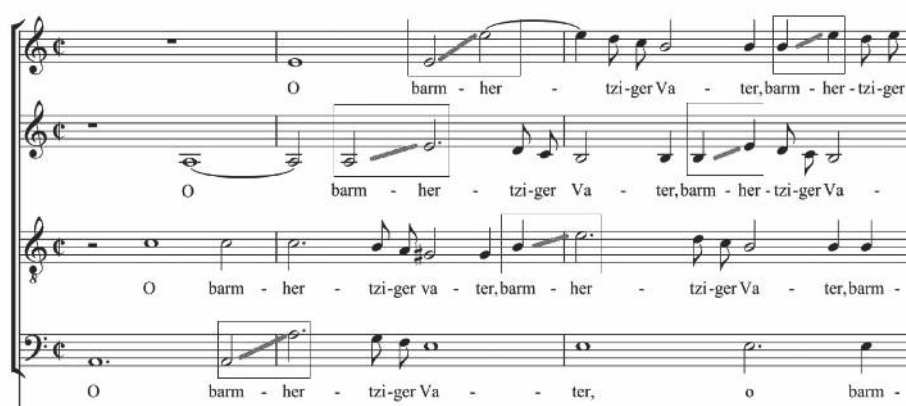
maat 16: De voetval wordt in alle stemmen aangeduid door een vallende kwint (Afbeelding 8).

O barmherziger Vater,
ich armer Sünder komm zu dir
mit herzlicher Reue
und tu dir einen demütigen Fussfall,
ich bekenne meine Sünde.

O Vater!
Erbarme dich meiner,
ich bitte dich,
wende dich zu mir,
vergib mir meine Sünde
und sei mir gnädig.

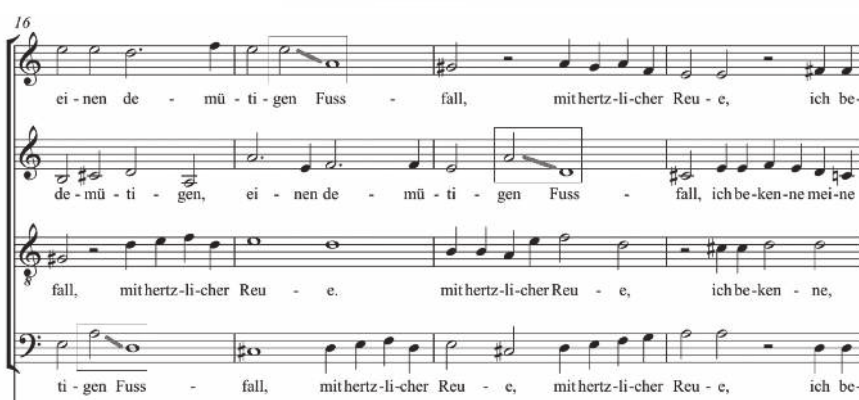
O barmhartige Vader,
ik arme zondaar kom naar U toe
met hartelijk berouw
en maak een deemoedige voetval,
ik beken mijn zonde.

O Vader!
Ontferm u mijner,
ik bid U,
richt U tot mij,
vergeef mij mijn zonde
en zij mij genadig.



Afbeelding 6. Exclamatio

Afbeelding 7.
Passus Duriusculus
en Anabasis



Afbeelding 8. Hypotyposis

NOEMA

“De Noëma is die staat van een harmonie [...] die door verenigde stemmen en een gelijke aantal noten bestaat.”¹⁷

SYNCOPATIO

“Syncopatio oder syncope [...] betekent een tegen de slag gemaakte verplaatsing of opsplitsing van een noot [...]”¹⁸

12 Een partituur van het stuk is te vinden op imslp.org: http://imslp.nl/imglnks/usimg/b/b3/IMSLP46758-PMLP99620-Hammerschmidt_O_barmherziger_Vater.pdf

13 Michael Praetorius: *Syntagma Musicum III*: “Exclamatio ist das Mittel die affectus zu moviren, so mit erhebung der Stimm geschehen muss [...]” (Wolfenbüttel 1619, pag 231)

14 Christoph Bernhard: “Passus Duriusculus, einer Stimmen gegen sich selbst, ist, wenn eine Stimme ein Semitonium minum (kleine halve toon) steigt, oder fällt.” (Tractatus Compositionis Augmentatus, pag. 77)

15 Meinrad Spiess: “Anabasis, Ascensus, Auffahrt. Geschiehet, wann man mit der Stimm nach Besag des Texts auch zugleich aufsteiget.” (Tractatus pag. 155)

16 Joachim Burmeister: “Hypotyposis est illud ornamentum. quo textus significatio ita deumbratur, ut ea, quae textui subsunt & animam vitamque non habent, vita esse praedita, videantur.” (Musica Poetica, Rostock 1606, pag. 62)

17 Joachim Burmeister: Noëma [...] est talis harmoniae affectio, sive periodus, cujus habitus voces conjunctas habet in eadem sonorum quantitate.” (Musica Poetica, Rostock 1606, pag. 59)

18 Johann Gottfried Walther: “Syncopatio oder syncope [...] bedeutet eine wider den Tact angebrachte Rück- oder Zertheilung einer Note [...]” (Musicalisches Lexicon, Leipzig 1732)

CLIMAX/GRADATIO

"Climax of gradatio is een muzikale passage die stapsgewijs naar boven stijgt, en wordt vaak gebruikt bij affecten zoals de goddelijke liefde en het verlangen naar het hemelse koninkrijk.

Deze drie figuren vindt men in de passage vanaf maat 25. Ze benadrukken het smeken van de zondaar.

Ook de Passus Duriusculus verschijnt weer (alt partij) (Afbeelding 9).

SALTUS DURIUSCULUS

"Eerder werd gezegd dat men moet waken voor onnatuurlijke kopjes en sprongen. In stylo luxuriante communi zijn ze echter toegestaan. De sprong van een kleine sekst

is vroeger niet gebruikelijk geweest, behalve tussen re, fa en mi, fa."¹⁹

maat 32: Hier gebruikt Hammerschmidt de Saltus hexachordi minoris om het woord "bitten" te verduidelijken (Afbeelding 10).

Aan het eind van het motet vinden we nog eens een Noëma (Afbeelding 11).

19 Christoph Bernhard: Tractatus Compositionis Augmentatus, pag 78 "Droben [...] ist gesagt worden, daß man sich für unnatürlichen Gängen und Sprüngen hüthen solle. In stylo luxuriante communi aber werden etliche derselben zugelaßen. Der Saltus hexachordi minoris ist bey denen Alten nicht gebräuchlich gewesen, als nur zwischen re, fa und mi, fa."

Hier volgen nog enkele figuren:

Aposiopesis (Grieks: verzwijgen):

Generale pauze; staat voor het sterven, slapen of zwijgen.

Circulatio (Latijns circulus: kring):

Een kringvormige figuur of beweging omheen een noot; staat voor een vergelijkbare beweging die door de tekst beschreven word, ook voor de (pieken van een) kroon.

Dubitatio (Latijns dubitare: twijfelen, aarzelen):

Twijfel word door een verwarrende modulatie of een stilstand uitgedrukt.

25 *Noema → Auxesis (Gradatio, Climax) →

O Va - ter! er - bar - me dich, er - bar - me dich, er - bar - me dich, er - bar - me dich mei - ner, o

Passus Duriusculus

O Va - ter! er - bar me dich, er - bar me dich, er - bar - me dich mei - ner, o

Syncopatio *

O Va - ter! er - bar - me dich er - bar - me dich, er - bar - me dich, er - bar - me dich mei - ner, o

O Va - ter er - bar - me dich, er - bar - me dich, er - bar - me dich mei - ner, o

Afbeelding 9. Noema, Syncopatio en Climax/Gradatio

Saltus Duriusculus

ich bit - te

ich bit - te dich, wen - de dich zu mir, wen - de dich zu

wen - de dich zu mir, ich

Saltus Duriusculus

ich bit - te dich,

Afbeelding 10. Saltus Duriusculus

40

gib mir mei - ne Sün - de und sei mir gnä - dig.

mei - ne Sün - de und sei mir gnä - dig.

ver - gib mir mei - ne Sü - de und sei mir gnä - dig.

ver - gib mir mei - ne Sün - de und sei mir gnä - dig.

Afbeelding 11. Noëma

Pontifex

Bist du Chris - tus, der Sohn des Hoch ge - lob - ten?

ihm:

3# 4# 7 6 3#

Afbeelding 12. Interrogatio.

De klavecijnist en dirigent Jörn Boysen houdt zich al sinds zijn middelbare schooltijd intensief bezig met Oude Muziek. Boysen studeerde o.a. bij Tini Mathot en Ton Koopman in Den Haag. Tijdens zijn studietijd richtte hij het orkest Musica Poetica op wat hij nog steeds leidt.

Als dirigent, solist en continuospeler trad hij op in Duitsland, Frankrijk en Nederland. Hij was ten gast bij belangrijke festivals zoals het

Festival Mitte Europa, de Göttinger Händel Festspielen, het Delft Chamber Music Festival, Itinéraire Baroque en het Utrecht Festival Oude Muziek.

Boysen musiceerde met Alina Ibragimova en Liza Ferschtman en werkt regelmatig met Johannette Zomer (Tulipa Consort) en Antoinette Lohmann (Furor Musicus).

Hij was muzikaal leider van producties bij het Onafhankelijk Toneel in Rotterdam, de

Utrechtse Spelen en Opéra Mosset in Frankrijk. Naast muziek voor deze producties componeerde hij instrumentale en vocale werken. Voor de Duitse kunstschilder en dichter Rainer Erhard Teubert zette Boysen gedichten uit diens boek Schattenwind op muziek. In 2010 componeerde Boysen alle ontbrekende recitatieven van Bachs onvolledige Markuspassie in diens stijl. In 2011 werd deze completering in Nederland uitgevoerd en

Interrogatio (Latijns: vragen):

Een stijgende melodische figuur, vaak een stap van een secunde, vaak ook in combinatie met daarop volgende harmonische wending (Afbeelding 12).

Voor een completere overzicht over de Figurenlehre verwijs ik naar het boek *Musica Poetica – Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music* van Dietrich Bartel²⁰ en natuurlijk naar originele bronnen zoals *Musica Poëtica* van Joachim Burmeister²¹ en *Musica poëtica* van Johann Andreas Herbst²².

20 Dietrich Bartel: *Musica Poetica – Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music* (University of Nebraska Press, Lincoln and London 1997)

21 Joachim Burmeister: *Musica Poetica Definitionibus Et Divisionibus Breviter Delineata* [...] (Rostock 1606). Te downloaden op http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN660778130&PHYSID=PHYS_0001&view=toolbox

22 Johann Andreas Herbst: *Musica poëtica, sive compendium melopoëticum : das ist: Eine kurtze Anleitung und gründliche Unterweisung wie man eine schöne Harmoniam, oder lieblichen Gesang nach gewiesenen Praeceptis und Regulis componiren, und machen soll* (Nürnberg 1643). Te downloaden op <http://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10527261.html>.

in 2012 ook in Duitsland. De pers schreef: 'Eindelijk een overtuigende alternatief voor de vorige reconstructies. Het is zelfs een serieus alternatief voor Bachs heilige passies na Matthäus en Johannes.' (Kieler Nachrichten, 13.3.2012). Boysens werken werden onder andere uitgevoerd door het Residentie Orkest en solisten van de Berliner Philharmoniker. Meer informatie op www.musicapoetica.nl.

Innovaties

FREEK SLUIJS

Wat zijn belangrijke innovaties? In het vervolg op het vorige artikel (*De Fagot* 13) sprak ik met Jos de Lange; hij noemt als eerste oordoppen! Elke musicus die in een lawaaiig orkest of ensemble speelt doet er goed aan zijn of haar oren te beschermen. Jarenlange blootstelling aan hard geluid beschadigt het gehoor met Tinitis als mogelijk gevolg: een irritante piep of suis die niet afgezet kan worden.

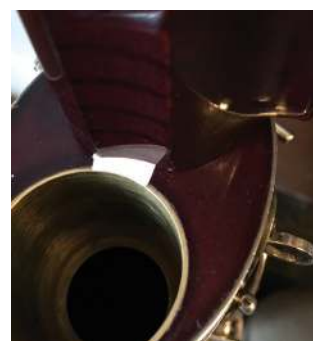
Een praktische truc staat op de foto's hiernaast. Een wit plakkertje dat de juiste positie van de vleugel markeert. Onder moeilijke lichtomstandigheden, achter het podium of in een kerk kan je nu precies zien hoe de vleugel in het onderstuk moet zitten zodat er geen frictie ontstaat met de baspijp.

Een grote innovatie is de LC-bearing van de fa. Wolf uit Kronach. Met behulp van kunststof busje die in de as van de klep worden geplaatst, met daaraan vaste kunststof tussenringetjes tussen het asje en het mannetje en een systeem van 2 verschillende schroefjes zitten de kleppen stabiel op hun plek, bewegen ze uitsluitend open of dicht, rammelen niet meer, en blijft de positie van de klep optimaal zodat die beter sluit.

Afhankelijk van de fagot (gentleman model bv) kunnen 21 kleppen van dit systeem voorzien worden. Op mijn eigen fagot zit het sinds kort ook en het resultaat is een beter spelend instrument. Op de foto, de B-klep op een normale baspijp. Alle foto's in deze bijdrage zijn door Jos gemaakt met zijn eigen fagot in beeld.

In een volgend artikel komen we te spreken over een paar aanpassingen aan kleppen en toongaten op de vleugel van onder andere Jos' instrument.

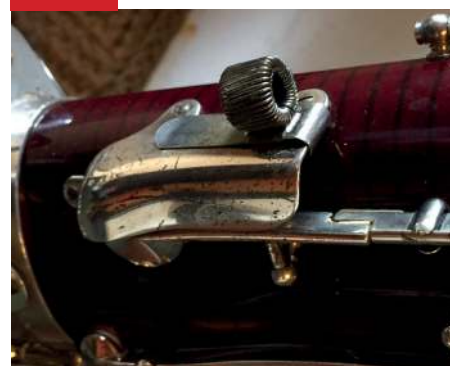
En met behulp van het klemmetje op de baspijp zoekt geen fagottist nog meer naar een potlood. 4 B met scherpe punt!



Verkeerde positie



Juiste positie



HANS BOERRIGTER, CODARTS

‘Hoe beter de anderen zijn, hoe meer jij kunt leren’

INTERVIEW MET SOLO-FAGOTTIST EN FAGOTDOCENT PIETER NUYTTEN

In België is de situatie met betrekking tot de fagot gezond tot zeer gezond. Er wordt op veel muziescholen les in gegeven – aantallen van tien tot twintig leerlingen zijn niet zeldzaam. In Nederland ligt dat ietwat anders.’ Aldus Pieter Nuytten (Gent, 1980), eerste fagottist bij het Rotterdams Philharmonisch Orkest en hoofdvakdocent fagot bij het Hogeschool Gent Conservatorium en Codarts Rotterdam. En hij is lid van het FagotNetwerk.

‘Nederland heeft een sterke fagottraditie. Maar de instroom van studenten volgt de maatschappelijke ontwikkelingen. Cultuur heeft hier een enorme slag gekregen. Een ouder stuurt zijn kind wellicht niet meer zo snel naar een conservatorium,’ zegt Pieter Nuytten. ‘Als je voor muziek kiest, kies je voor een kwetsbare plek in de maatschappij. Indien het je echter lukt een plaats te veroveren, maak je heel veel mooie dingen mee; dingen waar anderen je om benijden.’

Nuytten zelf studeerde fagot aan het Koninklijk Conservatorium Antwerpen, de Hochschule für Musik und Tanz Köln, de Musik-Akademie der Stadt Basel en de Accademia Gustav Mahler (Bolzano). Zijn belangrijkste leermeesters waren Francis Pollet, Danny d’Haene (contrafagot), Georg Klütsch en Sergio Azzolini.

STREET FIGHTER ATTITUDE

In 2014–2015 was Nuytten ook verbonden aan het Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, vanaf september is hij weer volledig beschikbaar voor het Rotterdams Philharmonisch Orkest (RPhO). ‘Het is heel erg druk geweest met werk. En in november 2014 hebben we ons tweede kindje gekregen.’

Nuytten is sinds 2007 in dienst bij het RPhO. ‘Ik voel me geprivilegieerd; het RPhO is echt een fantastisch orkest. Dynamisch, en het heeft die street fighter attitude die de stad Rotterdam zo kenmerkt.’

Wat beschouwt hij als de hoogtepunten van zijn carrière tot nu toe? Nuytten: ‘Ik heb talloze goede herinneringen aan concerten van het RPhO. Mogen werken met Valery Gergiev en Yannick Nézet-Séguin is bepaald geen straf. En de Amerika-tournee van het orkest, in februari 2015, was heel bijzonder – muzikaal gezien, maar ook met betrekking tot de groepsdynamiek. Verder staat Der Rosenkavalier voor De Nationale Opera – onder leiding van Simon Rattle – me nog zeer goed voor ogen; dat was zó intens. Zelfs de meest luidruchtige koperblazers werden toen heel stil.’

UITEENLOPENDE PARTIJEN

De fagot is één van de meest veelzijdige instrumenten, stelt Nuytten. ‘Die veelzijdigheid blijft boeien, een leven lang. Er is absoluut voldoende repertoire. Typisch voor fagot is dat er vanaf de renaissance muziek bestaat. Het instrument krijgt de meest uiteenlopende partijen toebedeeld. In opera’s van Mozart bijvoorbeeld doet de fagot in alle rollen mee, heeft het instrument een solo en speelt het samen met altviolen en fluiten. Tja, goede componisten weten voor alle instrumenten te schrijven; een stuk componeren dat niemand kan spelen, is niet zo moeilijk.’

Toch, zo constateert het Holland Festival met een aantal partners uit de muziekwereld, behoort de fagot tot ‘de bedreigde soorten’ onder de instrumenten. Met als motto Red de Fagot zullen in 2015–2016 meerdere wervende activiteiten worden

ontplood. ‘Dat de fagot een instrument is dat niet meteen in het oog, of oor, springt en in een orkest geen luide rol vertolkt, heeft de fagot altijd al parten gespeeld,’ weet Nuytten. ‘Daarnaast is het niet het makkelijkste instrument om te bespelen en is het relatief duur in aanschaf.’

CONSERVATORIUMSTUDIE

Nederland is een aantrekkelijk land voor wie een conservatoriumstudie wil doen, aldus Nuytten. ‘Ondanks de bezuinigingen bestaat er een flink aantal orkesten van hoge kwaliteit. Omdat overal Engels wordt gesproken, is het hier ook aantrekkelijk voor niet-Nederlandstalige studenten.’ Codarts Rotterdam kent een zeer internationale studentenbevolking, vervolgt Nuytten. ‘Dat is een pre. Bovendien is het niveau van de houtblazers hoog. Voor het spelen van kamermuziek is dat heel belangrijk: hoe beter de anderen zijn, hoe meer jij kunt leren. Een andere belangrijke troef is de Rotterdam Philharmonic Codarts Academy.’ De hechte relatie die Codarts onderhoudt met het RPhO heeft onder meer geresulteerd in de door Nuytten genoemde Academy. Via individuele lessen, groepslessen en auditietrainingen van musici van het RPhO maken alle studenten Klassieke Muziek van Codarts gedurende hun opleiding kennis met de orkestpraktijk. Een aantal excellente studenten krijgt bovendien de kans om in de speelpraktijk van het orkest hun professionele vaardigheden te ontwikkelen. ‘Zo’n brug met een orkest van dit niveau vind ik heel bijzonder. Kunnen repeteren en concineren onder leiding van Yannick Nézet-Séguin, de chef-dirigent van het RPhO, is voor een student een onvergetelijke ervaring.’

BASISTECHNIEK OPBOUWEN

‘De conservatoriumtijd is een heel belangrijke,’ gaat Nuytten verder. ‘Het is één van die momenten in je leven dat er fundamenteel iets kan veranderen. De relatie met je docent is daarbij heel belangrijk. De docent kan een onwijze dynamiek creëren bij de student, echt een verschil maken.’

Het zwaartepunt bij de docent Nuytten ligt op een optimale algemene vorming, vertelt hij. ‘Basistechniek opbouwen, om in een zo divers mogelijke context professioneel actief te kunnen zijn. En ik probeer de interactie tussen muzikanten te bevorderen, opdat het altijd levendig is. Daarnaast vind

ik een gedegen voorbereiding op audities van belang.’

Nuytten besluit: ‘Ik ben van mening dat het grootste gewicht zit in het opbouwen van deze basis en dat een muzikale persoonlijkheid pas tot uiting kan komen als ze over de nodige techniek beschikt. Onder techniek versta ik ook dingen als toonkwaliteit, ademsteun, wendbaarheid en intonatie. Als orkestmusicus heb je soms maar een enkele lange noot of een ogenschijnlijk simpel lijntje, maar daarvoor moet je wel over de basis beschikken. De hele groten kunnen met één lijn iets heel moois neerzetten.’



Pieter Nuytten; foto: Marcel van Oostrom

Zie ook: *Der Rosenkavalier* o.l.v. Simon Rattle:

<https://www.youtube.com/watch?v=OTwhjLXmMnI&list=RDOTwhjLXmMnI#t=10>

Le Sacre du Printemps met het RPhO o.l.v. Yannick Nézet-Séguin: <https://vimeo.com/77160904>

DE FAGOT**INGEZONDEN MEDEDELING**

Als je er serieus over denkt om van muziek je beroep te maken, ben je bij Codarts aan het juiste adres, óók als de fagot je instrument is. Want in Rotterdam kun je als hoofdvak bijna elk instrument kiezen. De hogeschool is in staat om een compleet symfonieorkest op te tuigen dat volledig uit studenten bestaat. Natuurlijk speel je als (fagot)student ook in ensembles; kamermuziek is een belangrijk onderdeel van het onderwijsprogramma.

Codarts is een internationale hogeschool die kunstvakonderwijs aanbiedt op het gebied van muziek, dans en circus.

De school telt 1.000 studenten, met 50 nationaliteiten, en 340 medewerkers. De afdeling Klassieke Muziek, die meer dan 80 jaar ervaring heeft in het scholen van jonge talenten die een professionele muzikale toekomst voor ogen hebben, biedt zowel de bachelor- als de masteropleiding aan, evenals meerdere vooropleidingen (zowel binnen- als buitenschools).

Ga voor meer informatie naar www.codarts.nl.

**DE FAGOT****D-GROOT**

Waarom fagottisten niet van D-groot houden

SUZANNE VAN BERKUM

Je herkent het waarschijnlijk wel: je Fis is te hoog. Of je overgeblazen D te laag. En natuurlijk nog je G; ook al te hoog! Pink erbij, helpt wel, maar ja, nog steeds niet helemaal goed! Van nature zijn fagottisten niet zuiver; de instrumenten zijn zo complex, dat de bouwers voortdurend zoeken naar compromissen tussen zuiverheid enerzijds en klank anderzijds, met als gevolg dat we onze oren vooral open moeten blijven houden en de fagot moeten corrigeren waar dat nodig is.

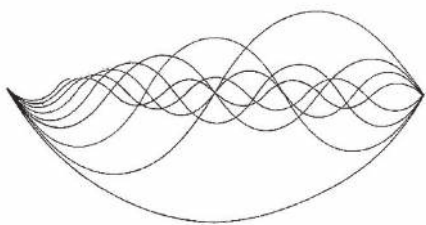
Het goede nieuws is echter, dat het voor kan komen dat je Fis of G juist een beetje te hoog moet zijn! Of je overgeblazen D te laag; omdat dat in de toonsoort waarin je op dat moment speelt nodig is. Dit goede nieuws is alleen wel ook meteen het slechte nieuws; het kan namelijk ook gebeuren dat je in een toonsoort speelt waar je Fis juist extra laag moet zijn; in een stuk dat geschreven is in de toonsoort D-groot bijvoorbeeld, waarin de Fis de grote tert is; je moet je Fis dan dus nog meer corrigeren

dan je toch al zou doen!

Waarom dat zo is, is een natuurkundig, theoretisch – maar heel interessant! – verhaal dat te ver gaat voor een paar A4-tjes in *De Fagot* maar bijvoorbeeld wordt besproken in het boek ‘How equal temperament ruined harmony (and why you should care)’ van Ross W. Duffin (zie de recensie van Freek Sluijs elders in deze editie van *De Fagot*).

Samengevat komt het neer op het volgende: geluid is trillende lucht, dat zich door de ruimte voortplant als een golf met een bepaalde lengte. Wanneer op een instrument een bepaalde toon gespeeld wordt, hoor je alleen die ene toon: bijvoorbeeld een D. Dat is overzichtelijk. Als je die D echter zou kunnen zien als een golf die zich van het instrument naar (onder andere) jouw oor beweegt, zou je niet één

golf zien, maar één lange golf en daarbinnen heel veel kortere golven, die precies 2 keer, 3 keer, 4 keer of een ander geheel aantal keer korter zijn dan die langste golf:



Eén golf bestaat uit vele kortere golven, die precies een geheel aantal keer in de grote passen.

De langste golf is de golf die hoort bij de D die je daadwerkelijk hoort. Bij de lage D van de fagot is die golf ruim 4,5 meter lang. De andere golven horen bij de zogenaamde *boventonen* van die D en zijn voor elk instrument anders; zij bepalen met zijn allen samen alle specifieke kenmerken van de klank van deze D; op die manier kun je verschillende instrumenten van elkaar onderscheiden en ook bepalen de boventonen bijvoorbeeld de klankkleur en de helderheid van de klank.

De boventonen van de D die gespeeld wordt en die je samen gewoon hoort als één D, zijn geen willekeurige tonen. Het zijn precies octaven, kwinten, tertsen en secunden bovenop deze D, met hier en daar ook tonen die niet in ons toonstelsel passen en die wij, met onze oren die gewend zijn aan de Westerse, tonale muziek, als vals zouden beschouwen als we ze los zouden horen. Echter, in de reeks van boventonen vallen ze niet op als 'valse' tonen.

Het is deze reeks van boventonen die de veroorzaker is van het verschijnsel dat het soms nodig is om tonen in een akkoord 'onzuiver' te spelen ten opzichte van het stemapparaat om het akkoord als geheel wél zuiver te laten klinken. Om het akkoord voor onze oren zuiver te krijgen, moeten namelijk dezelfde kwinten en tertsen gespeeld worden als die in de boventoonreeks van de grondtoon van het akkoord voorkomen en in veel gevallen wijken die af van wat het stemapparaat als 'zuiver' beschouwt.

Een stemapparaat gaat namelijk niet uit van boventoonreeksen, maar hanteert voor elke zuivere toon één bepaalde, vaststaande toonhoogte, zodanig dat de afstand tussen twee halve tonen steeds exact dezelfde is. Deze stemming, waarbij alle tonen op precies dezelfde afstand uit elkaar zitten, noemen we de 'gelijkzwevende' stemming.

Piano's, elektrische keyboards, harpen en melodische slagwerkinstrumenten zijn vandaag de dag allemaal gelijkzwevend gestemd. Echter, voor ons oor, dat wél in boventonen 'denkt', zijn eigenlijk alle intervallen (dus secunden, tertsen, kwarten, kwinten en dergelijke) in de gelijkzwevende stemming een heel klein beetje vals; alleen de octaven zijn zuiver. Dat komt doordat bij de gelijkzwevende stemming het octaaf als uitgangspunt is genomen.

Nu terug naar het spelen van akkoorden of het spelen in een bepaalde toonsoort. In het geval met de D zouden we bijvoorbeeld een D-groot drieklank kunnen spelen. Die bestaat uit: D-Fis-A, waarbij de D de grondtoon is, de Fis de grote terts en de A de kwint. Als we met drie personen met een stemapparaat voor ons dit akkoord zouden spelen en allemaal zouden zorgen dat onze toon volgens het stemapparaat zuiver is, klinkt het hele akkoord vreselijk vals. Om dat op te lossen is het namelijk nodig, zoals we hierboven hebben gezien, dat we een boventoonreeks nabootsen, om precies te zijn de boventoonreeks van de grondtoon van de drieklank. Dat kunnen we bereiken door sommige akkoordtonen wat hoger of lager te spelen én de onderlinge sterkte van de drie akkoordtonen in de gaten houden. Dit laatste komt doordat de verschillende boventonen met verschillende amplitude (in verschillende 'sterkte') in de boventoonreeks voorkomen.

Ik zal niet alle details van de boventoonreeksen uitpluizen, maar wel een paar basisregels en uitgangspunten noemen die je kunnen helpen om een drieklank zuiver te spelen:

1. De grondtoon is het luidst van alle tonen van de drieklank. Als er meerdere grondtonen gespeeld worden in verschillende octaven, is de laagste grondtoon de sterkste; naar boven toe worden de grondtonen iets zachter. De grondtoon kun je op een stemapparaat stemmen.
2. De kwint is iets zachter dan de grondtoon en iets hoger dan volgens het stemapparaat correct is. Ook bij de kwinten geldt dat de onderste kwint het luidst is, zolang hij maar zachter is dan de onderste grondtoon die gespeeld wordt.
3. De grote terts is veel lager dan hij volgens het stemapparaat zou moeten zijn. Ook is de grote terts zachter dan de kwint en veel zachter dan de grondtoon. Voor kleine tertsen (dus in het geval van een D-klein drieklank: D-F-A is de F de kleine

terts) geldt wat betreft de sterkte ten opzichte van de andere akkoordtonen hetzelfde, maar de kleine terts hoeft niet zo extreem laag te zijn als de grote terts. De kleine terts mag ongeveer volgens het stemapparaat 'goed' zijn, eventueel iets lager.

Het afstemmen van drieklanken gaat het gemakkelijkst wanneer eerst de grondtonen gespeeld (en afgestemd) worden, daar vervolgens de kwinten bij komen en als laatste de tertsen erin gevoegd worden. Bovenstaande 'regels' zullen helpen om bij het afstemmen van een drieklank de goede kant op te corrigeren en (onder andere) daarom is het belangrijk dat je telkens weet of je de grondtoon, de kwint of de terts van een drieklank speelt.

Bovengenoemde regels werken vrijwel altijd, maar zijn alleen van toepassing wanneer je niet te maken hebt met een gelijkzwevend gestemd instrument, zoals een piano, en in tonale muziek, dus muziek die in een bepaalde toonsoort staat, bijvoorbeeld in D-groot. Het grootste deel van de klassieke muziek, in elk geval alles dat geschreven is tussen 1700-1900, is echter tonale muziek. Gedurende een stuk kan de toonsoort wel veranderen en in de praktijk gebeurt dat ook eigenlijk altijd: er staat dan opeens een (extra) kruis of mol of een herstellingsteken in een maat, of er is een dubbele streep met een voortekenswisseling. Wanneer je voortdurend weet in welke toonsoort je op dat moment speelt, kunnen de bovengenoemde uitgangspunten erg helpen om binnen die toonsoort zuiver te spelen. Alle tertsen die je tegenkomt, of die nu in een minstens enkele tellen durend akkoord zit of in een snel loopje, speel je (flink) lager dan je volgens het stemapparaat zou doen en alle kwinten juist wat hoger.

En dat verklaart waarom fagottisten niet van D-groot houden: de Fis, op de fagot toch al een hoge noot, moet in deze toonsoort ook nog eens flink lager zijn dan wat volgens het stemapparaat correct is. Andere beruchte toonsoorten zijn Es-groot, waarin de vaak te hoge G de grote terts is, en G-groot of G-klein, aangezien de D in die toonsoorten de kwint is en dus aan de hoge kant moet zijn, terwijl de overgeblazen D op de fagot juist van nature laag is. Gelukkig is het omgekeerde ook het geval en vallen sommige van zichzelf hoge of lage tonen in bepaalde toonsoorten op hun plek: in Bes-groot mag de overgeblazen D juist wel laag zijn, aangezien die hier grote terts is, in B-groot en B-klein is de Fis kwint

en dus juist goed als hij een beetje te hoog is en in C-groot en C-klein hebben we baat bij de anders vaak te hoge G, die in deze toonsoorten de kwint is.

Eind goed al goed? Nou, vooral: als je je bewust bent van de toonsoort waarin je speelt en de intonatie van met name de tertsen en kwinten daaraan aanpast, kan dat heel gemakkelijk helpen om

het geheel zuiverder te laten klinken. Bij het afstemmen van drieklanken heb je daarnaast te maken met de onderlinge balans van de verschillende akkoordtonen; de drie bovenstaande uitgangspunten kunnen dan helpen om drieklanken stemmend te krijgen. Echter, uiteindelijk beslist je oor, als altijd.

Meer weten over dit onderwerp? Elders in deze editie van 'De Fagot' is een recensie opgenomen van een boek van Ross W. Duffin: 'How equal temperament ruined harmony (and why you should care)', waarin dit onderwerp -vanuit een ander perspectief- besproken wordt.

Voornaamste bron: Bas Pollard, dirigent en blazerscoach

"HOW EQUAL TEMPERAMENT RUINED HARMONY (AND WHY YOU SHOULD CARE)"

De fagot komt in het boek "How Equal Temperament Ruined Harmony (and Why You Should Care)" niet voor. Maar elke musicus heeft te maken met stemming en intonatie. Stapel vanaf de laagste C 12 reine kwinten op elkaar, de bovenste noot c is dan zoveel te hoog dat die niet meer als bruikbaar octaaf klinkt op de onderste C. Zuiver en toch vals. Een systeem van comprimering van de intervallen moet worden toegepast. In dit boek wordt het ontstaan en gebruik van diverse stemmingen geïllustreerd met historische beschrijvingen en gegevens over musici, akoestici en natuurkundigen die oplossingen voor de beperkingen van ons toonsysteem zochten.

In ons toonsysteem zijn wij gewend aan een indeling van 12 tonen per octaaf en op piano's, orgels en keyboards wordt voornamelijk gelijkzwevende stemming toegepast. Velen van ons gebruiken een stemappaaraatje en kijken of het groene lichtje brandt en de wijzer in het midden staat. Dan spelen we zuiver is de gedachte. Maar dergelijke tuners opereren standaard in *equal temperament*, gelijkzwevende stemming. Spelers van historische instrumenten zijn daarnaast nog bekend met andere stemmingen, bijvoorbeeld middentoonstemmingen. Maar een bundel als "Das wohltemperierte Klavier" van J.S. Bach neemt de speler mee door alle toonsoorten en een aantal daarvan klinkt onaangenaam onzuiver in een middentoonstemming. In Bach's tijd waren er al systemen die de intervallen onderling zo plaatsden dat bijvoorbeeld f-mineur acceptabel klinkt. Wij kennen en gebruiken nu nog een aantal van die stemmingen onder de namen van degenen die ze destijds

hebben gecreëerd, Werckmeister, Young, Kirnberger en anderen.

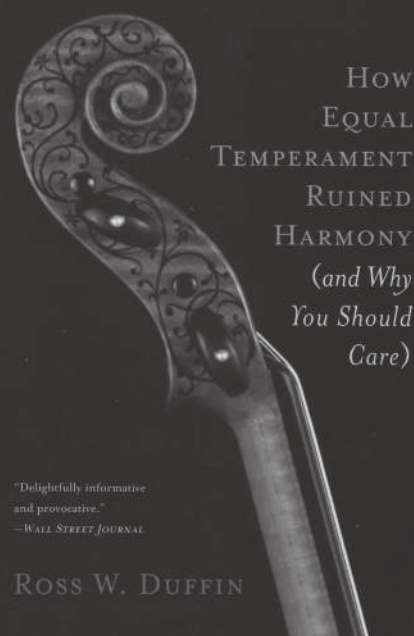
Toch gaat het hier nog steeds over een indeling in 12 tonen per octaaf. Haydn bewonderde in Londen in 1792 Charles Clagget's 56-toons Thelio-chordon. Verrukt schreef hij hem dat het instrument perfect was. A.D. Fokker bouwde in 1950 een 31-toonsorgel voor het Teijlers museum waarbij elk octaaf is onderverdeeld in 31 stappen. Hiermee kan zuivere intonatie voor oude muziek worden bereikt, maar kan ook microtonale muziek in de juiste verhoudingen worden gespeeld. (Dit instrument hangt sinds 2009 in de BAM-zaal van het Muziekgebouw aan het IJ).

Auteur Ross W. Duffin brengt zijn overtuigende relaas in korte hoofdstukken en lardeert deze met tussenteksten om muzikale, historische of natuurkundige verbanden te verduidelijken. De uitleg over theoretische aspecten is uitgebreid en ook het beeldmateriaal is aansprekend: Peter Prellieur's viooltoets bijvoorbeeld uit "the Modern Musick-Master" van 1751 waaruit duidelijk wordt dat er 2 stappen tussen elke grote secunde in zitten, van g eerst langsgis, vervolgens as en dan pas a, etc. Op fagot hebben we ook de mogelijkheid om zuiver te intoneren, we zitten niet gefixeerd aan 1 stemming per noot vast. Ross W. Duffin geeft ons een andere kijk op de stemming van de tonen die wij horen en spelen, een "must read" voor elke musicus en geïnteresseerde. Voor ongeveer de prijs van een fagotriet bestelt uw lokale boekhandel deze Amerikaanse uitgave.

W.W. Norton & Company.
ISBN 978-0-393-33420-3

BOEKRECENSIE

FREEK SLUIJS



Lezen in dit boek maakt luisterhongerig, op internet is veel te vinden.

<http://youtu.be/QzVN1FEHyPU>
<http://youtu.be/LMU6szv8BFc>
<http://www.huygens-fokker.org/instrumenten/fokkerorgel.html>

Of toets bijvoorbeeld in:
well temperament vs equal
temperament,
of: mean tone temperament.



FAGOT OP DE PLANKEN

AGENDA@FAGOTNETWERK.ORG

Zondag 21 juni – 12.00

KCO Blaaskwintet

Reicha, Hindemith en Berio

St. Hippolytus-kerk, Achterwei 6, 9246 TL Olterterp

www.cultbee.nl

Zondag 21 juni – 16.00

KCO Blaaskwintet

Reicha, Hindemith en Berio

Muziek aan de Lutz, Van Swinderenstraat 6, Balk

www.muziekaandeluts.nl

Woensdag 24 juni 2015 – 20.00 uur

Openingsconcert Internationaal Kamermuziek Festival met o.a. Fredrik Ekdahl, fagot

Utrecht, TivoliVredenburg, Vredenburgkade 11, tel.: 030 2314544.

Vrijdag 26 juni 2015 – 17.00 uur

Hungarian Night met o.a. Fredrik Ekdahl, fagot

Utrecht, TivoliVredenburg, Vredenburgkade 11, tel.: 030 2314544.

Zondag 2 augustus - 20.15 uur

Verloren verstand, zwaar gemoed en andere problemen

Met o.a. Fagotille, de Nederlandse première van het fagotconcert van Kalevi Aho door Bram van Sambeek

Delft, Museum Prinsenhof

Vrijdag 7 augustus 2015 – 20.15 uur

Apollo Ensemble met fagottist Thomas Oltheten

Italiaans Barokfeest

Lelystad, Statenzaal van het Provinciehuis Flevoland,

Visarenddreef 1, www.klassiekemuziek.nl/travelling-in-baroque

Maandag 10 augustus 2015 – 20.15 uur

Apollo Ensemble met fagottist Thomas Oltheten

Italiaans Barokfeest

Heiloo, De Cultuurkoepel, Landgoed Willibrordus,

Kennemerstraatweg 464, www.apollo-ensemble.nl

Zaterdag 15 augustus 2015 - 20.15 uur

Zeister Muziekdagen - Szymanowski Kwartet met

o.a. Bram van Sambeek, fagot

Beethoven, Haydn, Wynton Marsalis

Zeist, kerkzaal Evangelische Broedergemeente,

Zusterplein 12, tel.: 0683093113.

Zaterdag 29 augustus 2015 - 20.15 uur

Zeister Muziekdagen - Bennewitz Quartet met o.a.

Bram van Sambeek, fagot

Haydn, Schubert, Erwin Schulhoff

Zeist, kerkzaal Evangelische Broedergemeente,

Zusterplein 12, tel.: 0683093113.

Vrijdag 11 september 2015 – 22.45 uur !

Bram van Sambeek, fagot + Navarra String Quartet

Hotel Muziekgebouw

Amsterdam, Muziekgebouw aan 't IJ, Piet Heinkade 1,

tel.: 020 7882000.

Zaterdag 12 september 2015 – 20.15 uur

De beste acht ensembles met o.a. Calefax Rietkwintet

Amsterdam, Muziekgebouw aan 't IJ, Piet Heinkade 1,

tel.: 020 7882000.

Zaterdag 26 september 2015 – 20.00 uur

Hexagon Ensemble

De Nieuwe Verbeelding

Muiden, Grote Kerk Kerkstraat 1-3, tel.: 0294 262341.

Zondag 27 september 2015 – 15.00 uur

Hexagon Ensemble

De Nieuwe Verbeelding

Ede, Cultura, Molenstraat 45, tel.: 0318 672800.

Vrijdag 9 oktober 2015 – 20.00 uur

Wolf Blazerssextet met Jean François Carlier en Alain de Rijckere, fagot

Mozart, Beethoven

IJzendijke, Hervormde Kerk, Kerkstraat 2

www.festivalvanzeeuwschvlaanderen.nl

Zaterdag 10 oktober 2015 – 20.15 uur

Hexagon Ensemble

De Nieuwe Verbeelding

Nijkerk, Kruiskerk, Venestraat 44, tel.: 033 2460444.

Zondag 11 oktober 2015 – 15.00 uur

Hexagon Ensemble

La Cenerentola

Franeke, Theater De Koornbeurs, Noord Noordzijde 2,

tel.: 0517 396363.

Vrijdag 16 oktober 2015 – 20.00 uur

Hexagon Ensemble

De Verbeelding

Groede, Grote Kerk, Markt 1, tel.: 0900 3300033.

Zaterdag 24 oktober 2015 – 20.15 uur

Calefax Rietkwintet

Calefax 30! met Nora Fischer en Ivo Janssen

Rotterdam, De Doelen, Schouwburgplein 50, tel.: 010 2171717.

Zondag 25 oktober 2015 – 20.15 uur

Calefax Rietkwintet

Calefax 30!

Amsterdam, Muziekgebouw aan 't IJ, Piet Hein kade 1,

tel.: 020 7882000.

Maandag 26 oktober 2015 – 14.00 en 16.00 uur

Blaaskwintet Philharmonie Zuidnederland met Lucas Bos, fagot

Prokofjev, Peter en de Wolf

Tilburg, Schouwburg Studiozaal, Schouwburging, tel.: 013 5432220.

Dinsdag 27 oktober 2015 – 20.00 uur

Blazers Concertgebouworkest met Gustavo Nuñez en

Helma van den Brink, fagot

Tilburg, Concertzaal, Schouwburging, tel.: 013 5432220.

Woensdag 28 oktober 2015 – 14.00 uur

Blaaskwintet Philharmonie Zuidnederland met Lucas Bos, fagot

Prokofjev, Peter en de Wolf

Eindhoven, Muziekgebouw, Heuvel Galerie 140, tel.: 040 2442020.

Vrijdag 30 oktober 2015 – 14.00 en 16.00 uur

Blaaskwintet Philharmonie Zuidnederland met Lucas Bos, fagot

Prokofjev, Peter en de Wolf

Maastricht, Theater aan het Vrijthof, Vrijthof 47, tel.: 043 3505555.

Vrijdag 30 oktober 2015 – 19.30 uur

Hexagon Ensemble

La Cenerentola

Rotterdam, De Doelen, Schouwburgplein 50, tel.: 010 2171717.

Zaterdag 31 oktober 2015 – 20.00 uur

Sonnez hautbois et bassons

Il Fondamento o.l.v. Paul Dombrecht

Spa (B.), Automne musical de Spa, tel.: 0032 87376580.

Voor het vervolg van deze agenda, zie:

<http://www.fagotnetwerk.org/de-fagot/>

VOOR U BELUISTERD

ERIK REINDERS

Ditmaal een heel speciale Cd met nieuw werk voor fagot. De werken zijn alle gecomponeerd voor de “Bassoon Chamber Music Composition Competition”. Op de Cd staan de bekroonde werken van het concours van 2012 en die van het concours van 2014. In deze aflevering bespreek ik het werk van Jenni Brandon, “Colored Stones”, de winnende compositie van het BCMCC in 2014.

De “Bassoon Chamber Music Composition Competition” (BCMCC) werd in 2009 in het leven geroepen door Dr. Paula Brusky. Het doel van dit concours is het stimuleren en het ontwikkelen van nieuwe muziek voor de fagot en het creëren van kansen voor componisten. Het concours wordt iedere twee jaar gehouden en vergroot zo het kamermuziekrepertoire voor de fagot. De jury, bestaande uit professionele fagottisten, geeft feedback aan iedere componist die een compositie bijdraagt. Het BCMCC helpt de winnende componisten met het publiceren van hun werk, brengt de winnende werken in première en helpt bij het toegankelijk maken hiervan voor fagottisten en het publiek. Ook wordt er een opname gemaakt met professionele musici. In 2010 werd het concours voor de eerste maal gehouden, met groot succes. De roep om een herhaling was groot, en dus werd er in 2012 een tweede concours georganiseerd.

Inmiddels was de fagottiste en docente fagot aan de Bowling Green State University in Ohio, Susan Nelson, benoemd tot directeur van het BCMCC. Er werd een bestuur gevormd, fondsen werden aangeschreven en het BCMCC werd erkend als 501c -Nationaal Culturele organisatie (vergelijkbaar met bij ons de “ANBI”-status). Ook in 2014 lukte het om weer een editie te organiseren, die in het teken van vrouwelijke componisten stond. Ditmaal werd een solostuk voor fagot gevraagd. Het BCMCC heeft een verbintenis met “The Meg Quigley Vivaldi Competition and Bassoon Symposium” (mqvc.org). De winnende compositie van het BCMCC in 2014 is een verplicht werk voor het aan dit symposium verbonden concours.

Er zijn inmiddels twee Cd's verschenen op het MSR-classic label:

– *Bassoon and friends*, met de winnende composities uit 2010

– *Elements*, met de winnende composities uit 2012 en 2014

Van de Cd *Elements* bespreek ik *Colored Stones* voor solo fagot, een compositie van Jenni Brandon en gespeeld door Susan Nelson, fagot.

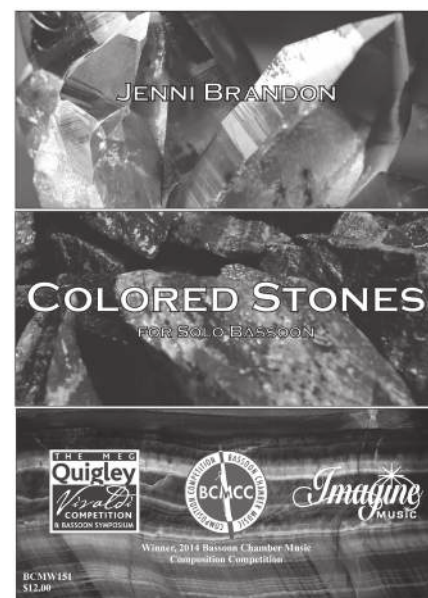
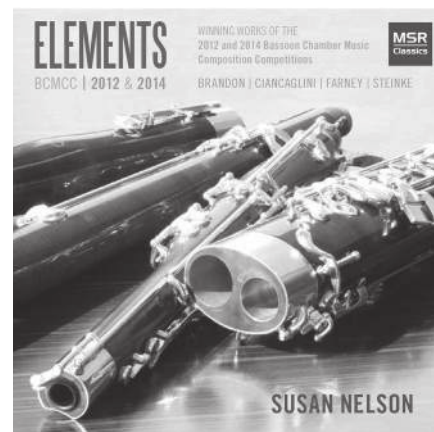
Het werk “*Colored Stones*” van Jenni Brandon is een solostuk voor fagot. Het vertelt het verhaal van drie stenen: Rookkwarts, Lapis Lazuli en Tijgeroog. Door sommige culturen worden aan deze stenen bijzondere krachten toegeschreven, zoals het vermogen om te genezen, om bescherming te bieden en de kracht om spirituele wegwijzer te zijn. De fagot verkent de unieke eigenschappen van deze stenen. Jenni Brandon won met dit stuk de eerste prijs van het BCMCC in 2014.

Het eerste deel “*Smokey Quartz*” wordt door de componiste als volgt beschreven: Een heel sterk aardende steen, deze bruin-rookkleurige steen, die negatieve energie transformeert en diffuseert. De fagot verandert van aards naar speels en zoekt de balans in deze energie. Uiteindelijk vindt hij zijn weg terug naar het aardende karakter van de steen. Het deel begint met een soort recitatief: een rustig motiefje, dat sneller wordt en tot



Bij het tweede deel: “*Lapis Lazuli*” schrijft Jenni Brandon:

Geroemd om zijn kleuren, werd deze diepe blauwe steen gebruikt door koningen en koninginnen in schilderijen en ceremoniële gewaden. Verondersteld wordt dat hij



rust komt in een fermate. Er zijn lange bindingsbogen en met een lyrische uitdrukking. Dit wordt een aantal malen in gevarieerde vorm herhaald, en eindigt met een lange fermate. Dan volgt een veel sneller en ritmisch, virtuoos klinkend fragment. De articulatie hiervan is veel korter, staccato-noten afgewisseld met korte boogjes. Vervolgens keert het motief van het begin even terug, maar het wordt geïnterrupteerd door het snelle tweede motief. De twee motieven wisselen elkaar tot aan het slot af, waarbij de laatste vier maten in een accelerando een stevig besluit van het deel vormen.

expressie en communicatie bevordert, het immuunsysteem ondersteunt en vrede brengt. De fagot beschrijft de luxueuze blauwe kleur met gouden schitteringen in de steen.

Het deel begint rustig vloeiend en majestueus, met een langzaam fluctuerend tempo. Dan wordt het tempo sneller, en af en toe onderbreken ritmische motiefjes rustige sfeer (de gouden schitteringen in de steen?). Het eerste gedeelte wordt weer afgesloten

met de rustige triolenbeweging van het begin. Dan volgt een snel gedeelte in syncoopen afgewisseld met snelle triolen en een staccato ritme. De twee motieven worden met elkaar verweven en uiteindelijk keert de rustige sfeer van het begin terug.



Het derde deel, "Tiger's Eye" beschrijft Brendon als volgt: Tijgeroog is een goudbruin tot dieprood gekleurde steen, die geluk brengt en bescherming biedt tegen het kwaad. De fagot is soms beschermend en alziend, snel bewegend om de blik van het kwade oog te ontcrachten, en soms dromerig zwevend door een antiek landschap van beschermende energie.

Het deel begint met een snel en tamelijk virtuoos motief met staccato sprongen, dat uiteindelijk in een fermate tot staan komt. Dan volgt een kort, dromerig fragment, dat al snel gecombineerd wordt met elementen uit het voorgaande. Het stuk eindigt snel en vol opwinding.



De Cd en de bladmuziek zijn te bestellen via de website <http://stores.imaginemusicpublishing.com/bcmcc/>. In de volgende aflevering van *De Fagot* zal ik de prijswinnende werken van het concours van 2012 bespreken. Zie ook: www.bassooncomp.org/

Jenni Brandon werd geboren in 1977. Zij heeft met haar muziek vele prijzen gewonnen. Haar muziek wordt gepubliceerd door TrevCo Music Publishing, Imagine Music Publishing en Jenni Brandon Music. Naast componiste is zij ook als mezzosopraan en dirigente actief. Zij treedt vaak op met ensembles als soliste/ dirigente en heeft met de Boston Pops, Pacific Chorale, Los Angeles Philharmonic, en in the Hollywood Bowl geconcerteerd. "Colored Stones" wordt op de Cd gespeeld door Susan Nelson, die ook de wereldpremière speelde in oktober 2014 op het MidAmerican Center for Contemporary Music's New Music Festival. Het lijkt mij voor een componist een grote uitdaging om een solostuk te schrijven. "Colored Stones" sprak mij direct aan, het is mijns inziens echt een aanwinst voor het fagotrepertoire. Het stuk komt heel evenwichtig en goed gedoseerd over. Na het beluisteren van de opname kreeg ik direct zin om het stuk te gaan instuderen! Susan Nelson weet in ieder deel het door de componiste in de begeleidende tekst beschreven karakter zeer fraai te vertolken. Zij heeft een prachtig flexibel geluid en speelt vertellend en met veel overtuiging en fantasie. Zij speelt met een subtiel, met smaak toegepast vibrato.



DUBBELFAGOTKWARTET

LA FOLLIA O.L.V. HANS VOS EN

HET POOTGOED VAN WILLEM

CHARLOTTE BOUWMAN

Hij was bedachtzaam en degelijk, ook een beetje eenzaam, een beetje dorrig leek het, iemand van oude bibliotheken en historisch stof. Als je bij Willem Poot langskwam, kwam je niet op bezoek. Je kwam op college. O zeker, eerst een goede kop koffie, geurig en van ouderwetse kwaliteit. Je was

er zomaar twee uur als je de tijd niet in de gaten hield. Hij wist alles van het muziekprogramma. Daar kwam ik aanvankelijk ook voor, maar hij wist meer. Veel meer. Hij wist alles van muziek en voor een naar kennis dorstig mens was hij een borrelende bron. Ik bracht hem tot vaderlijke verbazing

en ontzetting toen ik hem vroeg om mij de harmonieeler even bij te brengen. Dat zou jaren vergen, wat dacht ik wel. Muziektheorie is een bouwwerk, een bastion. Daar moet je over de brug door de poort naar binnen en dan mag je stukje bij beetje het gebouw respectvol verkennen en je eigen



Repetitie op woensdagochtend



provinciehuis Arnhem: het afbraakconcert

maken. Je kunt niet zomaar via de keuken-deur naar binnen stormen en denken dat je de bouwconstructie wel snel te pakken zult hebben. Naïef om te denken dat je zomaar iets kan aanpassen aan jouw behoefte (lees: een arrangementje maken). Voor je het weet doorboor je een dragende muur en stort je constructie in.

Het pootgoed van Willem is goed. Hij gaat met diepgaande muziekkennis te werk en het resultaat is een degelijk en doorzichtig aanhoor- en uitvoerbaar muziekstuk. Willem is organist tot in de ziel en hij denkt vanuit de voeten van de orgelpijpen: "Let wel, alleen zo komt een goede partituur tot stand als je een instrumentatie voor een orkest wil maken". Willem heeft ook veel met de cello, (het instrument van zijn dochter). "Wat goed is voor een cello is ook goed voor een fagot", dacht ik en sprak ik uit. "Dat gaat niet altijd op", onderwees Willem. "Maar toch wel heel vaak?" probeerde ik hem warm te maken. "Ons fagotensemble heeft altijd repertoirehonger en we kunnen best wat aan want we hebben een bijzondere leraar die meer uit ons haalt dan we zelf kunnen. De klank van fagotten is toch even mooi?" Hij ging er op in. Binnen een paar jaar verschenen een heel aantal aantrekkelijke arrangementen voor fagotkwartet bij *Interlude Music Productions* (<http://www.interlude.nl/>). Geen muziek voor beginners, dat stadium voorbij, maar good stuff voor verslaafde bassoonblowers.

LA FOLLIA

Een van de arrangementen van Willem Poot is de *Follia* van Vivaldi. Een 'Follia' is een melodietje, een thema. Eenvoudig, puur en duurzaam. Het hoge gerechtshof kan er statig op binnen schrijden, maar verleg het ritme en je kunt er een emotioneel moment met je danspartner mee beleven. Sterker nog, de *Follia* is ook een Spaanse dans. Dan daar nog bovenop: de letterlijke betekenis van *Follia* (folia) is 'dwaas'. Alles viel wat ons betreft op zijn plaats. Dat zijn wij. Het dubbel fagotkwartet *la Follia*, staat voor al deze begrippen. Goede muziek in alle stijlen, veel

klassiek, maar ook musical en filmmuziek, uitgevoerd met een vleugje fagotzelfspot. *La Follia* staat onder leiding van Hans Vos. Zonder zijn sturing, muziekkennis en bijzonder gevoel voor de fagot en *het* weerbarstige rietje (vooral dat en zonder dat niet), geen podiumrijpe *Folliablazers*.

DE PRODUCTIES, MUZIEK EN VERHALEN

Muziek zelf is een bron. Wie daaruit put krijgt inspiratie. Samen muziek maken is heerlijk, maar je wilt het ook wel eens uitvoeren. Als amateur moet je dan wel iets te brengen hebben, wil je het welwillende doch meer gewende publiek voor knikkebol-len behoeden. Nu vertelt muziek altijd een verhaal. Om de luisteraars concreter mee te nemen kun je met het muzikale verhaal een geschreven verhaal laten meelopen. Niet nieuw en allang bedacht. Peter en de Wolf, het Zwanenmeer, de Notenkraker, talloze andere sprookjes. Vrijwel altijd geschreven voor orkest en als één originele compositie. Maar je kunt ook zelf coveren. Zoek de muziek die voor je ensemble geschreven is en zoek een verhaal dat bij de muziek past. 'Boer zoekt vrouw' heet dat concept. Voeg een verteller met een mooie stem en een



Serieuze fagottisten ontmoet je weinig

verrassende voordracht aan je muziekgroep toe en het publiek zit rechtop. Oud en jong. Toen *la Follia* een uitnodiging kreeg om op te treden voor de vereniging van Blinde en Slechtziende Kunstenaars (KUBES) werd *la Follia* uitgebreid met een verteller en zijn de eerste twee producties tot stand gekomen: *La Follia van Vivaldi* en *het wijze sprookje van de kleine Prins* die vrienden zoekt op de planeet aarde, geschreven door de beroemd geworden Franse oorlogsvliegenier Antoine de Exupéry.

De 2e productie was een *Folliaanse* gedachtenkronkel: acht fagotten en een contrafagot die tijdens 'the Teddybears picnic' met een hilarisch gedichtje van Albert Verwey (ca 1885) "*de zeven boeven*" vangen en hangen. Het kostte veel studietijd maar het resultaat mocht er zijn. *La Follia* werd zelfs voor een herhaling gecontracteerd. Hoe succesvol kan een concept zijn, een leuk verhaal in afwisseling met bijpassende muziek.

Vanaf nu staan er op korte en wat langere termijn verschillende producties in de steigers.

- Het vertwijfelde Adagio uit het trio van Adolph Bergt vertolkt de gemoedsonrust van *Het Varken* (Roald Dahl), die de zin van zijn bestaan zoekt.
- De presentatie van het tweede deel van de lesmethode van Hans Vos en Mirjam Hendriks e.a. 3,2,1, *Fagot los* speciaal gericht op kinderen met een vertelling en aansprekende klassieke muziek. (verwacht mei/juni 2015)
- Een beetje triest en opstandig zijn de diverse arrangementen gebundeld in het Beethovenalbum van Willem Poot, maar ze passen zo wonderwel bij de personages uit het avontuur van de kleine op school zo gepeste maar ook laconieke *Pudding Tarzan* (Ole Lund Kirkegaard). (Productie ca. 60 min. in voorbereiding)

La Follia kan behalve uit de arrangementen van Willem Poot ook putten uit de rijke nalatenschap van Henk de Wit, ondergebracht in de naar hem vernoemde stichting. Nu en dan krijg je iets origineels te pakken. Onlangs gelukte het Froxx Presentations

(verbonden aan de Henk de Wit Stichting) de hand te leggen op de bladmuziek van *Sebastian the Fox*. Een populaire Australische kinderserie uit de jaren 1960 e.v. met muziek van *George Dreyfus* bij de toen nog stomme zwart wit- filmpjes. Het naïeve maar slimme vosje Sebastian, een marionet, beleeft allerlei avonturen in de echte mensenwereld. Heerlijke vaudeville-achtige muziek met een themaliedje (Sebastians Song) en bij de verschillende deeltjes passende rijmpjes zodat het ook leuk is om deze muziek instrumentaal uit te voeren. En, waar kan de kleine vos zich beter verschuilen dan in het grote takkenbos?

Er bestaan serieuze fagottisten, ik ontmoet ze weinig, want met een fagot kan je niet serieus blijven. Onberekenbaar en speels, vol liedjes en sprookjes, vol plannen. Volgend jaar bestaat het instrument 500 jaar. Dat moet gevierd en herdacht met 'dwaze' acties. Een flashmob op het museumplein in Amsterdam?

Als u in 2016 op een onverwachte plek een groep enthousiaste fagottisten met een verteller ziet opduiken, dan is het dikke kans dat het la Follia is.

Enthousiast door dit verhaal en op zoek naar leuk materiaal voor uw eigen fagotensemble? Neem dan rustig contact op met la Follia of Froxx presentations.



© Charlotte Bouwman

Je suis follies

Informatie over (jeugd) fagotdagen en 500 jaar fagot: post@fagotnetwerk.org

Informatie over lesmethode 3,2,1 ... Fagot los! en meer:

Froxx Presentations *muziek-educatieve projecten*, Froxx.nl@gmail.com

Fagotensemble La Follia: www.la-follia.weebly.com

Producties van la Follia: m.c.bouwman@planet.nl

Kurk of plastic

SANDER BAKKER

Toen de es op mijn fagot wel erg gemakkelijk wegdraaide tijdens het blazen wist ik dat het weer tijd werd voor nieuwe kurk. De andere es was al eens, bij het uitproberen op een andere fagot, geheel ontkurkt, dus haast was geboden. Bij Maarten Vonk bestelde ik twee kurkjes die PostNL keurig thuis bezorgde.

Het waren doorboorde ronde kurkjes. De binnenmaat was 9 mm. Mijn essen verlopen op kurkhoogte van 10 naar 9 mm, met onderaan een rand van 11 mm. Wat te doen? Eerst, om over die rand te komen, heb ik met een stanleymes over de hele lengte een gleuf gemaakt. Een beetje onder een hoek, om de kans op lekkage te verminderen. Daarna heb ik het gat in de kurk met een ronde vijl op maat gemaakt, steeds controlerend op het Es of de twee kanten van de gleuf naadloos op elkaar aansloten. Toen heb ik de kurk op mijn #2 Es vastgeplakt met Bisonkit, stevig nylondraad eromheen en laten drogen. Daarna met een

rechte vijl de buitendiameter teruggebracht tot 12 mm boven (de maat van de opening van de fagot), verlopend tot 11 mm onderaan (het gat van de vleugel is conisch, maar dat geldt niet voor elke fagot). Steeds geprobeerd of het Es al in de fagot paste. Met fijn schuurpapier heb ik de kurk zo glad mogelijk gemaakt. Het kostte me meer dan een uur, maar het resultaat is precies afgestemd op mijn fagot. Maatwerk dus.

Omdat "alles" op internet staat dacht ik ook wel een instructie "kurk van Es vervangen" met afbeeldingen aan te treffen. Dat viel tegen, maar wel vond ik een kunststof alternatief: de "Bassoon Boost". Een tonnetje met vier nitrilrubber O-ringen. De bedenker, de Deen Nissen, claimt een beter contact tussen Es en fagot, een beetje als de LeFreque dus.

Voor achtergronden en tips voor de montage vind je online informatie op www.oboetube.com/bassoonboost/



In 2005 is er op het IDRS discussieforum wat aandacht aan de Bassoon Boost besteed, maar tot een echte doorbraak kwam het niet. Wel bleek op internet dat het Amsterdam Bassoon Centre ze op voorraad heeft. Dat leek me het proberen waard, dus naar Max Vera gemaild die mij er eentje toestuurde met de informatie dat de fagot hiermee wat directer aanspreekt, wat niet iedereen waardeert.

Het tonnetje blijkt al een (schuine) gleuf te hebben, heeft een conische vorm, maar de diameter is te groot: hij zit los op de es, en hij past niet in mijn fagot. Dit kon ik rustig proberen, want met een verenhaakje haal je hem er zo weer uit. Ik heb met dubbelgevouwen fijn schuurpapier de binnenkant van de gleuf geschuurd, totdat het tonnetje precies tot de rand van de opening in de



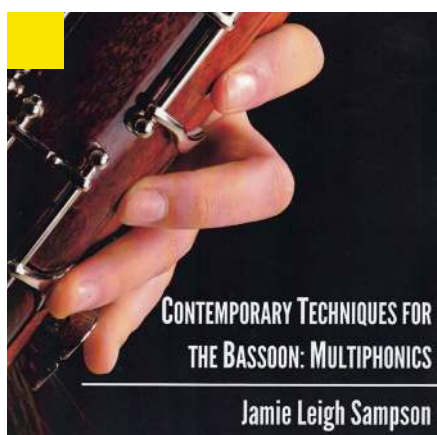
fagot paste, en strak om de Es # 1 sloot. Belangrijk is daarbij dat beide kanten dezelfde vorm behouden omdat anders lekage kan ontstaan.

Nu lijmen, maar waarmee? Omdat het resultaat kon tegenvallen wilde ik terug kunnen naar kurk. Dus heb ik geen tweecomponentenlijm gebruikt maar Pattex 100, wat ook een vullende lijm is die een beetje siliconenrubber-achtig opdroogt. Voor het fixeren tijdens het drogen gebruikte ik weer nylon opbinddraad. Daarna de 4 O-ringen in opklimmende maat erop gezet.

Resultaat: een fijne goed aansprekende Es die netjes past. Alweer maatwerk dus. De lijm hechtte helemaal niet aan het tonnetje, en na 2 weken liet de boel los. Ik heb daarna het tonnetje eraf gehaald en de lijm van het Es verwijderd. Daarna heb ik met Ceta Bever "kombi snel" tweecomponentenlijm

het plakken herhaald. Ook deze lijm hecht niet echt aan plastic, maar is veel sterker. Voordeel is dat je ook nu de boel tijdens het drogen kunt fixeren met nylon opbinddraad, die je na drogen weer kunt afwikelen. Restjes lijm wil je niet in je fagot, dus goed verwijderen, ook uit de groeven voor de O-ringen. Ik hoop nu lange tijd vooruit te kunnen met deze kurkloze Es. Hij speelt fijn, en zit stevig op zijn plaats.

Conclusie: Je Es verkurken is goed zelf te doen, en er is ook een bruikbaar kurkloos alternatief, waarbij meestal wel wat aanpassingen nodig zullen zijn. Zelf doen heeft als voordeel dat je echt aandacht kunt besteden aan de pasvorm op je eigen fagot. Zeker bij de Bassoan Boost moet dat precies kloppen, omdat het materiaal niets meegeeft. Uitproberen op een andere fagot is er echter niet meer bij!



EXTENDED TECHNIQUES, EEN INTRODUCTIE

FLORIAN KROUWEL

niques is als koffie drinken. Je moet even wennen aan de bittere smaak, voordat je hem in pure vorm leert waarderen waarna er een wereld voor je open gaat.

HET BEGRIIP

Het is lastig om het begrip *extended techniques* te definiëren, zelfs een kader om het geheel plaatsen is geen makkelijke opgave. Omdat er op conceptueel vlak nog nieuwe vindingen worden gedaan zijn er altijd zaken die buiten de boot vallen als je een begrip afbakent. Zo heb ik bijvoorbeeld geleerd dat de Barok eindigde in 1750 met de dood van J.S. Bach. Dat is heel begrijpelijk, maar als je wat verder zoekt kun je composities vinden van voor de dood van Bach die al meer onder de Klassieke periode vallen dan de Barokke. En andersom natuurlijk ook. Deze stijlperiodes konden pas beter vastgesteld worden toen ze lang en breed voorbij waren. Het begrip moderne technieken is voortdurend onderhevig aan

veranderingen en zal dat ook altijd blijven, want het begrip reist met de tijd mee en blijft niet achter op een bepaalde plaats in de geschiedenis zoals de Barok. Zelf zie ik het begrip *extended techniques* als een glijdende schaal. In gedachten zet ik aan de ene kant van het spectrum de toonladder van C majeur en aan de andere kant een complexe multiphonic met kwarttonen. Alle andere *extended techniques* bewegen in het grijze gebied tussen deze twee extremen. Iedereen zal het met mij eens zijn dat de toonladder een conventionele techniek is en een multiphonic duidelijk een moderne techniek. Dat we geneigd zijn twee technieken aan de uiteinden van het spectrum te plaatsen ligt voor een belangrijk deel aan onze opvoeding. De toonladder van C komen we immers als kind tegen in de liedjes die we zingen, de eerste keer dat je een pianotoets indrukt en bijna alle muziek die we luisteren en later ook zijn gaan spelen passen grotendeels binnen het systeem

Misschien heb je wel eens een compositie gehoord van een hedendaagse componist waarin klanken te horen waren die je moeilijk kon plaatsen. Of misschien heb je een pagina bladmuziek gezien en dacht je: 'wat staat hier eigenlijk?'. De kans is groot dat je slachtoffer bent geweest van moderne technieken, ook wel *extended techniques* (ET) genoemd. Moderne technieken zijn abstracter en voelen minder natuurlijk aan. Logisch, want de geschiedenis van deze klanken gaat veel minder ver terug dan die van de tonaliteit. Veel muzikanten houden zich er dan ook niet zo mee bezig. Mij, daarentegen, fascineren ze mateloos. Onconventionele klanken en nieuwe technieken om op andere manieren muziek te maken vind ik prachtig! Luisteren naar *extended tech-*

van de tonaliteit. Tonale muziek zijn we gewend, tonale muziek is conventioneel. Aan alles wat niet conventioneel is kan het predikaat *extended techniques* toebedeeld worden. Het begrip moderne technieken gaat over wat wij niet conventioneel vinden en hoe wij als luisteraars bepaalde klanken als onconventioneel ervaren. De *extended techniques* die ik tussen de twee extremen in het spectrum plaats zijn niet verankerd. Sommige technieken worden steeds minder onconventioneel. Weinig luisteraars zullen tegenwoordig nog opkijken van Flatterzungen die sinds de 20ste eeuw regelmatig te horen zijn. Kortom, we raken er aan gewend en zo schuiven moderne technieken langzaam richting de toonladder van C.

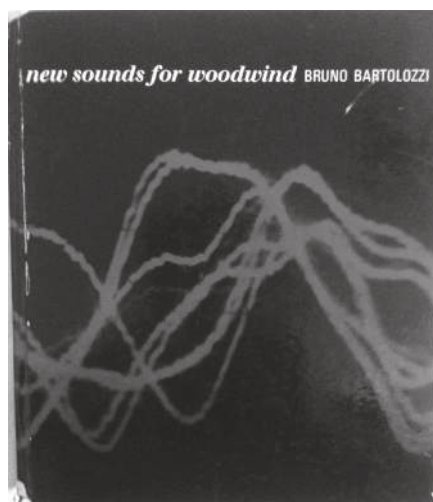
GESCHIEDENIS MODERNE TECHNIKEN IN WESTERSE MUZIEK

Niet alle *extended techniques* zijn nieuwe uitvindingen. Muziek wordt over de hele wereld gemaakt en is sterk aan de cultuur van een volk verbonden. Wat wij hier als moderne klanken beschouwen vindt men in een andere cultuur misschien wel heel normaal. Sommige moderne technieken zijn dan ook 'westerse versies' van conventionele technieken uit andere culturen. Zo worden in de Indiase klassieke muziek al eeuwen microtonen gebruikt en glissandi maken we met onze stem sinds onze babytijd. Ook zijn er westerse voorbeelden van *extended techniques* die later pas in een andere vorm een plaatsje kregen tussen de andere *extended techniques*. Een mooi voorbeeld is het gebruik van multiphonics in de cadens van het Concertino voor hoorn en orkest van Carl Maria von Weber (afbeelding 1).

De componist gebruikte de multiphonics vooral om meerstemmigheid te creëren, waar tegenwoordig multiphonics veelal worden gebruikt als klankeffect. Een heel ander voorbeeld is het toetsinstrument dat luistert naar de naam Klavichord, een toetsinstrument dat in de Renaissance en de Barok veel werd bespeeld. De verbinding tussen de toetsen en de snaren was zo gemaakt dat er met de toetsen na de aanslag een soort vibrato kon worden gemaakt op de klinkende tonen. Dit effect wordt *Bebung* genoemd en is in basis een klankvervorming

net zoals een *shake* of Flatterzunge. Nieuwe klanken zijn van alle tijden, het is pas sinds kort dat we een paraplu plaatsen en alle 'afwijkende' klanken in één begrip proberen te vangen.

In 1967 publiceert de Italiaanse componist Bruno Bartolozzi, één van de pioniers in het veld van *extended techniques*, zijn boek *New sounds for woodwind* (afbeelding 2).



Afbeelding 2. Bartolozzi, Bruno – *New sounds for woodwind* 1967, Oxford University Press. Eén van de eerste boeken over moderne technieken voor houtblazers.

In de jaren daarvoor heeft hij intensief samengewerkt met houtblazers voor de verschillende secties in zijn boek. De fagottist waar hij mee samenwerkte, Sergio Penazzi, was toen eerste fagottist van de Milan Teatro alla Scala en gaf in 1971 zijn *Metodo per Fagotto* uit. Deze methode biedt vooral voor fagottisten een schat aan informatie over hoe er in de begintijd werd gekeken naar *extended techniques* en ook hoe ze die toentertijd noteerden. In de afgelopen halve eeuw zijn visies veranderd en nieuwe technieken bedacht en toegepast. Belangrijk is ook dat componisten zijn gaan zoeken naar betere notatiemogelijkheden en dat nog steeds aan het doen zijn. De Duitse uitgever Bärenreiter waagde zich aan het uitgeven van een serie boeken over *extended techniques* en in samenwerking met Pascal Gallois (de fagottist voor wie Berio zijn *Sequenza*

XII heeft geschreven) is die voor fagot tot stand gekomen in 2009. Onlangs is er een boek van Jamie Leigh Sampson specifiek over multiphonics uitgekomen en in de toekomst zullen zonder twijfel nog meer onderzoeken en visies gedeeld worden in deze spannende wereld van nieuwe klanken.

SOORTEN EN MATEN

Natuurlijk zijn er heel erg veel verschillende *extended techniques* en elk jaar worden er ongetwijfeld weer nieuwe bedacht. Het is moeilijk om al deze verschillende *extended techniques* in enkele categorieën te plaatsen, mede ook omdat er regelmatig op conceptueel niveau nieuwe technieken worden bedacht. Grofweg zijn er vier terreinen te onderscheiden waar de meeste technieken in passen:

- andere grepen en blaastechnieken met nieuwe klanken als gevolg
- toonvervormingen van bestaande klanken (of bovengenoemde klanken)
- materialen toe- of afvoegen
- het instrument niet als blaasinstrument gebruiken

VOORBEELDEN

Omdat er zoveel variëteit bestaat onder *extended techniques*, is het verstandig om niet te proberen volledig te zijn. Daarom geef ik uit elke van de vier terreinen een paar voorbeelden vergezeld van een notatiemogelijkheid. Het woord notatiemogelijkheid gebruik ik omdat er internationaal geen standaard notatie is voor moderne technieken, er zijn slechts gewoonten en gebruiken.

TERREIN 1: ANDERE GREPEN EN BLAASTECHNIKEN MET NIEUWE KLANKEN ALS GEVOLG

Binnen dit terrein vallen bijvoorbeeld kwarttonen en multiphonics. Kwarttonen zijn de tonen die precies tussen de halve toonsafstanden in vallen. Een goede benaming is er (nog) niet dus noemen we ze C kwarttoon verlaagd of B kwarttoon verhoogd. Notatie is er gelukkig wel: een kruis verhoogd een halve toon en bestaat uit twee horizontale en twee verticale lijnen. Een kwarttoon verhoogd noteren componisten met een kruis met slechts één verticale lijn en een fis kwarttoon verhoogd



Afbeelding 1. Weber, Carl Maria von – *Concertino voor Hoorn en orkest opus 45* 1815, Breitkopf. Door één toon te spelen en een tweede te zingen resonanceert de derde toon (verschiltoon) vanzelf mee. Een vroeg voorbeeld van multiphonics.



Afbeelding 3. Gubaidulina, Sofia – Duo Sonata 1977, Musikverlag Hans Sikorski. Kwarttonen en Flatterzunge.

noteren we met een kruis met drie verticale lijnen (afbeelding 3). Een kwarttoon lager wordt vaak opgeschreven met een mol in spiegelbeeld

Vaak wordt er naar speciale grepen gezocht om deze kwarttonen te spelen. Zo kun je soms de bes- of de asklep toevoegen voor het verhogen van de toon. Onze instrumenten zijn (nog) niet gebouwd om kwarttonen perfect zuiver te kunnen spelen dus het bijstellen van de intonatie met het embouchure is wel noodzakelijk. Soms is er geen goede greep te vinden en zul je de kwarttoon moeten zoeken vanuit de dichtstbijzijnde halve toon.

De multiphonic is wellicht de meest complexe moderne techniek waar ook het meeste onderzoek naar gedaan wordt door fagottisten (afbeelding 4).

Er zijn zelfs meerdere boeken die alleen over deze techniek gaan waaronder het nieuw verschenen boek van Jamie Leigh Sampson. Het doel van dit artikel is om een kijkje te bieden in de wereld van de *extended techniques*, dus omwille van de overzichtelijkheid volgt hieronder een uiterst beknopte beschrijving van deze fascinerende tech-

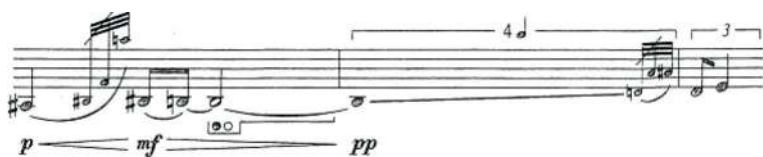
niek. Gelukkig zal er in een toekomstig nummer van dit blad ruimte zijn om speciale aandacht te besteden aan multiphonics. Door een speciale greep te gebruiken of door een andere blaasstechniek op een bekende greep gaat de buis van de fagot op meerdere frequenties trillen waardoor er meerdere tonen tegelijk klinken. Veel multiphonics zijn complexe clusters van meerdere dissonanten en zelfs kwarttonen. Dit maakt het geluid complex en daarmee ook abstract. Een kleine minderheid van de mogelijke multiphonics (Heinz Riedelbauch beschreef 269 verschillende multiphonics in 1988, Jamie Leigh Sampson 271 die ongetwijfeld niet allemaal hetzelfde zijn als die van Riedelbauch) zijn akkoorden die binnen een toonsoort passen. Zo kun je een aantal majeur akkoorden spelen zoals die van A, D, E en G (afbeelding 5).

TERREIN 2: TOONVERVORMINGEN VAN BESTAANDE KLANKEN (OF BOVENGENOEMDE KLANKEN)

Dit terrein omvat onder andere glissandi met het embouchure, *timbral trills*, extreem vibrato of *shakes* en Flatterzunge. Glissandi kun je zowel maken door een klep heel gecontroleerd te bewegen of je vinger heel langzaam weg te schuiven (Afbeelding 6).



Afbeelding 5. Kliphuis, Morris – Flow Dynamics 2011, eigen beheer Multiphonics waaronder de majeur drieklanken van E en A



Afbeelding 6. Berio, Luciano – Sequenza XII per fagotto solo 1997, Universal Edition Voorbeeld van een glissando over een kleine terts

Afbeelding 4. Gubaidulina, Sofia – Duo Sonata 1977, Musikverlag Hans Sikorski Multiphonics met een vingerzetting erbij. Met welke kleppen de cijfers overeenkomen wordt in het voorwoord van de partituur uitgelegd.

Maar je kunt ook een glissando met je embouchure/ademsteun doen wat een andere klankkleur geeft. Een *timbral trill* is de benaming voor een klankkleurtriller (afbeelding 7).

Door op een bestaande toon met een ongebruikte klep te trillen ontstaat er een beweging in de toon zonder dat de toonhoogte verandert. Bijvoorbeeld een overgeblazen G kun je zowel met als zonder linker pink spelen. Door deze vinger te trillen ontstaat er een trillende beweging in de klank.

Een shake of extreem vibrato wijst zichzelf. Vibrato is in beginsel een versiering op een toon, maar door het heel extreem toe te passen verstoort je de klank in zo'n mate dat het geen versiering meer is. Door dit effect als op zichzelf staande klank te behandelen kun je spreken van een *extended technique*. De Flatterzunge is tegenwoordig een vrij bekende klankvervorming die wordt gemaakt door met je tong of je keel rrrrr te zeggen. Deze 'tong-/keeltriller' is net als een *timbral trill* een trillende vervorming van de klank zonder dat de toonhoogte verandert (zie afbeelding 3 – schuine strepen door de stok van de noot). In plaats van de rrrrr zou je bijvoorbeeld ook ladeladela kunnen zeggen om een andere vervorming te krijgen.

TERREIN 3: MATERIALEN TOE- OF AFVOEGEN

De moderne technieken in de voorgaande twee terreinen hebben als basis het klassieke fagotspel, de op de terreinen 3 en 4 worden hulpmiddelen gebruikt of ondergaat het instrument zelf een metamorfose. Zo kun je alleen op je rietje spelen of juist op je fagot maar dan zonder rietje (afbeelding 8).

Misschien lijkt het spelen op een incompleet instrument minder op fagot spelen, maar alleen fagottisten hebben zo'n riet en kunnen er goed op spelen. Ook het toevoegen van materialen zoals aluminiumfolie, vilt of vliegerpapier tussen

bepaalde kleppen of onderdelen valt binnen de grenzen van dit terrein. Het belangrijkste is dat er nieuwe klanken ontstaan maar het aanpassen van je instrument geeft soms een al dan niet onbedoeld theateraal effect. De composities voor 'prepared piano' van John Cage in de jaren '40 en '50 van de vorige eeuw passen perfect in deze categorie.

TERREIN 4: HET INSTRUMENT NIET ALS BLAASINSTRUMENT GEBRUIKEN

Je kunt het natuurlijk zo gek maken als je zelf wilt in dit terrein maar een veelvoorkomende techniek is *keynoise*. Dit doe je door met de kleppen te 'rammelen' (afbeelding 9).

A

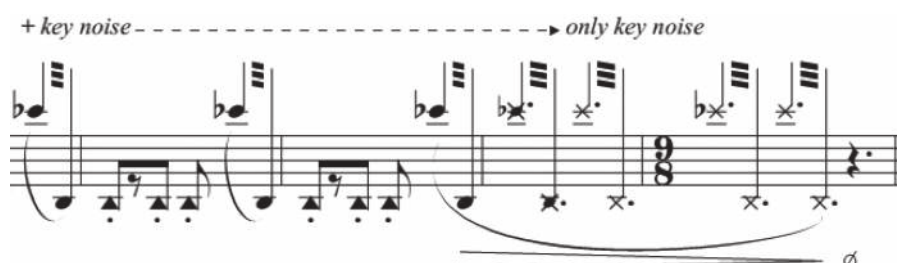


Afbeelding 7. Berio, Luciano – *Sequenza XII per fagotto solo* 1997, Universal Edition
Timbral trill, maar dan ritmisch uitgeschreven.



* nád nélkül / without reed

Afbeelding 8. Szigeti, István – *Impossibilities for flute and bassoon* deel 5 2006, Akkord Music Publishers. Door hard met je tong de S-opening af te sluiten is er toch een toonhoogte te horen.



Afbeelding 9. Trujillo, Gustavo – *Sopra il nomine Bach* 2013, eigen beheer
Voorbeeld van een tremolo die langzaam in keynoise verandert

Veel technieken op dit terrein gaan vaker over de speler als artiest of kunstenaar dan over het bespelen van het instrument zelf.

ZELF DOEN!

Het is natuurlijk superinteressant om te lezen over moderne technieken en waar ze vandaan komen, maar dit blad voorziet niet in geluidsfragmenten. Gelukkig staat je fagot al uitgepakt klaar, heb je je rietje al nat gemaakt en kunt je nu je eigen audio-voorbeelden tot klinken brengen! *Extended techniques* gaan tenslotte over klank. Laten we beginnen met een paar supereenvoudige multiphonics: speel een lage F en voeg de besklep (rechter duim) toe. Je fagot trilt misschien wat lastig op meerdere frequenties tegelijk dus meer

lucht is vaak een goede raad. Een andere makkelijke multiphonic is de lage G zonder rechter wijsvinger. Je kunt bij deze multiphonic de asklep toevoegen om weer een andere multiphonic te krijgen. Gelukt? Dan is er nog een hele mooie multiphonic voor de meer gevorderde spelers: Een D majeur akkoord kun je spelen door een hoge Fis onder te blazen. Speel eerst gewoon de hoge Fis (gebruik wel deze greep: o x x | x x o F) en laat langzaam je embouchure wat ontspannen. Je kunt de intonatie beïnvloeden met de kleppen bij je linker pink en met het pianomechaniek. Een andere goed speelbare techniek is die van de *timbral trills*. De eerder genoemde overgeblazen G kun je zowel met als zonder pink spelen. Tril met je linkerpink en je krijgt vanzelf een *timbral trill*. Welke vingers blijven ongebruikt bij welke tonen en welke van deze vingers kun je gebruiken om een *timbral trill* te spelen? Let op dat de toonhoogte nagenoeg hetzelfde blijft.

Als je de Flatterzunge beheerst dan kun je eens proberen om andere bewegingen met je tong te maken zonder je riet aan te raken. Verschillen in klank kun je maken door je tong hoog of laag te houden of door bijvoorbeeld ladeladela of gggg te zeggen. Als je nog nooit een Flatterzunge hebt gespeeld kun je eens proberen een r met je keel te zeggen en dan tegelijkertijd een toon in het makkelijke register op je fagot te blazen. Hoe harder je de r laat rrrrollen hoe makkelijker het gaat.

Vaak worden moderne technieken als klankeffect opgeschreven en ook dusdanig gepresenteerd, maar wie zegt dat je zulke technieken niet kunt combineren? Een Flatterzunge en een multiphonic gaan heel goed samen. Of een vloeiende overgang van de ene techniek naar de andere is ook mogelijk: Speel eens een *timbral trill* en maak een diminuendo al niente maar blijf met je vinger trillen. Uiteindelijk hou je *keynoise* over.

Meer luisteren? De Amerikaanse fagottist Trent Jacobs heeft geluidsfragmenten van Penazzi online gezet op zijn website: <http://tjbassoon.com/2010/07/29/penazzi-audio-is-back/>
Zie ook: www.adjectivenewmusicllc.com/thecontemporarybassoon/. Onder 'Resources' zijn de multiphonics te beluisteren die in het boek van Jamie Leigh Sampson zijn beschreven. Dit boek is te koop op www.adjectivenewmusicllc.com.

Florian Krouwel is fagottist bij de Marinierskapel der Koninklijke Marine.

W I M D E R K S E N

DE FAGOT EN

C O L U M N

DE TRUKENDOOS

Vorige week knapte er weer een snaar op mijn cello. Na twee jaar ben ik dan nog geheel onthand. Ik bezit geen reserve-snaren, en ben al gauw bang een volgende snaar te strak te spannen met hetzelfde gevolg. Het doet me weer even beseffen dat ik fagottist ben. Gewoon fagottist. En dat ik dat met liefde ben. Die fagot is na al die jaren een onderdeel van mezelf. Wij houden van elkaar, wij liefkozen elkaar soms, we houden elkaar altijd in de gaten en we kennen elkaar door en door. Als ik mijn geklungel met die cello zie, dan besef ik dat fagot-spelen ook één grote trukendoos is, die je pas na jaren een beetje beheerst. Zoals dat voor cello-spelen natuurlijk net zo is.

Het leuke is dat die trukendoos niet alleen in de loop der jaren steeds voller wordt omdat je leert, maar ook omdat er steeds weer nieuwe dingen worden bedacht. Toen ik mijn eerste les kreeg bij Fred Gaasterland, broer van Peter, was er nog geen beensteun. Op les speelden we staand en we droegen de fagot met een simpele band om onze nek. Pas in de tijd dat ik les had van Maarten Vonk kwamen de eerste beensteunen op de markt. Henk de Wit verkocht ze. Ik ging naar hem toe en genoot een middag van zijn huis, terwijl hij de beensteun op mijn fagot monteerd. Ik speelde er een aantal jaren mee, maar voelde me altijd gehinderd door

dat ding. Ik heb daarna allerlei tuigjes geprobeerd, die inderdaad als tuigje voelden. Beperkend en belemmerend. Nu speel ik al weer jaren met een zachte nekband van een saxofoon.

Maarten Vonk leerde me ook een andere truc. Jaren had ik alle noten met een 't', dus met de tong aangezet. Dat was de regel. Ergens in de jaren 80 ontstond de gewoonte om de hogere noten zonder 't' en op ademsteun aan te zetten. De inzet wordt egalier en klank van de noot mooier en, bovendien, het dwingt je om je ademsteun op orde te hebben.

Ronald Karten leerde me een simpel trucje om om te gaan met het water in je es. Voor elke inzet blaas je met een korte ademstoot het water uit je es. Vanzelfsprekend blaas je zo zacht, dat het riet niet aanspreekt. Je vingers vormen al de greep van de volgende noot. Ook hier is het voordeel dat je ademsteun wordt gestimuleerd. Het belangrijkste is dat je nooit meer last hebt van dat vreselijke tikken van het water in je fagot. Omdat mijn buurman in het orkest veel last heeft van water, realiseerde ik me laatst dat ik blijkbaar al jaren voor elke inzet dit routinegebaar maak. Zonder dat ik het nog merk.

De Fagot is ook een prachtig blad voor uitbreiding van je trukendoos. Of om je weer bewust te worden van je trucs. Zo las ik in één van de artikelen over Brian Pollard dat Brian erop stond dat je de glijklep gebruikt bij de middel A. Toen ik het wilde uitproberen bleek dat ik dat altijd al deed. Zal Ronald me wel hebben geleerd, of Maarten of Fred.

En in het laatste nummer van *De Fagot* stond een mooi verhaal over IefreQue. Maarten Vonk had me al overgehaald. Voor een mooi bedrag verkocht hij me twee simpele gebogen zilveren plaatjes, die voorkómen dat niet te veel geluidstrillingen in het kurk van je fagot blijven steken. Zo verbinden ze mijn es met de vleugel rechtstreeks en worden dan ook mooi 'klankbrug' genoemd in het artikel in *De Fagot*. Het is het zoveelste trucje om een beter geluid uit mijn fagot te krijgen. Want het helpt inderdaad. De klank wordt voller en, ik heb het gevoel, ook egalier. Er is ook een nadeel. De fagot voelt stugger in mijn geval. Vooral het vibrato gaat minder automatisch. Nou heeft mijn oude Heckel toch al neiging om in het begin wat terughoudend te zijn. Ja, hij lijkt erg op mijn hond. En hij begint pas te gloeien na een kwartiertje spelen. En vooral als ik wat vaker studeer. Want laat dat duidelijk zijn, die trukendoos heb je nodig, maar je komt toch het verst als je elke dag lange noten blaast.

ZEISTER MUZIEKDAGEN 2015

Zaterdag 15 augustus 2015 – 20.15 uur
Zeister Muziekdagen – Szymanowski Kwartet met o.a. Bram van Sambeek, fagot
Beethoven, Haydn, Wynton Marsalis
Zeist, kerkzaal Evangelische Broedergemeente, Zusterplein 12, tel.: 0683093113.

Zaterdag 29 augustus 2015 – 20.15 uur
Zeister Muziekdagen – Bennewitz Quartet met o.a. Bram van Sambeek, fagot

Haydn, Schubert, Erwin Schulhoff
Zeist, kerkzaal Evangelische Broedergemeente, Zusterplein 12, tel.: 0683093113.

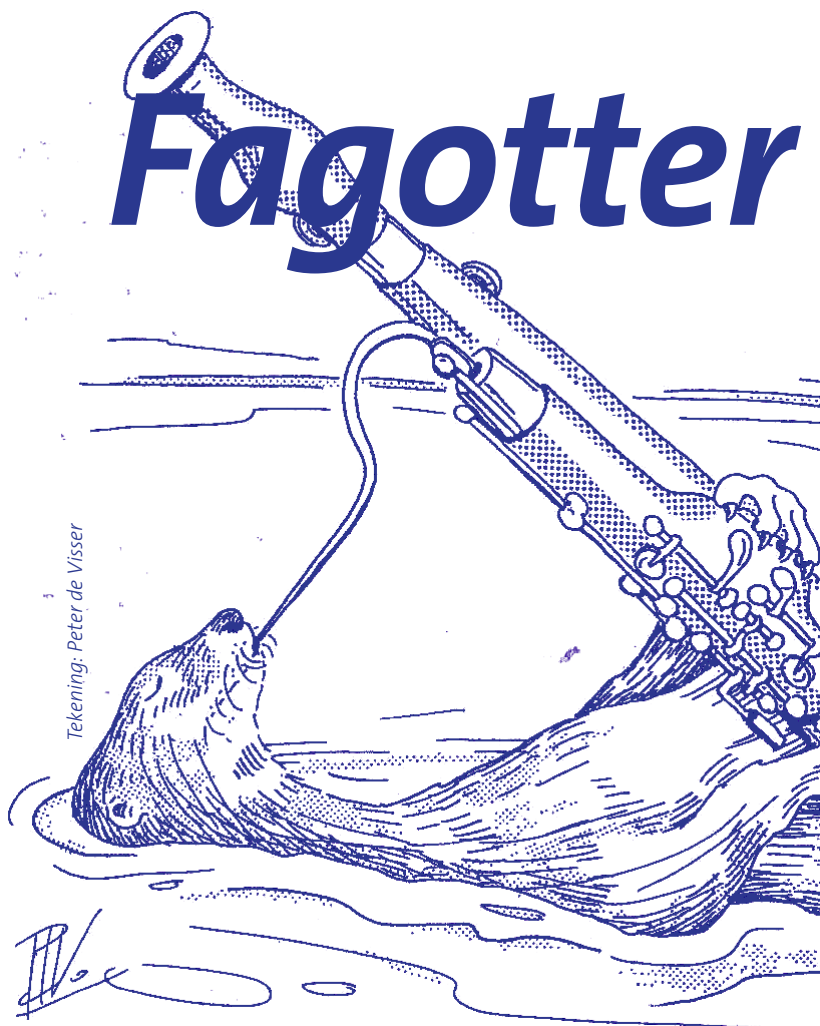
Wynton Marsalis (1961), "Meelaan"
Wynton Marsalis, vooraanstaand jazztrompettist, leider van diverse eigen ensembles en componist schreef in 2000 voor de fagottist Milan Turkovic een werk voor fagot en strijkkwartet. Uit nieuwsgierigheid vroeg

Turkovic aan de componist wat de titel zou zijn; daarop koos Marsalis de titel "Meelaan", als weergave van de voornaam van de fagottist.

Het stuk bestaat uit drie delen:
1. Blues; 2. Tango; 3. Bebop

Fagotter

Tekening: Peter de Visser



KEEP
CALM
AND
PLAY
BASSOON

Ooit gehoord



'Een contrafagot is het zelfde als een fagot, maar dan meer.'

'Een fagot ziet eruit als iets wat je nog nooit gehoord hebt.'

'Henry Purcell was een bekende componist waar maar weinig mensen van gehoord hebben.'

'Muziek gezongen door twee mensen is een duel.'

Muziek-sudoku

gebruik deze noten in de Sudoku



© 2009 eric_jan_josse, audierk a.d. umstel - www.ericjanjosse.nl



SPELLETJE

Blaasvoetbal



BENODIGDHEDEN

- evenveel (fagot)rietjes als deelnemers
- pingpongbal
- tafel
- karton, houten blokjes of duplo om een doel aan beide zijden van de tafel te maken. Wees creatief!

SPEL

Probeer met je rietje de pingpongbal in het doel van de ander te blazen. Met de handen aanraken is verboden!

Er zijn ook kant-en-klare blaasvoetbal spellen te koop, maar zelf maken en met een fagotrietje blazen maakt het echt leuk.

Veel plezier!



JEUGDDAG 2015



Linksonder: Docenten
Rechtsonder: Schilderijtentoonstelling





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