

DE FAGOT

TIJDSCHRIFT VOOR FAGOTTISTEN

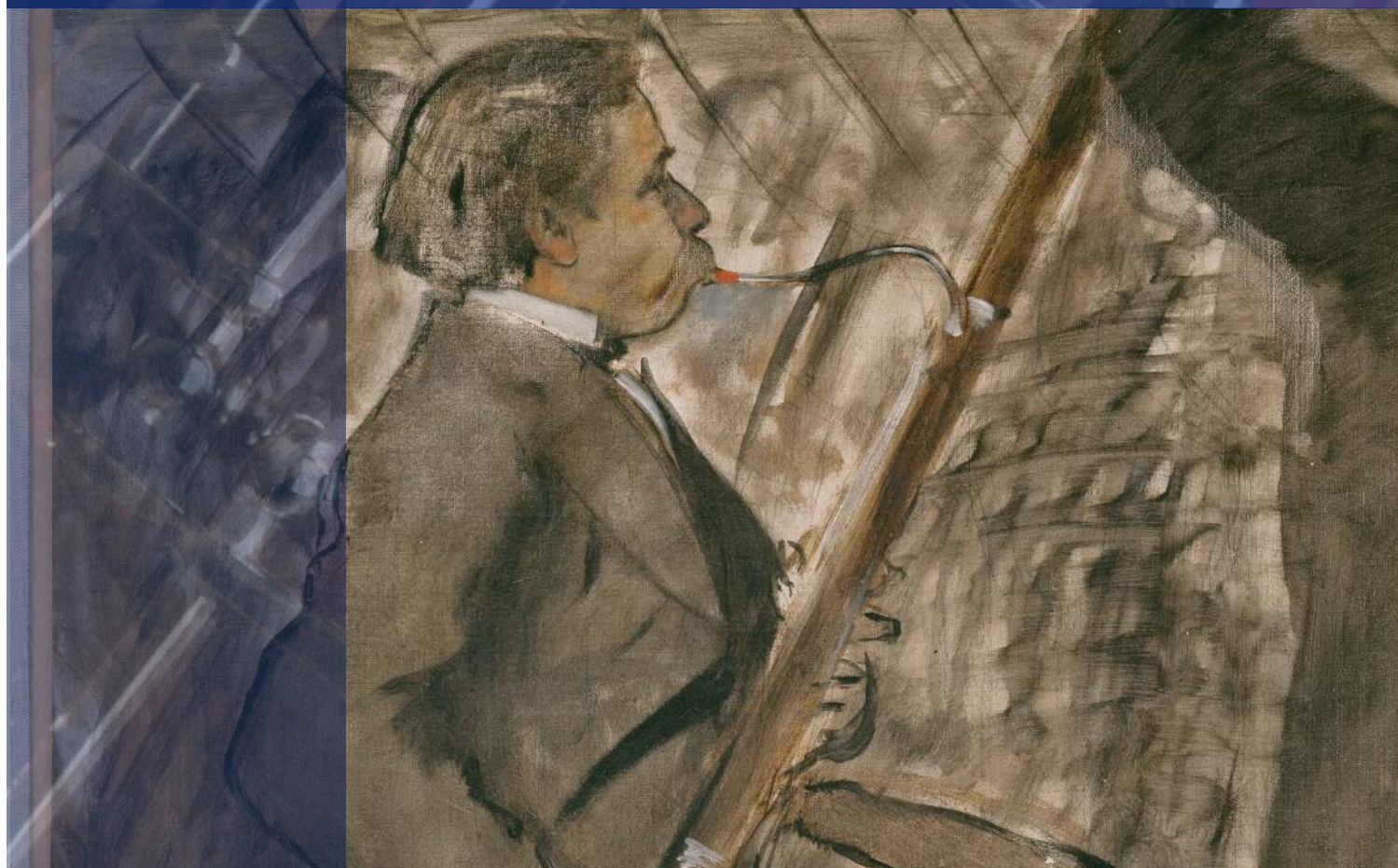
NUMMER 20 | JUNI 2018

FAGOTTIST REMKO EDELAAR

DÉSIRÉ DIHAU

IM BERNADETTE DE JONGH-OLBERS

PLASTIC RIET



FAGOTCONCERT PANUFNIK



JEUGDFAGOTDAG 2018

ZATERDAG 27 JANUARI IN AMSTERDAM

SUZANNE VAN BERKUM



Zaterdag 27 januari was het weer zo ver: de Jeugdfagotdag! Vanuit heel Nederland en zelfs vanuit België waren de 15 jonge fagottisten tussen de 7 en 15 jaar naar de Amsterdamse basisschool met de toepasselijke naam Samenspel gekomen. Lopend door de gangen kwamen de klanken van al die fagotten en fagottino's je de hele dag tegemoet. Onder leiding van Stefanie Liedtke, Mirte Moes, Hannah de Vos-Beckers en Suzanne van Berkum waren alle fagottisten namelijk ijverig hun muziekstukken aan het oefenen. Daarnaast werd er in de workshop van Annet Karsten door iedereen volop geïmproviseerd, waarbij de meest exotische fagotgeluiden geproduceerd werden. Hoe maak je van een krom stukje hout een fagotriet? Daar wist Freek Sluijs alles van, en dat legde hij de jonge fagottisten met behulp van allerlei interessante machines daarom haarfijn uit. En wie dacht dat je met oude rieten niets meer aankon, zag het tegendeel bewezen worden door Anja Brons, die met de deelnemers aan de Jeugdfagotdag afgedankte rietjes een tweede leven gaf in de hoedanigheid van kleurrijke vogeltjes met tal van originele versieringen. Toen in de loop van de middag alle ouders weer binnengedruppeld waren, gaven de verschillende groepjes fagottisten en het grote fagotensemble – gevormd door alle deelnemers en de docenten – nog een afsluitend concert. De afzonderlijke stukken waren door Hannah in een prachtig verhaal tot één geheel gemaakt, wat het slotconcert tot een heel feestelijk slot van een weer ontzettend leuke Jeugdfagotdag maakte.



Beste fagottist,

Als lid van het FagotNetwerk ontvang je met enige regelmaat een e-mail over de in aantocht zijnde activiteiten, concerten en cursussen en andere informatie die relevant kan zijn voor jou als fagottist. Met ingang van 25 mei jl. is er een nieuwe privacywetgeving van kracht, de AVG. Deze nieuwe regelgeving heeft onder meer als gevolg, dat wij jou als lid van het FagotNetwerk niet meer vanzelfsprekend deze e-mails mogen sturen, maar slechts dan, wanneer wij jouw expliciete toestemming daarvoor hebben gekregen. Je hebt hierover daags voor 25 mei ook een e-mail ontvangen van de secretaris van het FagotNetwerk.

Mocht je je toestemming nog niet verleend hebben, maar de e-mails van het FagotNetwerk over alle activiteiten en andere leuke en nuttige fagotgerelateerde zaken wel willen blijven ontvangen, stuur dan graag per ommegaande nog een e-mail naar: post@fagotnetwerk.org, waarin je aangeeft het FagotNetwerk toestemming te geven om jou regelmatig de ledenmails te blijven sturen.

Alvast hartelijk dank voor je medewerking!

Hartelijke groet,
het bestuur van het FagotNetwerk

Thomas Oltheten
Sander Bakker
Freek Sluijs
Ilonka Luhrman
Suzanne van Berkum

REDACTIELEDEN GEZOCHT!

Wij zoeken drie nieuwe redactieleden voor De Fagot!

Met een redactie van 4 of 5 leden is het beter mogelijk een gevarieerd blad te maken met een overzichtelijke tijdbesteding van alle redactieleden.

De redactie ontwikkelt ideeën over onderwerpen en artikelen die in het blad passen. De redactie zoekt auteurs en overlegt met hen over tekst en illustraties.

Vormgeving en druk worden uitbesteed; de lichte begeleiding hiervan vanuit de redactie is in principe belegd.

Het blad verschijnt twee maal per jaar: juni en november/december.

Per aflevering vindt één vergadering plaats; verdere communicatie gaat per mail of telefoon/skype.

Aantrekkelijke kanten van het redacteurschap zijn dat het zeer leerzaam is, dat het tot nieuwe contacten in en rond de fagotwereld leidt, en dat het tastbare en mooie resultaten oplevert.

Voor informatie en overleg:
defagot@fagotnetwerk.org
of Dick Hanemaayer - 0653212721.



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 2018 bedragen € 20.

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

Vormgeving: Textcetera, Den Haag
Druk en verzending: Station Drukwerk, Katwijk

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

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

Omslagfoto: Edgar Degas, *Musicians in the Orchestra*. San Francisco, Legion of Honor Museum

COLOFON

INHOUD

JEUGDFAGOTDAG	2
PORTRET VAN REMKO EDELAAR	4
TELLEN TOT 99 OP JE HANDEN	7
HET FAGOTCONCERT VAN ANDRZEJ PANUFNIK	8
DEGAS, TOULOUSE-LAUTREC AND DÉSIÉ DIHAU	11
IM BERNADETTE DE JONGH-OLBERS	15
IM ERROL BUDDLE	17
FAGOT ALS TWEEDE INSTRUMENT	18
COLUMN, WIM DERKSEN	20
WE SHALL RISE	21
DAG VAN DE FAGOT	23



'IK WIL TOTAAL VRIJ ZIJN ALS IK SPEEL'

PORTRET VAN **REMKO EDELAAR**

VOLINE VAN TEESELING

Hoewel hij op het korte lijstje van Nederlandse fagottisten staat die worden gebeld voor de ambitieuze projecten, waaronder veel hedendaagse muziek, beschouwt hij zichzelf totaal niet als een van de kopstukken. 'Ik geef vaak de telefoonnummers door van de fagottisten die ik veel beter vind.' Remko Edelaar, solofagottist in het NedPho|NKO, bij ASKO|Schönberg en bij Farkas Quintet Amsterdam, vindt dat hij nog altijd beter zou moeten kunnen. Ondanks dat hij alles geeft voor de fagot en een overvolle concertagenda heeft, is hij nooit zeker of hij goed genoeg is om de rest van zijn werkzame leven als fagottist te kunnen blijven spelen. Voor de zekerheid kan hij elk moment in een totaal andere carrière stappen. Portret van een keiharde werker voor wie niets vanzelfsprekend is.

SCHÖNBERG

Al in concertoutfit, maar midden tussen zijn vrolijke gezin tijdens de meivakantie, ontvangt Remko Edelaar in zijn huis in Hilversum: 'Let niet op de rommell' Hij is al gekleed voor de uitvoering van Schönbergs *Gurre-lieder*, een stuk waar hij enthousiast over vertelt: 'Het is echt een fantastisch stuk! De bezetting is zo enorm dat het orkest vrijwel nergens in de orkestbak past behalve dus in de Stopera'. Ook al is het verhaal volgens hem niet heel erg bijzonder, de muziek is dat zeker wel. 'Zo'n stuk is fantastisch om mee bezig te zijn. Ik geniet enorm van de manier waarop ik met Marc Albrecht hier aan kan werken. Ik vermoed dat niet veel mensen zich later de *Gurre-lieder* nog zullen herinneren, maar voor mij is het een van de hoogtepunten.' De *Gurre-lieder* zijn exemplarisch voor de manier waarop Edelaar werkt: 'Het is keihard werken, of ik nu met Beethoven of met Schönberg bezig

ben. Ik probeer er het maximale uit te halen en daarom stop ik ook enorm veel tijd en energie in de voorbereiding.'

Remko Edelaar is als solofagottist vaak te vinden op het podium als er hedendaagse muziek wordt opgevoerd. Edelaar: 'Ik vind moderne muziek ongelooflijk belangrijk. Componisten moeten een kans krijgen om te componeren en om te leren van hoe hun werk klinkt op het podium. Niet alle stukken die nu worden gecomponeerd zullen over 300 jaar nog worden uitgevoerd, net als in Mozarts tijd, maar ik vind dat ik ook stukken moet spelen waarvan de componist misschien zelf ook denkt: dat doe ik een volgende keer beter. In de tijd van Mozart werd ongetwijfeld veel

onzin geproduceerd die we nu niet meer spelen. Maar Mozart kon alleen komen bovendrijven omdat er in die tijd gecomponeerd kon worden en omdat werken werden uitgevoerd. Ik vind het ontzettend belangrijk dat je de mogelijkheid schept aan componisten om nieuwe muziek te maken. Als wij dat niet meer uitvoeren, stopt dat proces.' Hij heeft zijn toewijding aan de moderne muziek onder andere te danken aan het werken met Reinbert de Leeuw. 'Ik heb zoveel geluk gehad dat ik met Reinbert de Leeuw heb mogen werken, want die man gaat zó voor de moderne muziek! Het was, en is nog steeds, een eer om met hem te mogen spelen. Reinbert is een enorme grootheid in alles. Een man die zo vol vuur voor de moderne muziek gaat, terwijl in zijn optiek vast ook het ene stuk beter is dan

het andere. Dat zul je alleen nooit aan hem merken. Ik heb van hem geleerd om vol te gaan voor een stuk, voor één

'Als je in een stuk niet iets goeds vindt heb je niet genoeg je best gedaan'

stuk!' Remko Edelaars toewijding is meer dan alleen betrokkenheid. Hij gelooft er niet alleen heilig in dat er moderne muziek moet worden gespeeld, maar vindt het ook echt leuk. 'Als je met Reinbert de Leeuw Schönberg speelt heeft dat niets meer te maken met moderne muziek. Wij zien Schönberg

als modern en atonaal, maar met hem is het gewoon het allermooiste wat er is. In juli mag ik weer met ASKO|Schönberg *Im wunderschönen Monat Mai* doen en daar kijk ik weer erg naar uit. Met Reinbert de Leeuw wordt elk stuk, hoe modern ook, hele mooie muziek. Hij is een fantastisch inspirator. Van hem heb ik geleerd dat als je in een stuk niet iets goeds vindt, je niet genoeg je best hebt gedaan,' aldus een enthousiaste Edelaar.

Als we het hebben over de reputatie van hedendaagse muziek als 'moeilijk', zeker voor amateurs, blijkt ook voor Edelaar niet alles gesneden koek. 'Kijk, zie je hier mijn CD-verzameling? Van oudere muziek heb je eindeloos veel opnames tot je beschikking, zodat je al een beetje weet hoe een stuk moet klinken voor je er aan begint. Met Spotify is dat al helemaal gemakkelijk geworden. Bij nieuwe muziek is dat vaak nog niet zo, maar dat levert dan ook weer een mooie zoektocht op.' Kan hij dan alles altijd spelen? Remko Edelaar lacht. 'Nee, sommige stukken zal ik waarschijnlijk nooit kunnen spelen. Als iemand me zou bellen om het fagotconcert van Jean Françaix uit te voeren, zal ik ze doorverwijzen. Ik denk dat ik er drie jaar voor nodig zou hebben om me daar op voor te bereiden en die jaren heb ik niet. Maar ook toen ik de bladmuziek van de *Sequenza* van Berio had aangeschaft, dacht ik wel, moet ik dit kunnen?'

De week voor het interview voerde Remko Edelaar met zowel ASKO|Schönberg als met Farkas Quintet Amsterdam werken uit van Ligeti tijdens het Ligeti-festival in Muziekgebouw aan 't IJ. Edelaar: 'Dat zijn ontzettend lastige stukken, maar wat een feest om die te mogen spelen! We zijn als Farkas Quintet Amsterdam al 22 jaar bij

elkaar, we zijn een echte vriendenclub. Er zitten echte topmusici in. Hoornist Fons Verspaandonk bijvoorbeeld is geweldig en ook fluitist Herman van Kogelenberg, allemaal eigenlijk! We hebben heel veel lol en zijn tegelijkertijd bloedserieus en bikkelhard tegen elkaar. We dagen elkaar enorm uit, maar respecteren het ook van elkaar als we iets moeilijk vinden. Door het sterke onderlinge vertrouwen dat we hebben kunnen we de grenzen van ons kunnen opzoeken.' Het was bij Farkas Quintet Amsterdam waar Edelaar écht zacht leerde spelen. 'Ik vind dat ik niet zo veel goed kan, maar heel zacht spelen, dat kan ik! Ik herinner me in de beginjaren dat we tijdens een repetitie afspraken hoe zacht we zouden spelen. Volgens de fluitist konden de hobo en fagot het minst zacht spelen, dus we spraken af dat dat de ondergrens was. Tijdens het concert ging hij toch tien keer zachter dan afgesproken en toen dacht ik: dat gebeurt me niet nog een keer!' Sindsdien dagen de kwintetleden elkaar continu uit. 'Het compromis is nooit ons ideaal. En als we al eens een compromis hebben afgesproken, dan gaat er tijdens concert toch eentje rechtsaf en dan gaan we lekker allemaal mee!' Farkas Quintet Amsterdam is voor mij altijd de plek geweest waar we de extremen kunnen opzoeken. Gelukkig hebben we weer vaker concerten. Ik geniet enorm van het spelen met hen.' Ook het NedPho|NKO heeft hij intussen zo als een jas om zich heengetrokken, dat hij zich ook daar vrij voelt om zijn grenzen op te zoeken. 'Zó belangrijk dat dat kan!'

GUSTAVO NÚÑEZ

Hoe je het ook aanvliegt bij Remko Edelaar, hij is het categorisch met je oneens dat hij een topfagottist zou zijn. Daar blijkt geen greintje valse bescheidenheid aan, maar is het gevolg van een continu kritische blik op zijn eigen kunnen. Edelaar: 'In de jaren '90 speelde ik in het Jeugdorkest Nederland (JON) dat onder leiding stond van Alexander Vakoulsky. Vakoulsky had fagot gestudeerd aan het Conservatorium van St. Petersburg en als eerste fagottist in het St. Petersburg Philharmonisch Orkest gespeeld onder de legendarische dirigent Mravinsky. Hij kwam niet alleen met spannende verhalen uit het voor ons onbekende Rusland, maar ook met wijze lessen. Het belangrijkste dat hij ooit zei was: 'Je moet jezelf nooit vergelijken met je directe collega's om beter te worden, maar je moet je vergelijken met dé allerbeste die er is!' Het is voor Remko Edelaar niet moeilijk te bedenken wie dat

zou moeten zijn. 'We hebben in Nederland natuurlijk een aantal heel grote fagottisten gehad, zoals Brian Pollard, Joep Terweij en Thom de Klerck. Voor mij is er echter maar één topfagottist op dit moment en dat is Gustavo Núñez. Hij is mijn grote voorbeeld!' Edelaar licht enthousiast toe waarom.

'Het is niet alleen zijn technische spel, zijn mooie klank en muzikaliteit, waarbij hij als musicus werkelijk alle grenzen opzoekt. Ik herinner me een keer Tsjajkovski's 5^e waarin hij speelde. Er zit een stuk in dat heel zacht moet. Nu weten we dat hij al waanzinnig zacht kan spelen, maar wat doet hij? Hij speelt zó zacht dat hij alle grenzen van het mogelijke lijkt te doorbreken. Hij neemt daarmee een enorm risico dat er iets kraakt, maar dat doet hij gewoon. Hij speelde daar zachter dan je voor mogelijk hield.' Het was voor Edelaar een eye-opener om te horen hoe iemand die al zo goed is, toch nog verder gaat dan hij al kan. 'Ook als persoon is hij voor mij in alles een voorbeeld. Als opvolger van Brian Pollard heeft hij niet alleen diens functie overgenomen, maar ook zijn traditie voortgezet dat je altijd bij hem langs kon komen. Ik weet nog dat ik Gustavo heb gebeld toen hij er net zat en hem vroeg of ik les van hem kon hebben. Hij vroeg zich af waarom, ik had toch een baan als fagottist, maar toen ik aandrong stelde hij voor dat ik dan tien keer langs zou komen. Ik heb toen van alles aan hem kunnen vragen. Zelfs toen hij onze afspraak een keer vergeten was verontschuldigde hij zich nog. Ter compensatie had ik een extra lange geweldige les met daarna veel espresso's waarin we uitgebreid spraken over de verschillen tussen onze orkesten. Hij nam echt alle tijd voor me. Hij wilde er nooit iets voor hebben. Net als Brian Pollard en Johan Steinman wilde hij enorm graag zijn kennis en ervaring doorgeven.' Volgens Remko Edelaar is dat niet vanzelfsprekend onder alle musici. Een bekend voorbeeld is de trompetwereld waarin de befaamde liptrilling onder de beroepsgeheimen wordt gerekend. 'Of dat nu nog zo is weet ik niet, maar het was bekend

dat niemand je dat ging leren. Als je er achter was gekomen op de een of andere manier werd je toegelaten tot het gilde

der trompettisten,' aldus Edelaar. Hij heeft nu geen les meer bij Gustavo Núñez, maar leert nog steeds heel veel van het luisteren naar concerten van hem. Remko Edelaar: 'Ik heb het heel druk gehad met concerten de laatste tijd, maar wat zou ik graag nog eens als tweede fagottist naast Gustavo in het KCO spelen!'



Farkas Quintet Amsterdam (Foto: Farkas Quintet Amsterdam/Allard Willemsse)



Remko Edelaar voor zijn CD-collectie

ENERGIEBALANS

Zijn functie als solofagottist is hem niet komen aanwaaien. Al leek de fagot goed bij hem te passen, Remko Edelaar werkt altijd keihard aan alles wat hij speelt en studeert eindeloos. 'Het is een vak waar ik hard voor werk. Als je een goed concert hebt gegeven moet je gewoon weer de volgende dag je voorbereiden op een volgend concert. Het is gewoon hard werken, veel studeren en veel rieten maken,' aldus Edelaar. Zijn CD-collectie helpt hem daar onder andere bij. 'Ik ben een maten-man. Sommige maten beluister ik honderden keren op verschillende CD's om er dan uit te pikken wat ik mooi vind. Ik luister dan net zo lang tot ik begrijp wat de fagottist daar doet.'

Edelaar: 'De enige effectieve manier om als fagottist te functioneren is dat ik in alles

wat ik speel heilig geloof. Op het moment dat ik een stuk speel is dat het allerbeste stuk dat er is, anders ben ik bezig met tijdverspilling. Zeker bij moderne muziek is dat belangrijk, want het is niet altijd meteen duidelijk waarom je het speelt. Als ik me er voor de volle 100% voor geef vind ik altijd iets bijzonders, altijd iets wat de moeite waard is.' Remko Edelaar stopt al zijn energie in de voorbereiding van zijn concerten. 'Ik bereid me altijd heel goed voor, zodat ik minder zenuwen heb. Dat betekent zorgen dat ik in topvorm ben, dat ik goede rieten heb en dat ik elke dag weer datgene speel dat ik moeilijk vind. Ik zoek dag na dag de zwakke plekken in mijn spel op.' Die voorbereiding zit 'm vooral in zorgen dat hij maximale controle heeft over wat hij doet. 'Thuis ben ik vooral bezig met een noot heel mooi

aan te zetten of een lijntje goed te spelen. Tijdens de repetities kan ik dan een leuke en ontspannen tijd hebben en oppakken wat ik moet weten om het concert goed te doen', aldus Edelaar. Zijn inspiratie daarvoor haalde hij onder andere bij hoornist Phil Myers van het New York Philharmonic die in een filmpje liet zien dat hij elke dag drie uur studeert op zijn aanzet. Edelaar: 'Soms ben ik niet perse technisch met het stuk bezig, maar alleen maar met een technisch facet van het spelen dat ik tegenkom, of met iets wat je in je lichaam voelt en waar je mee aan de slag moet. Ik probeer heel goed te weten wat ik doe tijdens mijn spel.'

Bij zijn auditie voor zijn huidige positie bij NedPho|NKO speelde hij alles uit zijn hoofd. 'Ja, dat klopt. Ik weet dat sommige mensen het uitslooverig vonden, maar wie mij kent weet dat ik altijd alles uit mijn hoofd speel. Mijn examens op het Conservatorium deed ik ook helemaal uit mijn hoofd.' Voor Edelaar, die makkelijk stukken uit zijn hoofd leert, is het de enige manier. 'Ik wil de stukken die ik uitvoer zo goed kennen dat ik helemaal los kom van de noten. Ik wil tijdens het spel niet worden afgeleid doordat ik voor mijn neus ineens een *p* zie staan en dan denk 'O God, ik had dit zacht moeten spelen'. Ik wil helemaal vrij zijn als ik speel en het stuk op mijn eigen manier kunnen spelen.' Het gaat bij Edelaar om maximale controle. Over zijn lichaam, zijn spel, zijn focus op de muziek.

Als je zoveel geeft, is het ook enorm belangrijk dat je energie terugkrijgt uit je baan. Van werken met Nikolić en met Reinbert de Leeuw krijgt hij enorm veel energie, net als met de vriendenclub die Farkas Quintet Amsterdam voor hem is en met ASKO|Schönberg. Overigens wordt hij net zo blij van het spelen met het KCO als van het begeleiden van de Matthäus met een amateurkoor. 'De glimlach is bij al die dingen even groot. Die balans is enorm belangrijk voor mij', legt Edelaar uit. Waar hij ook enorm veel energie van kreeg was het uitvoeren van Mahler's 2^e en Beethoven's 4^e symfonie als eerste fagottist met het Concertgebouworkest, maar ook de Sacre spelen, met onder andere het NedPho, is geweldig. 'Zolang ik dit soort projecten mag doen blijf ik het leuk vinden en kan ik er ook al mijn energie in stoppen. Ik geef ook geregeld concertinleidingen, dat vind ik echt gaaf om te doen!' Minder leuke dingen zijn er ook. Edelaar: 'Ik doe ook wel mee aan kinderprogramma's. Die zijn heel erg leuk, maar lijken mij vooral veel energie te kosten. Geen idee waarom. Dat doe ik dus niet te vaak. Ook als er geklaagd wordt om mij

heen jaagt dat alle energie uit me weg. Dat moet dus niet te veel gebeuren.'

Remko Edelaar kiest zorgvuldig zijn projecten. Geen bizar moeilijke stukken, zoals het eerder genoemde fagotconcert van Françaix bijvoorbeeld, geen les geven. Ook geen CD-opnames. Edelaar: 'Ik ben daar niet het type voor. Ik stoer me teveel aan mijn eigen spel om dat te doen. Er zitten teveel losse eindjes aan en ik erger me dan aan wat ik hoor. Ik twijfel gewoon te veel voor een solo-CD, denk ik.' Hij hoort veel liever anderen. Zijn lijstje met aanbevelingen is lang. Hoboïst Hans Meijer bijvoorbeeld. 'Dat was een geweldig hoboïst. Bij hem was alles goed, de cirkel altijd rond.' Gustavo Núñez is natuurlijk fantastisch om naar te luisteren. 'En weet je naar wie je moet gaan luisteren? Reinbert de Leeuw die voor de laatste keer Satie gaat spelen. Dat is zo fenomenaal zoals hij dat doet. Dáár moet je naar luisteren!' Het tekent hem. Ook voor dit portret in De Fagot gaf hij liever namen door van anderen die hij veel beter en veel interessanter vindt dan hijzelf. 'Het gaat niet om Remko Edelaar, maar om de muziek. Ik heb heus dingen gedaan waar ik trots op ben en die ik goed kan, maar er zijn ook veel dingen die ik niet kan. Ik loop vaak stampvoetend door mijn studeerkamer, gefrustreerd dat ik na 25 jaar sommige dingen nog steeds niet onder de knie heb.'

RIETEN

Rieten maakt Remko Edelaar natuurlijk zelf. Ze zijn minimaal afgewerkt op het niveau van wat prima werkt, maar geen draadje teveel eromheen gewikkeld. Edelaar: 'Ik kan geen rieten maken. Ik zou het moeten kunnen, want ik heb les gehad van Johan Steinman, maar ik heb eigenlijk geen flauw benul hoe je een goed riet maakt.' Hij legt uit dat hij elke avond een paar rieten maakt

en dan kijkt of ze goed zijn of niet. 'Als ze goed zijn gebruik ik ze, anders gooi ik ze weg,' aldus Edelaar. 'Ik heb geen idee hoe ik ze bij kan stellen als ze niet goed zijn. Ooit lukte het best goed, maar de laatste tijd wil het niet. Ik laat binnenkort mijn messen weer eens slijpen. Misschien helpt dat!' Aan het proberen van kunststof rieten is hij nog niet toegekomen. Hij heeft er geen mening of principes over. 'Maakt mij niet uit. Als ze goed zijn, zijn ze goed.' Het zou een opluchting zijn, een goed kunststof riet. 'Dat rieten maken kost zo onwijs veel tijd, zó zonde. Ik

'Ik doe totaal niet aan planning. Zolang ik mijn baan als fagottist heb blijf ik dat doen'

speel graag op nieuwe rieten, dus ik gebruik ze ook maar heel kort. Zo ineffectief als de pest!'

BELASTINGADVISEUR

En hoe kijkt Remko Edelaar naar zijn toekomst als fagottist? Zoals eerder al vermeld houdt hij er een soort reserve-carrière mogelijkheid op na. Edelaar: 'Ik heb een gezin en een goed inkomen, maar met die enorme bezuinigingen die we achter de rug hebben ben ik me wel zorgen gaan maken over de toekomst. Ik wil niet riskeren dat ik een gezin met kinderen heb en na een volgende bezuinigingsronde zonder baan zit. Ik kan dan niet zeggen dat ik het niet zag aankomen.' Het is niet dat hij niet alles geeft voor zijn baan als fagottist, maar de krappe markt en zijn eeuwige twijfel aan zijn eigen kunnen hebben hem wel aan het denken gezet.' Ik deelde ooit die zorgen met een bevriend belastingadviseur, eentje die vooral musici adviseerde, en hij vroeg me toen op termijn zijn belastingkantoor over te nemen, want ik was ooit begonnen aan

een studie Econometrie en had ook een makelaarsdiploma,' aldus Edelaar. Hij heeft het niet gedaan, maar is toch wel op het spoor gezet van een andere sluimerende interesse. 'Ik volg een opleiding tot belastingadviseur. Die rond ik binnenkort af en dan ga ik verder Fiscaal Recht studeren aan de Universiteit.' In zijn vrije uren zit hij boven de boeken. 'Het is iets wat me mateloos interesseert. Ik ben iemand – altijd geweest ook – met een brede interesse. Ik vind het heerlijk om ook weer dingen te kunnen lezen en ik leer makkelijk iets uit mijn hoofd.' En heeft hij dan al iets op het oog? 'Welnee! Ik doe totaal niet aan planning. Zolang ik mijn baan als fagottist heb blijf ik dat doen. Maar mocht het doek ooit voor mij vallen dan kan ik zó in iets anders stappen dat ik met net zo veel plezier kan doen. Misschien ben ik over tien jaar wel belastingadviseur. Wie zal het zeggen?'



Foto: Farkas Quintet
Amsterdam/Allard Willemsse

Tellen tot 99 op je handen

ELLEN KRUIHOF

Het lijkt onmogelijk om verder dan tot tien te tellen op je twee handen, maar het kan wel! Handig wanneer je meer dan tien maten rust hebt en je móet tellen om er niet uit te raken. Hoe gaat dat? Je begint te tellen met je wijsvinger en telt t/m de pink van die hand tot vier. Alleen de duim wordt dan vijf. Je telt verder met de wijsvinger, die

dan zes wordt. Die ene hand vol is dan vijf (duim) + vier (andere vingers) = negen. De wijsvinger van de andere hand is tien, zodat je met de eerste hand weer verder kunt tellen. Op dezelfde manier als bij de eerste hand tel je verder bij de andere hand, maar dan in tientallen. De duim is dan dus 50. Alle vingers vol is dan 50+40+5+4=99!



Eén



Negen

Je hebt geen handen vrij als je je fagot ook nog vast moet houden? Gebruik het aanspannen van je vingers om te tellen, je hoeft ze niet per se omhoog te steken. Maar natuurlijk is het leuker om te spelen dan om te tellen...



GELOOF EN PANUFNIK

Panufnik droeg het Fagotconcert op aan Popiełuszko, die werkzaam was in Warschau, de stad waar ook Panufnik vandaan kwam. De dissertatie baseert zich op uitspraken van Panufnik in zijn autobiografie waarin hij zegt zelf niet per se katholiek te zijn. De schrijfster ziet toch uitingen van de katholieke, Poolse identiteit in diverse stukken, waaronder het Fagotconcert. Sommige van de thema's doen denken aan kerkmuziek, maar Panufnik citeert nergens, alle muziek is van hem zelf. De verschillende delen van het Fagotconcert zijn gelinkt met gebeurtenissen uit het leven van Popiełuszko, maar zonder dat de muziek echt programmatisch is. De muziek volgt niet letterlijk een verhaal.

RECITATIVO I

De eerste uitvoering was in Milwaukee op 18 mei 1986 met de Amerikaanse fagottist Robert Thompson. Het was het directiedebuut van Panufnik in de VS. Een jaar later volgde een opname met dezelfde solist, ditmaal begeleid door de BBC Orchestra. In het programmaboek heeft Panufnik als toelichting geschreven dat in de beide delen Recitativo en het deel Aria het gezongen karakter centraal staat, vandaar ook de naamgeving. Verder is elk deel behalve de Prologo, gelinkt aan een gebeurtenis. Voor Recitativo I is dat de meditatie en het gebed van een priester.

In Recitativo I begint de fagot op een as', die meteen zachter wordt. In tegenstelling tot de Prologo is de begeleiding vooral afkomstig van de blazers, in lange noten en zacht. De blazers hebben *pp alla organo* als bij-schrift. Het deel blijft de eerste helft zacht. Daarna volgt een crescendo tot het eind van het deel, terwijl de fagot steeds lager gaat en de begeleiding steeds hoger.



Op het eerste gehoor lijkt het deel anders dan de Prologo, maar Panufnik gebruikt dezelfde intervallen, zoals de volgende tabel laat zien. Omdat Panufnik niet volgens een toonsoort schrijft, is datgene wat klinkt belangrijk. We kunnen daarom een verminderde kwint gelijkstellen aan een overmatige kwart.

akkoord	klarinet 2	klarinet 1	fluit	intervallen
1	e	bes	es'	overm. kwart + reine kwart
2	g	as	d'	kleine secunde + overm. kwart
3	fis	b	c'	reine kwart + kleine secunde
4	a	d'	es'	reine kwart + kleine secunde
5	g	des'	ges'	overm. kwart + reine kwart
6	bes	b	f'	kleine secunde + overm. kwart

Ott beschouwt in haar dissertatie de intervallen reine kwart + kleine secunde als vast element in Panufniks werk. In feite hebben we nog met hetzelfde tonenmateriaal van doen als in de Prologo wanneer we ervan uitgaan dat je de kleine secunde ook mag omdraaien. Het tweede akkoord wordt dan as-d'-g' en dan zijn we terug op de stapeling van een overmatige en reine kwart. In het derde en vierde akkoord moet de fluittoon een oktaaf naar beneden en in het laatste akkoord de bes van de tweede klarinet een oktaaf omhoog. De melodie van de fagot klinkt als kerkmuziek, maar dat is het niet.

JEUGD EN STUDIE

Andrzej Panufnik (1914-1991) maakte twee wereldoorlogen mee en het communistisch regime. Hij werd kort na het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog geboren. Zijn vader moest in Russische militaire dienst en zat daar na de Revolutie van 1917 vast. In 1919 kwam de vader terug en begon een vioolmakerij, die een jaar later failliet werd verklaard. De vader koos een nieuw beroep, maar bleef de rest van zijn leven violen bouwen.

De jonge Andrzej wilde piano studeren, maar omdat zijn ouders vonden dat hij het gymnasium moest doen, had hij te weinig tijd voor zijn muziekstudie en haalde zijn toelatingsexamen niet. In plaats van piano koos hij slagwerk en zo kon hij toch aan een muziekstudie beginnen. Al snel werd de studie slagwerk vervangen door de hoofdvakken compositie en directie. Na zijn studie aan het Conservatorium van Warschau wilde Panufnik naar Wenen, met name om de muziek van de Tweede Weense School te leren kennen. Hij studeerde daar orkestdirectie bij Felix von Weingartner. Met diens aanbeveling kreeg hij een baan als filmcomponist en zo kon hij zelf nog een jaar buitenland betalen, half in Parijs en half in Londen.

RECITATIVO II

Ondervraging, marteling en dood staan centraal in Recitativo II. De fagot opent met de volgende lijn.



Afb. 3: Begin Recitativo II

Het rustige karakter van Recitativo I is weg, de fagot knalt er *sempre ff* in. Wat over is van het eerder gebruikte tonenmateriaal, zijn de kleine secundes. Panufnik schrijft hier twee maal twee overmatige drieklanken, opgedeeld in paren als volgt:

tonen	des-d	f-ges	a-bes	akkoordenpaar 1: des-f-a en d-ges-bes
volgorde	1	3	2	stijgend
tonen	bes-b	d-es	ges-g	akkoordenpaar 2: bes-d-ges en b-es-g
volgorde	1	3	2	dalend
tonen	des-d	f-ges	a-bes	akkoordenpaar 1
volgorde	2	1	3	stijgend
tonen	bes-b	d-es	ges-g	akkoordenpaar 2
	1	2	3	dalend

De drieklank d-ges-bes komt twee maal voor, waardoor alleen de drieklank c-e-gis dan nog niet aan bod geweest is. De begeleiding, voornamelijk door de strijkers, hakt er in. De paniek in de fagotstem neemt toe: de lijnen worden korter, het wordt steeds hoger en blijft minstens *f*. Ook de begeleiding is luid, maar gaat tegengestelde richting.

OORLOGSTIJD

De nazi's gebruikten Warschau als hun proeftuin wat betreft oorlogsvoering. Het concept van Gesamtkrieg werd daar uitgetest, waardoor alle verbindingswegen als eerste sneuvelden. Daarnaast betekende dat dat Warschau het eerste getto ter wereld had, er waren voedselrantsoenen en er waren massa-executies. Muziek was mondjesmaat toegestaan, Panufnik vormde een pianoduo met een vriend uit zijn studententijd, Witold Lutoslawski. Tegen het einde van de oorlog spoorden de Russen het verzet aan in opstand te komen tegen de Duitsers. Dit mislukte, maar had wel de verwoesting van de rest van de stad tot gevolg. Andrzej wist de violen van zijn vader te redden dankzij het Duits dat hij in Wenen had geleerd, maar zijn partituren waren weg. De nieuwe bewoners van zijn appartement hadden zich ermee warm gehouden.

COMMUNISME

Volgens Janelle Ott heeft Panufnik de eerste jaren na de oorlog in relatieve vrijheid kunnen werken, hoewel hij zelf in zijn autobiografie schrijft dat hij vanaf het begin van het communisme afkeer voelde jegens de macht. De situatie werd ernstiger toen men de Poolse componisten opdroeg werken te schrijven die de communistische overwinning verbeeldde. De muziek moest vaderlandslievend en niet elitair worden, niets mocht lijken op datgene waar men in het westen mee bezig was. Favoriet onderwerp was de Russische Revolutie en er werd graag gebruik gemaakt van volksmuziek.

Panufnik werd nog steeds uitgenodigd in westerse landen, vaak om een concert met (deels) eigen werk te dirigeren. Op een van deze trips, in 1954 naar Zürich, wist hij aan zijn "begeleiders" te ontsnappen en reisde zijn toenmalige vrouw achterna die bij familie in Londen op ziekenbezoek was. Hij had zijn partituren in zijn koffer verstopt, behalve die van de filmmuziek. Tot zijn grote verdriet kon hij geen violen meenemen van zijn inmiddels overleden vader.

ARIA

Het vierde deel, een elegie, is langer dan de andere delen bij elkaar. In tegenstelling tot de andere delen komen verschillende karakters voor. Het zachte, lyrische van Recitativo I is meteen aan het begin. De begeleiding is in de blazers en de fagot speelt een melodie.



Afb. 4: Fagotmelodie Aria

Ott schrijft dat de fagot in f-klein speelt, maar dankzij de es is het eerder f-dorisch, waarmee ook het kerkmuziek-achtige terugkomt. Aan de begeleiding kan geen toonsoort gekoppeld worden: men speelt in f met een dubbele terts, zowel as als a. Dit akkoord wordt afgewisseld met het akkoord d-es-f-as, dat vaak in wijde liggingen voorkomt. De kleine secundes werken dan nog wel schrijnend, maar schuren minder dan in nauwe ligging. De lyrische stukken worden afgewisseld met de hakakkoorden van de strijkers, maar de fagot krijgt meer gelegenheid om de eigen zinnen af te maken. Het thema komt voor in de blazers wanneer de fagot een tegenmelodie speelt en het is dan eigenlijk voor het eerst in het stuk dat de solist en de begeleiding thematisch met hetzelfde bezig zijn. Op ongeveer driekwart van het deel komt de fagot zelfs helemaal alleen aan het woord in de cadens.

LEVEN IN GROOT-BRITANNIË

De eerste tijd in vrijheid viel niet mee: Panufniks huwelijk liep stuk en hij had weinig werk. Het tij begon te keren toen de uitgeverij Boosey and Hawkes met hem ging werken. Om bestaande Poolse claims te omzeilen veranderde Panufnik wat details aan zijn werken om ze zo als herziene versie uitgegeven te krijgen. In 1960 kreeg hij een persoonlijk assistent, Camilla Jessel, die later zijn vrouw zou worden. In 1961 werd Panufnik Brits staatsburger. Hoewel de rust terugkeerde in het leven van Panufnik, schreef hij in de jaren '60 van de

vorige eeuw relatief weinig muziek. Hij gebruikte de tijd om meer methodisch te gaan werken, hoewel dat volgens Ott niet leidde tot anders klinkende composities. De Poolse ban op Panufnik en zijn werken werd officieel in 1977 opgeheven, maar hij wilde pas terug als Polen een democratie zou zijn geworden. Het lukte op het nippertje: in 1990 is hij nog één keer terug geweest in zijn geboorteland.

EPILOGO

De epiloog verbeeldt de bevestiging van de gruweldaad. Elementen uit de Prologo komen terug: het *f*-spel, het stuiterritme zoals in Afb.1 in de strijkers en de kwartsprong in de fagot. Dankzij de steeds terugkerende akkoorden met zowel een grote als kleine terts blijft de sfeer dramatisch en schrijnend.

PANUFNIKS MUZIEK

Waarom kennen we dit concert niet?

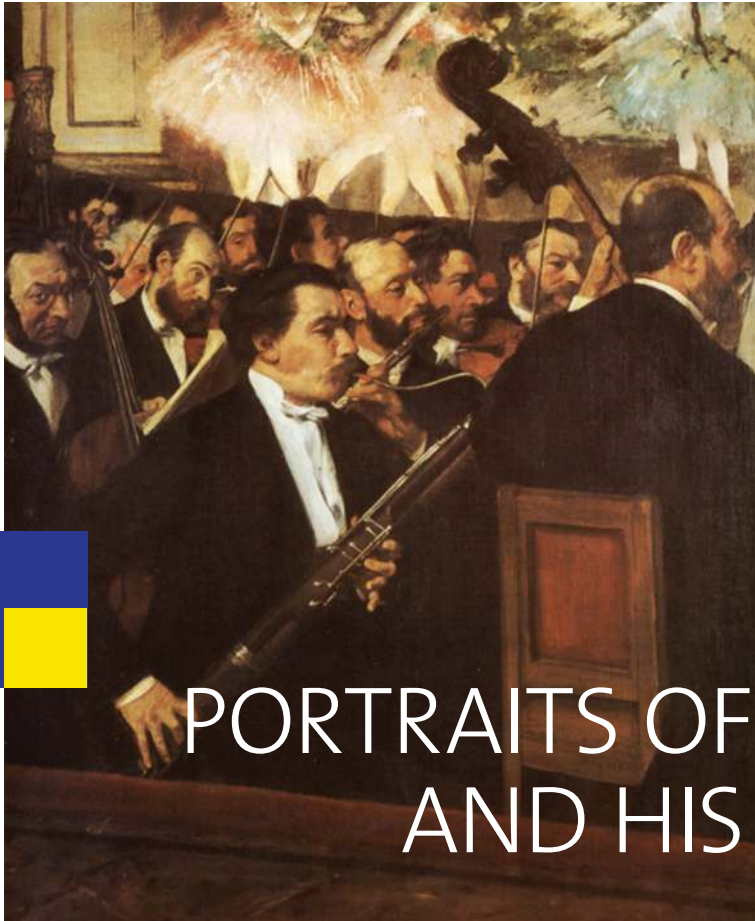
Waarschijnlijk is Panufniks onbekendheid veroorzaakt doordat hij in Polen uit de geschiedenisboeken was geschreven na zijn vlucht, terwijl hij in het westen (nog?) niet bekend was.

Officieel hoort Panufnik tot de Nieuwe Poolse School, samen met mensen als Górecki en Lutoslawski. Wat deze componisten gemeen hebben is dat ze expressiviteit zochten buiten de klassieke tonaliteit, maar ook buiten de atonaliteit van de Tweede Weense School. Het is wel merkwaardig om van een school te spreken, omdat de componisten elkaar een half leven uit het oog zijn verloren.

Uit de notenvoorbeelden komt naar voren dat Panufnik effectief omging met zijn notenmateriaal, terwijl ook zijn orchestratie sterk is. Het Fagotconcert is daarmee geen gemakkelijke klus voor de solist geworden: ruim twintig minuten is de fagot de eenzaam roepende, in alle registers van het instrument.



<http://culture.pl/en/artist/andrzej-panufnik#artykuly>
<http://panufnik.com/>
<http://panufnik.com/gallery/diagrams/>



MINDY KEYES (NASHVILLE, TENNESSEE)

DEGAS, TOULOUSE- LAUTREC AND DÉsirÉ DIHAU: PORTRAITS OF A BASSOONIST AND HIS BASSOON

Edgar Degas, *l'Orchestre de l'Opera*.
Circa 1870. Parijs, Musée d'Orsay

Degas' schilderij *l'Orchestre de l'Opera* met daarop fagottist *Desire Dihau*, zal velen bekend zijn. Enkele jaren geleden vond de redactie van *The Double*. Reed – orgaan van de International Double Reed Society (IDRS) – uit dat er nog een schilderij van Degas bestond: *Musicians in the Orchestra*, met eveneens daarop *Désiré Dihau*. Het hing in een museum in San Francisco. De 'vondst' van dit schilderij was aanleiding voor de herplaatsing van een artikel van Mindy Keyes dat 1990 in TDR verschenen was.

In een toelichting hierop schrijft de Editor van *The Double Reed* het volgende over het Degas' *Musicians in the Orchestra*.

The style, coloring, and lack of detail suggest that *Musicians in the Orchestra* (*Portrait of Desire Dihau*) may be a signed study for *L'Orchestre de l'Opera*. Contrasting with the flashes of color found in *L'Orchestre de l'Opera*, *Musicians in the*

Orchestra is done in subdued browns and blacks, with small touches of white, pink and perhaps a hint of blue. The only bright pigment to be found is in the crimson wrapping of the bassoonist's reed – the same color Degas uses to sign his name in the lower right corner. The brushwork is swift, giving a sense of motion to the background. The violin and viola bows peeking up rhythmically above the blurred orchestra like bayonets. The bassist, looming large in the lower right corner with his back turned to the viewer, also seems to take part in this rhythm.

Our bassoonist, in comparison, is an island of tranquility. In this portrait, he sits back, much less engaged than he appears in *L'Orchestre de l'Opera*. His legs are casually extended and other than a few rumples in the sleeve, his jacket is neatly arranged. His bassoon

angles toward the upper right in opposition to the orchestra's bows, and this angle is echoed in the line of his upper arm, the arm and back of the bassist, and in a roughly executed object that may just be the long joint and bell of a second bassoon. Over the years, a few bassoonists have debated what note Dihau is playing in the more famous portrait (a 2002 reprint from the British Double Reed society most recently posits E₄). Here though, the fingers are less carefully done and it is impossible to tell what note might be sounding forth. Differences aside, the bassoonist is most certainly our man: no matter in which version he shows up, Dihau is sporting his trademark moustache – one part Grieg, two parts Elgar.

Met toestemming van de uitgever van *The Double Reed* wordt het artikel hier in licht ingekorte vorm gepubliceerd.

The year was 1886. Twenty-two-year-old Henri de Toulouse-Lautrec entered the Dihau family apartment off the rue Frochot. He had come again to the apartment to chat with the Dihaus, his cousins, and to stand and gaze at a painting that had been given to the Dihaus fifteen years earlier by its creator, Edgar Degas. Toulouse-Lautrec found the canvas striking. He was always ready “to say his prayers before it.” The painting was Degas’ *L’Orchestre de l’Opéra*. Its central subject was bassoonist Désiré Hippolyte Dihau.

As Toulouse-Lautrec stood there, a germ of an idea for two new paintings and a lithograph of his cousin may have found its way into his consciousness. For within the decade, he would try his own artistic hand at three portraits of Dihau.

Degas’ and Toulouse-Lautrec’s portraits of Dihau may reveal a link between the two artists, a link that extended beyond nationality and artistic technique. The link was an interest in a bassoonist and his bassoon. Degas and Toulouse-Lautrec chose to befriend and paint or etch Dihau, a French bassoonist who had made his reputation as performer at the Paris Opera. Both artists attempted to portray Dihau playing his bassoon. And both artists turned from Dihau to onstage performers for subjects in their artwork.

WHAT DREW THE TWO ARTISTS TO DIHAU?

Dihau was born in Lille in 1833. He studied bassoon at the Lille Academy and the Paris Conservatory. He played bassoon in the orchestras of such Paris opera houses as the Théâtre Lyrique, the Théâtre des Bouffes-Parisiens and the Opéra. Dihau was solo bassoonist in Paris concert halls like the Eldorado, the Concerts Padeloup and the Concerts du Chatelet. He also composed music. In the 1890s, he wrote music for song lyrics by musician friends.

Little has been written about Dihau’s playing skills. A search through books about the history of the bassoon does not tell us much about his performance style or his musicianship. Author Will Jansen notes that Dihau won first prize in 1857 and second prize in 1865 in competitions at the Paris Conservatory. Jansen also says that few bassoon players of the past have become so world-renowned after their deaths. Dihau, he writes, was immortalized by Degas. Music writer Lyndesay Langwill’s *The Bassoon and the Contrabassoon* and author Gunther Joppig’s *The Oboe and the Bassoon* do not list him as one of history’s great bassoonists. But an issue of *The Double Reed* calls him a “well-known Parisian bassoonist.” However strong his musical talents, Dihau

captured the imaginations of Degas and Toulouse-Lautrec. Both artists found Dihau’s friendship, musicianship, or physical presence compelling enough to devote several works, in full or in part, to him. I suggest that friendship may explain the portraits of Dihau without his bassoon. But something more, some curiosity about the bassoon or this bassoonist, led Degas and Toulouse-Lautrec to paint or etch pictures of Dihau with his instrument. Consider the artists’ relationship with, and portraits, of Dihau. Degas lived near Dihau in Montmartre, the artists’ quarter of Paris. Writer Hélène Couurier comments that the two men often traveled home together after evenings at the opera and spent their spare change on roasted chestnuts. They also ate breakfast together in the restaurant Mere Lefebvre, on the rue de la Tour d’Auvergne. Degas wrote to his “cher Dihau” from New Orleans during a trip to the United States.

In 1868 Degas began plans to paint a portrait of Dihau seated alone and playing his bassoon. But by 1869, Degas decided to expand the scope of the portrait by showing Dihau in the Paris Opéra. He completed the oil painting *L’Orchestre de l’Opéra* that year. Dihau sits with his bassoon in the orchestra pit of the opera house. Around him are other of Degas’ friends, both musicians and non-

Edgar Degas,
*Musicians in
the Orchestra*.
San Francisco,
Legion of
Honor Museum



musicians, portrayed as orchestra members. Couturier says that Degas saw the painting as a means to show off “an extraordinary collection of portraits.”

Why did Degas choose to make the bassoonist the focus of the painting? Degas’ notes on painting portraits tell us that he believed in making “portraits of people in familiar and typical attitudes and especially [giving] the same choice of expression to the face that one gives to the body.” L’Orchestre de l’Opéra lets us see the bassoonist in his natural environment, the orchestra pit. Perhaps Degas tried to capture Dihau’s playing posture and embouchure. The painting shows Dihau puffing his cheeks as he blows into the instrument’s reed and fingers the keys of the bassoon. Jansen comments that the instrument looks like a Buffet bassoon and calls the position of Dihau’s fingers “all true to life and masterly.”

Degas’ decision to paint Dihau with his bassoon in the orchestra pit is not surprising given the painter’s background. Degas’ well-to-do family, influential bankers and businessmen, loved music, and Degas had known musicians all of his life. Degas biographer Roy McMullen writes that Degas’ father, Auguste, set up Monday evening concerts in the Rue de Mondovi:

“[Auguste] would be remembered circling up through the ninth Arrondissement in a hackney coach to pick up Edgar, Marie Dihau and her brother, Désiré.”

Musicians like Dihau served as Degas’ link to the onstage world of opera. The master commented in 1880, “I thought I would sneak into the opera among the stage mothers.” And because most mid-nineteenth-century operas offered ballet sequences, musicians like Dihau were also Degas’ link to the onstage world of ballet. For from paintings of musicians, Degas began to move in the 1870s to paintings of ballet dancers. Works such as *Le ballet de “Robert le Diable”* show us Degas’ artwork’s transition from the musician to the dancer, from the orchestra pit to the stage. In *Le ballet de “Robert le Diable,”* Dihau is again in the orchestra pit, but he is no longer the focus of the work. Degas devotes only half of the painting to the musicians. He devotes the other half to the dancers on the stage.

While Degas spent much of his later life painting the dancer, another young artist picked up where Degas left off with the musician. Toulouse-Lautrec was about thirty years Degas’ junior, and his

fascination with the older master led him to Montmartre, to the opera, and to the doorstep of his cousin Dihau. In a letter dated “Paris, Autumn 1885,” Toulouse-Lautrec wrote to his mother:

... Paris is dark and muddy, which doesn’t prevent me from trotting in the streets after the musicians of the Opéra, whom I’m trying to charm so as to sneak into the temple of the arts and of boredom.

Writers Jean Adhemar and Theodore Reff comment that although he says he tried to charm musicians like Dihau out “of boredom,” Toulouse-Lautrec was really in love with music and the “spectacle” of the opera. Toulouse-Lautrec and Dihau would become good friends, and in 1889 Dihau would introduce him to Degas, the creator of the striking painting in the Dihau apartment.

In 1890 Toulouse-Lautrec painted two portraits of the bassoonist. He called the first work *Monsieur Désiré Dihau, basson de l’opéra* and the second work simply *Monsieur Désiré Dihau*. The first work shows Dihau in suit and top hat, facing us. The second painting shows Dihau in profile, reading the newspaper. At the time,

Toulouse-Lautrec may perhaps have had too much respect for Degas’ painting to attempt a portrait of the musician with his bassoon. Art historian Parker Tyler suggests that Toulouse-Lautrec was trying to impress Degas with his own artistic technique.

If Tyler is right, Toulouse-Lautrec seems to have succeeded. Soon after he met the master, Degas said to him, “I see you too are one of us.” In 1893 Toulouse-Lautrec mustered enough courage to etch a lithograph portrait of Dihau with his bassoon. He may have lacked the courage to try the same medium that his idol had used. The lithograph *Les Vieilles Histoires*

... Pour Toi shows Dihau in a posture similar to his pose in L’Orchestre de l’Opéra. We see Dihau’s right side; we see his fingers in motion and his cheeks puffed.

Though we cannot be sure of Toulouse-Lautrec’s exact interest in the bassoon or the bassoonist, we find a hint about his feelings toward this particular instrumentalist and instrument by looking at the upper right-hand corner of the lithograph. Above Dihau’s music stand floats the bust of a devil. Did Toulouse-Lautrec consider the bassoon the devil of



Edgar Degas: *Ballet Scene from Meyerbeer's Opera 'Robert le Diable'* (1876). London: Victoria and Albert Museum.

the orchestra? Or was the artist attracted to a sadistic bent in the bassoonist's character? We must guess the answers to these questions. Toulouse-Lautrec left us no explanation of the devil's presence. [Editor's note: the bust of the devil may also be a reference to Dihau's appearance in Degas' painting *Le ballet de "Robert le Diable"*]

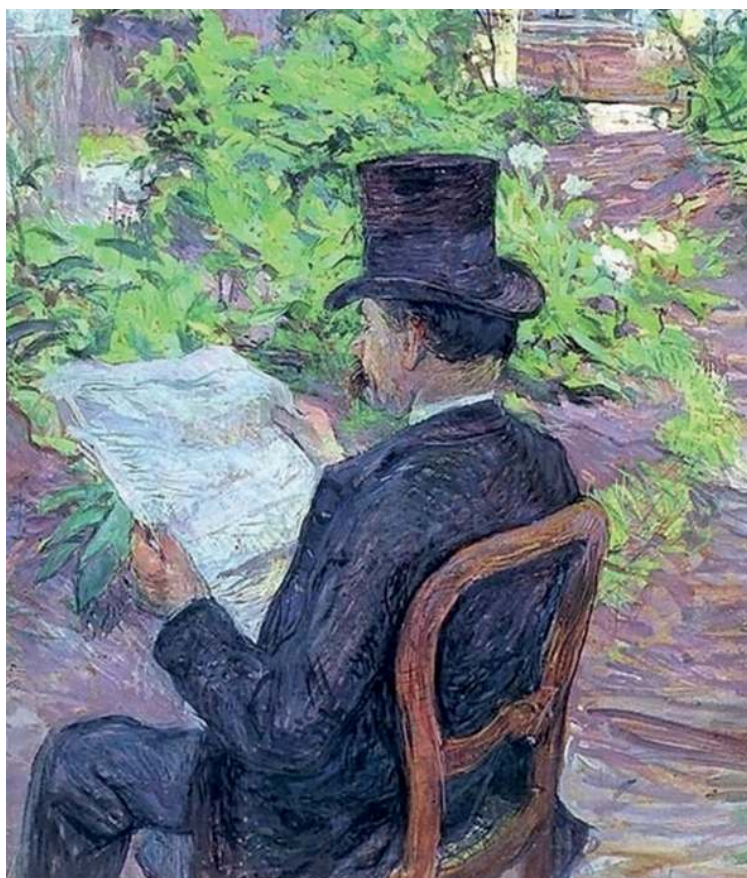
We know that Toulouse-Lautrec and Dihau enjoyed working and spending time together. Through the 1890s, Dihau commissioned Toulouse-Lautrec to design lithograph covers for his published songs. Toulouse-Lautrec's friendship with the bassoonist continued until the artist's death in 1901. Likely, Toulouse-Lautrec never forgot his "debt" to Dihau for his introduction to his idol Degas: Writer Jean Sutherland Boggs tells us that when Toulouse-Lautrec gave his two paintings of Dihau to Marie Dihau, he "inquired timidly and humbly whether they did not look ridiculous beside those of Degas."

Like Degas, Toulouse-Lautrec moved on to consider onstage performers and settings after completing his works on Dihau. Posters of Jane Avril, Yvette Guilbert, May Belfort and the dancing girls at the Moulin Rouge emerged in the '90s. Degas and Toulouse-Lautrec went on to paint the subjects that would make them worldrenowned. But the two artists shared a common beginning. Early in their careers, they both noticed a certain bassoonist and his bassoon. They used the bassoonist and bassoon as a subject in their artwork. And they used their artwork as a springboard to paintings of onstage performers. Degas moved on to paint ballet dancers, and Toulouse-Lautrec moved on to paint the dancers at the Moulin Rouge. The artists have left us no written account of their fascination with the bassoon. But they have left us their work. And we can always stand in front of, ponder and "say our prayers" before their portraits of a bassoonist and his bassoon.

MINDY KEYES IS A FREE-LANCE MUSIC WRITER AND THE DAUGHTER OF BASSOONIST JAMES KEYES. MINDY GRADUATED FROM THE MEDILL SCHOOL OF JOURNALISM AT NORTHWESTERN UNIVERSITY IN JUNE 1990. AFTER GRADUATING, SHE TRAVELED TO TOULOUSE, FRANCE, WHERE SHE WORKED AS RESEARCH ASSISTANT TO HAYDN AND MOZART SCHOLAR H.C. ROBBINS LANDON.

Voetnoten en bibliografie zijn hier niet opgenomen; wie daar belangstelling voor heeft neemt contact op met de redactie (defagot@fagotnetwerk.org).

Dit artikel is overgenomen uit *The Double Reed*. Het verscheen in *The Double Reed*, Vol. 13, No. 2 (1990) en is herplaatst in *The Double Reed* vol. 38,2, 2015



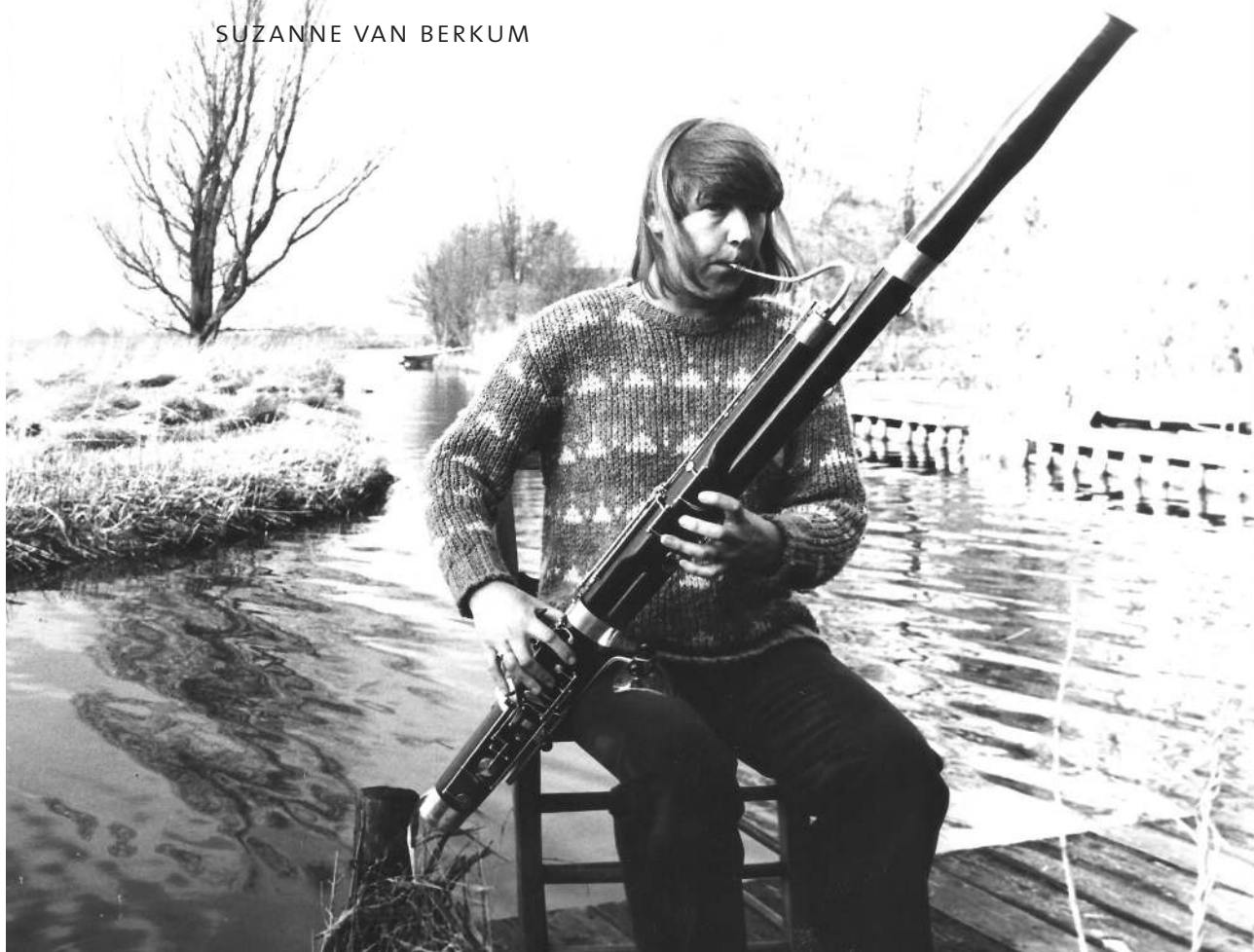
Toulouse-Lautrec, *Monsieur Désiré Dihau*, circa 1890.
Musée Toulouse-Lautrec, Albi, Frankrijk.



Toulouse-Lautrec, *Omslag Les Vieilles Histoires, Pour toi!...*, 1893
Bron: www.gemeentemuseum.nl/nl/collectie/pour-toi-uit-de-serie-les-vieilles-histoires

IN MEMORIAM BERNADETTE DE JONGH-OLBERS

SUZANNE VAN BERKUM



'Plezier in muziek, dat is het allerbelangrijkste'. Zo formuleerde Bernadette de Jongh-Olbers wat in haar ogen de essentie was van haar vak. En dat dat plezier eraf spatte in alles wat zij deed, dat zal een ieder die deze bevlogen fagotdocente heeft mogen meemaken, geheel beamen.

Eigenzinnigheid, daadkracht, betrokkenheid, originaliteit, humor en bovenal bevlogenheid typeren de onlangs overleden fagotiste en fagotdocente uit Noord-Holland. Het begon allemaal al in haar jeugd, in de jaren '50, toen Bernadette als tienjarig meisje blokfluit speelde, maar vastberaden was om fagot te gaan spelen zodra ze daartoe de kans zou krijgen. Die kans kwam eindelijk, toen ze acht jaar later blokfluit was gaan studeren aan het conservatorium in Alkmaar. Fagot studeerde zij vervolgens aan het conservatorium van Amsterdam bij Joep Terwey, maar: 'Ik wilde niet het orkest in, ik wilde lesgeven! Ik was de eerste die als

fagotist afstudeerde en geen orkestexamen deed, maar een B-examen. Er moest zelfs nog nagevraagd worden, of dat wel kon.' Maar blijkbaar kon het, en in 1975, een jaar na haar blokfluit-examen, studeerde Bernadette af als fagotdocent, een vak dat haar op het lijf geschreven bleek te zijn.

PASSIE VOOR KINDEREN

Daarna begon het pionieren pas echt: in een tijd dat de ontwikkeling van kinderfagotten nog volledig in de kinderschoenen stond, en de meeste fagottisten er niet over piekerden jonge kinderen op het toch al snel anderhalf keer zo grote instrument te bekwamen, bouwde Bernadette met tal van praktische oplossingen een omvangrijke lespraktijk op, met op zeker moment meer dan 40 leerlingen in het hele gebied van Den Helder tot Zaandam, onder wie een groot aantal kinderen. Beensteun op de stoel, telefoonboek onder de voeten,

'Bernadette was een inspiratie.

Een in alles originele vrouw, die altijd haar eigen maatstaven hanteerde en haar omgeving het (zelf-)vertrouwen gaf om dat ook te doen.

Zij prees en stimuleerde originaliteit altijd!'

Bas Pollard, dirigent en blazerscoach

voor de rechter wijsvinger een – door Henk de Wit vervaardigde – klep voorzien van een dubbelte in plaats van het gat, een fagottino-lesmethode, en alle mogelijke obstakels waren overwonnen. Zelf heb ik die telefoonboek-maatregelen ook nog aan den lijve ondervonden, toen ik als meisje van zeven, ongetwijfeld mede tot mijn keuze voor dit instrument gekomen door het enthousiasme en de bevlogenheid van deze fagotjuf, fagot ging spelen.

Los van haar vindingrijke oplossingen voor alle denkbare redenen die kinderen zouden kunnen ontmoedigen op jonge leeftijd

fagot te gaan spelen, had Bernadette ook haar heel eigen, zeer degelijke methode voor het ontwikkelen van de juiste speltechniek. 'Ademsteun, ademsteun, ademsteun! Ik liet mijn leerlingen altijd lachen om hen te laten ervaren waar die ademsteun zit'. En als je die steun vervolgens toch weer dreigde te vergeten, dan prikte ze vanzelf in je zij: 'Kijk, dáár zit die steun!' En zoals iedere docent had ook Bernadette haar geveulgelde uitspraken: 'Een fagot is nu eenmaal vals. Dus laten we gewoon ons best doen zo zuiver mogelijk vals te spelen'. En ook: 'Hoe langzamer je het studeert, hoe sneller je het leert.' Wijsheid die van toepassing is op elke musicus...

Dit alles ging gepaard met een weldoordachte aanpak op basis van Bernadette's schat aan ervaring met hoe kinderen en pubers 'in elkaar zitten': 'Jonge kinderen, in de basisschoolleeftijd, zijn heel motorisch ingesteld. Gewoon veel toonladders laten spelen dus. Als ze naar de brugklas gingen, speelden we meestal het eerste halfjaar gewoon alleen maar duetten. Dan hebben ze al zoveel andere dingen aan hun hoofd, en is het extra belangrijk dat muziek maken vooral heel leuk is'.

VOETBAL

Typerend voor Bernadette was ook haar directheid: gewoon zeggen waar het op staat. Zo sprak zij eens met een blokfluitlerling af: 'Als je fluit volgende week nog net zo in het hoesje zit als je hem er nu ingestopt hebt, moet je mij maar bellen: of je komt niet, of je komt wel, maar dan neem je je voetbal mee.' 'Zijn vader kwam vervolgens op blokfluitles (hield het 3 maanden vol) en hij ging op gitaarles. Hij speelt nog steeds gitaar. Ik heb heel wat leerlingen van blokfluitles afgeholpen'. Bernadette ten voeten uit.

TAKKENBOS

En vooral ook, het samen muziek maken. Bernadette was enorm bedreven in het opzetten en leiden van allerlei ensembles: blokfluitensembles, gemengde ensembles en niet in de laatste plaats het fagotorkest 'Takkenbos'. Van 1990-1994 heeft dit ensemble, bestaande uit tientallen fagottisten onder de bezielende leiding van Bernadette, diverse keren opgetreden op tal van locaties in Noord-Holland. Onder meer tijdens het fagotweekend in 1992 in de IJsbreker in Amsterdam, waar zij het speciaal voor Takkenbos gecomponeerde werk 'Take Five or More' van Bernard van Beurden uitvoerden. De ongeëvenaarde daadkracht en bijzondere pedagogische kwaliteiten van Bernadette vormden voor andere fagotdocenten een bron van inspiratie. Hannie Kruijt, die in Twente en de Achterhoek begin jaren '90 nog hoofdzakelijk fluitles gaf, zegt over haar eerste kennismaking met Bernadette: 'Ik was nog fluitjuf, met een paar fagotleerlingen, toen ik over haar hoorde: een grote lespraktijk in een uitgestrekte regio met heel veel leerlingen, waarin alles wat ik met de fluiten deed ook mogelijk bleek te zijn met de fagot. Zoals grote ensembles. Het was voor mij echt een eyeopener, en een stimulans om dat ook met de fagot voor elkaar te gaan krijgen. Vooral ook het aantal leerlingen.'

Een andere openbaring was de manier waarop zij les gaf aan jonge kinderen. Dat was voor mij totaal nieuw, en zeer inspirerend. Het zal rond 1993 geweest zijn, toen Fred Gaasterland haar had uitgenodigd naar Groningen te komen en een soort workshop voor zijn vakstudenten te geven, om hen te laten ervaren hoe je het lesgeven aan jonge kinderen kunt aanpakken.'

LEVENS LANGE INSPIRATIEBRON

Bernadette heeft de fagot in Noord-Holland echt op de kaart gezet. Bij de harmonieorkesten in de hele regio kwamen er

fagotten uit de kast. In Den Helder zelfs een oeroude Heckel... Haar betrokkenheid, bevoegenheid en onverwoestbare enthousiasme maakten haar voor iedere leerling een grote bron van inspiratie. Talloze van haar oud-leerlingen heeft zij levenslang voor de fagot en het samen muziek maken weten te enthousiasmeren.

Want dat Bernadette zeker niet alleen voor kinderen een fantastische leraar was, blijkt wel uit de herinneringen van Maddie Paup-tit: 'Ik ben pas op latere leeftijd begonnen met fagotspelen. Zwanger en wel kwam ik bij Bernadette. 'Geen probleem', zei ze, 'gewoon beginnen', en een fagot kon ik huren van de muziekschool. En inderdaad, stapje voor stapje veranderde de stoomboot in muziek. 'Lange noten blazen!' Ze wist altijd stukken te vinden die zorgden voor plezier in spelen en studeren.

Een persoonlijk hoogtepunt voor mij was de masterclass van Brian Pollard. Ik vond mezelf bij lange na niet goed genoeg, maar Bernadette vond absoluut dat ik me op moest geven. Ik heb er hard voor gestudeerd, en het was geweldig! De foto staat nog steeds op de website van het Fagotnetwerk.

Bernadette was wars van kapsones en had ook echt helemaal niets met professionals die op amateurs neerkeken. Plezier in muziek stond altijd voorop, maar wel met als doel ieder op zijn niveau echt muziek te laten maken. Ademhalingstekens zette ze met grote zwier in je muziek. Als ik nu mijn favoriete studiemateriaal – de Cellosuites van Bach – pak, herinnert het me weer aan haar wijze lessen.'

Jenny Halff (26) schrijft over haar fagotlessen: 'Ik heb tien jaar les gehad van Bernadette, en de reden dat ik ooit begon en koos voor de fagot toen ik zeven was, is zonder twijfel ook Bernadette geweest. Ontzettend enthousiast, altijd vrolijk, veel humor, zo kan ik nog wel even doorgaan. Van haar leerde ik niet alleen fagot spelen, maar ook samen



muziek maken, met piano en later ook in het 'grote' muziekschoolorkest. Ik leerde rusten tellen, de tenorsleutel lezen, maar ook het spelen van de ondersteunde rol van de fagot in een orkest. Bernadette heeft mij dingen geleerd, waarvan ik denk dat lang niet alle amateurs ze hebben geleerd. Dubbelstaccato bijvoorbeeld: ik heb er lang op geoefend, maar zonder haar had ik dit nooit gekund. Ik vind het echt heel bijzonder hoeveel energie zij stak in deze lessen. Zij heeft mij mede-opgevoed.

Ik kan me nog goed herinneren dat ze eens zei, dat ze mij haar conservatoriumdiploma zou geven, omdat ik ergens een kruis zag, dat zij nog niet had gezien. Niet letterlijk natuurlijk, maar ik was er erg van onder de indruk. En ze heeft me geleerd dat muziek is om te delen, om samen te maken. Dankzij haar heb ik geleerd om zoveel plezier te hebben in het maken en luisteren van muziek. Ze was een heel bijzonder mens.'

MEER DAN FAGOTJUF

Inderdaad, Bernadette was meer dan een fagotdocente. Ze was ook als uitvoerend fagottist actief, en speelde vooral veel kamermuziek, in binnen- en zo nu en dan ook in het buitenland. Bovenal echter, heeft zij mij, en ik denk vele fagottisten en niet-fagottisten met mij, ook als persoon enorm geïnspireerd. Het ging haar in de loop der jaren lang niet altijd voor de wind, maar ze bleef telkens weer met hernieuwde energie en een onuitblusbaar levensvuur vooruit



kijken, vastberaden om haar gestelde doelen te bereiken. Typerend hierin vind ik haar stellige uitspraak die ze in oktober 2015 deed, toen ik een keer bij haar langs ging: dat ze 70 wilde worden. Ze werd toen al zes jaar vrijwel ononderbroken behandeld aan kanker en het zou nog tot oudejaarsdag van 2017 duren, voordat het zover zou zijn. Maar natuurlijk werd ze 70.

Bernadette maakte de zaken niet mooier dan ze waren, wist altijd precies wat ze ergens van vond, en hoe ze iets wilde. Haar kracht en vastberadenheid om te realiseren wat ze voor ogen had, nooit ten koste van anderen, en steeds vanuit een onverwoestbare gedrevenheid, stevig geworteld in haar oprechtheid en authenticiteit hebben mij, en ik denk niet alleen mij, erg geïnspireerd.

Ik ken weinig mensen die zo eigenzinnig en zo daadkrachtig, maar tegelijkertijd zo betrokken en menselijk zijn, als Bernadette was.

Met haar overlijden heeft de fagottistenwereld een gedreven pionier en bijzondere pedagoge verloren, en de wereld een bijzonder mens. De herinneringen aan haar zullen echter in heel wat generaties fagottisten nog lang voortleven, daar twijfel ik beslist niet aan.

BERNADETTE OVERLEED OP 19 MAART 2018 IN HOORN.

*Met dank aan de bijdragen van
Hannie Kruijt, Jenny Halff,
Maddie Pauptit en Bas Pollard*

IN MEMORIAM ERROL BUDDLE

FREEK SLUIJS



Op 22 februari van dit jaar overleed de Australische Jazz-fagottist **Errol Buddle**, 89 jaar oud. Hij begon op klarinet en saxofoon en studeerde van 1950 tot 1952 fagot op de conservatoria van Sydney en Adelaide. Zijn carrière als blazer in de Jazz bracht hem naar de VS en Canada. Samen met collega's uit Detroit formeerde hij in 1954 het Australian Jazz Quartet/Quintet, die groep maakte gedurende vier jaar tournees en opnames en wordt nog steeds geroemd om hun

vernieuwende sound. Hier kreeg de fagot een echt podium; het eerste album "Australian Jazz Quartet", opent met een citaat uit "le sacre du printemps" in het nummer "Spring is here" van Rodgers en Hart. Het thema van track twee; "Autumn leaves" is een echte fagotmelodie. Acht LP's en vier jaar later gingen de leden van de groep elk huns weegs en keerde Buddle terug naar Australië, hij werkte daar nog jarenlang als studiomuzikant.

De fagot heeft in de jazz nooit eenzelfde rol als de saxofoon of trompet gespeeld. Toch klinkt er in de vroege amusementsmuziek al gauw een fagotliedje, een opname uit 1912 vermeldt op de spelerslijst fagottist Edwin Hinchcliffe in de "Dynamite Rag" door het Peerless Orchestra, in het orkest van Paul Whiteman speelde Rupert Crozier baslijnen op fagot bijvoorbeeld in het nummer "Dardanella". Maar in de opnames uit 1928 van the Louisiana Sugar Babes met Thomas

wordt vervolgd op pagina 18.

"Fats" Waller op het Trinity Church studio pipe organ in Camden New Jersey horen we Garvin Bushell op fagot met een solo in "Persian Rugs" en een echte improvisatie in "Sippi"! Errol Buddle was een "Master of Reeds" hij speelde maar liefst 12 verschillende blaasinstrumenten. In de lichte muziek wordt fagot vaak met saxofoon gecombineerd, fluit met klarinet en hobo, in latere jazz ensembles zien wij dat fagottisten het bij dat ene instrument houden. Het "Cool school" Australian Jazz Quartet/ Quintet vormde beslist de inspiratie voor een Nederlands ensemble ontstaan in de jaren 60 onder leiding van vibrafonist, componist en arrangeur Ruud Bos; het Gooiland

Sextet met fagottist Frans Baan. Enkele andere fagottisten in de lichte muziek; Ray Pizzi, Illinois Jacquet, Stuart McKay, Sara Schoenbeck, ook Klaus Thunemann speelde jazz op fagot in de 70-er jaren, noemen we nog Michael Rabinowitz, Paul Hanson (speelt ook saxofoon), Alexandre Slivério en in Nederland Jan Willem van der Ham en Bram van Sambeek.

- * opgenomen door de beroemde technicus Rudy van Gelder die voor menig Blue Note album tekende.

Met dank aan David A. Wells voor aanvullende informatie en beeldmateriaal



Luister via
deze links
naar meester
Errol Buddle



FAGOT ALS TWEEDE INSTRUMENT

DE FAGOT

FAGOT ALS TWEEDE INSTRUMENT

ELLEN KRUIHOF

Je komt van een ander instrument en je bent begonnen met fagot? Leuk! Althans, vaak moet het nog leuk worden. In dit artikel een paar tips en tricks om voorwaarts te komen op het nieuwe instrument. Omdat elk "vorig" instrument zo zijn eigenaardigheden heeft, ook wat algemeenheden over de problemen die je kan tegenkomen. Dat hoeft natuurlijk niet te betekenen dat je precies deze problemen ondervindt! Elk leerproces is persoonlijk en kent een eigen volgorde.

AL DIE ERVARING OP DAT ANDERE INSTRUMENT....

Ga er vanuit dat je het zelf moet doen en dat gewenning tijd kost. Geloof daarom niets van mensen die menen dat je het volgende concert dan mooi met fagot mee kan doen of dat je het nooit zal leren. Zelf kun je dat gevoel ook krijgen (jawel, beide kanten op), bedenk dan dat vooruitgang zelden lineair verloopt. Het is niet zo dat het per se elke dag ietsje beter gaat, over een langere periode merk je wel vooruitgang. Het kan voorkomen dat het een dag minder gaat dan de dag ervoor. Wanhoop niet, probeer de draad op te pakken door iets anders te spelen dan hetgeen je wil oefenen. Als het echt niet wil, probeer je het de dag erna gewoon weer.

Verenigingen hebben de neiging om hoge verwachtingen te hebben van mensen die al jaren naar tevredenheid een ander instrument spelen of gespeeld hebben. Je schiet het hardst op met fagot door werkelijk even alleen fagot te doen en daardoor mis je dan (tenminste) een aantal maanden orkest. Je kunt laten zien dat er progressie is door met een jeugdorkest mee te gaan spelen. Dit is voor jezelf ook prettig, dan kun je op een lager niveau even wennen aan je andere rol.

HET DUBBELRIET

Er zijn niet zoveel instrumenten met een dubbelriet: naast fagot ook hobo en Engelse hoorn (althobo). Er is geen mondstuk waartegen het riet kan trillen en daardoor is de mogelijke variatie per toon groot. Een beetje scheef intoneren levert je zo een kwarttoon verschil op. Het voordeel van een dubbelriet is dat je gevoel ontwikkelt voor de toonhoogtes op fagot: een midden f voelt anders dan de lage of de overgeblazen f. Een ander voordeel van fagot is dat je je oren kunt inzetten: wanneer een toon vol klinkt, is de kans groot dat hij stemt. Er zijn tonen die zich daar beter voor lenen dan andere. Helaas komt het voor dat sommige tonen niet willen deugen, zoals typisch die midden-es of de g tussen de vierde en vijfde lijn. Maak dan gebruik van tonen die wel lekker willen als referentie. Begin niet op de probleemtoon es, maar speel eerst eens f-g-as in de laagte. Wanneer die as wel wil, speel je een kwint omhoog naar de es. Wanneer je even niet weet wat voor sprong een kwint is, speel dan een andere kwint: lage f – midden c en daarna as-es. Pas de referentietoon niet aan, die had je goed. Moet je rieten kunnen maken? Nee, zeker niet. Maar het is wel handig om iets te weten over het aanpassen ervan, tenmin-

ste wat betreft de draadjes. Het middelste draadje moet vast zitten (vast is "aan" het hout, niet strakker) wanneer het riet droog is, voor het bovenste draadje geldt dat wanneer het riet nat is.

Elk riet is net weer even anders. Wissel daarom de laatste drie dagen voor een concert niet meer van riet, dan is je gewenning groter en zal het riet beter functioneren.

DE F-SLEUTEL

De meeste spelers komen vanaf een instrument met G-sleutel. Probeer meteen vanaf de eerste tonen ook te wennen aan het lezen van de F-sleutel om te voorkomen dat je in grepen gaat lezen. Mensen die wel in grepen lezen kunnen misschien net zo snel van blad lezen, maar zullen problemen hebben wanneer ze het in hun hoofd halen om nog eens op het oude instrument te gaan spelen. Vanaf fluit of saxofoon of het hogere oktaaf klarinet is de toon boven de balk met een hulplijntje een a: links twee vingers dicht met oktaafklep. Op fagot is dat een overgeblazen c: links drie vingers dicht.

Hoe leer je de F-sleutel? Het is aan te raden vanaf de eerste tonen heel bewust de tonen te lezen (mag ook hardop bij een kop koffie) en de fagotgrepen erbij te bedenken. Het

is nuttig en nodig om in ieder geval de F-sleutel te kunnen lezen. De fagot is voor de hoge tonen ook genoteerd in de C-sleutel. De gebruikte variant van de C-sleutel is de tenorsleutel, waarbij de midden-c op de vierde lijn staat. Van blad spelen in de tenorsleutel is veel gevraagd, maar met wat oefenen moet het ook kunnen.

ORKESTSEL

Een fagot is niet zo luid, maar heeft wel een goede projectie. Dit betekent dat iedereen die voor je zit, jou beter hoort dan jijzelf. Het voordeel is dat je niet zomaar weggespeeld wordt (echt niet!), het nadeel is dat je houvast moet zoeken.

Voor het eerst meespelen met een orkest kan even schrikken zijn, zeker in een harmonie-orkest. Je hoort jezelf amper en je hebt geen idee hoe het gaat. Probeer vrienden te zoeken die dezelfde partij spelen (baritons, trombones, tuba, celli, contrabassen) en probeer daarmee te mengen. Ook hier geldt: als het mengt zal het stemmen.

Een symfonie-orkest heeft voor de fagot een duidelijkere rolverdeling: daar “ben” je laag-hout. Met name de tweede fagot is van essentieel belang voor de opbouw van akkoorden. Denk vooral niet dat je “maar” tweede speelt, alle tonen zijn belangrijk in het geheel.

HOUDING

Hoe houd je dat onhandige ding vast? In Nederland gebruiken we over het algemeen een beensteun. Dit betekent dat we zittend spelen. Zorg ervoor dat je zelf rechtop blijft, hang niet met de fagot mee naar één kant en houd je hoofd recht. Ten opzichte van de rest van de fagot zit het rietje er dan dus scheef op.

In Duitsland speelt men met een tuig of een nekband, in het VK over het algemeen met een zitkoord. Wanneer je zelf het idee hebt dat je op een andere manier dan met een beensteun lekkerder speelt, probeer dan vooral alternatieven uit, totdat je het gevoel hebt dat die fagot “zit”.

Een steunpunt is de plaats op je linkerhand waarop het instrument rust. Controleer dat je hand op die plaats een mooie ronding maakt. Wanneer je hand een deuk vertoont, is het instrument eigenlijk te nauw. Gelukkig zijn er handsteunen te koop die je op het instrument kunt plakken, zonder dat je er iets aan hoeft te veranderen.

VINGERVLUGHEID

Voor het spelen van fagot heb je alle tien vingers nodig. En dan is het ook nog eens oneerlijk verdeeld: de handige en sterke vingers hebben gaten, zonder weerstand. De



onhandige vingers (duimen, ringvingers en pinken) hebben vrijwel alle kleppen te bedienen. Al sinds de verdeling van de vingers op de dulciaan is dat zo en het heet dan dat dit historisch zo gegroeid is. Pogingen om de fagot anders te bouwen hebben (nog?) niet heel veel opgeleverd, voorlopig moeten we het doen met hoe het instrument er nu uitziet. Activeer alle vingers bij het inspelen, bijvoorbeeld met:

De notatie ... wil zeggen: ook alle tussenliggende hoogtes. Blijf rustig blazen en laat de vingers het werk doen. Zorg ervoor dat het regelmatig wordt, dat is belangrijker dan snel. Natuurlijk kun je zo'n oefening voorzien van kruizen en mollen en verder omhoog en omlaag spelen. Speciale aandacht heeft de rechterduim nodig, bij de meeste andere instrumenten is dit een soort vasthoudhaakje, maar bij fagot heb je hem echt nodig. Breid daarom de bovenstaande oefening naar beneden uit zodra het gaat.

STEMMING

Dirigenten roepen graag “een beetje in” of “een beetje uit” wanneer het niet stemt. Het kan zijn dat dat gebeurt bij een toon die structureel niet stemt, bijvoorbeeld die nare midden-es. Verander dan vooral de stemming niet, dat brengt je verder in de problemen. Probeer de stemming van die toon aan te passen met een hulpgreep.

Wanneer je over het gehele register te hoog of te laag bent, moet je ingrijpen. Dat beetje variatie dat we met de es kunnen maken is weinig. Wanneer je bedenkt dat de totale buislengte van de fagot zo'n 2,5 meter is en de es op zijn best een centimeter heen en weer kan, is het logisch dat het veranderen van de es voor het middenregister enig effect heeft, maar laag zeker niet.

Hoe word je hoger? Met een kortere es, door het riet verder op de es te doen, door het riet aan de beide draadjes links en rechts te knijpen, of een combinatie van factoren. Hoe word je lager? Door een langere es te gebruiken, door de beide draadjes van je rietje boven en onder te knijpen of door een es-opzetstukje.

Een fagot is gemaakt van hout en daarom gevoelig voor temperatuur. We hebben langer dan koperen instrumenten nodig om warm te worden. Probeer op tijd op

een repetitie te zijn om het instrument te laten acclimatiseren. Zorg voor een goed geïsoleerde verpakking, in een koffer doen een paar doeken wonderen.

EMBOUCHURE

Dat dubbelriet heeft rondom gelijke lipspanning nodig. Nu zijn we als mensen zo gebouwd dat de mond eerder een streep is dan een rondje. Voor je gevoel moet je het rietje rondom vasthouden, terwijl het er in de spiegel toch nogal streperig uit blijft zien. Probeer je onderkaak los te houden, vooral de mensen die een enkelriet hebben gespeeld.

Elke toon heeft een bepaalde frequentie: een bepaald aantal sinussen die bestaan uit buiken en knopen. Een stemapparaat pikt deze op en “weet” daarom welke toon je speelt. Om over te blazen heb je meer lucht nodig: de lucht moet sneller door het instrument om twee keer zoveel buiken en knopen te maken.

Hoe kun je tegelijk overblazen en zacht spelen? Je moet dan weinig lucht (want zacht) snel (want overblazen) door het instrument sturen. Probeer het uit door sterk te beginnen en zachter te worden op precies dezelfde toonhoogte.

INSTRUMENTSPECIEKE MOEILIKHEDEN

Het eerste instrument is voor een groot gedeelte maatgevend voor het leren van fagot. Onder “embouchure” staat al iets over het rondom vasthouden van het riet, terwijl je “op lucht” moet overblazen om een goede klank te houden. Fluitisten en koperblazers zijn geneigd teveel met de embouchure te willen sturen. Toetsenisten zullen moeten wennen aan het idee dat je je lijf moet inzetten om klank te maken, niet alleen maar je vingers.

Zoals bij veel dingen geldt hier ook dat het met oefenen beter wordt. Speel af en toe iets dat een paar maanden eerder nog “moeilijk” was.

MET DANK AAN HANNIE KRUIJT, DIE ALLE VARIANTEN OVERSTAPPERS VOORBIJ HEEFT ZIEN KOMEN

W I M D E R K S E N

WAAROM PLASTIC RIETEN DE TOEKOMST HEBBEN

C O L U M N

Natuurlijk had ik er bij moeten zijn, bij **Fagot Centraal** in Groningen. Maar ik kon niet. Daardoor heb ik het fenomeen Sophie Dartigalongue gemist. En dat spijt me erg. Ze is pas vijftig jaar en toch al solo-fagottiste in de **Wiener Philharmoniker**. Een jonge vrouw op de eerste stoel in Oostenrijk! En het interview in de vorige Fagot laat ook nog eens zien dat het zo'n aardige, bescheiden vrouw is.

In dat interview zegt Sophie twee hele interessante dingen over rieten. Ten eerste: Sophie maakt haar eigen rieten niet! Ze vindt het eigenlijk zonde van haar tijd. Fagottisten kunnen volgens haar alle tijd die ze besteden aan het maken van rieten, beter besteden aan het studeren van toonladders. Toevallig heb ik dat ook altijd al gedacht. Bovendien: waarom zou iedereen die fagot kan spelen ook meteen handig zijn met dat pielen met rieten? Sophie heeft gewoon iemand die rieten naar haar smaak maakt. Zo heb ik jaren Hans Wisse gehad. Maakt hele goede rieten, hoewel Ronald Karten altijd meende dat Hans zijn koperdraadjes te straks vastzette. Waarmee de hele rieten-cultuur meteen goed is samengevat. De tweede opmerking van Sophie deel ik niet. Ze zou enthousiast kunnen zijn over kunststof-rieten als ze beter zouden zijn! Maar kunststof-rieten zijn fantastisch. Ik speel al anderhalf jaar op een kunststof-riet van **Legere**. Kunststof-rieten, of om mij zeg je: plastic rieten, spelen geweldig. Maar laat ik eerst mijn winst incasseren: Sophie gaat straks ook op een kunststof-riet spelen. Als ze nog beter zijn.

Het doet me denken aan het verhaal van Peter Gaasterland. Peter vertelde me laatst hoe hij verliefd was geworden op een kunststof-riet. Zijn collega had min of meer voor de grap een kunststof-riet gekocht. Om het eens te proberen. Peter wilde dat

riet wel even proberen. En heeft het nooit meer teruggegeven. [Natuurlijk heeft hij braaf € 120 betaald.] Voorzover mij bekend is Peter de enige solo-fagottist in Nederland die een kunststof-riet gebruikt(e). In het Residentieorkest. Ook tijdens concerten. En ik schrijf gebruikte omdat Peter het Residentieorkest inmiddels heeft verlaten. Peter wisselde het 'nieuwe' riet wel af met zijn 'oude' riet. Zodat nooit iemand wist of hij nu op zijn nieuwe of op zijn oude riet speelde (op kunststof of op bamboe). Hij schijnt de solo in Shostakowitch IX op zijn kunststof-riet te hebben geblazen. Niemand had het gehoord!

Iets dergelijks overkwam mijzelf. Ik plaagde mijn dirigent ooit dat ik die avond tijdens de blazersrepetitie op mijn plastic riet zou spelen. Hij protesteerde en zei iets als: "vreselijk", of "afschuwelijk". [Hij is een gerespecteerd trombonist.] Lachend vertelde ik hem dat ik de avond ervoor, onder zijn leiding, maar met een ander orkest, op hetzelfde plastic riet had gespeeld. Hij had het niet gehoord.

Misschien nog wel mooier is het verhaal van mijn les bij Ronald Karten. Ik blies wat toonladders aan het begin van de les. Ronald was nog even plassen en kwam terug en zei heel aardig: jouw geluid kan ik altijd herkennen. Ik zei: maar hoorde je ook dat ik dit keer op een plastic riet speelde? Hij was stomverbaasd.

Natuurlijk, er zijn verschillen. Een bamboe-riet is geen plastic riet. En omgekeerd ook niet. Maar voor mij zijn de voordelen van een kunststof-riet groter. Ten eerste: ze zetten makkelijker aan. Ten tweede: ze zijn stabiel en zuiverder. En dat laatste geldt natuurlijk vooral in vergelijking met een wat ouder klassiek riet. Op mijn fagot ging het klassieke riet na een week of twee, drie wankelen op de middel-En en op de door-

geblazen D en Es. Op mijn kunststof-riet speel ik nu al een jaar, zonder enige variatie. Zonder andere zuiverheid-problemen dan mijn normale valsheid. Ik hoef nooit meer de ouderdom van een riet te corrigeren. Ik speel altijd op een nieuw riet.

En heeft het kunststof-riet ook nadelen? Ja. Ik vermoed dat ik minder ver klink dan met een klassiek riet. Maar mijn dirigenten klagen daar nooit over (of dat zou moeten betekenen dat ik vroeger altijd te hard blies). Een ander nadeel: je moet nog maar zorgen dat je een goed riet vindt. Want al die kunststof-rieten zijn anders en klinken anders. Ook van één en hetzelfde merk. Je zou toch denken: waarom kunnen ze niet altijd hetzelfde kunststof-riet maken? Maar dat lukt blijkbaar (nog) niet. Toevallig heb ik nu een heerlijk riet. Maar alle pogingen om een tweede riet te vinden dat even heerlijk is, zijn tot op heden mislukt.

Om nog een ander nadeel te noemen: er bestaat nog maar weinig kennis over het onderhoud van kunststof-rieten. Mijn eerste riet verknalde ik door het met te warm water schoon te spoelen. Overigens, je maakt kunststof-rieten schoon met afwasmiddel! Met mijn tweede maakte ik die fout niet meer. Maar ik moet hem wel eens in de twee dagen schoonmaken. Met een speld of met afwasmiddel onder de kraan. Oh ja, nog iets: de nieuwe rieten kraaien niet zo lekker als de oude rieten. Maar de toon lijdt daar niet onder. Je kan beter zeggen: hij kraait anders.

Al met al: ik zweer bij een plastic riet. En al die tijd die anderen besteden aan het maken van klassieke rieten, besteed ik tegenwoordig aan het studeren van toonladders! Daarin heeft Sophie helemaal gelijk.

En vergeet niet dat de klapschaats ook werd verguisd, tot erop wereldrecords werden gereden.



We shall Rise!

Première Rise
19 november 2017
Wassenaar

Ellen Kruithof, Freek Sluijs

Een van de verjaardagsactiviteiten voor de fagot was de totstandkoming van een dubbelconcert voor twee fagotten en orkest. Die 500^e verjaardag was in 2016, met enige vertraging vond de première van het werk *Rise* in november 2017 plaats in Wassenaar. In het vorige nummer van *De Fagot* was hierover meer te lezen, dit artikel gaat over de weg ernaartoe. Het is – hopen we – leuk om te lezen hoe het stuk tot stand kwam. Daarnaast is het de bedoeling dat meer fagottistenduo's het stuk gaan spelen.

WAT IS ZO BIJZONDER AAN EEN DUBBELCONCERT?

Er zijn niet zoveel dubbelconcerten geschreven. Meestal gaat één solist voor het orkest de dialoog aan met dat orkest, maar niet twee. En als er dan twee solisten zijn, is de fagot vaak “de lage” die gekoppeld is aan “een hoge”, vaak klarinet of hobo, b.v. Duet Concertino van R. Strauss voor klarinet, fagot en orkest of het Concert in G van Vivaldi voor hobo, fagot, strijkers en Basso Continuo. Het enige redelijk bekende dubbelconcert voor twee fagotten is dat van Vanhal (ook Vaňhal, Wanhal of Vanhall). Helaas is dat niet meer te koop¹. Onder fagottisten circuleert het nog altijd en dat zegt iets over de behoefte het rol van solist zijn te delen. Wanneer je als duo leuk functioneert binnen je orkest, is het toch leuker om ook samen een solostuk te spelen? Precies dat was de insteek om aan een Dubbelconcert te beginnen.

De keuze voor de van oorsprong Amerikaanse componiste Vanessa Lann was snel gemaakt. Zij schreef eerder het werk *Double|Reed* voor Bram van Sambeek en Sinfonietta Rotterdam. In *De Fagot* 12 zei Bram hierover: “Voor mij (was het) een mooie en bijzondere ervaring om met Vanessa te hebben gewerkt; haar grote betrokkenheid bij de speler is echt hartverwarmend. (...) Haar eigen visie en

diepere betekenis van de compositie blijft de samenhang bepalen, waardoor het stuk uiteindelijk ook weer heel geschikt is om ook door andere fagottisten te worden gespeeld.”

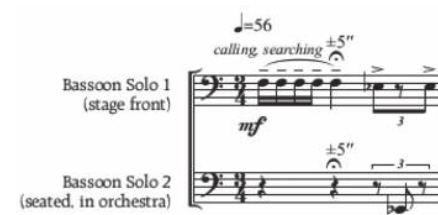
DE TOTSTANDKOMING VAN RISE

Freek Sluijs, als bestuurslid van het Fagotnetwerk verantwoordelijk voor innovatie, vertelt: “Het was veel werk, ook nadien. Voordat er een noot op papier stond hebben we overlegd met Vanessa. De beide solisten van de première, Martine Reurings en Dick Hanemaayer, hebben hun ideeën en wensen geuit en we zijn bij haar langs geweest om bepaalde effecten uit te proberen.” Om de financiering rond te krijgen was een subsidie-aanvraag gestuurd naar het Fonds voor de Scheppende Toonkunst, die begin 2016 werd gehonoreerd². Het toegekende bedrag is conform de lengte van het stuk. De tijd erna was spannend: Vanessa werkte aan het stuk en de aanvragers hoopten dat het goed zou komen. Vanessa belde op een gegeven moment dat het af was en nodigde Freek en de solisten uit om te komen luisteren. Het stuk bestond uit vier delen: een lijvig eerste deel, een tweede deel met ritmiek, een derde deel met een vrije cadens en als echte finale een relatief kort vierde deel.

Vanessa wilde graag een uitgave bij Donemus vanwege eerdere goede ervaringen. Het Fagotnetwerk leverde de doelstelling aan, als volgt verwoord: “Een meer opvallende rol voor de fagot, niet op de achterste rij in het orkest, maar vóór het orkest.”³

DE TAAL VAN RISE⁴

Vanessa schrijft niet in toonsoorten in de traditionele zin van het woord. Het zijn eerder tooncentra, waarbij bepaalde tonen prominenter aanwezig zijn dan andere. De tonen die in het begin belangrijk zijn, zijn de midden-f en -es waarmee de solisten naar elkaar zoeken. De midden-c is de toon waar het om draait en is daarmee het tooncentrum van het eerste gedeelte. Meteen erna begint een episode waarin de sprong midden-des naar lage C vaak voorkomt. Dit is een typisch voorbeeld van een sprong die in de traditionele literatuur weinig voorkomt, maar als je eraan gewend bent gaat het prima (probeer het!).



afb. 3: Maat 1

¹ Althans, niet bij Broekmans Uwe Henze.

² Zie https://fondspodiumkunsten.nl/nl/toekenningen/opdracht_compositie_of_libretto/-1e_aanvraagronde_2016.

³ Begeleidende tekst bij *Rise* via webshop.donemus.nl.

Rise

for two bassoons and orchestra*

Vanessa Lann
(2017)

afb. 1



FAGOTNETWERK

Concert voor twee fagotten en orkest
dubbelfagotconcert door Vanessa Lann
€ 14.000

afb. 2: Toekenning subsidie

Het idee van de gedeelde last van het solist-zijn, gaat in het begin nog niet op. Eén van de solisten staat voor het orkest, op de gebruikelijke plek van de solist. De ander zit op de gebruikelijke plek van de fagot, achter in het orkest. De twee spelen wel samen en beantwoorden elkaars fragmenten. De aanduiding erbij is “calling, searching” (roepend, zoekend).

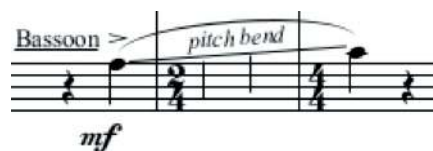
Ongeveer in het midden van het eerste deel staat de tweede solist op (ook vandaar “Rise”) en speelt een heel stuk staand. Aan het eind van het eerste deel loopt de tweede solist naar de plaats waar de eerste solist al zit of staat. Overigens is de betiteling “eerste” en “tweede” solist meer een praktische dan een muzikale: de twee stemmen zijn niet perse verdeeld in een hogere en lagere, of in een belangrijkere en minder belangrijke, ze dartelen vrolijk om elkaar heen en vullen elkaar aan, zowel in notenmateriaal als in ritme.

In het eerste deel komen veel kwartentriolen voor, evenals kwintolen en sextolen. Het orkest neemt het notenmateriaal van de solisten geleidelijk over. In de fagotten komt het eerder genoemde figuur van de toon c met voorslag des een kleine none hoger voor bij de lage, midden- en overgeblazen c. De hoogste toon is daarmee des⁷, waarmee Vanessa zich keurig heeft gehouden aan de wens van de solisten om het niet woest hoog te maken. Speeltechnieken als flatterzunge en glissando komen voor. Bij het flatterzunge-stukje heeft Vanessa geschreven dat als die techniek niet lukt, het ook op een andere manier “raw” mag klinken. Ze is aardig voor de uitvoerenden, zo schrijft ze bij een slotnoot “hold as long as desired (or until out of breath)”.



Afb. 4: Begin tweede deel

Het tweede deel opent met een jazzy ritme. De twee fagotten spelen in hetzelfde ritme een midden-g en midden-fis tegen elkaar, het interval waarmee het eerste deel eindigde. De kleine secunde blijft terugkomen in dit deel, maar de twee fagotten spelen ook unisono. De manier van spelen is hier vooral kort, met accenten en grote dynamische verschillen.



afb. 5: Vingerglissando

In deel drie komt de kleine none des-C terug in de begeleiding. De speelmanier van de fagotten doet denken aan het eerste deel, ze zijn met elkaar in dialoog. Ook de triolen, kwintolen en sextolen zijn terug. De speeltechnieken zijn wel weer anders dan eerder. Tussen de overgeblazen a en c is vingerglissando voorgeschreven (ook leuk!) en een lage C dient langzaam van meer boven-tonen, “noise”, voorzien te worden. Het deel eindigt met een cadens bestaande uit twee delen. In de eerste helft spelen de solisten variaties in ritme en dynamiek, zolang het een g of een d is. In de tweede helft zijn ze elkaars concurrenten wat betreft het vragen om aandacht en zijn slechts twee tonen voorgeschreven, een c en een d⁷. De aanwijzing eindigt met “Humor is encouraged.” Het korte vierde deel presenteert nogmaals de d en g als belangrijkste tonen, om dan via de f redelijk abrupt te eindigen op de es, die ook al prominent aanwezig was in de opening van het stuk. Het echo-effect op de es in de twee fagotten herinnert aan de roep van het begin van Rise.

PROMOTIE VAN RISE

Donemus schrijft⁵: “Vanaf het begin van het ontstaan van deze compositie is het de bedoeling geweest om zoveel mogelijk spelers de gelegenheid te geven het te gaan spelen. En er zijn afspraken gemaakt met uitgeverij Donemus om het materiaal voor orkesten in binnen- en buitenland speciaal beschikbaar te maken.” Dit klopt, de solopartijen zijn zelfs gratis te downloaden. Iedereen die wel eens wil zien wat van de solisten gevraagd wordt, kan het zelf bekijken en uitproberen. Ook Freek Sluijs is druk geweest met de promotie van het werk. Samen met Dick Hanemaayer en Vanessa Lann verzorgde hij in mei 2017 een sessie tijdens “Fagot Centraal” in Groningen om het werk onder de aandacht te brengen. Hij zegt: “Een muziekstuk op de plank is mooi, maar het werk komt pas tot leven in de concertzalen. Via diverse kanalen zijn we daar nog steeds mee bezig, er zijn contacten met diverse orkesten, potentiële uitvoerders in binnen- en buitenland.”

HOE NU VERDER?

De première van Rise was in november 2017 met als solisten Martine Reurings en Dick Hanemaayer. Ze speelden met het van Was-senaer orkest o.l.v. Benjamin Boers. Aan het spel was te horen dat het orkest het werk is gaan waarderen, de voor het orkest tamelijk ongewone klanken klonken overtuigend. Sindsdien is er nog het een en ander veranderd aan de notatie, vooral op plekken waar het voor de strijkers gemakkelijker kon. Deze versie is de actuele die verkrijgbaar is bij Donemus.

Het streven om het werk vaker uitgevoerd te krijgen, is in volle gang. Freek vertelt erover: “We zijn nu bezig een informatieblad te maken over het stuk en er komt een tabblad op de website van het Fagotnetwerk⁶. Vanessa schrijft een versie voor groot symfonie-orkest, de huidige versie is voor zogenaamd Beethoven-orkest, met tweevoudig bezet hout en zonder trombones of tuba. Er wordt bovendien nagedacht over een versie met harmonie-orkest, maar daarvoor hebben we dan weer een arrangeur nodig. Kortom: nog werk genoeg.”

4 Notenvoorbeelden van versie van Donemus: Bassoon Solo 1-2.pdf

5 Notenvoorbeelden van versie van Donemus: Bassoon Solo 1-2.pdf

6 www.fagotnetwerk.org

DAG VAN DE **FAGOT** 21 APRIL 2018

CONSERVATORIUM VAN AMSTERDAM



Op zaterdag 21 april vond de fagotdag plaats op het conservatorium te Amsterdam. De dag begon voor mij vroeg, maar ondanks het feit dat ik in mijn vakantie om 06:30 uur moest opstaan, had ik zin in de fagotdag. Toen ik op het conservatorium aankwam, bleek dat ik de jongste deelnemer was met mijn 14 jaar en daarmee ook de enige in mijn leeftijdscategorie. Dat was gelukkig geen enkel probleem. We begonnen met gezamenlijk inspelen in de theaterzaal, waar ik veel heb geleerd over hoe je nou echt goed inspeelt, dus niet snel wat noten achter elkaar toeteren, maar rustig een toonladder spelen. Vervolgens ging ik naar de eerste workshop van de dag. Voor mij was dat de workshop 'Oude muziek'. Na een korte inleiding heb ik samen met Andrew Burn en twee andere fagottisten een door Burn geschreven stuk geoefend. Dit was erg gezellig en vooral heel leerzaam. In het tweede blokje had ik mijn samenspelworkshop. Hierin heb ik met de groep onder andere geleerd hoe ik bepaalde noten goed stem en hoe ik vibrato moet spelen. Ik ben dit alles al hard aan het oefenen! Na de lunchpauze, waarin ik met Ronald Karten – docent op het conservatorium – gesproken had, ging ik door naar de podiumpresentatie door Martine van der Loo. Hier heb ik vooral veel tips meegekregen voor als ik zenuwachtig ben voor een concert.

De laatste workshop van de dag was voor mij hedendaagse muziek, waar we erg hoge stukken speelden, maar vooral veel te horen kregen over hoe we speciale effecten in de muziek kunnen spelen. Na de workshops, was er met iedereen een repetitie van het Groot Fagot Ensemble, onder leiding van Freek Sluijs en Ronald Karten. Het klonk fantastisch, zoveel fagotten bij elkaar. Nadat we de twee stukken gerepeteerd hadden, konden we naar een concert van het Apollo-ensemble met Andrew Burn als solist, die ook de workshop oude muziek aan het begin van de dag had gegeven. Het was een mooi concert na een leerzame dag, waarbij ik veel informatie heb gekregen over hoe ik nog beter kan spelen.

BOB VAN OOSTERHOUT



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