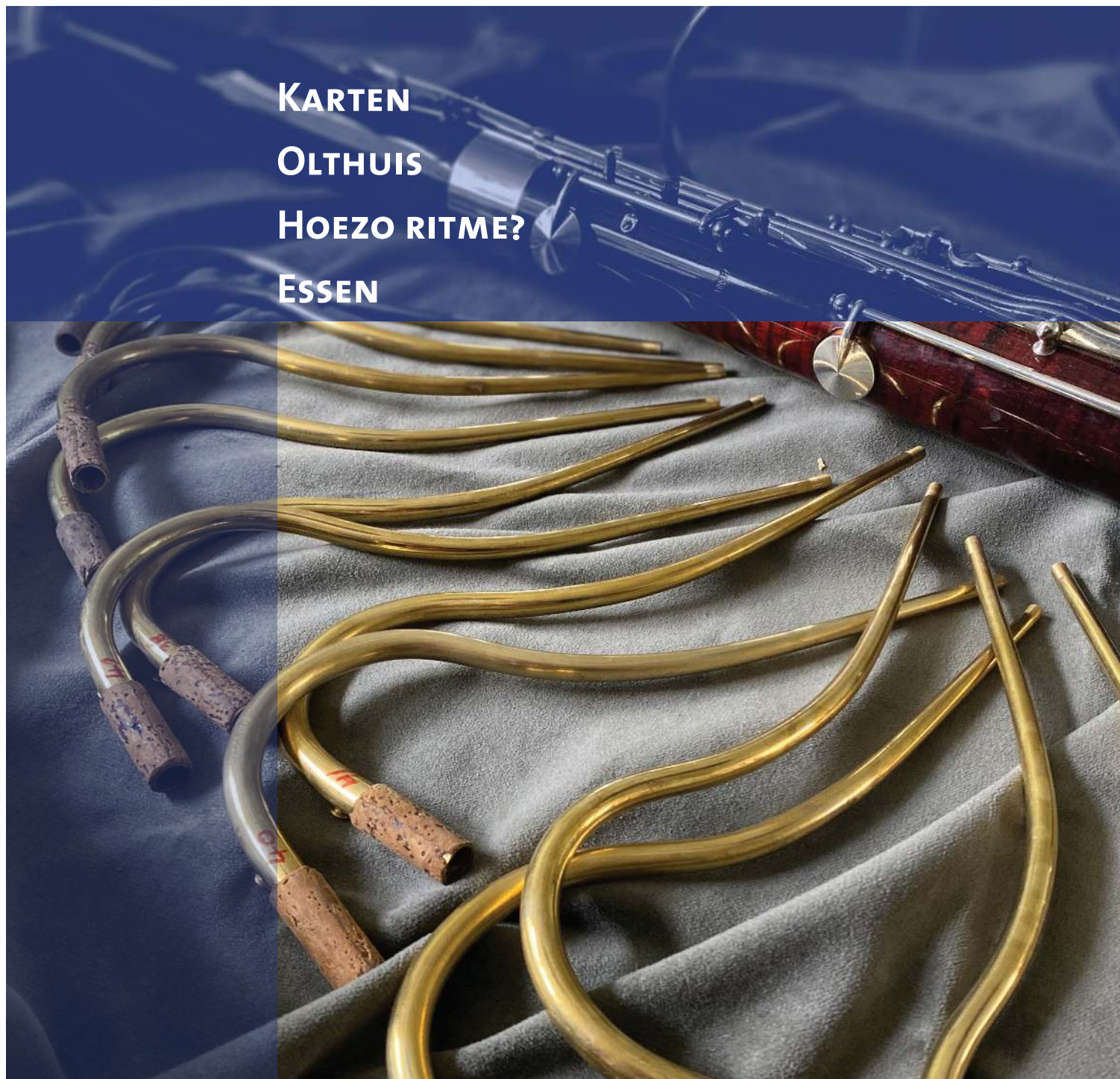


# DE FAGOT

TIJDSCHRIFT VOOR FAGOTTISTEN

NUMMER 25 | DECEMBER 2020

KARTEN  
OLTHUIS  
HOEZO RITME?  
ESSEN



SHEHERAZADE



## Verslag algemene ledenvergadering

### FAGOTNETWERK ZATERDAG 7 NOVEMBER OM 9.30U – DIGITAAL, VIA ZOOM

**Enkele tientallen fagottisten schaalden zich zaterdagochtend 7 november achter hun computer, tablet, telefoon of ander scherm om aanwezig te zijn bij de Algemene Ledenvergadering (ALV) van het Fagotnetwerk die in deze bijzondere tijd voor het eerst in de wereldgeschiedenis online plaatsvond.**

Als bestuur kijken we terug op een fijne en functionele ALV. De standaard ALV-onderwerpen zoals de vaststelling van jaarverslagen van 2019 en de begroting van 2021 passeerden de revue. Verband houdend met dit laatste stond het voorstel tot contributieverhoging op de agenda. De ALV is akkoord gegaan met het verhogen van de contributie met ingang van 2021. Hiermee zal de contributie het komend jaar 40 euro bedragen (in plaats van 35 euro) voor leden vanaf 21 jaar, en 20 euro (in plaats van 17,50 euro) voor leden onder de 21.

Verder zijn de online workshops die in de zomermaanden hebben plaatsgevonden en in seizoen 2020-2021 maandelijks worden voortgezet kort aan de orde geweest. Het concept van deze workshops wordt erg gewaardeerd, hetgeen zich onder meer uit in het telkens substantiële aantal deelnemers. Punt van discussie was even, of de online workshops gratis toegankelijk moeten blijven of dat er een kleine deelnemersbijdrage gevraagd zal worden. Vooralsnog zijn de kosten voor de online workshops gedekt geweest door de vrije giften die na afloop van de workshops ontvangen zijn. Besloten is dan ook, dat de online workshops voorlopig nog gratis toegankelijk zullen blijven.

Tenslotte nog even los van de ALV: als bestuur van het Fagotnetwerk wensen we jullie en jullie dierbaren al het goede voor het nieuwe jaar. Moge 2021 zich zo ontwikkelen, dat we elkaar spoedig weer 'in het echt' zullen kunnen ontmoeten in hetgeen ons verbindt: muziek in het algemeen en de fagot in het bijzonder. Het bestuur van het Fagotnetwerk,

Elders in deze editie van De Fagot vind je het overzicht van de online workshops die in de eerste helft van 2021 telkens op zaterdagochtenden zullen plaatsvinden.

Natuurlijk kon een kleine update met betrekking tot het fagotfestival *Bassoons for Future* tijdens de ALV ook niet ontbreken. De voorbereidingen voor dit internationale festival, dat eind oktober 2021 in Maastricht zal plaatsvinden, zijn in volle gang en inmiddels hebben al diverse gerenommeerde musici en ensembles hun medewerking aan het festival toegezegd. Zo zullen we onder meer Bram van Sambeek, Rietkwintet Calefax en Pieter Nuytten (deze laatste als solist met het Rotterdams Philharmonisch Orkest) kunnen verwelkomen. Ook zijn we verheugd dat we kunnen rekenen op nauwe samenwerkingen met hoofdsponsor Adams Musical Instruments, Philharmonie ZuidNederland, Theater aan het Vrijthof en diverse andere partners. Een beknopt overzicht van de hoogtepunten en hoofdrolspelers van het festival vind je elders in *De Fagot*. We zullen je de komende maanden op de hoogte houden van de ontwikkelingen rond het festival en verwelkomen je in oktober 2021 graag in Maastricht! In februari jl. heeft Freek Sluijs na bijna acht jaar zijn periode als bestuurslid van het Fagotnetwerk afgesloten. Als bestuur van het Fagotnetwerk zijn we Freek heel dankbaar voor zijn jarenlange betrokkenheid en waardevolle bijdragen aan de vereniging en haar bestuur.

We zijn heel blij dat Ineke Brouwer tijdens de ALV liet weten graag in het bestuur plaats te willen nemen. Van harte welkom, Ineke!

Thomas Oltheten, *voorzitter*  
Suzanne van Berkum, *secretaris*  
Sander Bakker, *penningmeester*  
Ilonka Lührman, *online communicatie en webbeheer*  
Mette Laugs, *evenementencoördinator*  
Ineke Brouwer, *algemeen bestuurslid*

## BASSOONS FOR FUTURE: Maastricht 2021

THOMAS OLTHETEN (VOORZITTER FAGOTNETWERK) EN SUZANNE VAN BERKUM (SECRETARIS FAGOTNETWERK)

De voorbereidingen voor het internationale fagotfestival *Bassoons for Future*, 28 t/m 31 oktober 2021 in Maastricht zijn in volle gang.

Een duurzaam festival is in aantocht, met masterclasses en samenspel, concoursen en workshops, concerten door gerenommeerde artiesten uit binnen- en buitenland, bouwers, professionals, liefhebbers, jongeren en ouderen: voor iedereen met oren naar de fagot.

Enkele hoogtepunten alvast op een rij:

### Donderdag 28 oktober

- Openingsconcert door het Rotterdams Philharmonisch Orkest – solist: Pieter Nuytten
- Jeugdvoorstellingen
- Concours voor professionele fagottisten – Eerste ronde
- Masterclasses



### Vrijdag 29 oktober

- Concert door Rietkwintet Calefax
- Concours voor professionele fagottisten – Tweede ronde
- Masterclasses, workshops, ensemblespel
- Markt met onder meer fagotten, rieten, essen en bladmuziek

### Zaterdag 30 oktober

- Concert door top-fagotist Bram van Sambeek
- Lezing door professor *Global Sustainability Sciences* R. Kim

vervolg op pag. 3

vervolg van pag. 2

- Concours voor amateurfagottisten
- Masterclasses, workshops, ensemblespel
- Essenbeurs
- Markt met onder meer fagotten, rieten, essen en bladmuziek

### Zondag 31 oktober

- Finale concours voor professionele fagottisten
- Open podium
- Fagotkwartet met professionele fagottisten
- Wereldpremière *Flarden* voor 16 fagottisten
- Masterclasses

We zijn verheugd dat we als juryleden van de concoursen voor professionele fagottisten en voor amateurfagottisten mogen verwelkomen:

*Ole Kristian Dahl* – solofagottist Gothenburg Symphony Orchestra, docent aan conservatorium Mannheim

*Ronald Karten* – voormalig solofagottist Koninklijk Concertgebouworkest, docent aan Conservatorium van Amsterdam

*Joszef Auer* – solofagottist Philharmonie ZuidNederland

*Dorian Cooke* – solofagottist Residentie orkest

*Pauline Oostenrijk* – voormalig solo-hoboïst Residentie orkest

*Thomas Oltheten* – barokfagottist in o.a. het Apollo Ensemble

*Maurice Wiche* – Recensent van De Limburger

En dat we voor de totstandkoming van het festival kunnen rekenen op nauwe samenwerking met onder meer:

Conservatorium Maastricht

Philharmonie ZuidNederland

Theater aan het Vrijthof

Adams Musical Instruments

Rotterdams Philharmonisch Orkest

Tutti Fagotti

Moosman Bassoons

Leitzinger Bassoons

EEN DUURZAAM FESTIVAL

*Basoons for Future* staat niet alleen in het teken van de fagot, maar ook in het teken van duurzaamheid. Zo is Professor R. Kim, assistent professor *Global Environmental Governance* aan het *Copernicus Institute of Sustainable Development* van de Universiteit Utrecht betrokken bij het festival en zal op één van de festivaldagen een lezing geven.

Ook op tal van andere manieren wordt *duurzaamheid* in het fagotfestival geïntegreerd.

Heb je ook goede ideeën? Neem dan contact op met de festivalorganisatie: [post@fagotnetwerk.org](mailto:post@fagotnetwerk.org).

### MEEHELPEM?

Wil je meedenken en meehelpen in de voorbereidingen voor het festival of tijdens het festival? Extra handjes en hoofden komen altijd van pas!

Laat het ons dan ook vooral weten indien je graag betrokken zou willen zijn, door een e-mail te sturen aan [evenementen@fagotnetwerk.org](mailto:evenementen@fagotnetwerk.org). Mette Laugs, bij wie gedurende de festivaldagen de algehele coördinatie zal liggen, neemt dan verder contact met je op.

We houden je op de hoogte van de ontwikkelingen van *Basoons for Future* en verwelkomen je graag eind oktober 2021 in Maastricht!

## INHOUD

|                                                     |    |
|-----------------------------------------------------|----|
| ALGEMENE LEDENVERGADERING                           | 2  |
| BASSOONS FOR FUTURE                                 | 2  |
| RONALD KARTEN: IK BEN GEWOON MUZIKANT               | 4  |
| DE FAGOTSOLO UIT SHEHERAZADE                        | 8  |
| KEES OLTHUIS, COMPONIST                             | 10 |
| HOEZO RITME?                                        | 14 |
| IDRS – VINGERZETTINGEN                              | 17 |
| TELEMANN'S SONATE IN F EN DE MUZIEKDRUKKUNST        | 18 |
| WAAROM ZOU JE ZELF EEN FAGOT ES GAAN BOUWEN?        | 22 |
| DUBBELRIETMIDDAG VAN 31 OKTOBER 2020 IN CULTURA EDE | 23 |
| FOTO'S DE FAGOT 24                                  | 24 |
| DE MOOSMAN                                          | 25 |
| ZOOMERSE WORKSHOPS                                  | 26 |
| VOOR U BELUISTERD                                   | 27 |

## 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 2021 bedragen € 20.

Aanmelden voor abonnementen: [defagot@fagotnetwerk.org](mailto:defagot@fagotnetwerk.org)  
Informatie over advertenties: [defagot@fagotnetwerk.org](mailto:defagot@fagotnetwerk.org)

Vormgeving: Textcetera, Den Haag  
Druk en verzending: Duocore, Katwijk

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

Omslagfoto: Essen van Geert Brouwers. Foto: Loes Brouwers.

COLOFON

# Ronald Karten: ik ben

WIM DERKSEN



Ronald Karten nam onlangs afscheid van het Concertgebouworkest. Hij was 22 jaar solo-fagottist in Amsterdam. Alle reden voor een lang interview. Ik sprak drieënhalf uur met hem. Aan het einde van het gesprek durfde ik hem te vragen wat de zware ziekte die hij in 2009 overwon, heeft betekend voor zijn fagotspel. Hij vertelde dat hij voor die tijd nog wel eens had getwijfeld of hij de goede keuze had gemaakt. Maar na zijn ziekte was die twijfel verdwenen. Hij wist: “Ik ben gewoon muzikant. Dat orkest is wat ik wil. En dat is wat ik ook goed kan.” Zowel die twijfel als die overtuiging dat de fagot bij hem hoort, kenmerken de integere fagottist die Ronald Karten altijd is geweest.

## Van basblokfluit naar fagot

Fagottist werd hij toen hij 13 jaar was. Voor die tijd speelde hij blokfluit, met voorliefde voor de lagere blokfluiten. Hij was een enorme fan van Frans Brüggen. Maar dat was uiteindelijk niet genoeg. “Basblokfluit is

wel leuk, maar er zit zo weinig geluid in. Dat zweegende geluid.” En zijn ouders vonden een blokfluit geen echt instrument. Via zijn blokfluitleraar kwam hij in aanraking met de fagot. Er werd een oude Köhlert-fagot op de kop getikt. En Kees Olthuis kwam naar Zaandam om zijn eerste leraar te worden.

Diezelfde Kees Olthuis met wie hij veel later nog jaren in het Concertgebouworkest zou zitten. Kees motiveerde hem. Kees kwam met het Nederlands Blazersensemble naar Zaandam voor een concert van de Gran Partita. Geen pak of rokkostuum, maar een zwarte broek met een gekleurd overhemd. Het Blazersensemble waarvan hij later meer dan 20 jaar lid zou zijn.

# gewoon muzikant

En toch ging hij nog even wiskunde studeren aan de universiteit. Alweer omdat zijn ouders vonden dat je met de HBS naar de universiteit moest gaan. Ronald had het na een maand al gezien. Veel te abstract, veel te weinig met je gevoel bezig. Terwijl Kees Olthuis hem nog elke week plezier lieten hebben in het musiceren. Het besluit viel om toch naar het conservatorium te gaan. In Amsterdam omdat Joep Terwey daar les gaf. Ronald kende Joep uit het Blazersensemble. Hij kan nog steeds lyrisch over zijn oude leermeester vertellen. “Joep was als een tweede vader voor me. Mijn vader was een hele rustige introverte man. Joep was het tegenovergestelde. [...] Hij heeft me leren muziek maken. Hij was geen docent die je theoretisch heel goed kon leren spelen. Het was ook geen technisch virtuoos. Maar het was een ongelofelijke muzikant. Hij speelde op die opnames van het Blazersensemble ook zo schitterend.” Als Ronald aan zijn eigen spel twijfelde, sleepte Joep hem er altijd weer doorheen. “Die positieve uitstraling, dat enthousiasme van Joep. Ik heb altijd een goede band met hem gehad.” Joep had altijd oplossingen. Ook als het technisch erg moeilijk was, wist hij altijd een oplossing te vinden. “Je moet altijd zorgen dat het in de zaal goed klinkt. In de zaal moet overkomen wat de componist bedoeld heeft, hoe je dat doet moet je zelf weten. Joep heeft me de kneepjes van het vak bijgebracht.”

## Fagot studeren als verrijking

Omdat Ronald jaren later aan hetzelfde conservatorium hoofdvakdocent fagot was, kan hij goed vergelijken. Hij meent dat de opleiding aan het conservatorium tegenwoordig veel breder is. Vroeger werd je ook expliciet opgeleid voor een baan in een orkest. Maar dat is niet reëel meer. Er zijn minder orkesten en er is veel meer concurrentie, ook uit het buitenland. Ook wordt er tegenwoordig door de fagotdocenten veel meer samengewerkt. Vroeger was er geen gezamenlijke voorspelavond voor alle fagotleerlingen. En je wisselde nooit van docent. Er was maar één meester en dat was Joep en Ronald was zijn gezelschap. Zoals Joep ooit zelf de gezelschap was geweest van Thom de Klerk. “Ik heb Joep wel eens tegengesproken, en hem bekri-

tiseerd over zijn eigen spel. Ik begrijp niet waar ik de brutaliteit vandaan gehaald heb. Hoewel hij het best van mij kon hebben.”

Toch is die meester-gezelrelatie nog steeds aanwezig op het conservatorium. Volgens Ronald is dat “inherent aan het vak, het is zo specifiek, dat je als student wel moet aannemen wat de docent zegt.” “Ook in een orkest is het in principe zo dat je dat moet proberen te doen wat de dirigent je vraagt. Natuurlijk mag je wel met een eigen visie komen. Maar het moet wel een visie zijn waarvan je het vermoeden hebt dat de dirigent die zal waarderen. Als je de Sheherazade gaat spelen en je hebt geen idee hoe dat moet klinken, dan gaat zo’n dirigent er zich mee bemoeien.”

Ik vraag Ronald wat hij zijn eigen studenten wilde leren, in het besef dat veel studenten niet meer in een orkest zouden terechtkomen. “Ik probeer ze vooral bij te brengen dat muziek een deel van je leven is en dat je plezier moet hebben als je muziek maakt. De liefde voor muziek, die ervaring kan niemand je later afnemen. Het is een verrijking van je leven.”

## Twee loopbanen in de muziek

Maar laten we terug gaan naar zijn loopbaan in de muziek. Al aan het einde van zijn tweede jaar aan het conservatorium schnabbelde Ronald bij de Radio, het Concertgebouworkest, het Rotterdams Philharmonisch, het Blazersensemble. Als student speelde hij in 1976 vijf programma’s mee met het Concertgebouworkest. Bernard Haitink schijnt het nog te weten. Laat ik voor het overzicht zijn loopbaan langs twee lijnen beschrijven, allebei eindigend bij een hoogtepunt. Het Blazersensemble waar hij Joep Terwey opvolgde als het eerste hoogtepunt en het Concertgebouworkest waar hij Joep ook al opvolgde, als het tweede. Ik schets die twee carrièrelijnen alleen voor de overzichtelijkheid. Ronald zou dat onderscheid zelf nooit maken, omdat hij altijd een man is van het ensemble, van het samenspel. Of dat nu in een blaaskwintet is of in een groot orkest.

Al tijdens zijn conservatoriumtijd begon Ronald met Bart Schneemann een blaaskwintet dat uiteindelijk de basis werd voor het **Fodor Kwintet**. Het bleef bestaan tot 2005. Er werden heel veel concerten gegeven. Er werden veel (maar misschien te weinig) opnames gemaakt. Ze experimenteerden veel, ze ontdekten veel Nederlandse

## *Je kunt bij Haitink de klank bijna horen als je hem ziet dirigeren*

composities en vroegen veel componisten om nieuw werk. Ik daag Ronald uit: is een rietkwintet als Calefax muzikaal niet interessanter dan een traditioneel blaaskwintet. Hij ontkent, hoeveel waardering hij ook heeft voor de vrienden van Calefax. Maar even later spreekt hij toch over een “blaaaaaskwintet”, met een licht Zaans accent en met een afkeurende toon. Fodor was misschien wel een uitzondering omdat de spelers erin slaagden om tot één klank te komen. Te vaak blijven blaaskwintetten vijf instrumenten. En ja, geeft Ronald toe, de meeste muziek is tweederangs. Het publiek vroeg ook altijd om de kwintetten van Mozart en Beethoven met piano, met Stanley Hoogland, Ronald Brautigam of Rian de Waal.

Toen het **Blazersensemble** in 1988 een beetje in verval raakte omdat de eerste generatie afscheid nam, werd Bart Schneemann gevraagd om het ensemble vlot te trekken. Hij nam al snel zijn maten (en zus) van het Fodor Kwintet mee. Er volgde een “fantastische periode”. “Het Blazersensemble (Ronald spreekt nooit over het NBE, wd) loopt als een rode draad door mijn leven. Met de Gran Partita uiteraard als absolute hoogtepunt.” Maar na vele jaren werd het Blazersensemble gaandeweg te veel. Er werd gewerkt in projecten. “Je moest een week vrij nemen van het orkest en dan werd die hele week volgepland met repetities en concerten. Dat was op een gegeven moment te intensief voor mij, hoe bijzonder het ensemble ook was.” Maar Ronald stapte ook op om niet dezelfde fout te maken als de vorige generatie die te lang is blijven zitten. “Je moet het stokje overgeven. Dat is een natuurlijk proces.” Toch zegt hij ook:

“Bij de Blazers heb ik dat misschien wat te vroeg gedaan.” Het tekent zijn liefde voor de Blazers.

### Solo-fagottist

De tweede carrièrelijn begon in 1978 toen Ronald solofagottist werd in het Nationaal Balletorkest. In 1980 volgde zijn benoeming tot solofagottist van het Residentie-orkest. En in 1991 maakt hij de overstap naar het Rotterdams Philharmonisch Orkest. En die lijn vond zijn hoogtepunt in Amsterdam in het Concertgebouworkest. Het was daar overigens niet meteen bij het eerste proefspel raak. In 1995, toen Brian Pollard wegging, was hij grieperig en de druk lag erg hoog omdat iedereen zei dat hij het zou worden. Er waren 120 kandidaten. Hij kwam de eerste ronde niet door. De hoge d in Sjostakovitsj 9 kraakte behoorlijk. In 1998 kwam de plek van Joep Terwey vrij. Maar er was niemand uit het orkest die hem aanspoorde en Ronald had niet veel zin om weer af te gaan. Hij deed niet mee. Uiteindelijk werd niemand aangenomen. En toen kwamen daarna wel de signalen uit Amsterdam dat ze hem hadden verwacht. Het volgende proefspel speelde hij alleen in de finaleronde, die hij glansrijk won.

### Haitink

We praten lang over de klankcultuur van het Concertgebouw. En dan ontcom je niet

aan de naam van Bernard Haitink, hoewel die al 10 jaar weg was als chef-dirigent in Amsterdam toen Ronald daar begon. Maar Ronald heeft Haitink wel heel vaak meege-maakt. Als gastdirigent in Amsterdam, en ook in Rotterdam. Hij is een absolute fan van Haitink. Vooral vanwege die klank. “Je kunt de klank bijna horen als je hem ziet dirigeren.” “Hij kwam een keer in Rotterdam toen hij in Amsterdam gebrouilleerd was. Met name de strijkers klonken na 5 minuten heel anders, veel mooier, veel ronder.” Door Haitink heeft het Concertgebouworkest een steeds mooiere, warmere klank gekregen. “Hij heeft een hele natuurlijk manier van dirigeren. Ik denk dat hij ook niet altijd weet wat hij precies doet. Dat is echt zijn talent. Iets van hem. Hij kan het ook niet altijd uitleggen. Ook bij masterclasses kan hij soms niet vertellen wat die student moet doen. Hij liet het orkest ook vaak doorspelen. Je krijgt dan niet alle puntjes op de i, dat alles perfect is, maar je krijgt wel die mooie lijnen wat vooral bij Bruckner heel belangrijk is. Die vloeiende lijn. Hij werkt naar een klank toe, dat is zijn grote kracht.”

Maar met Haitink was er soms ook gedoe. “Het is een zeer gevoelige man. Hij is ook erg onzeker. Dan werd hij van bepaalde beslissingen van de directie van zijn stuk gebracht. Dat werkte dan niet.” “Hij was altijd gek op de musici. Heeft altijd met ons contact gehouden, ook in de perioden wanneer hij niet wilde komen. Bij de laatste

moeilijke periode van 2-3 jaar hebben veel orkestleden contact gehouden. Dat waardeerde hij altijd. Maar hij reageerde soms wat nukkig op de directie. De directie had op zo’n moment door het stof moeten gaan. De directie dacht wel eens: “Dan maar niet”. Maar dat kan je bij een middelmatige dirigent doen, maar niet met Haitink.”

### Chailly en Jansons

Toch was Ricardo Chailly de chef-dirigent toen Ronald in het orkest kwam. Hoewel hij een jaar of 15 voor het orkest heeft gestaan, lijkt hij soms wel vergeten. Je gaat dat begrijpen als je Ronald naar

hem vraagt. Hij is lovend over Chailly, maar nergens echt enthousiast. Hij was een fan van Haitink, van Harnoncourt, van Jansons, maar hij zegt nergens dat hij een fan was van Chailly. Chailly heeft “wel veel indruk weten te maken door zijn aanpak en zijn programmering. En zijn precieze manier van repeteren. Daaraan was behoefte na Haitink. Het was perfecter bij Chailly. Maar hij had niet de diepgang in Mahler en Bruckner die Haitink had.” “In het begin waren we wel blij mee. Maar op een gegeven moment ben je een beetje op elkaar uitgekeken. Dan leer je de mindere kanten ook kennen en dan weet je het wel.”

Bij Maris Jansons was dat toch anders. Ronald kende hem al uit Rotterdam. “Heel bijzonder”. “Ik was echt een fan van hem”. “Hij wilde echt met de musici werken.” “Hartstikke goede dirigent”. Maar waarom de ene dirigent nu zo veel beter is dan de ander. Het is niet altijd uit te leggen. Een moderne dirigent moet vooral met het orkest willen werken. De tijd van de vijandschap die je vroeger aantrof tussen dirigent en orkest, ligt ver achter ons. Een goede dirigent wil tegenwoordig iets samen bereiken. En daarin paste Jansons precies.

Het is voor dirigenten tegenwoordig ook wel gemakkelijker om aardig te zijn omdat de musici veel perfecter spelen. “Het technische niveau is enorm verbeterd.” Het is een ontwikkeling die juist in de jaren van Karten heeft plaatsgevonden. De musici spelen veel beter dan 40 jaar geleden en het orkest speelt (technisch) veel beter. In 1977 schnabbelde Ronald mee bij een opname van Iberia van Debussy onder Haitink. De opnames duurden een week! Daarvoor waren er al vier concerten geweest. “Sommige passages werden maat voor maat gedaan omdat iemand het niet goed kon spelen. Dan moest het 6-7 keer over.” Er zijn nu helemaal geen opnames meer. Ze maken gewoon van 2 concerten één prachtige opname. “Het moet meteen goed zijn. Dat zit ook in de huidige maatschappij. En dat weerspiegelt zich in de manier waarop je mensen aanneemt. Bij proefspel is het eerste vereiste tegenwoordig dat het perfect is. En daarna gaan we kijken of het interessant is. Vroeger was dat andersom. Het moest muzikaal interessant zijn en dan ook nog eens redelijk perfect.”

Bij het aannemen van mensen was in die tijd de globalisering ook nog niet echt begonnen. Het waren vaak leerlingen



Ronald, 16 jaar



De fagotsectie van het KCO

van mensen die al in het orkest zaten die werden aangenomen. “En als violist maakte je vroeger geen kans, als je geen les had van Herman Krebbers of van Davina van Wely.” Dat had ook wel voordelen: je behield eenzelfde klankcultuur. Ook begonnen veel mensen achteraan in het orkest om later door te groeien naar een eerste plek. Dat bestaat niet meer. Er zijn ook heel veel mensen uit het buitenland het orkest komen versterken.

### Gatti verdwijnt in het duister

We ontkomen niet aan de laatste jaren, de jaren van Gatti. Ronald spreekt weifelend, maar zonder meer met grote waardering: “Hij was misschien te impulsief. Hij was te veel aan het zoeken en experimenteren. Als je driemaal Mahler 3 dirigeert en die drie uitvoeringen zijn totaal verschillend. Dat is misschien interessant maar voor musici is het niet prettig, dat iemand de volgende avond iets heel anders doet. Daarom was de lijn ook niet altijd goed.” Gatti had op de repetities meer moeten uitproberen. “Maar op de repetities bleef hij vaak veel te lang hangen bij een passage waardoor voor andere passages geen tijd meer was.” “Je wilt iemand die in balans is en die met een duidelijke overtuiging iets dirigeert. Bij hem waren de verschillen tussen de concerten echt te groot.” Maar toch: “Ik was wel een groot fan van hem. Geworden. Als het wel goed ging, gebeurde er ook wel iets bijzonders.”

Gatti had ook grootse plannen met het orkest. Hij voelde zich echt betrokken bij het orkest en bij de organisatie. En toen sloeg het nieuws van seksuele intimidatie in als een bom. “En nog meer dat ze het contract met hem hadden verbroken.” “Ik ga niet goedpraten wat hij heeft gedaan, maar ik denk dat je dat als directie anders had kunnen aanpakken. Nu zijn er alleen maar verliezers. En we blijven nog steeds zoeken naar een nieuwe dirigent.” “Ik heb Gatti nog even bedankt voor de ook mooie tijd. Dat waardeerde hij erg.”

Het is treurig dat Ronald in tijden van corona afscheid heeft moeten nemen. Het stemt hem somber. En het is treurig dat Ronald in een chefloze-periode afscheid heeft moeten nemen. Hij zegt: “Het is een hele kwalijke zaak dat er nog geen nieuwe chef is. Je gaat je dan ook afvragen of die heel democratische procedure die moet leiden tot een nieuwe chef-dirigent nu wel zo verstandig was. Laatst was er een hele jonge dirigent met wie het geweldig ging, dan denk je: waarom contracteer je die man niet? In Rotterdam besluit de directie wel eens buiten het orkest om. Geeft ook wel hele grote ruzies. Maar bij ons vis je misschien te vaak achter het net. Je had Andris Nelsons anderhalf jaar geleden moeten benaderen. Het heeft te veel tijd gekost.”

### Eerder social-fagottist dan solo-fagottist

In al die prachtige verhalen over ensembles, orkesten en dirigenten kan je Ronald Karten herkennen. Maar daarmee heb ik hem nog niet getypeerd. Wat voor fagottist was Ronald? Op verschillende momenten heb ik tijdens het gesprek geprobeerd daarop een antwoord te krijgen. Als ik vroeg: “Waarom hoort de fagot zo bij jou?” dan kreeg ik als antwoord: “Heeft met het karakter van de mens te maken. Dat instrument, de fagot, die past bij mij.” Maar wat was dan dat karakter? Hij zegt: “Ik ben een vrij introvert en rustig persoon. Ik kan me met dat instrument vrij goed uitdrukken. Ik kan me er emotioneel in kwijt. Onbewuste reden waarom je zo'n instrument kiest en het vak ingaat.”

Ik vroeg hem naar zijn lievelingswerken in het orkest. En het antwoord op die vraag typeert hem directer. Hij spreekt nog even over Mahler 4 (die 4 noten aan het einde), Bartok's Concert voor Orkest (dat thema-tje), de Sacre, maar komt dan bij de kern: de Pianoconcerten van Mozart, de Symfonieën van Beethoven. “Zulke mooie fagot-partijen”. En met Tsjajkovski 4, 5 en 6 had hij het de laatste jaren “wel gehad”. Hoewel hij de eerste drie symfonieën van Tsjajkovski juist nog steeds heel erg mooi vindt.

Ronald Karten was in ieder geval geen solist. Hij heeft bij alle grote orkesten, ook bij het

### *Ik wil mengen, contact maken, lid zijn van een groep*

Concertgebouw, gesoleerd. Maar: “Ik heb me daarbij nooit gelukkig gevoeld”. “Ik hoef niet elk moment op de voorgrond te treden. Daar heb ik geen lol in. Dan sta je daar in je eentje.”

Ronald is eerder een social-fagottist dan een solo-fagottist: “Spelen in orkesten en in ensembles vond ik altijd veel leuker dan solospelen. Mengen, contact maken. Lid zijn van een vereniging, met zijn allen een groep zijn. Dat heb je met een orkest, met een ensemble. Je steunt elkaar, je hebt contact met elkaar. Het is een sociaal gebeuren.” En: “Daarin hou ik van een aanvullende rol. Ergens een basis onder leggen, maar toch af en toe laten zien dat je iets heel moois kan laten horen. Daar kan ik op kicken, dat ene kleine solootje. Die paar noten.”

# De fagotsolo uit Sheherazade

JOS DE LANGE

## Op. 35 van Nikolaj Rimski-Korsakov

Hieronder de bijzonder expressieve solo uit deel 2: Het verhaal van prins Kalender.

**Andantino, dolce espressivo, ad libitum, Solo, capriccioso, quasi recitando.** Zo. En dat voordat je één noot gespeeld hebt. Die Sheherazade haalde wel alles uit de kast om de sultan te vermaken en zo te voorkomen dat hij haar zou vermoorden.

Hoe kunnen wij deze solo spelen, net zo spannend als Sheherazade kennelijk verhalen kon vertellen, zelfs duizend-en-een keer. Wij hoeven het maar één keer te doen, maar wel zo dat de sultan ons een eventuele tweede keer zou toestaan.

Het antwoord is: retoriek. Muzikale retoriek. Vertelkunst. Zeggingskracht.

Ik kan me wel eens opwinden hoe saai sommige musici kunnen spelen. Een simpele melodie of dans wordt dan gespeeld alsof een computer het afspeelt; maar gek genoeg, als je zo iemand vraagt een alinea uit – zeg eens wat – Jip en Janneke voor te lezen, dan komen er vanzelf klemtonen, vertragingen, rustpunten, cliffhangers, verrassingen, stemverheffingen. Kortom: retoriek.

Wij zijn retorisch veel beter in taalteksten dan in muziek. Begrijpelijk, omdat we veel meer tijd besteed hebben aan praten dan aan muziek maken (de meesten van ons).

Laten we dus een tekst maken op de noten van de Sheherazade om ons te helpen deze prachtige melodie beter, nee, natuurlijker te spelen, vertellender.

Er zijn natuurlijk oneindig veel mogelijkheden om een tekst op de noten van de Sheherazade-solo te zetten. Ik heb de



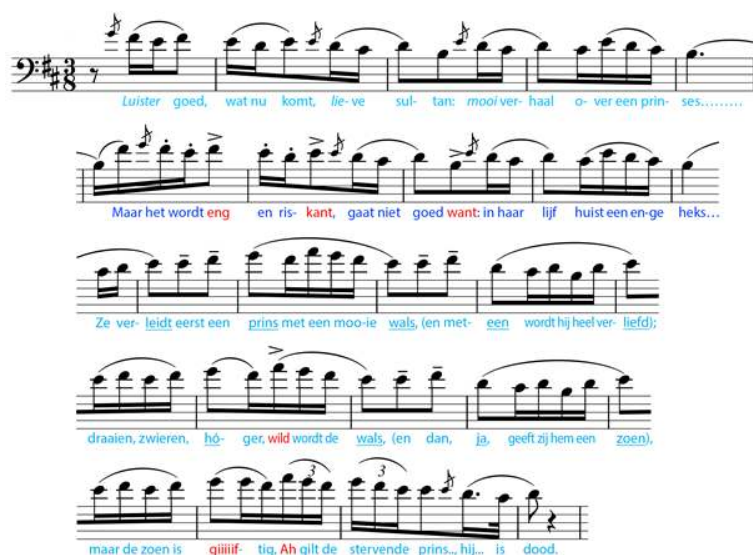
• Rimsky-Korsakov, Nikolai. *Sheherazade: Suite symphonique, Op. 35*. Edited by Clinton F. Nieweg and Drew Holmes. Boca Raton, FL: E.F. Kalmus, 2002.

volgende tekst bedacht. Om te helpen hoe deze tekst uit te spreken, heb ik die als volgt weergegeven:

**Grijs** voor gewoon, niet te sterk praten  
**Grijs cursief** voor lichte betoning  
**Vet** voor plotselinge accenten  
Ondersteept voor de zware maatdelen van een wals

**Luister** goed, wat nu komt, **lieve** sultan, **mooi** verhaal over een prinses (...), maar het wordt **eng** en **riskant**, gaat niet goed **want**: in haar lijf huist een enge heks... Ze verleidt eerst een prins met een mooie wals, (en meteen wordt hij heel verliefd); draaien, zwieren, **hóger**, **wild** wordt de wals, (en dan, ja, geeft zij hem een **zoen**), maar de zoen is **giiiftig**. **Ah** gilt de stervende prins..., hij..... is dood.

Tussen de noten gezet ziet het er als volgt uit:



Waar ik bij het maken van mijn tekst op heb gelet zijn onder andere:

| De aspecten van de muziek                                                                                                                                   | Weergave in de tekst                                                                                                                |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| milde, uitnodigende begin van de solo                                                                                                                       | Lichtblauwe tekst                                                                                                                   |
| Het metrum; de eerste regels zijn bijna tweekwartsmaten; de tekst ook.                                                                                      | De met voorslag versierde noten in rustige tekst: <i>cursief</i>                                                                    |
| De opwinding vanaf maat 6                                                                                                                                   | Donkerblauwe tekst, accenten in rood                                                                                                |
| Vanaf maat 11 gaat de melodie in drieën, het tekstmetrum ook, maar ook de tekst zelf gaat over een wals;                                                    | De eerste tellen van de wals zijn <u>onderstreept</u>                                                                               |
| De cliffhanger op de B van maat 10                                                                                                                          | Puntjes na <b>heks...</b>                                                                                                           |
| Maat 11 t/m 15 is één frase van vier maten. De E van maat 15 is het einde van deze frase, en mag niet sterk gespeeld worden.                                | De nazin tussen haakjes; de nazin moet afgefraseerd worden; de tekst “verliefd” moet dus zacht worden gesproken;                    |
| De tweede 4-maats zin, met ook hierin de nazin tussen haakjes, en als eindwoord “zoen”, mooi parallel aan “verliefd”                                        | Haakjes om de nazin                                                                                                                 |
| De opbouw naar het woord “wild”                                                                                                                             | <b>hó-ger</b> met streepje en onderstreept                                                                                          |
| Het dramatisch eind met aandacht voor de accenten, syncoop en ritenuto en het affraseren van het verhaal tegelijk met het ineensstorten van het prinsentijf | <b>Giiif</b> -tig met drie i's en in rood; <b>Ah</b> in vet én rood <b>prins...</b> , <b>hij ... is dood</b> (met puntjes ertussen) |

Let wel: bij het bedenken van deze tekst ging ik meer op mijn gevoel af dan dat ik nadenkt over melodie en tekst. Er zit in elk van ons uitermate veel retorisch vermogen voor taal, zonder dat we dat misschien weten.

Als we onze mooie Sheherazade-solo uitvoeren alsof het bovenstaande tekst is (of met andere toepasselijke woorden), dan brengen we de retorische stijlmiddelen voor het uitdrukken van taal direct over naar de muziek. Zoals gezegd is voor veel musici het retorisch voordragen van een stuk tekst veel natuurlijker dan het retorisch spelen van een stuk muziek, het vertellen van de muzikale inhoud. Door een toepasselijke tekst op de noten te leggen overbruggen we dit verschil op een natuurlijke en persoonlijke manier.

Op diverse bekende melodieën zijn (later) teksten gemaakt, van gewone en lollige tot scabreuze toe.

Enkele voorbeelden:

**Beethoven, Septet**, eerste deel: “En in de hemel is geen bier, en daarom drinken wij het hier.”

**Schubert, Negende Symfonie**, begin laatste deel: “Is er brand? Niet dat ik weet!”

**Mendelssohn, Vioolconcert**, begin: “Hier ben, hier sta ik, ik speel zo mooi viool!”

En uit ons eigen repertoire:

**Telemann, f-klein sonate**: “Ik speel een sonahate, een mooie sonahate, van Georg Philip Telemann, Telemann. Hij heeft vier behehessen, ‘k bedoel vier mohohollen, maar daarom is hij ook zo triest en zo mooi. ...”

(Deze tekst is overigens van Carolien Schönfeld, blokfluitist, tegenwoordig samensteller en presentator van Musicians Corner voor de Concertzender.)

Het rijtje is natuurlijk langer. Bij bovenstaande voorbeelden helpen de woorden de muziek makkelijker betekenis te geven. Het is een leuke en vrolijke hobby om zelf teksten op bekende melodieën te maken. Hiermee vang je twee vliegen in een klap: allereerst moet je je verdiepen in de retoriek van de muziek (waar zitten de herhalingen, versterkingen, twijfels, conclusies, onverwachte wendingen, verfraaiingen), en ten tweede, als je tekst hebt kun je veel expressiever de muziek spelen!

Andantino, Dolce espressivo, ad libitum, Solo, capriccioso, quasi recitando? Blijf vertellend spelen, met zeggingskracht, en je mag morgen weer een verhaaltje vertellen.

## FAGOT-FOTO'S DE FAGOT 24

In De Fagot 24 stonden enkele foto's van fagotten die gespiegeld zijn afgedrukt. In het artikel over de Tuerlinckx-fagot (pag 22 en 23) waren dit de originele foto's:



En zo zijn ze in De Fagot gepubliceerd:

Het geldt ook voor enkele van de foto's van de Heckel-fagot op pag 21. Dit was niet de bedoeling. (Met dank aan een oplettende lezer).



# Kees Olthuis, componist

TETTJE HALBERTSMA



Foto: Louis van Nunen

Op 16 oktober 2019 overleed Kees Olthuis (zie ook De Fagot 23, december 2019). Hij was fagottist in het Koninklijk Concertgebouworkest. En hij was componist. Drie fagottisten, Marieke Stordiau, Gustavo Núñez en Simon Van Holen, vertellen over hun ervaringen met Kees en over de composities die hij voor hen schreef.



## Marieke Stordiau – herinneringen aan Kees

De samenwerking met Kees begon eind jaren tachtig. Marieke Stordiau en Marjolein Bakker vormden het duo Stordbak, dat vaak optrad in het bloeiende koffieconcert circuit. Veel eigentijdse muziek voor fagot en piano was er niet, en daarom werd Kees gevraagd een stuk te schrijven. Dat werd *Toccata* uit 1989. Twee jaar later ontstond het *Hemels Fagotje*.

Marieke: “*Toccata* is een leuk en virtuoos stuk, goed geschreven voor de fagot maar ook fysiek veeleisend met lange frases en weinig rustmomenten. Ik vroeg dan wel eens aan Kees: waar wil je dat ik ademhaal? We vonden altijd wel een oplossing, bijvoorbeeld door een noot van de Meester weg te laten in een luid pianostukje. We zetten de

*Toccata* vaak op het programma bij koffieconcerten. In die jaren namen ouders hun kinderen regelmatig mee naar die concerten. We merkten dat kinderen vaak anders reageerden op stukken dan hun ouders. Zo ontstond het idee om een programma speciaal voor kinderen te maken. Nu is dat heel vanzelfsprekend, maar dertig jaar geleden had je nauwelijks kinderconcerten.”

Met Annie M.G. Schmidt had Kees al in 1988 de succesvolle jeugdopera *De naam van de maan* gemaakt. Marieke: “Ik had een idee om iets met het *Hemels Trompetje* te doen, een verhaal uit Annie’s sprookjesboek *Mischien wel echt gebeurd*. Ik besprak het met Kees en vroeg: Wat denk je, zou Annie het goed vinden als we het *Hemels Trompetje* omdopen tot *Hemels Fagotje*? Waarop Kees zei: dat zullen we aan haar moeten vragen.”

Annie Schmidt, 84 jaar en bijna blind, wilde Kees en Marieke ontvangen in haar huis vlakbij het Vondelpark. Marieke: “Op de vraag of we haar sprookje onder de nieuwe naam mochten gebruiken, zei ze: ‘Nou kind, ik vind het allemaal prima, zolang Kees de muziek er maar voor maakt.’ Dat was een heel bijzonder moment. We kregen meteen een beduimd glas witte wijn, want er moest op geklonken worden. Op een gegeven moment had ze in de gaten dat ik zwanger was: ‘Jij krijgt een cadeautje, de dikke *Jip en Janneke*.’ Met stevige hanenpoten schreef ze voorin het boek: Dit is voor het kindje van Marieke, die vast wel heel muzikaal zal worden. En als het niet zo is, dan vinden we dat helemaal niet erg.”

Zo ontstond in 1991 het *Hemels Fagotje*. Kees componeerde de muziek voor fagot en piano en twee acteurs, waarbij de instru-

mentalisten ook klein slagwerk bespelen en teksten hebben. Het verhaal gaat over een fagotje dat uit de hemel komt vallen en terechtkomt bij een jongetje. Hij ontdekt hoe hemels het fagotje klinkt en dan wordt hij beroemd. De engel in de hemel is diepbedroefd over het verlies. Tot een oudere tuinmanengel haar te hulp komt.

Marieke: “De hele productie, de voorbereiding, het was echt een feest. Kees was altijd heel nauw betrokken bij het artistieke proces. Ik zou dat niet van iedereen kunnen hebben. Maar Kees was altijd positief, het ging hem om de muziek. En hij had een groot gevoel voor muziektheater: waar begin je, hoe breng je muziek en tekst in balans, hoe zorg je dat de muziek niet overheerst? Samen met de regisseur hebben we het stuk in elkaar gezet. We hadden nooit verwacht dat we het zo vaak zouden uitvoeren, in totaal zeker veertig keer. Annie heeft gelukkig de première in Frascati nog kunnen bijwonen, kort voor haar dood.”

Vele jaren later bewerkte Kees het Hemels Fagotje voor andere bezettingen. In 2011 voor J.O.N.G. ensemble (*nu: TenToon Ensemble*) in de bezetting voor 8 blazers, slagwerk en contrabas. In 2017 maakte Kees op verzoek van fagottiste Suzanne Berkhoff en het NedPho de versie voor fagot, strijkwintet en twee acteurs. Marieke: “Kees en ik zijn er samen naar gaan luisteren. Ik vond het eerlijk gezegd nog mooier dan de eerste versie voor fagot en piano. De fagot en strijkers klonken echt prachtig.”



A.M.G. Schmidt, Kees Olthuis: Het **Hemels Fagotje**, voor fagot, strijkwartet en twee acteurs. Uitgave: Donemus, 2017. Deel 2, fagotsolo.

Marieke bewaart ook dierbare herinneringen aan de voorstellingen van *Lady McBeth* van Shostakovitch. Op verzoek van het Hexagon Ensemble bewerkte Kees grote delen van *Lady McBeth*. Marieke: “Het is een gigantische opera met groot orkest en koor. Kees heeft die terug weten te brengen tot een muziektheatervoorstelling met twee acteurs en blazersensemble. In feite heeft hij er een compleet nieuwe compositie van gemaakt, wat ongelooflijk knap is.”

In de bewerking van Kees speelt Marieke

fagot en contraforte. De contraforte is een relatief nieuw instrument in Nederland, verwant aan de contrafagot maar met een wat andere vorm en klank. Marieke: “Ik zie de contraforte als een *update* van de contrafagot, hoewel niet iedereen het daarmee eens is. Ik vind het beter klinken, omdat er meer kern in het geluid zit. Hij kan ook hoger dan een contrafagot. De extra mogelijkheden dagen muzikaal enorm uit. Kees was aanvankelijk niet enthousiast over het idee het instrument te gebruiken – het is toch geen contrafagot, zei hij – maar toen hij de contraforte eenmaal gehoord had, was hij enthousiast en wilde er meteen voor schrijven. Vooral de donkere kanten van de opera kwamen bij Kees goed tot zijn recht in de contraforte partij.”

“Als componist was Kees onafhankelijk. Hij hoorde niet bij een groepje componisten, hij schreef puur wat hij zelf mooi vond. Dat voel je ook. Echt muziek van Kees, spontaan, niet intellectueel. Hij liet hij zich inspireren door Franse muziek en ook door **Shostakovitch**. Maar je hoort altijd dat het Kees is. Wat dat precies is? Het is de instrumentatie, een eigen klank. Zijn muziek is zangerig en lyrisch, met mooie melodieën. Kees hield heel veel van de strijkers, waar hij veel voor heeft gecomponeerd. Zo heeft hij voor het Suleika Trio een stuk geschreven. Het lijkt wel alsof Kees altijd gezellig was, maar hij was ook een ontzettend harde werker, heel gedisciplineerd. Je zou Kees kunnen vergelijken met wat vroeger een kapelmeester was. Die kon meerdere instru-

menten spelen, componeren en dirigeren. Kees was een multitalent, hij speelde erg goed piano en fagot – anders kom je niet in het Concertgebouworkest – en dirigeerde prima. Daarnaast heeft hij fantastische stukken gecomponeerd en bewerkingen gemaakt. We missen hem, maar het is fijn dat hij zulke mooie muziek heeft nagelaten, waarin hij blijft voortleven.”

Op de website [www.mariekestordiau.nl](http://www.mariekestordiau.nl) is de video te zien van het Concertino voor contrafagot en strijkers (opgedragen aan Simon van Holen), in 2017 uitgevoerd door Marieke op contraforte, begeleid door de Amstelsrijkers. Het is het laatste concert dat Kees heeft gedirigeerd.

## Gustavo Núñez over het Capricho

Gustavo kwam in 1995 als solofagottist bij het Koninklijk Concertgebouworkest. Daar leerde hij Kees Olthuis kennen als collega in de fagotgroep. Twee jaar later schreef die het *Capricho* voor fagot en strijkwintet.

Gustavo over die tijd: ‘Het begon ermee dat ik in de plaats van de grote Brian Pollard kwam. Brian werd heel hoog aangeschreven, niet alleen in de fagotwereld maar ook in het orkest. Met name voor de fagotgroep was het een belangrijk moment van verandering.’

‘Ik heb het geluk gehad dat ik in het orkest met open armen als een gelijkwaardige collega werd ontvangen. Dan voel je je op je gemak en je kunt ontspannen. Als je ontspannen bent, word je vanzelf een betere speler.

Ik weet nog, dat ik mijn eerste repetitie met Bernard Haitink had. In de pauze kwam hij naast mij zitten en vroeg: hoe voel je je, is de grote schaduw van Brian Pollard niet te veel? Ik zei: nou ja, ik doe wat ik kan. Waarop Haitink zei: wees vooral je zelf, be yourself! Van Kees en van Guus Dral, die helaas ook is overleden, kreeg ik de mooiste complimenten maar ook de beste tips en daar ben ik nog steeds heel erg dankbaar voor. ‘Jongen, die ene noot niet te zacht. Doe hier iets minder vibrato, daar wat meer’. Ik was nog jong en had natuurlijk wel ervaring, maar je blijft altijd leren.’

‘De grote verandering in de fagotgroep en orkest was aanleiding voor de Vrienden van het KCO om een compositie voor mij te laten schrijven. En natuurlijk was Kees Olthuis degene die dat nieuwe stuk zou gaan schrijven.

Begin 1997 gingen we op tournee in Noord-Amerika. Op het vliegveld kreeg ik van Kees een briefje. ‘Kijk, dit heb ik geschreven’, zei hij erbij. Voor een fagotstuk had hij allerlei thema’s genoteerd. In Toronto aangekomen, zaten we met het orkest in een gigantisch hotel en de volgende dag, waarop veel collega’s naar de Niagara Falls gingen, bleef ik in het hotel om voor de volgende concerten te studeren. Natuurlijk ging ik ook meteen de muziek op het briefje van Kees doornemen. Wat ik niet wist is dat Kees toevallig in de kamer naast mij zat, en hij mij zijn stukjes kon horen spelen. Dat was natuurlijk een grappig moment voor hem. Zo is het *Capricho* begonnen.’

‘Voor de meeste mensen in het orkest was Kees een vaderlijke figuur. En zeker ook voor jonge fagottisten in Nederland. Hij wist niet alleen heel veel, maar had ook een bepaalde manier om met mensen om te gaan. Hij was charismatisch en tegelijk bescheiden, misschien wel te bescheiden. Hij maakte ook vaak grapjes over het ego. Als we ergens in het buitenland speelden en er na afloop een gigantische ovatie kwam, dan zei hij: ‘En we blijven zo ménselijk’. Dat was typisch Kees. Hij had een enorme kennis van muziek. Hij had natuurlijk de meeste stukken tientallen keren gespeeld en kende ze door en door. Hij wist altijd waar en wanneer je moest spelen, of kon je ook vertellen: kijk, hier moet het een sneller tempo hebben, want het is gerelateerd aan dat ene thema, wat al in het andere deel voorkwam.’

‘Geleidelijk aan ontstond het *Capricho*. Hij vertelde dan opeens tijdens een repetitie: ‘Gustavo, ik heb weer iets geschreven, zou je dat kunnen spelen?’ Dan speelde ik die bindingen. En dan vroeg hij: ‘Maar kun je dat snel?’ En dan probeerde ik dat. Zo wist hij wat wel en niet kon. Ook vroeg hij of ik nog speciale wensen had voor het stuk. Kees, zei ik, maak het niet te makkelijk. Want als het makkelijk is, ben ik er snel klaar mee en kan ik me niet verdiepen in de materie. Als het moeilijk is komt de verdieping vanzelf. Dan blijf ik ermee bezig en ga ik herhalen en nog eens herhalen; om bijvoorbeeld die grote binding tussen die lage en hoge noot nog mooier te maken. In de tijd dat ik het *Capricho* speelde, hebben we er vaak grapjes over gemaakt. Ik vond het een moeilijk stuk. Kees zei dan: ‘Maar je hebt er toch zelf om gevraagd?’

hebben dat. Het is als het ware een taal die hij gebruikt, een eigen geluid. Daarom wordt hij ook wel de Nederlandse Shostakovich genoemd. Shostakovich heeft een grote aantrekkingskracht op elke fagottist, vanwege de geweldige fagotsolo's in zijn symfonieën.’

In 2012 werd het *Capricho* op cd opgenomen, met een klein strijkorkest in plaats van strijkkwintet. Gustavo: ‘Oorspronkelijk had Kees een grotere bezetting voor strijkers in gedachten. Maar de opdracht van de Vrienden van het KCO was bedoeld voor de kamermuziekserie in de Kleine Zaal. Uiteindelijk vind ik het *Capricho* met strijkorkest mooier, de klank is een beetje dikker en het mengt beter. De fagot is een instrument met veel geluid. Als de strijkers enkel spelen, dan heeft de fagot geen kans om zacht te spelen. In de grotere bezetting komt, ook zonder te forceren, dat *forte* van de fagot beter tot zijn recht. Op de cd pakte dat heel goed uit.’

‘Er is veel voor fagot geschreven, maar er is helaas weinig interesse bij impresario's. Ik heb het *Capricho* op verschillende plekken in de wereld gespeeld. Ik moest er bijna om smeken; laat me dit alsjeblieft spelen! Men kent de componist niet of is bang dat het stuk te modern is. Maar als je met een fagotconcert van John Adams of een andere bekende moderne componist zou aankomen, dan zouden ze het allemaal wel willen hebben. Helaas heb je daar een groot budget voor nodig. De grote componisten van deze tijd zijn erg duur en willen vaak liever een samenwerking met meerdere orkesten; dan speel je het nieuwe stuk bijvoorbeeld in Amsterdam,

‘De grote Kees, hij is veel te vroeg overleden. Kees was een bijzondere man, vader, opa en collega. Zijn gezin was het belangrijkste voor hem. Helaas ging het fysiek mis, anders had hij zeker nog vele jaren van het leven kunnen genieten en veel mooie stukken kunnen schrijven.’

De cd *Capricho* werd door Gustavo Núñez opgenomen met leden van het Koninklijk Concertgebouworkest onder leiding van Kees Olthuis en Ed Spanjaard. Met werken Kees Olthuis, Lamarque Pons, Villa-Lobos en Gubaidulina. De cd verscheen in de serie *First Chairs RCO* op het label Channel Classics.

### Simon Van Holen over het *Concertino*

Vanaf het moment dat fagottist Simon Van Holen contrafagot ging spelen, begin 2011, is het snel gegaan. In die zomer nam hij deel aan audities in Berlijn en Düsseldorf, waar hij werd aangenomen. Later dat jaar won hij het proefspel contrafagot bij het Koninklijk Concertgebouworkest en verhuisde naar Amsterdam. Hoewel de overstap naar contrafagot soepel verliep, had hij vooral behoefte aan nieuw repertoire. Dat kwam er met het *Concertino* voor contrafagot en strijkkwintet van Kees Olthuis.

In 2013 won Simon de *Prix de Salon* – een prijs uit een van de kringen rond het KCO voor jonge orkestleden. Hij kreeg de prijs voor zijn plan voor een opdrachtstuk en een cd opname. Voordat hij daar meer over vertelt, komt de actualiteit even ter sprake: het zijn moeilijke tijden voor het orkest, het spelen in vrijwel lege zalen gaat hem niet in de koude kleren zitten. Het orkest zal blijven bestaan, maar over de jonge generatie fagottisten maakt hij zich wel zorgen. Hij besteedt extra veel tijd aan zijn leerlingen op het Conservatorium. “In deze tijd kunnen ze nergens orkestervaring opdoen. Het aantal vacatures wordt alsmaar kleiner en voor freelancers is er steeds minder werk.”

### KUN JE EERST WAT MEER VERTELLEN OVER DE OVERSTAP NAAR CONTRAFAGOT?

“Die overstap is makkelijker dan gedacht wordt. Het is fagotspelen maar met veel meer lucht. Daar komt het eigenlijk op neer. De dikke handleiding met grepen kreeg ik van mijn beste vriend uit Zürich. Een leraar contrafagot had ik niet.



Kees Olthuis, *Capricho* voor fagot en strijkkwartet. Uitgave: Donemus 1997.

‘Hij was een bijzondere componist. Kees wist precies wat het beste klonk op de fagot. Als je zijn muziek hoort, weet je dat het van hem is. Sommige componisten

een keer in Londen, in Wenen en in Milaan. Op die manier verdient een componist veel meer en tegelijkertijd is het goedkoper voor iedereen.’

Gustavo, mijn fagotdocent, zei me: 'Ik kan zeggen wat ik wil horen, maar ik kan je niet vertellen hoe je het gaat doen. Dat moet je zelf gaan uitzoeken'. Dat is een heel leerzaam proces geweest. Als iemand je vertelt hoe je het moet doen, ga je minder analytisch studeren. Het is hard werken, je moet veel lange noten en toonladders spelen, met metronoom en stemapparaat. Heel basic, maar dan gaat het snel."



Bron: noorderkerkconcerten.nl  
Foto: Arnold Vente

#### HOE KWAM JE OP HET IDEE OM KEES TE VRAGEN?

"Ik speelde pas een jaar contrafagot en kwam in no time in het KCO. Ik had input nodig, ook muzikaal. Je kijkt naar het repertoire en dan is er niet zo veel. Behalve dan de bekende humormuziek.

Toen ik het plan bedacht, wist ik meteen dat ik Kees zou vragen. Ik vond zijn muziek gewoon top. Kees was ook een ontzettend aangenaam persoon, toegankelijk en niet pretentius.

Ik had zijn naam met opzet niet in mijn plan gezet, omdat ik wist dat hij soms in de commissie van de Prix de Salon zat. Toen ik de prijs kreeg, heb ik hem een dag later al gebeld. Hij zei: 'kom maar langs, dan drinken we afhankelijk van het uur een koffie of een wijntje.'"

#### WELKE WENSEN HAD JE VOOR HET NIEUWE STUK?

"Ik vroeg Kees in eerste instantie een stuk te schrijven voor contrafagot, twee altviolen en cello. Ik wilde namelijk ook een fagotkwartet opnemen van Krommer, voor dezelfde bezetting. Ik vind het fantastische muziek, en de combinatie mengt heel mooi. Ik vertelde Kees dat ik geen humor- of olifantenmuziek wilde, die is er al genoeg. Ik

wilde vooral een stuk waarbij het melodisch karakter en de melodische capaciteiten van de contrafagot naar boven zouden komen. Ook wilde ik dat het stuk niet teveel de hoogte in zou gaan. Een contrafagot kan wel hoog, maar voor mij gaat het karakter dan verloren. Hoog spelen kun je beter op een gewone fagot doen. Kees wist niet zeker of de bezetting van twee alten en cello wel zou passen bij de contrafagot. Hij zei: 'Ik denk dat ik toch uitkom bij een strikk-

wintet. Ik ga aan de slag, je hoort van me als het klaar is.' Dat was wel even een verrassing voor me. Meestal willen componisten tussentijds overleggen, maar Kees werkte op zijn eigen manier."

#### WAT WAS JE EERSTE INDRUK TOEN HET STUK KLAAR WAS?

"Een jaar later ging ik naar Kees. Hij liet me het handgeschreven manuscript zien. In eerste instantie was ik lichtelijk teleur-

gesteld omdat het er vrij simpel uitzag. Ik hoef er niet veel op te studeren, dacht ik nog. Maar uiteindelijk ben ik er ontzettend blij mee. En elke keer als ik het speel denk ik: wat is het een geweldig stuk. Het is heel toegankelijk met lange melodische lijnen voor de contrafagot, heel solistisch. Het was voor mij een uitdaging om die mooi te spelen.

Ik heb daardoor leren zingen op het instrument. Want vibreren op de contrafagot, dat was helemaal nieuw voor mij. In Duitsland moet je daar niet mee aankomen, hier gebeurt dat wel. Het Concertino heeft me in dat opzicht verder gebracht in de ontwikkeling van mijn geluid."

#### WAREN JULLIE BEIDE TEVREDEN MET HET RESULTAAT?

"Nadat het stuk klaar was, veranderde Kees er niet veel meer aan. We sleutelden nog wel aan enkele tempi, die niet helemaal lekker voelden. De tussenstukjes waren te langzaam en de langzame delen te snel. Ook daarin heeft hij me alle ruimte gegeven. Eén keer was hij niet helemaal zeker, maar na het concert zei hij: ja, het werkt toch.

Kees is in zijn opzet heel goed geslaagd. Niemand zegt: moet dat nou, die contrafagot. Nee, het klinkt gewoon goed. Ook de keuze voor strikkwintet was juist. De contrafagot speelt vaak unisono met de contrabas, en dat creëert een heel donkere, volle samenklank.

Kees was er ook blij mee. Elke keer als ik het speelde, kwam hij luisteren en was hij positief. Je zag wel aan zijn gezicht dat hij trots was, zowel op het stuk als op de manier waarop we het uitvoerden."

Het Concertino voor contrafagot en strikkwintet staat op de cd *Pro Contra!* van Simon Van Holen, die hij opnam met leden van het Koninklijk Concertgebouworkest. Andere werken zijn van Françaix, Schulhoff, Krommer en Mozart. De cd is verschenen op het label Challenge Records.



Kees Olthuis, Concertino voor contrafagot en strikkwintet. Uitgave: Donemus 2014

# HOEZO RITME?

## De romantische fagot: uitvoeringspraktijk in de 19de eeuw

DAAN BRONKHORST

De uitvoeringspraktijk van de 19de eeuw is gedurende lange tijd niet zo bestudeerd. We wisten immers toch wel hoe de muziek toen klonk, zeg maar à la Mengelberg en Von Karajan? Nu komen musicologen met andere inzichten, onder meer aan de hand van fagotleerboeken uit die periode. Slepende noten, losse tempi, uitbundige versieringen en andere *jazzy* effecten blijken geliefd te zijn geweest.

### De componisten van de negentiende eeuw

Alle grote componisten van de 19de eeuw hebben voor de fagot geschreven. Beethoven, Brahms en Tsjajkovski maakten amper van de fagot gebruik in hun symfonieën, Berlioz, Wagner en Verdi in hun opera's. Schaarser zijn de composities voor soleren de fagotten. Vroeg in de eeuw schreven Johan Nepomok Humel, Carl Maria von Weber en Edouard Dupuy fagotconcerten. Daarna wordt het stiller. Voor meer solowerken kunnen we terecht bij de mindere goden van de eeuw uit zoals Franz Adolf Berwald (1796-1868), Eugene Bourdeau (1850-1926) en William Hurlstone (1876-1906). Gezien die schaarste van stukken, is opvallend dat de negentiende eeuw baanbrekende handleidingen voor de fagot opleverde. De auteurs zijn bij hedendaagse fagottisten vooral bekend van hun lesmateriaal: Etienne Ozi (met een handleiding uit 1803), Frédéric Berr (1836), Carl Almenröder (1843), Jean-Baptiste-Joseph Willent-Bordogni (1844), Louis Marie Eugène Jancourt (1847), Christian Julius Weissenborn (1887) en Eugène Bourdeau (1894). Naar leerboeken voor blaasinstrumenten groeide de vraag omdat er volop technische ontwikkeling was, zoals in een steeds ingewikkelder mechaniek van kleppen en hevels.

### Tempo

Tempo is meest in het oog springende negentiende-eeuwse eigenaardigheid. Het was alleszins goede uitvoeringspraktijk om



Versieringen: Ozi 1803

veel van tempo te wisselen. Binnen delen van een sonate konden expositie, doorwerking en coda elk in een eigen tempo worden gespeeld. Dat is nog te horen op grammofoonplaten van kort na 1900.

Maar wat was het juiste tempo? De metronoom is uitgevonden in 1815, maar veel componisten gaven nooit een metronoomaanduiding. Staat die er wel, dat is dat niet altijd zaligmakend. De 'MM' was vaak bedoeld voor één bepaalde uitvoering, of is door de uitgever toegevoegd, of zegt niets over de tempowisselingen binnen het stuk. In de reconstructies van negentiende-eeuwse praktijk lijkt niet veel overeenstemming over tempo. De ene uitvoerende betoogt dat Brahms zijn stukken luchtiger en vlotter uitgevoerd wilde horen, de ander (zoals klarinettiste Marie Ross, gespecialiseerd in historische uitvoeringspraktijk) speelt ze soms wel een derde langzamer dan we gewend zijn. Bij vroegere componisten tasten we nog veel meer in het duister. Wat wel zeker is, is dat het versnellen en vertragen dat we nu bijvoorbeeld vanzelfsprekend vinden in de muziek van Chopin en Liszt een wijdverbreid fenomeen was. Ben je solist, dan moeten de andere musici zich maar naar jouw tempo voegen. Heeft een adem-

haling of versiering tijd nodig, neem die tijd dan ruim. Komt er een dramatische passage, aarzel dan niet het tempo te verlagen. Dat Brahms waarschuwde tegen veel rubato was niet om het uit te bannen maar om het niet te bont te maken. Toen Verdi een keer tegen de dirigent Toscanini zei dat die op zekere plaats een ritardando moest spelen, zei Toscanini dat het niet in de partituur stond. Nee, zei Verdi, kunt u zich voorstellen wat dirigenten zouden doen als ik het er wél bij had gezet?

Er bleef in de 19de eeuw een klassiek ideaal van eenheid van tempo. Beethoven zei ooit dat de tempowisselingen in een van zijn pianosonates 'alleen voor de kenners waarneembaar moet zijn'. Maar in diezelfde sonates zijn er talloze voorbeelden van plotse erupties en vertragingen, door Beethoven zelf genoteerd. Heel gebruikelijk was dat een solist binnen de maat het tempo varieerde, als hij maar weer gelijk uitkwam op de maatstreep. Tempobenamingen gaven weinig houvast. Zeker, Adagio is langzaam en Presto is snel, maar hoe snel of langzaam? En wat de tempi zijn van wat daartussenin komt, Larghetto, Andante of Allegretto, daarover spreken ook de handboeken elkaar tegen.

## Articulatie

Vier soorten aanzet werden vroeg in de eeuw beschreven in Franse handleidingen: *coulé* (gebonden), *détaché* (los, met puntjes boven de noten), *piqué* (staccato, met verticale streepjes) en *louré* (portato, puntjes met daarboven een boog). De hedendaagse musicus moet beseffen dat dergelijke tekens soms een andere betekenis hadden dan nu, en ook per componist verschilden. Je mag niet vanuit zomaar 'spelen wat er staat'. Zo schrijft fagottiste Donna Agrell in haar proefschrift over de notatie van boogjes: 'Boogjes kunnen duiden op de verbinding van een reeks noten, de lengte van de muzikale frase, de verbinding van dezelfde toonhoogte met een andere over een maatstreep, of de grote lijn van een stuk.' Een Franse handleiding uit 1874 noemt drie soorten accenten: *métrique*, *rhythmique* en *pathétique*. 'Metrisch accent is hoe je de accenten met hoofd en voeten voelt als je de maat hoort. Ritmische accenten zijn de markeringen aan het begin van een frase, bij een caesuur, de rust aan het eind van een frase. Pathetisch zijn de onverwachte en verrassende accenten die de sfeer veranderen of de regelmaat doorbreken.' Van die drie was het ritmisch accent een nieuwkomer. Wij zijn al een eeuw lang opgegroeid met de *puls* van Ravels *Bolero*, maar vooral in de vroege 19de eeuw was die polsslag veel minder belangrijk.

Hoe maak je accenten? Door de dynamiek, dus de toon harder of zachter spelen, maar ook door bijvoorbeeld toonkleuring of zelfs een verandering van de toonhoogte. Aanzet met de tong is standaard maar voor bijzondere effecten kan ook ademaanzet of lippe-aanzet worden gebruikt. Een syncope-noot kon luider of met een crescendo worden gespeeld, maar dat wordt later in de eeuw niet meer voorgeschreven. Een speciale articulatievorm is de ademhaling: de *grande respiration* die een langere pauze tussen twee frasen is en de kleine ademhaling of *soupir* (zucht) binnen een frase. Voor de articulatie moesten instrumentalisten een voorbeeld nemen aan zangers, zei fluitist Theobald Böhm (bekend van zijn revolutionaire kleppensysteem uit 1847). Hij bepleitte 'declamatie', het aanzetten van tonen alsof je woorden uitsprak.

## Portamento en glissando

Het 'slepen' van de ene naar de andere toon is een effect dat we nu vooral associëren met een zigeunerorkestje. In de fagottechniek van de 19de eeuw, zeker in de eerste

helft van die eeuw, was het echter heel gebruikelijk. De handboeken van Ozi en Jancourt wijden er speciaal aandacht aan. Ze geven echter weinig aanwijzingen voor hoe het portamento precies moest worden toegepast en vaak werd het ook niet genoteerd. Duidelijk is dat gaat om een versiering zoals vooral zangers die toepasten. Het portamento kan een heus glissando zijn, waar de toonhoogtes vloeiend in elkaar overgaan. Het vingerglissando, zoals van strijkers, stelde blazers vaak voor problemen. Hun instrumenten kregen steeds meer kleppen en bij de fagot zijn de gaten ook nog eens sterk schuin geboord, wat een ware vingercrobatiek van op- en neergaande beweging vereiste.

Het portamento begon vroeg in de eeuw op de tel, vanaf 1830 meestal vóór de tel. Berlioz vond het tweede soort portamento trouwens 'afschuwelijk, verschrikkelijk grotesk'. Wie opnames beluistert uit het begin van de twintigste eeuw hoort veel portamento dat nu we nu kitscherig vinden. Ook in de negentiende eeuw waren er over het portamento kritische stemmen: 'Het portamento wordt een verwerpelijke en overdreven versiering die nog het meest lijkt op het miauwen van een kat wanneer hij op een smachtende manier wordt uitgevoerd en te pas en te onpas gebruikt.'

## Versieringen en trillers

Al in de 19de eeuw waarschuwen handboe-

ken dat er 'geen enkele noot' moet worden veranderd aan wat Mozart en Beethoven hebben genoteerd'. Maar die handboeken bevelen zelfbedachte variaties aan voor mindere werken. Trillers, die in de achttiende eeuw altijd vanaf de bovenliggende noot werden uitgevoerd, begonnen later steeds vaker op de noot. Een ander verschil is dat in de 18de eeuw de trillers vaak 'wijd' werden gespeeld, terwijl later de neiging was ze dichter bij de grondtoon te houden. De neerwaartse noot, zoals bij het einde van een triller, stond in de regel op een halve toonafstand van de grondtoon, ook als dat niet uitdrukkelijk was genoteerd. Voor nogal wat blaasinstrumenten waren er verschillende vingerzettingen of zelfs kleppen voor die harmonische toon, waardoor bijvoorbeeld de gis een fractie hoger was dan de as.

De notatie van versieringen kan nogal grillig zijn. In de voorafgaande eeuw had Franse barokmuziek een uitgekiend systeem van tekens en vermeed Bach de onduidelijkheid door de versieringen vaak helemaal uit te schrijven. In de 19de eeuw kan de aanduiding 'tr' van alles aanduiden: een triller, maar ook tremolo, dubbelslag, mordent (naar beneden) of pralltriller (naar boven). Wat het nog ingewikkelder of of zo je wilt fantasierijker maakt, is dat trillers en dergelijke vaak werden voorafgegaan door uitgebreide versieringen, cadenzen. Fagot-handboeken geven daarvan voorbeelden die op ons nu excentriek overkomen, maar die

Adagio.

Nº 4.

Versieringen: Almenrader 1843

in die tijd van goede smaak en virtuositeit getuigden.

## Dislocatie

Het is een techniek waarmee jazzmusici als Thelonious Monk furore maakten maar die we in de klassieke muziek grotendeels hebben uitgebannen: dislocatie. Dat betekent voor de pianist bijvoorbeeld dat de linkerhand in gestaag tempo doorspeelt terwijl de rechterhand versnelt of vertraagt. Mozart noemde dat 'rubato' en hij schreef zijn vader dat het publiek in Italië verbijsterd was toen hij daar dat stijlmiddel gebruikte. Tot in het begin van de twintigste eeuw was dislocatie heel gebruikelijk. Dislocatie is geïnspireerd op zangers die een lichte aarzeling in het ritme aanbrengen om een bepaalde noot meer expressie of een dramatisch effect mee te geven. Verder was dislocatie een manier om te variëren – musici speelden in een herhaling liever niet precies dezelfde noten op dezelfde manier. Tegen dislocatie kwam trouwens al in de 19de eeuw verzet, want critici vonden het het nogal eens aanstellerij.

## Vibrato

'Vibrato was taboe in de negentiende eeuw', zegt tenminste één gezaghebbende muziekhistoricus. Daar heeft hij wel en niet gelijk in. Vibrato was lang niet zo gebruikelijk als wat vooral in de eerste helft van de 20ste eeuw werd gewaardeerd als een onmisbaar onderdeel van het spel. De moderne praktijk van het continue vibrato kwam onder strikers pas in zwang rond de eeuwwisseling. Vandaar dat geluidsopnames, die vanaf 1900 gemeengoed werden, een vertekend beeld geven van de mate waarin vibrato eerder werd gebruikt. In de negentiende eeuw was vibrato een versiering. Het vingervibrato wordt genoemd in de fagothandleidingen van Berr (1836), Almenröder (1843) en Jancourt (1847). Almenraeder beval het vooral aan voor de lang aangehouden noten en noteert het met minuscule puntjes boven de noot: laat hier je vinger of vingers boven het toongat wiebelen. *Flattement* is de techniek waarbij je het volgende toongat snel achtereen met de vinger half sluit of opent. Ook was er een vorm van vibreren met kleppen, op de fagot werd daarvoor vooral de lage Es-klep gebruikt. Verder kan de musicus zijn instrument licht schudden. Het soort vibrato dat we nu zo vanzelfsprekend vinden, dat van borstkas en middenrif, vinden we pas expliciet



Vibrato: Jancourt 1847

beschreven in handboeken uit het einde van de negentiende eeuw.

## De fagotten

De fagot wordt in handboeken beschreven als het instrument dat het dichtst de menselijke stem nadert. Maar het is maar wat je wilt horen: hetzelfde is gezegd van de klarinet, de viool, de althobo en andere instrumenten. De fagot van de negentiende eeuw had in elk geval meer kleurverschil per register dan de hedendaagse fagot. Jancourt beschrijft in 1847 het lage register als *majestueux*, het middenregister als 'vol en ernstig' en het hoogste register als *touchant*. Fagottisten wilden steeds hoger kunnen spelen, een ambitie waartegen sommige methodes waarschuwen. In haar proefschrift beschrijft barokfagottiste Donna Agrell hoe ze op haar instrument uit ca. 1822 met een ontspannen embouchure, experimentele vingerzetting, verandering van es-pijpje of riet en vooral de innerlijke overtuiging 'dat het mogelijk was', steeds hogere noten haalde. Componisten als Du Puy, Berwald en Crusell schreven stukken waarin de solist tot de Es5 ging. Wagner schreef in *Tannhäuser* (1845) een Es5 voor aan de orkestfagot. En dat op een fagot met maar acht of tien kleppen.

Ook fagottisten zelf waren kritisch over de kwaliteiten van hun instrument. 'De fagot is nog een onvolmaakt instrument', schreef Berr in zijn *Complete fagotmethode* van 1836. 'Veel noten zijn dof en van slechte kwaliteit. In het algemeen heeft de fagot geen goede intonatie en de ingewikkelde vingerzetting druist in tegen het spelen van moderne muziek.' Berlioz zegt het onomwonden: 'De fagotklank is niet erg luid en de toon ontbreekt het bepaald aan schittering en adel, ze neigt eerder naar het groteske en daarmee moet wie voor de fagot schrijft

altijd rekening houden. Het karakter van de hoge noten heeft iets benauwends, zo niet miserabels.'

Een bijkomend probleem was dat fagottisten zich nogal moesten aanpassen. Om de zoveel tijd kwam er een nieuw product op de markt, in andere stemming en met andere grepen. Ook verschilden de fagotten per land en orkest, wie elders in dienst kwam moest dus bijleren. Omdat voor veel musici de fagot het tweede of derde instrument was, bleef dat instrument vaak het ondergeschoven kindje.

## Authentiek spelen?

Veel muziekhistorisch onderzoek heeft de laatste jaren in het teken gestaan van het streven naar 'authentieke' uitvoeringen. Daarmee heeft bijvoorbeeld het Orkest van de 18de Eeuw prachtige resultaten geboekt. Historische praktijken kunnen ons genot en begrip van de muziek verrijken. Die tendens is al lang zichtbaar in de barokmuziek. Waren decennialang de 'klassieke' uitvoeringen van Vivaldi's fagotconcerten de standaard, zoals van Klaus Thunemann, inmiddels kennen we ook over het gewaagde spel op de barokfagot van Michael McCraw, de ingetogen interpretaties van barokfagottist Frans Berkhout en de rijk versierde versies van Gustavo Nuñez. Voor de negentiende-eeuwse muziek is er vooralsnog minder te kiezen, al hoor je hoe Bram van Sambeek zich in zijn Weber-uitvoeringen vrijheden in tempo permiteert.

Musicologische bevindingen, en ook dit artikel, impliceren geenszins dat de muziek zou moeten worden uitgevoerd op de wijze die toen in zwang was. Maar graag zouden we een Orkest van de 19de Eeuw zien dat het aandurft met schwung en losse pols, zo niet jazzy te spelen.

## Literatuur

Een belangrijke bron voor dit artikel was het proefschrift van Áurea Dominguez, *Bassoon Playing in Perspective: Character and Performance Practice from 1800 to 1850*, Helsinki 2013, <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/41960>. Daaraan zijn ook de muziekvoorbeelden ontleend.



### ANDERE LITERATUUR:

– Donna Agrell, *Repertoire for a Swedish bassoon virtuoso : approaching early nineteenth-century works composed for Frans Preumayr with an original Grenser & Wiesner bassoon*. Proefschrift Leiden 2015, <https://openaccess.leidenuniv.nl/handle/1887/36960>.



– Brian Blood, 'Music History Online: Music of the 19th century', <https://www.dolmetsch.com/musictheory39.htm>.



Op die website ook: 'Flute Vibrato in the 18th and 19th Centuries', [https://www.dolmetsch.com/Vibrato\\_pictures.pdf](https://www.dolmetsch.com/Vibrato_pictures.pdf).



– Áurea Dominguez, 'The Romantic bassoon understood by 19th century performers', in *Geschichte, Bauweise und Repertoire des Fagotts*, Wissner-Verlag 2020.

– John W. Finson, 'Performing Practice in the Late Nineteenth Century, with Special Reference to the Music of Brahms', in *The Musical Quarterly*, Vol. 70, No. 4 (Autumn, 1984), p. 457-475.

– Charles Rosen, 'Playing Music: The Lost Freedom', in *New York Review of Books*, 3 November 2005.

– Sandra P. Rosenblum, 'The Uses of Rubato in Music, Eighteenth to Twentieth Centuries', in *Performance Practice Review* 7 (1994), <https://core.ac.uk/download/pdf/193200471.pdf>.



### Fagot ondersteboven

In het artikel Fagot in lockdown (De Fagot 24) stond een merkwaardige foto:



De foto had als enige functie de verlevendiging van het pagina-beeld en is in het artikel niet beschreven.

Er bestaat een vergelijkbare foto:

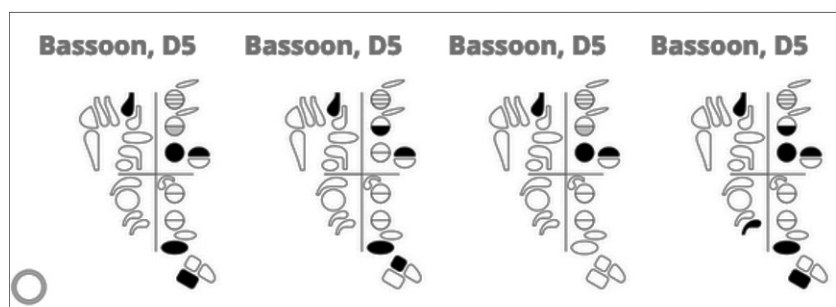


Beide foto's laten fagotten zien uit 'The Zillah Castle and Ronald Castle Collection of Musical Instruments'. Deze collectie bevindt zich in het Auckland War Memorial Museum (Nieuw-Zeeland). Dit museum is de bron van de foto's.

Wij weten niet waarom de fagot ondersteboven getoond wordt.

## IDRS – vingerzettingen

De IDRS-webpagina's met vingerzettingen zijn vernieuwd en daardoor beter bruikbaar dan voorheen. Er zijn pagina's voor het Duitse systeem, het Franse systeem en voor de contrafagot.



[idrs.org](https://idrs.org) → resources → fingerings → choose an instrument



## TELEMANNS SONATE IN F EN DE MUZIEKDRUKKUNST

ELLEN KRUIHOF

Wanneer je op IMSLP begint en kijkt naar de Sonate in f van Telemann, vind je als publicatiejaar 1728-29. Niet alleen is dat ontzettend lang geleden, maar ook de uitgever is opzienbarend: Telemann zelf. Op de titelpagina, zie afb. 1, schrijft hij dat hij allerlei soorten stukken in een aantal lessen, "Lectionen", opneemt. Met de naam "Der getreue Music=Meister" zal een tijdschrift verschijnen dat elke twee weken uitkomt. De fagotsonate is verdeeld over vier lessen, 11 t/m 14. Elke les heeft vier pagina's en de fagotsonate staat op pagina's 44, 48, 51 en 53. Op pagina 48 staat het eerste stuk van deel 2, op pagina 51 het tweede, waarbij het Da Capo als aanwijzing heeft dat je terug moet naar pagina 48. Op pagina 53 staat onder het laatste deel geschreven dat de

solo ook op blokfluit (Flûte à bec) gespeeld kan worden.

Hoe kwam Telemann (1681-1767) erbij om zelf muziek te gaan uitgeven? Zijn echte gedachten weten we natuurlijk niet, maar aan het titelblad en de inhoudsopgave valt af te leiden dat hij diverse stukken in diverse stijlen voor diverse instrumenten wilde publiceren. De Fagotsonate wordt omgeven door vioolduetten, zangstukken en luittabulaturen. Het lijkt erop dat hij dingen wilde uitgeven die misschien niet heel goed verkochten. Op de Duitstalige Wikipedia<sup>1</sup> is te vinden dat hij als cantor en componist sinds 1721 in Hamburg woonde en werkte, waar hij met deze bezigheden best goed verdiende. We kunnen daarom aannemen dat

het voornamelijk uit idealisme was dat hij in 1728 samen met Johann Valentin Görner aan het tijdschrift begon. Het eerste Duitse muziektijdschrift was daarmee een feit.

Aan het begin van de 18e eeuw was Amsterdam het centrum van de muziekdruk kunst geworden. Een componist als Vivaldi stuurde een deel van zijn manuscripten naar de Amsterdamse uitgever Estienne Roger<sup>2</sup>, waarbij hij zich beklagde over de kwaliteit van het drukwerk in Italië van die tijd. De muziekdruk<sup>3</sup> stond in vergelijking tot boekdruk uit die tijd nog in de kinderschoenen. Woorden zijn met losse letters te maken en over het algemeen is het niet belangrijk welke woorden precies boven elkaar staan. Bij muziek is het wel belangrijk om noten en tekst precies op de goede plek te krijgen. De muziek moet natuurlijk ook goed terecht komen op de notenbalk, dus er zijn verschillende horizontale en verticale uitlijningen nodig. Het notenschrift moet verder extra duidelijk zijn, omdat je het papier verder van je ogen af houdt dan een leesboek. Tot ongeveer 1700 werkte men met drukplaten van koper. Vlak voor die eeuwwisseling veranderden er twee dingen: de platen werden van zachter materiaal, een legering van tin met lood en antimoon; en men ging stempels gebruiken voor de notenkoppen, voortekens en sleutels. De tijd voordat iets gedrukt kon worden, werd met deze veranderingen een stuk korter. Wat onveranderd bleef, was dat er van een plaat gedrukt werd. Verder bleef een graveur nodig die handmatig verdere specificaties aan zo'n plaat toevoegde, bijvoorbeeld legato-bogen.

Aan de Lectionen van Telemann valt te zien dat hij alle tekst bij de noten met de hand schreef. Alle getallen, sleutels en noten zijn steeds hetzelfde en lijken daarmee stempels te zijn. De noten zijn samengesteld uit losse notenkoppen plus stok en waardestrep, zie afb. 2. In handschrift is hier "Fagotto solo", "Triste", "f." en "p."

Der getreue  
**MUSIC = MEISTER,**  
 welcher  
 so wol für Sängers als Instrumentalisten  
 allerhand Gattungen musicalischer Stücke,  
 so auf verschiedene Stimmen und fast alle gebräuchliche Instrumente  
 gerichtet sind,  
 und  
 moralische, Opern- und andere Arten,  
 dergleichen  
**TRIO, DUETTI, SOLI etc.**  
**SONATEN, OVERTUREN, etc.**  
 wie auch  
**FUGEN, CONTRAPUNCTe, CANONES, etc. enthalten,**  
 mithin  
 das mehreste, was nur in der Music vorkommen mag,  
 nach Italianischer, Französischer, Englischer, Polnischer, etc.  
 so ernsthaft als lebhaft und lustigen Art,  
 nach und nach alle 14. Tage  
 in einer LECTION  
 verzutragen gedenket,  
 durch  
**Telemann.**

---

**HAMBURG,**  
 Ao. 1728.

- 1 De.wikipedia.org, onder Georg Philipp Telemann
- 2 www.concertgebouw.nl/ontdek/verdieping-estienne-roger-muziekdruk kunst
- 3 Alle opmerkingen over muziekdruk zijn gebaseerd op het boekje van A Hyatt King "Four hundred years of music printing"



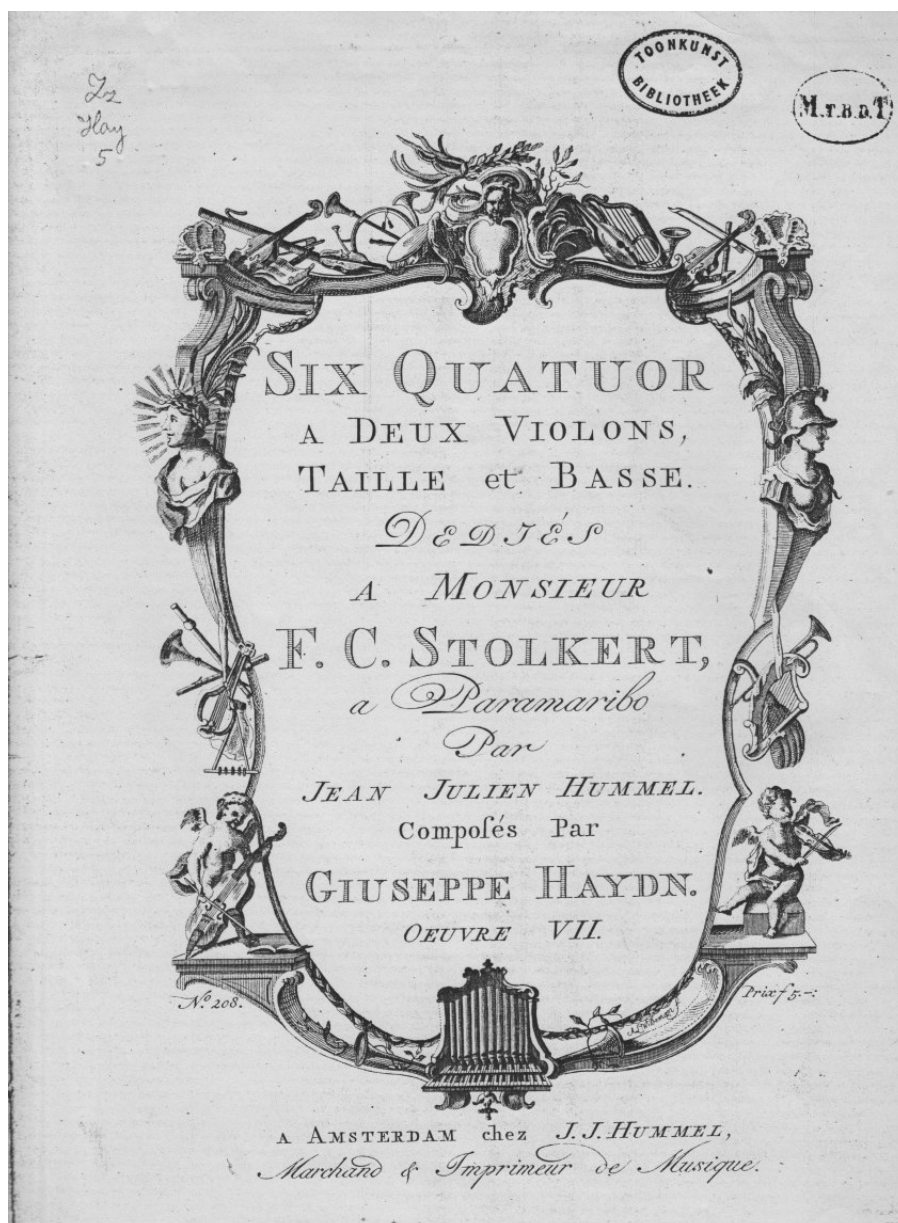
Afb. 2: Begin van Fagotsonate Telemann

De Duitstalige Wikipedia vermeldt, dat Telemann vaak geen matrijs maakte, maar in spiegelbeeld met potlood op een plaat schreef. Vervolgens moest zijn handschrift dan uitgekerfd worden om daarna te kunnen worden gedrukt. Door in spiegelschrift op een plaat te schrijven werd het drukproces met een stap verkleind en daarmee vereenvoudigd. Ook behield hij zo de flexibiliteit om legato-bogen, tekst en andere toevallige aanwijzingen te noteren. Zo is in het notenvoorbeeld de tekst “Allegro” geschreven, net als de aanduidingen voor forte en piano. Met een drietje op zijn kant, zo te zien een stempel, is aangegeven op welke toon de stemmen op de volgende regel verdergaan: de fagot op c1 en de basnoot op es. Andere veranderingen zijn met de hand gemaakt, zoals de toegevoegde mol na het 5/4 tektentje in maat 8. Een becijferde bas gaat uit van tertsstapelingen en er is notatie voor alles wat hiervan afwijkt: hier een voorhouding van een kwart die oplost naar de terts, het drietje, van het akkoord. In vergelijking met hetzelfde tektentje in maat 4, kun je zien dat die mol er later bijgemaakt is, maar zo te zien wel met een stempeltje. Op de as in maat 8 moet je een reine kwart, een des, spelen, geen d. De sonate staat wel in f, maar er staan maar 3 mollen aan de sleutel. De bes en de as staan dubbel genoteerd, in twee oktaven, maar alle dessen in het stuk zijn toevallige voortekens.

De combinatie van drukker/uitgever en verkoper is niet zo vreemd. Maar wat Telemann deed was nog een stap erbij: hij was behalve componist ook zetter, drukker, uitgever en verkoper, de hele weg van idee naar verkocht product lag bij hemzelf. Als we dat vergelijken met wat een uitgeverij als Donemus doet en deed, zien we dat ze een uitgave van muziek mogelijk maken die er tot en met de 20e eeuw uitzag als een handschrift. Een componist kon zijn of haar werk aanleveren als handschrift en dat werd dan nog eens overgeschreven en zo uitgegeven. Een voorbeeld hiervan is het stuk Triptych van Bernard van Beurden, zie afb. 3.



Afb. 3: Uit: Triptych, Bernhard van Beurden; uitgave Donemus



Afb. 4: Uitgeverij J.J. Hummel, Amsterdam, titelblad



Afb. 5: Uitgeverij J.J. Hummel, Berlijn

Nadat een componist een handschrift had aangeleverd, werd deze eerst overgeschreven. De eerste stap van een uitgeverij was daarmee zo'n vijf eeuwen later nog hetzelfde als in de middeleeuwen. De manier van reproductie was in de 20e eeuw met fotolyse weliswaar gemoderniseerd, maar de basis was nog altijd een handschrift. Aan afb. 2 valt ook te zien dat de druk van muziek met platen ging, in dit geval met afgeronde hoeken. Deze praktijk werd vanaf de eerste muziekdrukunst lang toegepast en eventueel gecombineerd met dubbelprint of tripelprint. In de 18e eeuw gebruikten men bijvoorbeeld titelbladen met een standaard kader, een soort ex-libris van de drukkerij. Binnen dat kader was ruimte voor de namen van de componist en het stuk, zoals in afb. 4. De uitgever J.J. Hummel gebruikte een kader met algemeen gangbare instrumenten, waaronder een fagot in de linkerbovenhoek, voor een uitgave van zes strijkkwartetten van J. Haydn. Blijkbaar was de opdrachtgever belangrijker of op dat moment bekender dan de componist, want F.C. Stolkert is in een groter lettertype en wordt eerst vermeld. Deze man was (mede-)eigenaar van minstens veertien plantages van voornamelijk koffie in Suriname. J.J. Hummel nummerde zijn uitgaves ongeveer chronologisch, deze heeft nummer 208 gekregen. In 1770 opende Hummel een drukkerij in Berlijn en noemde hij beide vestigingen op de titelbladen, dus waarschijnlijk is de uitgave van de strijkkwartetten ergens tussen 1765 en 1770 geweest.

Wanneer we het titelblad van het werk van Haydn vergelijken met dat van afb. 5, een stuk voor fluit van Hoffmeister, zien we dat het plaatnummer inderdaad veel hoger is, namelijk 907. Inmiddels was de drukkerij in Berlijn gestart, want die wordt genoemd. De voorstelling klopt hier wel met de inhoud: op de plaat staat een fluitist. Wat verder opvalt is dat de strijkkwartetten van Haydn veel duurder zijn geweest: 5 gulden florijnen in plaats van de latere 1,16 voor de fluitsonate.

Even terug naar het handschrift van Telemann. Het kan zo zijn, dat hij een handige zakenman was, maar hij vermeldt nergens de prijs van zijn Lectionen. Wel doet hij zijn best om "voor elk wat wils" uit te geven, onder de vermelding dat het voor zowel zangers als instrumentalisten, in alle vormen van expressie en in alle denkbare stijlen voor bijna alle gebruikelijke instrumenten is. In het ene handschrift is een uitgebreide inleiding, bij de andere een inhoudsopgave. De inhoudsopgave bestaat uit twee pagina's, in afb. 6 staat pagina 1. Uit de inhoudsopgave blijkt wat Telemann als "alle gebruikelijke instrumenten" zag, in de volgende tabel met de sleutel(s) die hij erbij genoteerd heeft.

Omdat de blokfluit een lijn lager is genoteerd dan wij de G-sleutel gewend zijn, klopt het qua notenbeeld weer met onze F-sleutel. Er zit dan wel een verschil van twee oktaven in. Er is een duo voor [dwarsfluit of altviool of viola di gamba] en [blokfluit of altviool of viola di gamba]. Het klopt in alle combinaties qua noten, maar wanneer de blokfluit de onderste stem speelt en een van de andere instrumenten de bovenste, zijn de intervallen andersom dan bedoeld.

| Instrumente / In den 25. LECTIONEN / Des / Music-Meisters / Vermittelt / Durchgeführter Stücke / angebracht worden: |                      |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------|
| <b>C</b> <i>Ensemble Solo, Partia</i>                                                                               | 3-4-7-8-12           |
| - Solte                                                                                                             | 25-31-39             |
| - Fandula                                                                                                           | 35                   |
| - Pasticelle                                                                                                        | 42                   |
| - Trondle-Fête                                                                                                      | 55                   |
| - Piece                                                                                                             | 66                   |
| - Ouverture burlesque                                                                                               | 72-75-79-81-88       |
| - Suite                                                                                                             | 81-86-91-94-100      |
| <i>Duo à Flûte, Sonate</i>                                                                                          | 93-97                |
| <i>Ensemble Solo</i>                                                                                                | 44-48-51             |
| <i>Ensemble Solo, Sonata</i>                                                                                        | 1-5                  |
| - Duo à 2 Flûtes                                                                                                    | 12-13-18-19          |
| - Duo à Viola di Braccio, à Viola di Gamba e Flauto                                                                 | 23-27                |
| - Introduction, Trio à 2 Flûtes                                                                                     | 41-47-52-56-60-64-68 |
| - Solo                                                                                                              | 44-48-51-53          |
| - Solo                                                                                                              | 73-83                |
| - Duo Flaut. e Viol.                                                                                                | 77-84                |
| <i>F. solo traverso Solo, Ouverture</i>                                                                             | 9-10-15-20-22-27     |
| - Duo                                                                                                               | 12-13-18-19          |
| - Solo Capriccio                                                                                                    | 17                   |
| - Duo à Viola di Gamba, à Viola di Braccio e Flauto                                                                 | 23-27                |
| - Introduction, Trio à 2 Flûtes                                                                                     | 41-47-52-56-60-64-68 |
| - Solo                                                                                                              | 65-71                |
| - Duo à Viola pomposa à Violino e Fl.                                                                               | 77-84                |
| - Solo                                                                                                              | 81-91                |
| - Solo                                                                                                              | 88-89-95             |

Mus. 2382-3-1

Afb. 6: Telemann, Lectionen, deel van de inhoudsopgave

4 Originelen van afb. 4 en 5 bij muziekbibliotheek van Kunstmuseum Den Haag

5 BC= Basso Continuo, becijferde bas

In het geval dat een [blokfluit of dwarsfluit] is voorgeschreven, is de notatie voor allebei dezelfde. In een klein blokje staan er even wat andere voortekens genoteerd, b.v. 3 kruizen voor de dwarsfluit en geen vaste voortekens voor de blokfluit, zoals in afb. 7, p.41.

Er komen een paar opmerkelijke dingen in de Lectionen voor:

- De Lectionen lijken te zijn opgeschreven na of tegelijkertijd met een uitvoering, op verschillende plekken verwijst de geschreven partituur naar iemand die een aria gezongen heeft.
- Op p. 32 staat een “Lilliputter” duet voor 2 violen in 3/32 maat. De onderverdeling kent vier noten op een tel, die dan zes vlaggetjes krijgen.
- Op p. 36 staat een duet voor 2 violen of fluiten, in 24/1. Een open wiebertje is een

hele noot, een open blokje zonder stok een dubbele. Er komen ook ingekleurde blokjes zonder stok voor die ook de lengte van een hele noot hebben.

Wanneer we dan weer de instrumenten uit de Lectionen van Telemann vergelijken met afb. 4, kunnen we een paar overeenkomsten en verschillen zien. We moeten er wel rekening mee houden dat het plaatje zo’n 40 jaar later is gedrukt en dat het om een versiering gaat, niet perse bedoeld om instrumenten natuurgetrouw weer te geven. Toch een paar opmerkelijke dingen:

- Engeltjes spelen Viola di Braccio en Viola di Gamba.
- Er komen diverse fluiten voor.
- Er staan harpen op, die niet bij Telemann voorkwamen.
- Er komt één toetsinstrument voor, met twee klavieren.

- In vergelijking tot de fluitachtigen is de luit klein.
- De chalumeau ontbreekt, er is geen zichtbaar instrument met een enkel riet.

Zo’n handschrift waarvan je weet dat Telemann zelf zich met de hele totstandkoming heeft bemoeit, blijft boeiend.



Afb. 7: Telemann, Lectionen, voortekens blokfluit – dwarsfluit.

| Nederlandse naam                             | Inhoudsopgave                       | Notenschrift                          | Sleutel(s)                                                         |
|----------------------------------------------|-------------------------------------|---------------------------------------|--------------------------------------------------------------------|
| klavecimbel                                  | cembalo                             | Cembalo, clavessin, Clavier, clavecin | C-sleutel op onderste lijn en F-sleutel                            |
| altviool                                     | Dessus de Viole                     | Dessus de Viole                       | C-sleutel op middelste lijn                                        |
| fagot                                        | Fagotto                             | Fagotto                               | F-sleutel                                                          |
| blokfluit                                    | Flauto dolce                        | Flauto dolce;                         |                                                                    |
| Flauto                                       | G-sleutel met G op de onderste lijn |                                       |                                                                    |
| altblokfluit                                 | – (ontbreekt)                       | Flauto alla quarta                    | G-sleutel                                                          |
| dwarsfluit                                   | Flauto traverso                     | Flauto traverso                       | G-sleutel                                                          |
| dwarsfluit                                   | –                                   | Flauto Pastorale                      | G-sleutel                                                          |
| hobo                                         | Oboe                                | Oboe                                  | G-sleutel                                                          |
| hobo d’amore                                 | –                                   | Hautbois d’Amore                      | 1e in G-sleutel, 2e in F-sleutel; allebei in A, blijkens uit de BC |
| luit                                         | Liuta                               | Liuta, Lut., Laut                     | tabulatuur                                                         |
| “armviool”                                   | Viola di Braccio                    | Viola di Braccio                      | C-sleutel op middelste lijn                                        |
| “beenviool”                                  | Viola di Gamba                      | Viola di Gamba                        | C-sleutel op middelste lijn                                        |
| 5-snarige altviool                           | Viola Pomposa                       | Viola Pomposa                         | G-sleutel                                                          |
| viool                                        | Violine                             | Violine                               | G-sleutel                                                          |
| cello                                        | Violoncello                         | Violoncello                           | F-sleutel en C-sleutel op 4e lijn (tenorsleutel)                   |
| trompet                                      | Trompette                           | Trompette                             | met BC in dezelfde toonsoort                                       |
| klavecimbel                                  | Clavessin                           | Clavessin                             |                                                                    |
| chalumeau                                    | Chalumeau                           | Chalumeau                             | 1e stem: C-sleutel op onderste lijn;                               |
| 2e stem: C-sleutel op 4e lijn (tenorsleutel) |                                     |                                       |                                                                    |
| jachthoorn                                   | Cor de Chasse                       |                                       | G-sleutel, in C                                                    |
| diverse instrumenten                         | Diversi Strom.                      | divers instruments                    | G-sleutel                                                          |
| sopraan                                      | Canto                               | Canto                                 | C-sleutel op onderste lijn                                         |

Tabel 1: Instrumenten in Telemann's Lectionen



## WAAROM ZOU JE ZELF EEN FAGOT ES GAAN BOUWEN?

GEERT BROUWERS

Als voorbereiding op een CD opname met mijn houtblazers trio Donax had ik veel gestudeerd. Het Concert Champêtre van Tomasi stond op het programma. Ik bleef wisselen met de twee essen waar ik mijn hele carrière als fagottist bij de Marinierskapel der Koninklijke Marine op gespeeld heb. Dan speelde ik twee jaar op mijn antieke Puchner B2 es, dan weer een jaar op mijn Heckel CD1. Beide mooie essen maar toch met hun beperkingen, vooral in de hoogte. Toen ontstond het idee zelf een es te maken. Na mijn loopbaan bij de kapel heb ik de opleiding tot goudsmid voltooid, gewoon omdat ik daar zin in had. Daar heb ik de nodige kennis en technieken opgedaan die nodig zijn om een es te kunnen bouwen.

Na veel meten, googelen, nog eens meten en vooral heel veel nadenken volgde de eerste poging. Het resultaat verraste me en motiveerde me het proces te verbeteren. Uiteindelijk resulteerde dat in een es die aan mijn verwachtingen voldeed. Ik heb Jolanda Wolters bereid gevonden mijn essen te proberen en zij was zo mogelijk nog enthousiaster dan ikzelf. Inmiddels speelt zij op die es bij philharmonie zuidnederland. Ik heb toen meer (oud-) collega's gebeld en kwam zo ook bij Mette Laugs terecht. Zij heeft er zo'n 40 getest (hulde!!!!) Ook Mette is inmiddels in het bezit van een van mijn essen. Mede dankzij de feedback van collega-fagottisten kan ik de essen steeds meer aanpassen aan persoonlijke wensen.

De manier waarop ik mijn essen bouw wijkt af van de conventionele methode. Het basismateriaal is veel dikker en wordt pas na het trekken en buigen gevijld en geschuurd. Daardoor is het mogelijk de es "af te werken" zoals we dat ook bij het riet doen. Dit is uiteraard arbeidsintensiever maar gezien de mogelijkheden die dat biedt, is dat de moeite waard. Het trekken van de es doe ik ouderwets met de hand. Er komen geen fancy draai- en trekbanken aan te pas. Ook het buigen van de es is old-school met lood. Het leuke van het bouwen is het oude ambachtswerk, walsen van het metaal, het (hard-)solderen, het smeden.

Wat als positief wordt ervaren is het gemak waarmee je over het hele register kunt spelen en de egaliteit van de klank. Prettige bijkomstigheid is dat je, nadat je er een tijd op hebt gespeeld, nog aanpassingen kunt doen; iets minder weerstand in de laagte, de es iets korter, meer weerstand in de hoogte, iets andere buiging, etc. Nadeel van het materiaal (messing) is dat de es na verloop van tijd gaat oxideren, hoewel dat ook mooi wordt gevonden. Het is natuurlijk mogelijk, als je overtuigd bent dat er niet meer gevijld of geschuurd hoeft te worden, de es te lakken of te verzilveren. Of er af en toe met een bolletje staalwol over heen gaan.

Door het concept is het aan te raden de essen in mijn werkplaats te proberen, er

kunnen dan meteen aanpassingen worden gedaan om het speelcomfort te optimaliseren. Uiteraard is het mogelijk afwijkende modellen te maken, aangepast aan de speler. De essen worden uiteraard na het bespelen weer volledig ontsmet en zijn dus veilig te proberen. Er is ook voldoende ruimte om 1,5 meter afstand te bewaren.

Ik denk dat met deze nieuwe methode van essen bouwen voor iedere fagottist, van beginner tot professional, een es te maken is die bij hem/haar past. Juist door het speelgemak in alle registers zijn aparte "hoge" essen niet meer nodig, mocht je toevallig Le sacre du printemps moeten spelen.

Veel bereidwillige collega's hebben door het testen en bekritisieren er aan bijgedragen dat mijn essen het leven van fagottisten aangenamer kunnen maken, hiervoor mijn (onmetelijke) dank.

**Wil je kennismaken met mijn essen? Kom ze proberen in mijn atelier. Er kunnen drie personen tegelijkertijd terecht in verschillende ruimtes. Ook is het mogelijk om een dag af te spreken ergens in het land met een aantal fagottisten.**

Bezoekadres:

Geert Brouwers  
Schoolstraat 46  
6336 AS Hulsberg (L)  
+31 (0)6 50 27 50 80  
[www.geertbrouwers.nl](http://www.geertbrouwers.nl)





ANNEMARIE DE JONG

## DUBBELRIETMIDDAG VAN 31 OKTOBER 2020 IN CULTURA EDE

*Music for the Royal Fireworks* van Händel staat op het programma in een arrangement voor 9 hobo- en 2 fagotstemmen, als de 16 deelnemers en 4 docenten, voorzien van mondkapjes en een waterflesje, bij Cultura in Ede binnen druppelen. Het was tot op het laatst spannend of de middag kon doorgaan, Covid-19 grijpt hard om zich heen. Maar er was nog geen negatief advies van de overheid en de organisatie in handen van Else Leenders had niets aan het toeval overgelaten: de opzet was helemaal coronaproof. Zo zaten we allen op een van tevoren bepaalde stoel, zodanig dat je gedurende de middag langs zo weinig mogelijk andere deelnemers hoefde te lopen. De docenten waren Diane Combee en Inge Ariesen op hobo, de fagotdocenten waren James Aylward en Suzanne van Berkum.

### Blok 1

Het begon met een plenaire sessie van Suzanne, die aan de hand van de toonsoort D-majeur waarin de *Feuerwerksmusik* geschreven is, iedereen liet inspelen met de toonladder en drieklank. Met speciale aandacht voor de kwinttoon A en de tip om de tert Fis niet te hoog te spelen waren we zo voorbereid op hetgeen zou volgen.

### Blok 2

Vervolgens werden we in vier groepen verdeeld, twee met hobo's, twee met fagotten, waarin we in kleine kring onder begeleiding

de eerste aanzet maakten om het stuk samen te spelen.

Ik kan hierbij alleen schrijven over de groep waarin ik zat, de fagotgroep o.l.v. James.

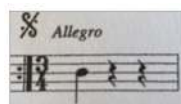
De ouverture van de *Music for the Royal Fireworks* bestaat uit een Adagio in 4/4 maat, een Allegro in 3/4 maat, een Lente in 4/4 en een Da Capo van de eerste helft van het Allegro. Een aantal punten die in onze groep werden besproken licht ik hier even toe.

### Adagio



In de barok was de notatie summierder dan we nu gewend zijn. Als achtste noten geschreven werden, betekende dat kort. Hoe kort werd ter plekke bepaald. In uitvoeringen en opnames van nu horen we deze noten vaak als zestienden. Voor de speelbaarheid in de grote groep werd ervoor gekozen te spelen zoals geschreven, dus als achtstes. Dit zijn eigenlijk springplankjes naar de volgende gepuncteerde kwarten toe. De langere noten worden rond aanzet en daarna teruggenomen, om plaats te maken voor andere partijen die daar melodie hebben. Deze dynamiek kan het best

worden vergeleken met een druppel die op zijn kant ligt. ☞



We hebben besproken waar de muzikale zin eindigt en waar we samen moeten ademen en opnieuw aanzetten. Aangezien er in de baroktijd geen dynamiek en articulatie bij werd gezet hebben we dit afgestemd.

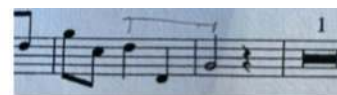
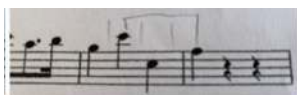
### Allegro

In de fagotpartijen (1e en 2e fagot in Allegro vrijwel identiek) komt het vaak voor dat een fragment eindigt met een kwartnoot op de 1, gevolgd door drie tellen rust. Het is dan essentieel dat die laatste noot niet langer wordt gespeeld dan er staat. De hobo's hebben in onze rusten een vurig thema.

James legde de nadruk op het gebruik van de sleepklep met de linkerduim voor een goed aansprekende A.

De afgesproken articulatie van het begin was portato, alsof we strijken op een snaarinstrument.

In de 16de maat (62) krijgt niet de 1e tel, maar de 2e tel meer accent en vormt een eenheid met tel 3 en tel 1 van maat 63. Ditzelfde fenomeen kwam ook terug in de maten 116/7 en 137/8.



Melodieuze fragmenten wisselden af met meer militaristische of een menuet-achtige frase.

De fagot partij heeft meermaals fragmenten waarbij in achtste noten twee drieklanken achter elkaar klinken. Vanwege het samenspel met de hobo's moet de maat in drieën desalniettemin in drieën gedacht blijven worden.



Vanaf maat 148 is het karakter danserig, onze kwarten moeten we daarom leggiero spelen met de nadruk op de 1e tel van de maat.

Daarna wordt het weer militaristisch, waarbij de fagotten de tonica fel in octaven neerzetten, gevolgd door een omspeelde toonladder naar beneden, die eruit moet denderen, maakt niet uit hoe. Er volgen drie gelijke maten met achtstes, waarin de kwint naar de tonica leidt. Juist de herhaling van dezelfde maten zonder de speelwijze te variëren, geven het effect, dat het ergens naar toe gaat. Dit gebeurt twee maten later als het allegro eindigt in twee hemioolmaten.



#### LENTEMENT

Dit langzame intermezzo bestaat maar uit 11 maten. Ook hierbij is de achtste noot een springplank naar de gepuncteerde kwarterna.

#### Blok 3

Beide fagotgroepen werden samengevoegd met een van de hobogroepen. James had ook hierover de leiding in mijn groep. Hierdoor kwamen de melodiestreken ten gehore en was het voor ons als ondersteunde partij meteen duidelijk, waarom we soms portato, legato of militaristisch moesten spelen. Finesses werden met elkaar afgestemd, fagotten werden op een cruciale plek uitgedund.

#### Blok 4

Alle groepen werden tot één orkest samengevoegd dat James dirigeerde. Eerst hebben we nog even gerepeteerd, waarna we de hele ouverture gespeeld hebben. Daar was het uiteindelijk om te doen. Ary, de echtgenoot van Else, heeft dit op video vastgelegd. De finesses die we eerder in onze groep hadden gerepeteerd, kwamen hierbij helaas niet meer zo goed uit de verf.

Daarvoor waren de niveauverschillen tussen de deelnemers te groot.

#### SLOTOPMERKING

Dat dit samenspelen in coronatijd mogelijk was, is voor iedere deelnemer heel fijn geweest.

Door de Covid-19 problematiek was de hobo-sectie helaas minder vertegenwoordigd dan aanvankelijk gepland, waardoor de balans tussen de hobo's en fagotten enigszins scheef was. Dit neemt niet weg dat we een prima middag hebben gehad, leuk hebben samengespeeld, dingen hebben opgestoken en nieuwe mensen met dezelfde hobby hebben ontmoet.

Ik denk dat ik ook namens de andere deelnemers schrijf als ik hierbij Else, James, Suzanne, Inge en Diane heel hartelijk dank voor de organisatie en de uitvoering van deze middag en de hoop uitspreek dat dit in de toekomst weer een vervolg zal hebben.

Muziek verbindt, ook op 1,5 m afstand en nog oneindig veel verder!

*Janice Bijl (9 jaar) schreef dit over deze dag: Toen ik hoorde van de dubbelrietendag leek het me het heel leuk om mee te doen. En toen ik er was gingen we samen spelen. Dat was heel gaaf. In de pauze ging ik gezellig kletsen en na de pauze gingen we in kleine groepjes spelen. Ik vond het heel leuk om samen te spelen met andere hobo's en fagotten en ook te leren spelen in een orkest.*

*Groetjes Janice*

## ACTIVITEITEN FAGOTNETWERK JANUARI–JUNI 2021

### Online workshops

De online workshops voor en door fagottisten die in de afgelopen zomer plaatsvonden, zijn goed bezocht en erg gewaardeerd. Om die reden worden deze digitale sessies dit seizoen voortgezet, waarbij de volgende onderwerpen nog aan bod zullen komen:

Zaterdag 9 januari, 11-12.15 uur – *Barok* door Wouter Verschuren  
Zaterdag 6 februari, 11-12.15 uur – *Articulatie* door Stefanie Liedtke  
Zaterdag 6 maart, 11-12.15 uur – *Houding en menselijk lichaam* door Janneke Boonstra  
Zaterdag 10 april, 11-12.15 uur – *Vibrato* door Ronald Karten  
Zaterdag 8 mei, 11-12.15 uur – *Klinkers* door Mette Laugs  
Zaterdag 5 juni, 11-12.15 uur – *Adem* door Dorian Cooke

**Aanmelden** is steeds mogelijk tot en met de donderdag voorafgaand aan de betreffende zaterdag.

Op [www.fagotnetwerk.org](http://www.fagotnetwerk.org) vind je het aanmeldingsformulier voor de online workshops.

De workshops zijn open voor fagottisten (en andere geïnteresseerden) van alle leeftijden en ieder spelniveau.

Deelname is kosteloos. Na afloop is er gelegenheid tot het doen van een vrije gift.

### Jeugdfagotdag 2021

Ook in 2021 zal de jaarlijkse Jeugdfagotdag weer georganiseerd worden! Dit jaar met als thema: *dans*.

Dus aan alle jonge fagottisten de oproep: schrijf de datum van zaterdag 13 maart alvast in je agenda!

Nadere informatie en de mogelijkheid je aan te melden volgen binnenkort.

# ZOOMERSE WORKSHOPS

ELLEN KRUIHOF

Nog geen jaar geleden kon het allemaal nog: spelen bij een orkestrepetitie, een concert, theater of spontaan een museum bezoeken, feesten bijwonen en bijeenkomsten met veel mensen houden. Het is helaas snel heel anders geworden.

Het Fagotnetwerk speelde in op de veranderde situatie met zes online workshops vanaf eind juni. Hieronder een impressie van deze zogenaamde ZOOMerse bijeenkomsten. Vanwege vakantie en ziekte ontbreekt een stukje over de workshop over rieten van Freek Sluijs.

Mette Laugs hield op 20 juni een “Spreekuur speeltechniek” in de vorm van een masterclass/workshop voor een paar deelnemers met de overige deelnemers als publiek. Het ging concreet over vibrato, hoog spelen en met emotie spelen. Eigenlijk ging het over het inzetten van je lijf om (beter) te spelen. De centrale aanwijzing was dan ook dat een toon begint in je buik.

Het verschil tussen snel en langzaam vibrato kwam aan bod, waarbij je bij een snel vibrato gebruik maakt van de basisspanning van de buik onder de navel. Hoewel het lesgeven op afstand was, wist Mette tegen de deelnemers iets steekhoudends te zeggen, waardoor ze beter gingen spelen, zelfs al binnen de beperkte tijd van de workshop. De afstand was voor haar geen probleem om deze ‘vertaling’ te maken wat je met je lijf anders moet doen om een bepaald effect voor elkaar te krijgen. Zo was één van de aanwijzingen: “Je bent heel blij met je mond dicht. Zo speel je een d.” Hoog spelen lukt beter als je uitgaat van minder spanning. Emotie, met name in romantische muziek, leg je in muziek door met gedrevenheid te spelen.

Op 4 juli vertelde Thomas Oltheten over de corona-maatregelen. Hij had zijn betoog opgedeeld in drie stukken: de eigen ervaringen, de maatregelen en beperkingen en de vraag wat we kunnen.

Bij de behandeling van de vragen was inbreng van de deelnemers mogelijk. Zo leerden we dat mensen de tijd tot dan toe

verschillend hadden meegemaakt, grofweg variërend van tamelijk irritant tot doodziek geweest. Ook de ervaringen met online leskrijgen waren divers, van beter dan niets tot echte opsteker.

Thomas is zelf behoorlijk getroffen geweest door alle maatregelen: hij had een serie concerten in Brazilië staan, nog afgezien van de Passie- en Beethoven-concerten. Hij is zelf muziek gaan studeren die hij mooi vindt en is zo snel als het ging weer aan het samenspelen. Hij raadt mensen aan niet af te wachten, maar om zelf initiatief te nemen om bijvoorbeeld duo's of trio's te gaan spelen. Dat is goed voor de oren en de psyche.

De beperking van 30 mensen per concert is schrijnend, maar Thomas ziet ook de hongerigheid naar muziek. Dan nog een pluspunt: niemand durft te hoesten.

Wieke Karsten, onder andere docent aan het Koninklijk Conservatorium in Den Haag, heeft een prachtig boek geschreven: ‘In de muziek’. Het gaat over effectief studeren in de muziek. Daarover sprak ze ook op het webinar op 18 juli 2020.

Wieke wijst steeds op het belang van focus bij het studeren. Alleen dan activeer je die delen van het brein waar al die moeilijke loopjes als het ware als nieuwe verbindingen worden aangelegd. Focus betekent dat je doelbewust kunt studeren: geen overbodige dingen doen, niet klakkeloos doen wat je al kan. Focus betekent dat je de muziek in kleine stukjes verdeelt, zo klein als nodig is. Focus betekent dat je misschien wel elke 10 minuten van onderwerp verandert, langer kan je de focus toch niet vasthouden. Je studeert dus effectief als je veel verschillende oefeningen naast elkaar doet (zoals ook topsporters trainen). Vooral bij een nieuw stuk kun je vaak maar kort je aandacht erbij houden. Focus betekent dat je niet ‘babbelt in je hoofd’, wel ‘meezingt’ in het hoofd. ‘Babbelen’ gaat over andere dingen, niet over de muziek waarmee je bezig bent. Focus betekent dat je niet aan een beoordeling denkt, dan zit je niet echt in de muziek. Focus betekent dat je nooit speelt op je

automatische piloot, maar de muziek altijd aanstuurt vanuit mentale representaties van de muziek in je hoofd. Als je niet precies weet hoe het klinkt wat je speelt, kan je het niet spelen.

Tot slot wil ik deze niet onvermeld laten: als je weinig hebt gestudeerd, ben je vaak goed in de les, omdat je dan weinig verwachtingen van jezelf hebt en je dan minder aan de beoordeling denkt. Want door aan de beoordeling te denken, raak je je focus kwijt. En speel je minder goed.

De workshop van Suzanne van Berkum<sup>2</sup> begon met de vraag waarom je eigenlijk zou moeten inspelen. Niet omdat het in de boekjes staat, wel om even los van bladmuziek aan je houding, ademhaling en vingers te denken, terwijl je het tempo en de moeilijkheid van de oefeningen opvoert. Toonladders en drieklanken vormen een vast onderdeel van het repertoire, het is goed om ze te kennen en te kunnen, zoals bij het voorbeeld van een inspeeloefening. Dit voorbeeld is in F, maar je kunt qua toonsoort aansluiten bij wat je wilt studeren.

De workshop had de titel “Inspelen, meespelen, naspelen” en voor het meespelen en naspelen waren de deelnemers voorzien van een stukje Händel. Deze muziek bood handvatten om het over onderwerpen als verschillende expressievormen te hebben: zware en lichte maaddelen, de betekenis van toonsoorten in de barok, de structuur (vorm), maataccenten en telaccenten. Hoe lang zou je moeten inspelen? Zo ongeveer als gedurende de workshop: een kwart of een derde van de totale tijd dat je speelt.

Op de eerste tekstpagina van de workshop “Adem en improvisatie” had Mieke van Dael<sup>3</sup> geschreven wat haar plan was: spelen, ervaren, voelen, reflecteren, focussen en veranderen. Ze nam de deelnemers mee op zoektocht naar meer vrijheid met het instrument en met de noten. Het was leerzaam dat ze na elke stap vroeg of de opdracht gelukt was en wat men ervan vond. Omdat je hele lijf nodig is bij ademhalen

1 Meer informatie op haar website [www.wiekekarden.nl](http://www.wiekekarden.nl)

2 [www.suzannevanberkum.org](http://www.suzannevanberkum.org)

3 Zie ook [www.miekevandael.com](http://www.miekevandael.com)

bestond de eerste opdracht uit ritmisch spreken op een medeklinker, dat met voor- en nadoen in een ritme kwam en waarbij tegelijkertijd een beweging met de armen werd gedaan. Pas daarna kregen we het geheel te zien, een klinkercanon. Via het spelen op het riet, waarbij evengoed spieren nodig zijn, kwam het gesprek op ademhaling. Mieke zei erover dat ze niet bewust ademhaalt, omdat dat met het ontspannen van spieren dat vanzelf gebeurt. Voor een aantal mensen was dat onbekend terrein, evenals de volgende bezigheden: leer een paar maten van een Weissenborn-etude (nr. 2, op.8/1) uit het hoofd en verander er iets aan. Zelf had ze een paar variaties uitgeschreven, waarvan één als walsje, zie Afb. 2. We kwamen zo bij de melodie van het Forellenkwintet van Schubert uit. Onder deze melodie speelde ze basnoten en nodigde mensen uit om te ontdekken wat deze basnoten waren terwijl ze zelf de melodie speelde. De volgende stap was om drieklanken te spelen op de basnoten.

Ondanks dat Mieke aan het eind zei dat ze bij online-workshops de interactie soms lastig vindt, was ze in staat geweest een samenhangend verhaal te vertellen over aspecten van spelen die voor veel mensen relatief nieuw waren.



Afb. 1: Inspeelsuggesties van Suzanne van Berkum, hier in F

### Variatie 6

Studie nr 2 J. Weissenborn Op.8/1

MvD



Afb. 2: Variatie van Mieke van Dael op Etude 2 van Weissenborn op.8/1

## DE MOOSMAN 200 VAN KRISTIAN OMA RØNNES



De Noorse fagottist Kristian Oma Rønnes bespeelt een Moosmann 200. Op zijn website ziet u welke aanpassingen hij aan dit instrument heeft laten aanbrengen.

**[kristianomarannes.com](http://kristianomarannes.com) → [mybassoons](#) → Main Bassoon**

# VOOR U BELUISTERD

ERIK REINDERS

## Cd Song of the Redwood Tree Composities van Sunny Knable

|                  |                                      |
|------------------|--------------------------------------|
| Scott Pool,      | Fagot                                |
| Gina Cuffari     | Fagot en Zang                        |
| (Sopraan)        |                                      |
| Alex Davis       | Fagot                                |
| Natsuki Fukasawa | Piano                                |
| Stefanie Izzo    | Sopraan                              |
| Sunny Knable     | Accordeon (en een klein stukje zang) |

Ditmaal een interessante Cd van Amerikaanse bodem. De Cd bevat niet eerder opgenomen werken voor fagot van de in Californië geboren componist Sunny Knable. Er zijn drie fagottisten te beluisteren: Scott Pool, Gina Cuffari, die in het stuk "Double Reed" zowel zingt (sopraan) als fagot speelt, en fagottist Alex Davis (duo Xelana met altsaxofoniste Ana García). Sunny Knable speelt zelf accordeon in Double Reed en in *The Busking Bassoonists*. In *Song of the Redwood Tree* wordt de sopraanpartij vertolkt door Stefanie Izzo.

Sunny Knable (geboren 1983) is een Amerikaanse componist. Hij schreef samen met zijn broer Jim Knable, die de libretto's schreef, verschillende opera's, o.a. *The Pride of Pripjat*, *Beethoven in Love* en *The Magic Fish*, een opera voor kinderen. Ook schreef hij symfonieën en kamermuziek. Hij ontving talloze prijzen voor zijn composities, onder andere *The Iron Composers Award*, waarvoor hij in vijf uur een vier minuten durend stuk componeerde. De hier ingespeelde werken geven een goed beeld van zijn veelzijdigheid. Kenmerkend voor Sunny Knable is de volgende uitspraak: "Elk stuk dat ik componeer begint met de vraag: *Waarom is het noodzakelijk dat dit stuk bestaat?* Totdat ik die vraag beantwoord heb, is het onmogelijk om te beginnen".

Het werk dat de titel gaf aan deze Cd, *Song of the Redwood tree*, is geschreven op een aantal teksten uit het gedicht *Leaves of Grass* van Walt Whitman. Het stuk begint met een beschrijving van het landschap waarin de redwood-boom (*Sequoia*) groeit: *A Californian song*. Het tweede deel (*Death Chant*) beschrijft de mechanisatie van de moderne wereld, waaraan de boom ten



offer valt. Het derde deel, *Golden Pageant*, is een herinnering aan het stille, uitgestrekte Californische landschap voordat het door de moderne tijd werd overheerst. Het werk is zeer beeldend geschreven en het ondersteunt de tekst van het gedicht uitstekend. Het spel van fagottist Scott Pool is zeer poëtisch, het samenspel met zangeres Stefanie Izzo en pianiste Natsuki Fukasawa is naadloos. Stefanie Izzo zingt prachtig, haar stem is zeer flexibel en mengt zeer mooi met het zangerige geluid van Scott Pool. Scott Pool is een fagottist die in Noord-Amerika en daarbuiten veelvuldig optreedt als solist. Ook maakt hij veel Cd-opnamen en verder was hij bij verschillende orkesten eerste (solo) fagottist. Hij werd door Bernd Moosmann erkend als *Moosmann Artist*. Hij speelt dan ook op een Moosmann-fagot (222CL). Scott Pool is een echte promotor voor nieuw fagotrepertoire, hij zet zich gedreven in voor het verstrekken van opdrachten aan zowel gevestigde als aankomende componisten. Hij is ook een bevlogen docent.

Het Xelana duo (Alex Avis met saxofoniste Ana García) gaf componist Sunny Knable opdracht voor het tweede werk op deze Cd, *Tango Boogie*. Het Xelana duo een zoekt balans tussen klassieke muziek enerzijds en moderne Hiphop -, Blues -, Flamenco -, Rock n'roll- en Bollywoodmuziek anderzijds. Bij het hier gespeelde werk, *Tango Boogie*, was de nationaliteit van de uitvoerenden voor Sunny Knable een inspiratiebron. In *Tango Boogie* wordt de Spaanse Tango gecombineerd met de klassieke Amerikaanse Boogie-Woogie. Het resulteerde in een sprankelend, origineel stuk, echt een plezier om naar te luisteren! De combinatie Saxofoon-Fagot ligt niet zo voor de hand, maar Ana García en Alex Davis zijn zeer overtuigend in hun spel. Het stuk is in een variatievorm geschreven en stelt hoge technische eisen aan de uitvoerenden, maar het is geen circusnummer: het muzikale verhaal blijft belangrijker dan de virtuositeit.

Fagottiste Gina Cuffari is niet alleen een uitstekende fagottiste, zij is tevens een zeer veel-

zijdige zangeres. Dit was voor Sunny Knable de aanleiding om speciaal voor haar een stuk te componeren. Hij had juist een accordeon gekocht en leerde zichzelf erop te spelen, en het lag dus voor de hand om een stuk te schrijven voor fagot, sopraan en accordeon. Bij het zoeken naar een tekst voor het stuk stuitte hij op een humoristisch gedicht van Charles Wyatt, *To the world's bassoonists*, geschreven in 1973 voor de conferentie van de IDRS (*International Double reed Society*) in dat jaar. Er zijn drie delen, *Noble Bassoon*, *Tragic Bassoon* en *Impossible Bassoon*. Het is razendknap dat Gina Cuffari zo snel kan switchen tussen fagot spelen en zingen, er is nergens sprake van een compromis, ze speelt en zingt zeer overtuigend. In het laatste deel horen we ook Sunny Knable nog heel even, als een soort echo, zingen! Hij heeft dit heel bescheiden niet in de tekst bij de Cd vermeld.

*The Busking Bassoonists* (fagottist-straatmuzikanten), het laatste stuk op deze Cd, werd geschreven op initiatief van fagottist Scott Pool. Deze benaderde Sunny Knable met het idee een samenwerkingsverband op te zetten voor een nieuw te componeren fagotsonate. Al snel waren er dertien fagottisten die zich inschreven, onder aanvoering van Scott Pool en Pianiste Natsuki Fukasawa. Het voorstel was om een stuk te schrijven over de thuisstad van Sunny Knable, New York. Het eerste deel *Underground Blues* laat de geluiden van een lawaaiig metrostation horen, onderbroken door korte, verademende fragmenten van een melodie. Het tweede deel, *Park Bench Ballad* stelt de relaxende straatmuzikant voor, 's middags in een koel briesje, op een bankje in het park, omringd door lezende mensen. Het derde deel *Street Change* voert ons naar rommelige, drukke straten, met hectische stadsgeluiden.

Het is een zeer aanstekelijk stuk, soms lyrisch, dan weer heel virtuoos en af en toe jazzy. In het verstilte tweede deel horen we ook de accordeon van Sunny Knable zelf nog even. Heel knap gespeeld door Scott Pool, en uitstekend begeleid door pianiste Natsuki Fukasawa. Omdat het een studio-opname is, mis je aan het eind een daverend applaus!

Ik heb met erg veel plezier naar deze Cd geluisterd, de muziek is zeer toegankelijk en er is fraai fagotspel te horen. Het is een aanwinst voor mijn Cd-collectie.

De Cd is uitgebracht op MSR Classics, het nummer is MS1749



# FagotAtelier Maarten Vonk

Spaarnestraat 43  
3812 HB Amersfoort  
The Netherlands  
T +31-33-4616334  
F +31-33-4612546  
E [info@fagot.nl](mailto:info@fagot.nl)  
W [www.fagot.nl](http://www.fagot.nl)