

DE SOLOHOORNISTEN VAN HET KONINKLIJK
CONCERTGEBOUWORKEST

1888-2017

GESCHIEDENIS – TRADITIES – INSTRUMENTARIUM – SPEELWIJZE

THE PRINCIPAL HORN PLAYERS OF THE ROYAL
CONCERTGEBOUWORCHESTRA

1888-2017

HISTORY – TRADITIONS – INSTRUMENTS – PERFORMANCE

(with a summary in English)

PROEFSCHRIFT

ter verkrijging van de graad van doctor
aan de Universiteit Utrecht
op gezag van de rector magnificus,
prof. dr. G.J. van der Zwaan,
ingevolge het besluit van het college voor promoties
in het openbaar te verdedigen
op
maandag 11 december 2017 des middags te 4.15 uur

door

Jacques René Marie Munnecom

geboren op 10 maart 1976
te Weert

Promotor: Prof. dr. A.A. Clement

INHOUD

VOORWOORD	5
-----------	---

INLEIDING	7
-----------	---

DEEL I: PRELUDIUM

I.	De Franse School	25
II.	De Boheemse School	35
III.	De Midden-Duitse School	55
IV.	De Chicago School	77

DEEL II: VROEGSTE PERIODE (1888-1922)

V.	Hermann Dutschke en Willem Breethoff	89
VI.	Richard Lindenhahn en Hendrik Kok	101

DEEL III: DE AMSTERDAMSE SCHOOL (1922-1974)

VII.	Richard Sell	115
VIII.	Jan Bos	135
IX.	Adriaan van Woudenberg	165

DEEL IV: NIEUWE INVLOEDEN (1974-2004)

X.	Julia Studebaker	193
XI.	Jacob Slagter	215

DEEL V: DE NIEUWE AMSTERDAMSE SCHOOL (2004-2017)

XII. Jasper de Waal	239
XIII. Marcel Sobol en Felix Dervaux	253
XIV. Laurens Woudenberg	269
 SLOTBESCHOUWING	 279
 SUMMARY	 287
 APPENDICES	 291
Appendix I: Overzicht van solohoornisten in dienst van het KCO	291
Appendix II: Overzicht van alle hoornisten in dienst van het KCO	292
 ARCHIEVEN	 299
 BIBLIOGRAFIE	 301
 CURRICULUM VITAE	 311

VOORWOORD

Reeds in mijn jeugd had ik een bijzondere affiniteit met geschiedenis. Als beginnend muzikant hield ik mij daarom niet alleen bezig met het leren bespelen van de hoorn, maar ook met de rijke historie van het instrument. In het bijzonder interesseerden mij de verhalen over de hoorntraditie binnen het Koninklijk Concertgebouworkest (KCO). Als jeugdig hoornist werd ik opgeleid door Leo Smeets, zelf afkomstig uit de Amsterdamse School. Zonder dat ik er mij toen van bewust was, werd ik aldus opgeleid binnen de traditie van de hoornisten die mij later zo inspireerden. In de jaren die volgden heb ik mij via publicaties van het Nederlands Hoornisten Genootschap en de International Horn Society verder verdiept in de historie van het hoornspelen. Tijdens mijn studie aan het conservatorium te Maastricht bij Willy Bessems bleef ik gericht op het verbeteren van klank, op basis van de klank van de F-hoorn. In het examenjaar schreef ik mijn scriptie over de traditie van de Wiener F-hoorn. Inmiddels was bij mij het plan ontstaan om de Amsterdamse School nader te onderzoeken.

Via een orgelcommissie maakte ik kennis met dr. ir. Ralph Henssen. Na het lezen van zijn proefschrift *Trompetters en Tamboers in de Zeeuwse Zeevaart ten tijde van de Republiek* zocht ik in januari 2014 contact met prof. dr. Albert Clement. Een kennismakingsgesprek in Middelburg mondde uit in het schrijven van deze dissertatie. Ik ben mijn promotor zeer dankbaar voor zijn enorme inzet en steun in dit promotieonderzoek. Dankzij zijn grote deskundigheid, betrokkenheid en enthousiasme heb ik dit proefschrift kunnen realiseren.

Mondelinge bronnen bleken in dit onderzoek van groot belang. Ik ben de hoornisten van het Koninklijk Concertgebouworkest zeer erkentelijk voor hun medewerking aan mijn studie. In de afgelopen jaren heb ik alle (oud-)solohoornisten en verschillende sectiehoornisten van het KCO mogen interviewen, wat een schat aan informatie heeft opgeleverd die onmisbaar was voor dit onderzoek. Een bijzonder woord van dank wil ik uitspreken aan Adriaan van Woudenberg en zijn vrouw Marlies. Met veel enthousiasme hebben zij meegewerkt aan mijn onderzoek door mij steeds opnieuw van informatie te voorzien, waarbij ik tijdens mijn vele bezoeken aan Amsterdam zeer hartelijk en gastvrij werd ontvangen.

Ook Julia Studebaker wil ik bijzonder bedanken. In de gesprekken die ik met haar heb gevoerd, verkreeg ik niet alleen informatie over haar carrière, maar ook over de akoestiek van het Concertgebouw en de Chicago School. Ik ben haar bijzonder dankbaar voor de hoornlessen die ik van haar kreeg, welke veel duidelijkheid gaven over de Singer-methode.

Een belangrijk deel van dit promotieonderzoek bestond uit archiefonderzoek. Ik wil de stafmedewerkers van het Koninklijk Concertgebouworkest, in het bijzonder Jette Straub,

bedanken voor de geboden hulp en het beschikbaar stellen van foto's. In het Stadsarchief Amsterdam werd ik op weg geholpen door dr. Johan Giskes. Tijdens bezoeken aan Eastman School of Music en de Sächsische Landesbibliothek Dresden kreeg ik hulp van respectievelijk David Peter Coppen en Thomas Stern. Ook in het Utrechts Archief, het NIOD Instituut voor Oorlogs-, Holocaust- en Genocidestudies, het Nationaal Archief en het American Family Immigration History Center (Statue of Liberty – Ellis Island Foundation, New York) werd ik door medewerkers geholpen bij het onderzoek in de verschillende archieven. Ik ben dank verschuldigd aan het Nederlands Hoornisten Genootschap voor het beschikbaar stellen van hun archief.

Diverse instrumentmakers en specialisten, onder wie Christian Knopf, Klaus Fehr, Hans Hermann (Gebr. Alexander), Steve Lewis, Hans Smit, Ulrich Hübner en Stefan Blonk hebben mij informatie verschaft over de bouwwijze van instrumenten, waarvoor ik hen zeer erkentelijk ben.

Het was voor mij een grote eer om een tweetal lezingen te mogen verzorgen over dit promotieonderzoek tijdens symposia van de International Horn Society in Los Angeles, California (2015) en Ithaca, New York (2016).

Gedurende dit onderzoek heb ik financiële ondersteuning mogen ontvangen, die het mogelijk heeft gemaakt om instrumenten te verwerven en archieven in het buitenland te bezoeken. Voor deze ondersteuning wil ik University College Roosevelt, de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, the Netherland-America Foundation, Loek en José Beekmans, Eric Borninkhof en René Pagen heel hartelijk bedanken. Mijn werkgever Stichting Katholiek Onderwijs Maasdal, in het bijzonder Ron van Mierlo, ben ik dankbaar omdat zij mij de nodige ruimte hebben gegeven om dit onderzoek uit te voeren. Graag wil ik drs. Stefan Höppner, drs. Ronald Schroijen en Susan Höppner-Janssen bedanken voor de hulp die ze mij gegeven hebben bij diverse vertalingen.

Tenslotte wil ik mijn familie bedanken: mijn vrouw Rigette en dochter Julia voor alle steun, hulp en vooral het begrip tijdens de vele momenten waarop ik aan deze dissertatie aan het werken was; mijn moeder, die bij alles wat ik doe betrokken en geïnteresseerd is en mij alle mogelijkheden en hulp heeft gegeven om mijn wensen te kunnen realiseren.

Ik spreek de hoop uit dat dit proefschrift vele hoornisten zal inspireren om: *'altijd te spelen met de mooiste mogelijke klank die men zich kan voorstellen'*, zoals Jan Bos dit zijn studenten steeds opnieuw voorhield.

INLEIDING

“Ihr seid liebe Leute, aber schlechte Musikanten”

– Johannes Brahms, 1879

“Nach Amsterdam komme ich nur zurück um gut zu essen und zu trinken”

– Johannes Brahms, 1884¹

In 1888 opende het Concertgebouw te Amsterdam haar deuren en op 3 november vond het eerste concert plaats door een zojuist samengesteld orkest onder leiding van dirigent Willem Kes, die zelf slechts twee maanden eerder tot dirigent was benoemd. Dit orkest wachtte een belangrijke uitdaging, zoals uit de enkele jaren eerder gemaakte, hierboven vermelde opmerkingen van de componist Johannes Brahms moge blijken. Inmiddels is het orkest uitgegroeid tot een der allerbeste – volgens sommigen zelf het beste – ter wereld. Deze kwalificatie heeft niet alleen te maken met de prestaties van de voortreffelijke dirigenten die het concert in de loop van de tijd hebben geleid en de niet minder uitstekende eigenschappen van het gebouw, maar uiteraard ook met de kwaliteit van de individuele musici die deel uitmaakten van het orkest. Hoewel er over het Concertgebouw, enkele dirigenten en bepaalde thema's uit haar traditie reeds vrij veel literatuur bestaat, is – na inmiddels 129 jaar geschiedenis – een opvallende leemte aanwezig in het onderzoek naar specifieke groepen instrumentalisten en onze huidige kennis van individuele musici, hun achtergronden en de bijzonderheden van hun klank – een klank, die mede bepalend is voor het unieke karakter van elke groep instrumentalisten en daarmee voor het Concertgebouworkest als geheel. Deze studie beoogt een bijdrage te leveren aan het opvullen van deze leemte. Voor het eerst is hier een poging ondernomen, de geschiedenis van een specifieke groep musici – de solohoornisten – in kaart te brengen.

Een geschiedenis van de solohoornisten van het Concertgebouworkest was tot op heden niet geschreven en veel informatie was nooit gedocumenteerd, dan wel slechts mondeling overgeleverd. Zoals hieronder zal blijken, is schaarse informatie over hoornisten in Amsterdam vóór 1888 aanwezig in archieven, kranten en tijdschriften, zoals het negentiende-eeuwse muziektijdschrift *Caecilia*, alsmede het nog altijd bestaande *Uilenspieghel*, het kwartaalblad van het Nederlands Hoornisten Genootschap. Met betrekking tot de solohoornisten van het

¹ Het eerste citaat is afkomstig uit een artikel in *De Maasbode* van 28 oktober 1937 (p. 3): “Eerste concert in het jubileum-seizoen” en ook genoemd in Lansink 1978, p. 35; het tweede citaat is ontleend aan een artikel in *NRC Handelsblad*, van 13 januari 1984 (p. 9): “Eene modulatie van mineur naar majeur. Het Nederlandse muziekleven in 1884”.

Concertgebouworkest waren tot nu toe eveneens weinig gegevens vastgelegd. Voor dit onderzoek bleken naast het archief van het Concertgebouworkest de Sibley Music Library van Eastman School of Music, Rochester, New York, waarin het archief van de International Horn Society is ondergebracht, en de Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB), waarin ik veel informatie over de Duitse hoorntraditie vond, van groot belang.

Naast primaire bronnen uit archieven en de in de Bibliografie genoemde secundaire literatuur zijn veel krantenartikelen geraadpleegd, die onder meer via besprekingen een indruk geven van de wijze, waarop concerten, dan wel specifieke prestaties van individuele musici werden ervaren. Het feit dat veel kranten en vroege tijdschriften tegenwoordig zijn gedigitaliseerd, maakte het mogelijk, uit deze bladen te putten in een omvang die een aantal jaren geleden nog niet voorstelbaar was. Talrijke gesprekken met hoornbouwers en specialisten als Klaus Fehr, Christian Knopf, Steve Lewis en Stefan Blonk leverden waardevolle gegevens op over de instrumenten die in het CO werden gebruikt. Het bevragen van alle (oud-)solohoornisten, onder wie enkele inmiddels op zeer hoge leeftijd uiterst belangrijke ‘oog- en oorgetuigen’ vormen, heeft eveneens veel feitenmateriaal en inzichten opgeleverd die in dit proefschrift zijn bijeengebracht en vastgelegd.

Dit proefschrift is gestructureerd in vijf delen. De ontwikkeling van de hoorn als orkest-instrument wordt beschreven in deel I, waarin nationale tradities met betrekking tot klank, speelstijl en instrumentgebruik in kaart worden gebracht die in de muziekwereld worden onderscheiden worden als Scholen. In dit proefschrift beperk ik mij tot de Scholen die van invloed zijn geweest op de solohoornisten van het Concertgebouworkest (1888-2017) en daarmee ook relevant zijn voor de ontwikkeling van een unieke hoornschool die met dit orkest is verbonden, door mij de *Amsterdamse School* genoemd. Deze School heeft in de loop der jaren, vanuit de herkomst en opleiding van de solohoornisten, een eigen klank en speelstijl ontwikkeld. Deze ontwikkeling is een voortdurend proces, waarbij één nieuwe benoeming reeds tot beduidende veranderingen kan leiden, zoals later zal worden uiteengezet. De Scholen die in directe verbinding staan met de solohoornisten uit de geschiedenis van het Concertgebouworkest zijn de Franse School, de Boheemse School, de Midden-Duitse School en de Chicago School.

In de delen II, III IV en V wordt vervolgens nader ingegaan op de ontwikkeling van de Amsterdamse School, die in vier periodes kan worden onderverdeeld, te weten 1888-1922 (vroegste periode); 1922-1974 (Amsterdamse School); 1974-2004 (nieuwe invloeden); 2004-

heden (Nieuwe Amsterdamse School). In de delen II-V wordt regelmatig verwezen naar deel I, omdat de invloed van de daarin besproken Scholen als een rode draad door de ontwikkeling van de Amsterdamse School loopt.

Alvorens de geschiedenis van de solohoornisten te beschrijven, zij hieronder het muziekleven in Amsterdam, de aanwezigheid van hoornisten aldaar en de aanloop naar de vroege geschiedenis van het Concertgebouworkest geschetst.

Muziekleven in Amsterdam in de tweede helft van de 19^e eeuw

Op 27 februari 1884 dirigeerde Johannes Brahms de *Amsterdamsche Orkest Vereniging* in het gebouw der Vrije Gemeente aan de Weteringschans in een programma met eigen composities, waaronder de kort daarvoor voltooide *Derde Symfonie*.² Het oordeel van Brahms over het niveau van de muzikanten in Amsterdam was niet bepaald positief, zoals blijkt uit zijn voornoemde opmerkingen.³ Het muzikale peil in Amsterdam lag in de jaren vóór 1888 blijkbaar op een lager niveau dan Brahms gewend was. Hoewel Amsterdam in het midden van de negentiende eeuw een rijk cultureel leven had en zelfs beschikte over twee orkesten, het Parkorkest en het Paleisorkest, was een professionele cultuur binnen deze orkesten duidelijk nog in ontwikkeling.⁴

Het Parkorkest was opgericht in 1849 en maakte gebruik van de Parkzaal aan de Plantage Dok- en Parklaan.⁵ Het Parkorkest stond enige tijd onder leiding van Willem Stumpff.⁶ Het orkest van het Paleis voor Volksvlijt, kortweg Paleisorkest, werd opgericht in 1865 en werd geleid door Johannes Coenen. Beide orkesten brachten symfonische werken in combinatie met werken met een zeker amusementsgehalte.⁷ Naast het Parkorkest en het Paleisorkest was er ook een orkest, voor een deel bestaande uit dilettanten, verbonden aan de sociëteit *Felix Meritis*, dat over een mooi klinkende doch kleine, ovale zaal beschikte.⁸

² NRC Handelsblad, *ibid*.

³ Brahms bezocht tussen 1876 en 1885 Nederland zesmaal. Zie *NRC Handelsblad*, “Hoe kan men mij voor zoiets uitnodigen? Johannes Brahms in Nederland”, 28 maart 1997. www.nrc.nl/nieuws/1997/03/28/hoe-kan-men-mij-voor-zoiets-uitnodigen-johannes-brahms-7347662-a502445 (geraadpleegd 04-08-2017).

⁴ Dat de orkestcultuur nog kon verbeteren, blijkt uit deze anecdoten: Julius Röntgen, solist tijdens het concert van 27 februari 1884, had zijn vader, concertmeester van het Gewandhausorchester, meegenomen om het orkest te versterken. Echter, geen van de eerste violisten wilde zijn plaats afstaan, waardoor de gerenommeerde violist bij de tweede violen moest plaatsnemen.

⁵ Henssen 2016, p. 10.

⁶ Giskes 1989, p. 13.

⁷ Wennekes 2002, p. 470.

⁸ Henssen 2016, p. 10.

Na het afbreken van de Parkzaal in 1881 bleef voor het groot symfonisch repertoire en uitvoeringen met koor en orkest alleen het Paleis voor Volksvlijt over (afb. 1). De akoestiek van deze grote zaal was echter ongeschikt voor muziekuitsvoeringen en de zaal bood weinig comfort. Daarnaast was de discipline bij het publiek ver te zoeken: critici ergerden zich aan het gekeuvel, gerammel van glazen en te laat binnenkomen van bezoekers.⁹



Afb. 1. Paleis voor Volksvlijt gezien vanaf de Weteringschans (foto van Jacob Olie, 1892).¹⁰

Hoewel men slechts kan gissen naar het artistieke niveau van deze orkesten, is duidelijk dat ze een belangrijke plaats in het Amsterdamse uitgaansleven hadden verworven.¹¹ Talloze liefhebbers bezochten de concerten, waarbij soms gerenommeerde ensembles uit het buitenland werden geëngageerd. Prominente musici als Johannes Brahms, Hans von Bülow, Franz Liszt en Anton Rubinstein traden met de Amsterdamse orkesten op.¹² Het Parkorkest en het Paleis-orkest, die in 1882 fuseerden tot *Amsterdamsche Orkest Vereeniging*, fungeerden als kweekvijver voor talentvolle musici, waarvan het nieuwe Concertgebouworkest vanaf 1888 van kon profiteren.¹³ Dat de orkestkwaliteit echter nog veel beter zou kunnen zijn, werd duidelijk toen de *Meininger Hofkapelle* in 1885 onder leiding van Hans von Bülow uitstekende concerten verzorgde in Utrecht, Den Haag, Rotterdam en Amsterdam.¹⁴

⁹ Wennekes 2002, p. 473.

¹⁰ Het Paleis voor Volksvlijt brandde in 1929 af en werd gesloopt.

¹¹ Henssen 2016, p. 10.

¹² Giskes 1989a, p. 11f.

¹³ Wennekes 2002, p. 468.

¹⁴ Henssen 2016, p.14.

Concertgebouw

Het gemis van een goede concertzaal met een orkest van hoog niveau werd al geruime tijd gevoeld. Een groep vooraanstaande Amsterdammers nam in 1881 het initiatief om een nieuw concertgebouw te bouwen dat een capaciteit zou moeten hebben van 2000 plaatsen, overeenkomend met het toenmalige ledental van het “Park”.¹⁵ Er moest een bedrag van f 400.000,- bijeen gebracht worden om de ambitieuze plannen te realiseren. Hoewel in het voorjaar van 1882 voor slechts f 250.000,- was ingeschreven, werd toch besloten om tot de oprichting van een naamloze vennootschap over te gaan: Het Concertgebouw N.V.¹⁶ Het bestuur werd opgedragen aan vijf aandeelhouders: Petrus A.L. van Ogtrop, Jerome A. Sillem, Dirk H. Joosten, Wilhelm C. Koopmans en Hendrik-Jan de Marez Oyens. Als administrateur werd Willem Stumpff benoemd.¹⁷

Via een besloten prijsvraag moest de architect voor het Concertgebouw worden gevonden. Pierre Cuypers, een van de grootste aandeelhouders van de N.V., was bereid om zitting te nemen in de jury. Het ontwerp van Adolf Leonard van Gendt (1835-1901) werd – met enige aanpassingen – gekozen (*afb.* 2). Van hem stamden eerder de ontwerpen van de Hollandsche Manege, Theater Frascati en de Galerij van het Paleis voor Volksvlijt te Amsterdam.¹⁸ Als locatie werd gekozen voor een grotendeels landelijke omgeving op het grondgebied van Nieuwer-Amstel, tussen weilanden, boerderijen en sloten. Vlakbij lag het nog in aanbouw zijnde Rijksmuseum, dat in 1885 zou worden geopend.¹⁹ Nadat grond- en fundeerwerkzaamheden (waaronder het inheien van 2186 palen van 12 à 13 meter lengte) al in 1883 waren gestart, duurde het vanwege financiële strubbelingen nog twee jaar voordat de feitelijke bouw van start kon gaan. Op 19 februari 1885 werd de bouw van een “Concertgebouw met 2 Concertzalen, Vestiaires, Koorzalen, Solistenkamers, Stemkamer, Restauratie en Rookzaal, Woning en verdere Inrichtingen” voor een bedrag van ruim f 257.000,- aanbesteed.²⁰ Eind 1886 was het gebouw voltooid, maar door problemen met geldschieters en de gemeente Nieuwer-Amstel (o.a. vanwege het dempen van een sloot, bestrating van toegangswegen en straatverlichting) kon het pas op woensdag 11 april 1888 feestelijk worden geopend.²¹

¹⁵ Lansink 1978, p. 36.

¹⁶ Henssen 2016, p. 11.

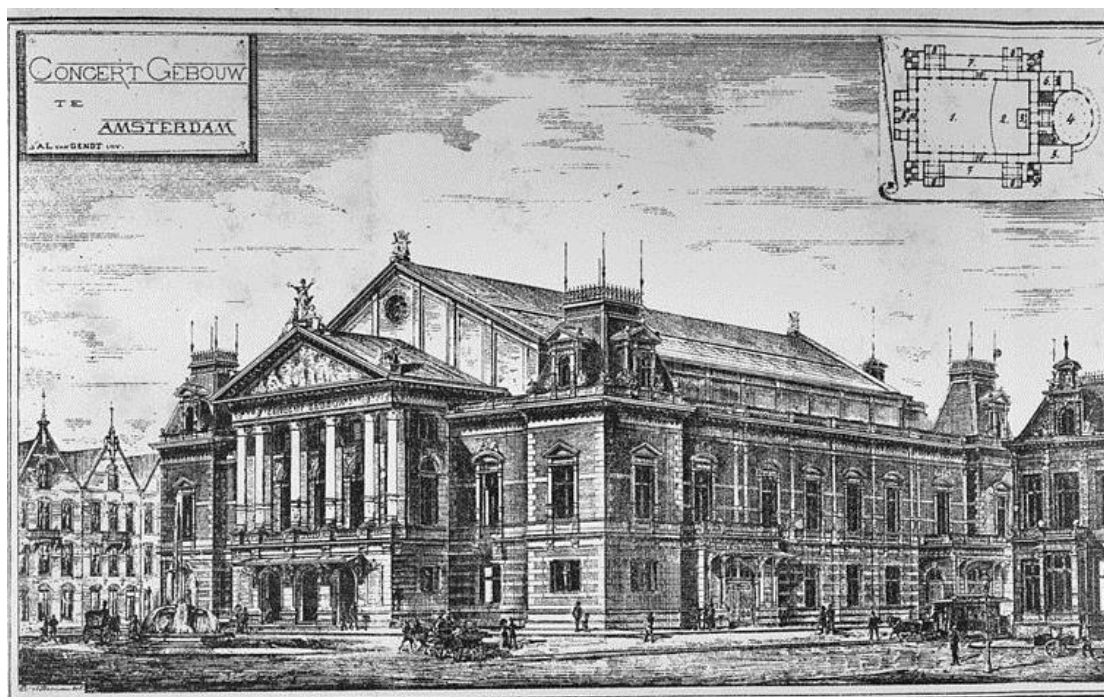
¹⁷ Giskes 1989a, p. 19.

¹⁸ Posthuma de Boer, p. 9f.

¹⁹ Giskes 1989a, p. 11.

²⁰ Posthuma de Boer 2003, p. 12f.

²¹ Ibid.



Afb. 2. Tekening van het Concertgebouw met plattegrond in de inzet.²²

De akoestiek van de grote zaal was in de beginjaren nog niet op het gewenste niveau. Op sommige plekken werd een te grote resonantie geconstateerd. Bovendien werden strijkers overstemd door koperblazers.²³ Na jaren van experimenteren werd in 1899 het podium verlaagd, op advies van Willem Mengelberg, Willem Stumpff en hoboïst Richard Krüger. Aan de voorkant zakte het podium 20 cm, aan de achterkant 2,3 m. De helling werd daarmee aanzienlijk verminderd.²⁴ De verbouwing werd als een duidelijke verbetering ervaren. Bij latere restauraties heeft men de oorspronkelijke vormgeving en afwerking zoveel mogelijk in stand gehouden, om de prachtige doch kwetsbare akoestiek te beschermen. De nagalmtijd van de grote zaal bedraagt 2,8 seconden bij een lege zaal en 2,2 seconden met publiek.²⁵

De klank van de grote zaal kan worden omschreven als warm en diep. In deze akoestiek kunnen klanken zich uitstekend mengen. Hierdoor ontstaan muzikale kleuren, die onbereikbaar zijn in minder goede akoestische omstandigheden.²⁶ De bijzondere akoestiek vereist van de musici veel projectie, alleen te bereiken via voldoende kern in de klank. Ook met betrekking tot samenspel is bijzondere aandacht vereist. De akoestiek maakt het niet

²² Afbeelding: Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, nr. 20022084.

²³ Lansink 1978, p. 43f.

²⁴ Idem.

²⁵ Posthuma de Boer 2003, p. 22.

²⁶ Jaap Prinsen: persoonlijke mededeling. Bloemendaal: 19 maart 2014.

makkelijk om verder af gesitueerde instrumentgroepen goed te horen en vereist enige gewenning voor de musicus.²⁷

In de beginjaren beschikte het Concertgebouw over een tuin met een oppervlakte van 80 x 55 m, gelegen aan de achterzijde van het gebouw. De Spiegelzaal verschaftte toegang tot de tuin. Naar voorbeeld van de populaire Parktuin werd in augustus 1888 begonnen met de aanleg en beplanting van de tuin, de bouw van een muziekkiosk, overdekte zitplaatsen, een buitenbuffet, portierhuisjes en retirades.²⁸ In de tuin vonden drukbezochte ochtend- en avondconcerten plaats. Muziekliefhebbers die geen kaartje konden betalen, luisterden mee vanachter een fraai smeedijzeren hek. Omstreeks 1920 staakte men de geliefde tuinconcerten. De inmiddels drukke stadswijk veroorzaakte teveel lawaai tijdens concerten. In 1922 werd de tuin aan de gemeente verkocht om plaats te maken voor woonhuizen. In 1925 werden de populieren omgehakt en het smeedijzeren hek gesloopt. Een stuk historie van het Amsterdams muziekleven was daarmee afgesloten.²⁹

Bij de opening van het Concertgebouw in 1888 werd de afwezigheid van een orgel alom betreurd. In het ontwerp van de grote zaal was wel rekening gehouden met de bouw van een orgel. Dankzij een benefietconcert en een loterij kon twee jaar na de opening een orgel besteld worden bij de Utrechtse orgelbouwer Michaël Maarschalkerweerd (1838-1915). De orgelkas werd ontworpen door Van Gendt, die de bekroning van de middentoren identiek maakte aan de muziekkiosk uit de tuin van het Concertgebouw. De dispositie werd ontworpen door Jos Verheijen, die het orgel tijdens de ingebruikname op 10 oktober 1891 bespeelde.³⁰ Het instrument had drie klavieren, 46 stemmen en een mechanische tractuur. Tussen 1954 en 1956 werd het orgel omgebouwd door J.C. Sanders en uitgebreid tot 59 registers, vier klavieren en een elektrische tractuur.³¹ Het resultaat van de restauratie was niet naar verwachting en het orgel werd in de loop der jaren steeds minder gebruikt.

In 1990-1993 voerde de firma Flentrop een grote restauratie uit, waarbij het orgel grotendeels in vroegere vorm werd gereconstrueerd. De doelstelling, herstel van de oorspronkelijk klank en aanpassing van het mechaniek aan de toenmalige praktijk, werd ruimschoots

²⁷ Idem.

²⁸ Giskes 1989, p. 92.

²⁹ Zantkuyl 1978, p. 23-26.

³⁰ Uitgebreide informatie over dit instrument vindt men o.a. in Peter van Dijk, Joris Verdin, 'De orgels in het Concertgebouw te Amsterdam en Muziekcentrum Frits Philips te Eindhoven', *Het Orgel* 90 (1994), p. 353-371 en in *Het historische orgel in Nederland 1886 - 1894*, ed. Hans Fidom (Amsterdam 2007) [= Encyclopedie Het Historische Orgel in Nederland, deel 12], *passim*.

³¹ De verbouwing werd in 1961 voltooid door Ernst Leeftang vanwege het overlijden van Sanders.

bereikt.³² Op 18 maart 1993 werd het orgel weer in gebruik genomen met een orgelconcert van Tristan Keuris. Het orgel werd bespeeld door Leo van Doeselaar.³³



Afb. 3. Grote zaal van het Concertgebouw met het Maarschalkerweerd-orgel.³⁴

Concertgebouworkest

Nu de bouw van een nieuwe concertzaal was voltooid, moest deze een eigen orkest en orkest-directeur (dat wil zeggen: dirigent) krijgen. In juni 1888 werd door het bestuur van de N.V. Het Concertgebouw de volgende advertentie geplaatst, nadat onderhandelingen met beoogd directeur Henri Viotta op niets waren uitgelopen:

De Naamlooze Vennootschap “Het Concertgebouw” te Amsterdam, zoekt een Directeur voor het orkest, dat zij wenscht samen te brengen. De exploitatie begint 1 november 1888, en omvat groote en kleine Concerten en Matinée’s, met of zonder Solisten, in de Concertzaal, in den Tuin of op andere plaatsen waar uitvoeringen gewenscht worden. Kunstenaars, die voor deze betrekking wenschen in aanmerking te komen, gelieven zich, liefst schriftelijk, te wenden tot het Bestuur der Naamlooze Vennootschap, dat gaarne alle gewenschte inlichtingen zal geven.³⁵

³² Posthuma de Boer 2003, p. 21.

³³ Vgl. <http://archief.concertgebouworkest.nl/nl/archief/zoeken/> (geraadpleegd 04-08-2017).

³⁴ Afbeelding: Fred George, Het Koninklijk Concertgebouw N.V.

³⁵ *Caecilia* 45/14 (1888), p. 134.

Verschillende musici reageerden op de advertentie, maar geen van hen werd geschikt bevonden. Binnen het bestuur werd vervolgens gedacht aan Hans von Bülow. Hij bleek aan andere verplichtingen gebonden te zijn, maar hij adviseerde om een Nederlander met de vorming van het orkest te belasten. Het bestuur volgde deze raad op en stelde Willem Kes (1856-1934) aan als orkestdirecteur tegen een salaris van f 3000,- per jaar.³⁶ Kes had piano, viool en compositie in Leipzig, Brussel en Berlijn gestudeerd. In 1877 werd hij concertmeester van het Parkorkest, waar Willem Stumpff directeur was. In 1879 werd Kes directeur van het Toonkunstkoor in zijn geboortestad Dordrecht. Hij trad geregeld als soloviolist op en was op 1 december 1881 solist in het *Gewandhaus* te Leipzig.³⁷ Op 1 september 1888 ging zijn verbintenis als orkestdirecteur van het Concertgebouw in. In Amsterdam ging Kes, samen met administrateur Stumpff, voortvarend te werk. Op korte termijn vormden zij een orkest van 65 musici, voornamelijk afkomstig uit het *Paleisorkest* en de *Amsterdamse Orkest Vereeniging*. Christiaan Timmner werd benoemd als eerste concertmeester. De orkestleden kwamen op 1 oktober 1888 voor het eerst bij elkaar. Het orkest telde 12 eerste violen, 10 tweede violen, 7 altviolen, 6 celli, 6 contrabassen, 2 fluiten, 2 hobo's, 2 klarinetten, 2 fagotten, 4 hoorns, 2 trompetten, 2 cornetten, 3 trombones, 1 tuba, 3 slagwerkers en 1 harp.³⁸

Op 3 november 1888 vond het eerste concert plaats. Op het programma stonden werken van Beethoven, Brahms, Saint-Saëns, Wagner en Villiers Stanford. Kes was een strenge dirigent die hoge eisen stelde. Ook het publiek werd 'heropgevoed': tafels werden weggehaald, er kon tijdens het concert geen drank besteld worden; wandelen en praten waren uit den boze.³⁹ Kes stond ook aan de basis van een orkestschool, gericht op het vormen van goed ontwikkelde orkestleden. Op 15 maart 1890 werd deze orkestschool geopend.⁴⁰ Kes werd alomtewees gewaardeerd en kreeg in 1895 een betrekking aangeboden bij *The Scottish Orchestra* te Glasgow. Als opvolger van Kes werd de toen 24-jarige Willem Mengelberg aangetrokken.

Onder leiding van Willem Mengelberg (1871-1951) groeide het orkest uit tot een van de beste orkesten ter wereld. Mengelberg legde de basis voor de grote Mahler-traditie van het Concertgebouworkest. Op zijn uitnodiging kwamen vele componisten naar Amsterdam, zoals Gustav Mahler, Richard Strauss, Edvard Grieg en Igor Stravinsky, voor de uitvoering van hun (vaak nieuwste) composities.⁴¹ Het zogenaamde 'Concertgebouwconflict' in 1904, waarbij

³⁶ Giskes 1989b, p. 27.

³⁷ Posthuma de Boer 2003, p. 39.

³⁸ Giskes 1989b, p. 34.

³⁹ Posthuma de Boer 2003, p. 40.

⁴⁰ Giskes 1989b, p. 37.

⁴¹ Samama 1989, p. 97-103.

een belangenvereniging van orkestmusici werd opgeheven en Mengelberg ook een zestal orkestleden liet verwijderen, leidde tot het vertrek van in totaal 24 orkestleden en administrateur Willem Hutschenruyter.⁴² Intussen groeide Mengelbergs internationale reputatie snel en werd hij bij vele gerenommeerde orkesten uitgenodigd als gastdirigent.⁴³ De meegaande houding van Mengelberg ten opzichte van de Duitse bezetter in de oorlogsjaren (1940-1945) leidde ertoe dat hij in 1945 door de Centrale Eereraad een dirigeerverbod voor zes jaar opgelegd kreeg. Kort voor de opheffing van deze straf stierf Mengelberg in Zwitserland. Zijn muzikaliteit en vakmanschap vormen tot op de dag van vandaag een inspiratiebron voor vele dirigenten.⁴⁴

De opvolger van Mengelberg, Eduard van Beinum (1900-1959), was een integer musicus die zich geliefd maakte bij orkest en publiek.⁴⁵ Onder zijn leiding was er veel aandacht voor het Franse repertoire en werd een nieuw klankidoom ontwikkeld, waarbij het orkest leerde spelen als een groot kamermuziekensemble. Van Beinum was de grondlegger van de Bruckner-traditie.⁴⁶ De verslagenheid was groot toen hij op 13 april 1959, tijdens een repetitie in de grote zaal, plotseling overleed.⁴⁷ In 1951 leidde het incident ‘Paul van Kempen’ tot de scheiding van het Concertgebouw N.V. en het Concertgebouworkest. Op 24 december 1952 werd de Nederlandse Orkeststichting opgericht, waar het orkest ondergebracht zou worden.⁴⁸

Bernard Haitink (*1929, Amsterdam) werd op 1 september 1961 benoemd tot dirigent van het CO, een verantwoordelijkheid die hij aanvankelijk deelde met de ervaren dirigent Eugen Jochem. Vanaf 1964 was Haitink chef-dirigent van het CO. Onder zijn leiding werd de Mahler- en Bruckner-traditie voortgezet. De *Eurovisie Kerstmatinéés* (1977-1987) brachten internationale roem, voor het orkest en voor Haitink zelf. In 1988 kreeg het Concertgebouworkest bij gelegenheid van het honderdjarig bestaan het predikaat “Koninklijk”. Na 27 zeer succesvolle jaren nam hij afscheid van het orkest. Hij vertrok naar de Royal Opera (Covent Garden), werd chef-dirigent van de London Philharmonic, de Sächsische Staatskapelle Dresden en het Chicago Symphony Orchestra. In 1999 werd Haitink benoemd tot ere-dirigent van CO.⁴⁹

⁴² Henssen 2016, p. 13.

⁴³ Posthuma de Boer 2003, p. 50.

⁴⁴ Zie www.concertgebouworkest.nl/nl/willem-mengelberg (geraadpleegd 05-08-2017).

⁴⁵ Posthuma de Boer 2003, p. 53.

⁴⁶ Henssen 2016, p. 12.

⁴⁷ Zie www.concertgebouworkest.nl/nl/eduard-van-beinum (geraadpleegd 05-08-2017).

⁴⁸ Henssen 2016, p. 15.

⁴⁹ Posthuma de Boer 2003, p. 59.

Riccardo Chailly (*1953, Milaan) was van 1988-2004 chefdirigent van het Koninklijk Concertgebouworkest (KCO). Hij zorgde voor een aanzienlijke verbreding van het repertoire. Naast de traditionele symfonische werken waar het orkest beroemd door is geworden, werd er onder leiding van Chailly veel 20^e-eeuws repertoire gespeeld. Ook Italiaans operarepertoire werd onder zijn leiding, in samenwerking met de Nederlandse Opera, veelvuldig uitgevoerd.⁵⁰

In 2004 werd Mariss Jansons (*1943, Riga) benoemd tot opvolger van Chailly. Zijn repertoirekeuze sloot aan bij de traditie van het orkest. Deze geliefde dirigent moest in 2015 afscheid nemen vanwege gezondheidsproblemen. Daniele Gatti (*1961, Milaan) is vanaf het seizoen 2016-2017 chef-dirigent van het Koninklijk Concertgebouworkest. Voorafgaand aan zijn benoeming was hij onder meer chef-dirigent bij *Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia* in Rome, *Royal Philharmonic Orchestra* London en het *Orchestre National de France*. Met het orkest wil Gatti zich in de komende jaren richten op Franse muziek en muziek uit de Tweede Weense School.⁵¹

Het KCO heeft zich ontwikkeld tot een orkest van wereldformaat. De invloed van de (zeven) chef-dirigenten is hierin belangrijk geweest, maar ook de grote kwaliteit van de afzonderlijke musici en de bijzondere akoestiek van het Concertgebouw hebben hieraan bijgedragen.

Hoornisten in Amsterdam

Over de geschiedenis van het hoornspel in Nederland is weinig informatie voorhanden. Onderzoek naar hoornisten in de periode vóór 1888 voert al snel naar de tijd van de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden (1584-1747), waarin de Stadhouders Willem IV en Willem V de beschikking hadden over een hofkapel die muziek verzorgde tijdens diners, bals en concerten. Het was vooral te danken aan de echtgenote van Willem IV, Anna van Hannover, dat de muziek aan het hof tot bloei kwam. Het hofensemble bestond uit negen leden. Rondreizende virtuozen werden uitgenodigd om concerten te verzorgen.⁵² Tijdens het bewind van

⁵⁰ Ibid., p. 64.

⁵¹ Zie www.concertgebouworkest.nl/nl/daniele-gatti (geraadpleegd 05-08-2017).

⁵² Oost 2002, p. 343f. Anna van Hannover, dochter van Koning George II, werd aan het Engelse hof muzikaal geschoold door Georg Friedrich Händel. Na haar huwelijk met Willem Carel Hendrik Friso, de Friese stadhouder, reisde ze af naar Leeuwarden, waar ze een bescheiden hofkapel, bestaande uit 6 musici, had. Anna schonk in 1740 een orgel aan de Waalse kerk te Leeuwarden. Na de inval van de Fransen in 1747 werd de Friese stadhouder als Willem IV aangesteld over alle gewesten. De hofhouding verhuisde naar Den Haag. In 1750 verbleef Händel enkele maanden in haar gezelschap.

Willem V (1766-1795) zou de hofmuziek verder tot ontwikkeling komen.⁵³ In deze periode werd een aantal musici in de hofkapel aangesteld, onder wie hoornist Willem Spandau.⁵⁴

Willem Spandau (1741-1806), virtuoos hoornist aan het hof van prins Willem V in Den Haag, was een pionier in de stoptechniek en verwierf tijdens concertreizen in Frankrijk, Engeland, Italië en Duitsland grote bekendheid als solist.⁵⁵ Wolfgang Amadé Mozart ontmoette hem in Den Haag in 1766 en schreef de eerste hoornpartij in het Quotlibet *Galimathias Musicum* KV32 voor hem.⁵⁶ In 1773 maakte Spandau in Londen furore met zijn mooie klank en technische begaafdheid, door Charles Burney beschreven:

Spandau contrived in his performance so to correct the natural imperfections of the horn, as to make it as a chamber instrument. He played in all Keys, with an equality of tone, and as much accuracy of intonation in the chromatic notes, as could be done on a violin, by which means in his delicacy, taste, and expression, he rendered an instrument which, from its force and coarseness, could formerly be only supported in the open air, in theatres, or spacious buildings, equally soft and pleasing with the human voice.⁵⁷

Zijn beide broers Johannes en Hendrik Spandau waren hoornist in de kapel van de Zwitserse Garde te Den Haag. Willem Spandau was docent van Josephus Nicholas Potdevin en Othon vanden Broek, die op hun beurt grote invloed hebben gehad op het muziekleven in Amsterdam, Brussel en Parijs gedurende de negentiende eeuw.⁵⁸ Op 18 januari 1795 vluchtte de stadhouder met zijn gezin naar Engeland, waarmee het bloeiende muziekleven aan het hof in Den Haag ten einde kwam. Spandau overleed op 29 juni 1806 te Den Haag.⁵⁹

Het muziekleven in Amsterdam werd voornamelijk door gegoede burgerij in stand gehouden. De sociëteit *Felix Meritis*, opgericht in 1777, had in 1788 een muziekgebouw laten bouwen. Het besloten karakter en de hoge toegangsprijs leidden ertoe dat burgers een tweede organisatie oprichtten: *Eruditio Musica*. Ook de Franse Opera had een eigen gebouw in

⁵³ Ibid., p. 346f.

⁵⁴ De Smet 1962, p. 26f. Horace Fitzpatrick stelt dat Spandau in 1773 de stoptechniek in Londen introduceerde, nog voordat Giovanni Punto in aldaar arriveerde. Zie Fitzpatrick 1970, p. 168. In Nederland heeft Herman Jeurissen heeft onderzoek verricht naar Spandau, die in 1766 genoemd werd door Leopold Mozart in diens reisnotities over zijn bezoek aan Den Haag met zijn kinderen Wolfgang Amadé en Nannerl.

⁵⁵ Jeurissen 1991, p. 42.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Rees 1819.

⁵⁸ Jeurissen 1991, p. 44.

⁵⁹ Ibid.

Amsterdam.⁶⁰ Herman Dahmen was hoornist en violist te Amsterdam tussen 1795-1800. Hij speelde onder meer in het orkest van *Felix Meritis*.⁶¹

Wesselus Heerens was tussen 1812 en 1837 werkzaam als hoornist te Amsterdam. Hij was een leerling van Spandau. Voordien – vanaf 1802 – was hij eerst stafmuzikant bij de koninklijke garde van Lodewijk Napoleon, en vervolgens in Versailles, waar het regiment bij garde van Napoleon Bonaparte werd ingelijfd. Door ziekte kreeg hij ontslag en speelde hij als tweede hoornist in orkest van de Franse Opera Amsterdam, *Felix Meritis*, *Eruditio Musica* en andere orkesten.⁶²

Een zeer bekende hoornist in de Amsterdamse muziekwereld van de negentiende eeuw was Josephus Nicolaus Potdevin (1798-1866), leerling van Spandau en hoornist van de orkesten van *Felix Meritis* en het stadstheater (nu stadsschouwburg). Tevens was hij docent aan de Stedelijke Muziekschool. Potdevin stond bekend als een zeer virtuoos hoornist. Hij was ridder in de Orde van de Eikenkroon.⁶³ Johannes Bernardus van Bree (1801-1857) componeerde in 1841 *Szene voor hoorn en orkest* ter nagedachtenis aan de in 1840 overleden zoon van Potdevin.⁶⁴ In *Caecilia* van 15 april 1866 werd Potdevin geroemd:

De toon, die Potdevin aan zijn instrument wist te ontlokken, werd met regt betooverend genoemd. Schooner, voller, zangrijker, zilverachtiger geluid liet zich moeilijk wenschen; het was eigenlijk geen blazen te noemen; het was zingen.⁶⁵

In *Camera Obscura*, de alom bekende verhalenbundel uit 1839 van Nicolaas Beets (gepubliceerd onder het pseudoniem Hildebrand), werd Potdevin eveneens genoemd:

De hoornist blies zijn wangen op, zijn oogen uit, en zijn horen vol, tot algemeene verrukking der aanwezigen, die van een horen hielden, ofschoon er verscheidene waren die met een wijs en veel beduidend aangezicht beweerden dat het Potdevin niet was, eene blijkbaarheid die ook door het programma voldingend werd uitgewezen.⁶⁶

⁶⁰ Dik / Helmers 1994, p. 18.

⁶¹ De Smet 1962, p. 119.

⁶² *Caecilia* 3/7 (1846), p. 82f.

⁶³ *Caecilia* 23/8 (1866), p. 81.

⁶⁴ *Nederlandsch Muzikaal Tijdschrift* 6/7 (1844), p. 56.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Beets 1871, p. 178.

In een overzicht van musici in Nederland uit 1864, opgesteld door Edouard Georges Jacques Gregoir, werd H. Eeckhoff genoemd als hoornvirtuoos die het grote talent van Potdevin benaderde.⁶⁷ Eeckhoff was één van de musici die o.a. in het Parkorkest, het Paleisorkest en *Felix Meritis* speelde vlak voordat het Concertgebouworkest werd opgericht. Het is zeer wel mogelijk dat Willem Breethoff nog met hem heeft samengespeeld. Met Breethoff zijn we aangekomen bij een van de eerste hoornisten uit het Concertgebouworkest, aan wie in het eerste hoofdstuk uit Deel II aandacht zal worden besteed. Nu zullen in Deel I eerst de Scholen ter sprake worden gebracht die aan de basis van de Amsterdamse School hebben gestaan.

⁶⁷ Gregoir 1864, p. 144.

DEEL I: PRELUDIUM

In een lang verleden ontdekte de prehistorische mens dat in de natuur voorwerpen voorhanden waren, waarmee geluid gemaakt kon worden. Een dierhoorn, schelp of mergbeen was vermoedelijk de vroegste voorloper van de blaasinstrumenten zoals men die heden ten dage kent.⁶⁸ De prehistorische mens ontdekte de techniek die nodig was om geluid voort te brengen, en droeg deze over op zijn nakomelingen. Het primitieve instrument evolueerde gaandeweg naar een muziekinstrument. Primitieve instrumenten werden gebruikt door Assyrische volken, mogelijk zijn ze afkomstig uit de pre-Arische Indus beschaving (ca. 3300 v. Chr.).⁶⁹ In de collectie van Francis William Galpin (1859-1945) bevinden zich schelphoorns die waarschijnlijk uit de periode 2000-1500 v. Chr. dateren.⁷⁰ Op archeologische vindplaatsen, verspreid over de gehele wereld, zijn primitieve instrumenten gevonden, bijvoorbeeld gemaakt van de slagstanden of hoorns van olifanten, antilopen (Afrika, India), buffels (Tibet, Nepal) en stieren (Argentinië, Brazilië), maar ook van schelphoorns (Griekenland, Peru en Mexico). Deze instrumenten werden waarschijnlijk gebruikt als signaalinstrument en bij rituele of religieuze gelegenheden.⁷¹

In het Oude Testament wordt de ramshoorn of sjofar (meestal vertaald als bazuin) genoemd. De ramshoorn herinnert aan de ram die werd geofferd door Abraham in plaats van zijn zoon Isaak. In Exodus 19:16 staat geschreven dat een machtig bazuingeschal weerklonk op de berg Sinaï. Volgens Jozua 6:9 werden de muren van de stad Jericho verwoest nadat er zeven dagen lang, zevenmaal door priesters op ramshoorns werd geblazen. Etruskische en Egyptische beschavingen kenden al metalen blaasinstrumenten en ook in Noord-Europa werden rond 1000 v. Chr. bronzen instrumenten gemaakt, *Lurs* genoemd.⁷² Uit de Romeinse Tijd zijn instrumenten als de *cornu*, *tuba* en *buccina* bekend. Deze reeds goed ontwikkelde instrumenten werden na de periode van de volksverhuizingen (400-600 n. Chr.) niet meer gebruikt.⁷³

De ontwikkeling van de dierhoorn als signaalinstrument werd nieuw leven ingeblazen in de Middeleeuwen. De zogenaamde *Oliphant*, een rijk versierd ivoeren signaalinstrument, werd vanuit het Verre Oosten naar het rijk van Karel de Grote gebracht.⁷⁴ Ridders en edellieden droegen de *Oliphant* vervolgens als statussymbool. In het 12^e eeuwse *Chanson de Ro-*

⁶⁸ Janetzky / Bröchle 1988, p. 9.

⁶⁹ Ibid., p. 10.

⁷⁰ De collectie van Galpin bevindt zich in het Museum of Fine Arts, Boston (USA).

⁷¹ Janetzky / Bröchle 1988, p. 11.

⁷² Pizka 1986, p. 16.

⁷³ Damm 1980, p. 20.

⁷⁴ Janetzky / Bröchle 1988, p. 16.

land speelde zo'n *Oliphant* een rol.⁷⁵ Voor herders en jagers volstonden eenvoudige dierhoorns. Het is ook bekend dat torenwachters en bakkers dergelijke instrumenten gingen gebruiken om signalen te geven. Zij vormden voorlopers van de hoorn die vanuit de jacht in Frankrijk verder tot ontwikkeling kwam.⁷⁶

De ontwikkeling van de hoorn als orkestinstrument wordt uitvoerig beschreven in de vier hoofdstukken van Deel I uit dit proefschrift, waarin thans zal worden ingegaan wordt op (geografisch gebonden) tradities met betrekking tot klank, speelstijl en instrumentgebruik, in de muziekwereld onderscheiden als 'Scholen'.

⁷⁵ Ibid., p. 18.

⁷⁶ Damm 1980, p. 22.

I

DE FRANSE SCHOOL

Reeds in de Romeinse tijd werd een signaalinstrument gebruikt dat als voorloper van de hoorn kan worden beschouwd: de *cornu*. Op de Zuil van Trajanus te Rome zijn de bespelers ervan, de *cornices*, afgebeeld:⁷⁷



Afb. I.1. Fragment van een bas-reliëf. Zuil van Trajanus, *Forum Trajanum* (Scene 103).⁷⁸

Na de Romeinse tijd viel de ontwikkeling van muziekinstrumenten in vergetelheid. Pas vanaf de 13^e eeuw vindt men weer instrumenten die gelijkenissen vertonen met de *cornu*, zoals de Jägerhorn in Basel (1511).⁷⁹ Vergelijkbare instrumenten werden in de 16^e eeuw in Frankrijk in gebruik genomen als signaalinstrument bij de jacht, met als benaming ‘cor a plusieurs tours’ en later onder de meer bekende benaming ‘Trompe’. Het instrument werd gebruikt

⁷⁷ Dit doorgaans bronzen instrument had een conische bouw en werd in een G-vorm gebogen. In elk legioen waren enkele tientallen hoornisten aanwezig; de *cornu* werd derhalve vaak afgebeeld als bespeeld door soldaten, in de buurt van de dragers van de standaard. Vgl. Ziolkowski 2002, p. 36.

⁷⁸ Deze triomfzuil op het *Forum Trajanum* te Rome is opgericht om de overwinning van keizer Trajanus in de Dacische oorlogen te herdenken. De zuil werd ingewijd in het jaar 113.

Afbeelding: www.trajans-column.org/?page_id=276.

⁷⁹ Sebastian Virdung, *Musica getutscht und außgezogen* (Basel 1511), p. 38.

naast de ‘huchet’, een kleiner signaalinstrument.⁸⁰ Door de eeuwen heen is Frankrijk steeds verbonden gebleven met de ontwikkeling van de hoorn.⁸¹

In de tweede helft van de 17^e eeuw was het gebruik van de hoorn bij de jacht te paard gemeengoed geworden. Marin Mersenne beschreef reeds diverse type hoorns in zijn *Harmone Universelle* (Parijs 1636).⁸² In 1639 werd de jachthoorn (cor de chasse) in Italië gebruikt in de opera *Le Nozze di Teti e di Peleo* van Francesco Cavalli.⁸³ Kardinaal Jules Mazarin introduceerde deze opera in 1654 aan het Franse Hof van Lodewijk XIV, waarna het gebruik van de hoorn in de opera een vlucht nam. Jean Baptiste Lully gebruikte de hoorn voor het eerst in de opera *La Princesse d'Elide* (1664). Marquis de Dampierre was vanwege zijn composities voor jachthoorn belangrijk voor de ontwikkeling van het instrument.⁸⁴ De jachthoorn werd in de 17^e eeuw een Franse specialiteit.⁸⁵ Hoven in omliggende landen (zoals het huidige Engeland, Duitsland en Italië) namen het gebruik van de jachthoorn over. Graaf von Sporck bracht deze vervolgens vanuit Frankrijk naar Bohemen en Wenen, waar de hoorn qua klank een grote ontwikkeling tot orkestinstrument doormaakte.⁸⁶ Diverse aanpassingen, vooral geïnitieerd vanuit Wenen, zorgen voor een ronde, warme klank. De belangrijkste vernieuwing was de uitvinding van de stoptechniek.⁸⁷ In Frankrijk bleef het instrument in de opera's en balletten de rol van signaalinstrument bij de jacht behouden en werd het vooral gebruikt om een ‘landelijke’ (d.w.z. pastorale) sfeer op te roepen.

Rond 1750 volgde een omwenteling. De Parijzenaren maakten via rondreizende hoornisten kennis met de lyrische klank van de Boheemse School. Syrinek en Stainmetz, beiden van Boheemse afkomst, werden benoemd bij de *Opéra de Paris* en brachten een beweging in

⁸⁰ De ‘huchet’ was een kleinere jachthoorn die zijn oorsprong had in de ‘Oliphant’, een signaalhoorn van ivoor, vaak prachtig versierd, die in de tijd van Karel de Grote vanuit het Byzantijnse Rijk naar Europa was gebracht. Het instrument gold in de Middeleeuwen als statussymbool bij ridders en speelde een rol in het beroemde ridderepos *La Chanson de Roland*. Omdat bij de jacht te paard, ‘chasse a courrée’, een signaalinstrument met een grotere reikwijdte vereist was, werd steeds vaker gebruik gemaakt van de ‘cor a plusieurs tours’.

⁸¹ Barboteu 1976, p. 33.

⁸² Hij deed dit met name uitvoerig in het vijfde boek, *Des instrvmens a vent*.

⁸³ Volgens Fitzpatrick is bekend dat rond 1600 Franse balletgezelschappen werden geëngageerd in Florence. Hij meent dat Franse hoornisten met deze gezelschappen meereisden om jachtscènes in het ballet meer levendig te maken. Op deze wijze zou Cavalli kennisgemaakt hebben met de jachthoorn. Zie Fitzpatrick 1970, p. 5.

⁸⁴ Marquis de Dampierre was luitenant der jacht van de hertog van Maine en vanaf 1727 jachtmeester aan het Hof van Lodewijk XV. Fitzpatrick 1970, p. 6.

⁸⁵ Baboteu 1976, p. 33.

⁸⁶ Deze ontwikkeling staat uitgebreid beschreven in Hoofdstuk II: De Boheemse School.

⁸⁷ Toegekend aan Anton Joseph Hampel. Zie Hoofdstuk II: De Boheemse School.

gang die het begin zou vormen van de Franse School. In de decennia die volgden werden steeds meer Boheemse hoornisten in Frankrijk geëngageerd, zowel als solist als orkestmusicus.

Jean-Joseph Rodolphe wordt beschouwd als de eerste hoornvirtuoos van Franse afkomst.⁸⁸ Rodolphe, vanaf 1773 hoornist aan het Franse Hof, maakte zeer waarschijnlijk in eerdere betrekkingen bij orkesten in Parma en Stuttgart kennis met de Boheemse School.⁸⁹ Hij was één van de eerste hoornisten die de stoptechniek in Parijs liet horen, toen hij een obligate hoornpartij speelde in Boyer's *L'Amour dans ce riant bocage* (1765).⁹⁰ Giovanni Punto, één van de grootste solisten uit zijn tijd (vgl. Hoofdstuk II), bezocht Parijs in 1778.⁹¹ Dat zijn optredens grote indruk maakten, blijkt o.a. uit een brief van Wolfgang Amadé Mozart aan zijn vader (5 april 1778) met de opmerking: "Punto bläst magnifique".⁹² Punto verbleef tussen 1778 en 1799 regelmatig in Parijs en had grote invloed op de ontwikkeling van de nog jonge Franse School. Hij gaf les aan de hoornisten Domnich, LeBrun, Buch en Kenn: de latere professoren voor hoorn aan het *Conservatoire Supérieur de Paris*.⁹³ Carl Thürschmidt, een tijdgenoot van Punto, beïnvloedde de Franse School door met hoornbouwer Lucien-Joseph Raoux technische verbeteringen in de bouw van de hoorn door te voeren, wat leidde tot de bouw van de Raoux *Cor Solo*.⁹⁴

⁸⁸ Fitzpatrick 1970, 189. Fitzpatrick stelt niet alleen aan dat Rodolphe de eerste Franse hoornvirtuoos was, maar ook dat hij nooit een reguliere benoeming als orkestmusicus heeft gehad. Dit laatste is niet correct: Rodolphe was vanaf 1765 benoemd als *violoniste et pour le cor du chasse* in *Opéra de Paris* (Morley-Pegge 1973, p. 151).

⁸⁹ Jean-Joseph Rodolphe (1730-1812) werd geboren te Strassbourg. Hij kreeg viool- en hoornlessen van zijn vader en vervolgde zijn studie bij Leclair in Parijs (Coar 1952, p. 205). Hij speelde als violist in orkesten te Bordeaux en Montpellier. In 1754 trad hij in dienst bij de Hertog van Parma, waar hij vanaf 1758 ook hoornist was (Janetzky / Bröchle 1988, p. 62). Rodolphe speelde van 1760-1763 bij de Graaf von Württemberg. In 1763 keerde hij terug naar Parijs en werd in 1765 violist en hoornist bij de *Opéra de Paris*. In 1773 werd hij hoornist aan het Franse Hof. Hij was betrokken bij de oprichting van de *Ecole Royale de Chant et de Déclamation* (1784), waar hij professor werd. In 1786 werd zijn methode *Solfèges de Rodolphe* gepubliceerd, welke een belangrijke basis betekende voor het muziekonderwijs in Frankrijk. Zie Coar 1952, p. 1. In 1798 werd hij professor solfège aan het *Conservatoire de Paris* (Morley-Pegge 1973, p. 151) en in 1812 overleed hij. Hij wordt weleens verward met J.A. Rudolf, hoornist aan het hof van Prinz von Thun und Thaxis, Regensburg.

⁹⁰ De eerder beschreven *lyrische stijl* van de Boheemse School en de daarbij behorende nadruk op solfège zijn in de carrière van Rodolphe duidelijk herkenbaar. Morley-Pegge 1973, p. 89f.

⁹¹ Punto had een grote reputatie als solist. In Janetzky / Bröchle 1988, p. 66, wordt Punto, vanwege zijn virtuositeit, vergeleken met Franz Liszt (piano) en Niccolò Paganini (viool).

⁹² Janetzky / Bröchle 1988, p. 64.

⁹³ Coar 1952, p. 208; Fitzpatrick 1970, p. 177; Barboteu 1976, p. 34.

⁹⁴ In 1781 bouwde Raoux drie zilveren hoorns, model *Cor Solo*, voor Punto, Thürschmidt en Palsa. Zie Fitzpatrick 1970, p. 169.

Met de opening van het *Conservatoire de Paris* in 1795 kwam de ontwikkeling van de hoornschool in Frankrijk in een stroomversnelling. De Franse hoornisten onderscheidden zich niet alleen als solist of docent, maar ook als componist van methoden voor hoornstudenten. Er waren vier professoren voor hoorn werkzaam aan het *Conservatoire de Paris*: Antoine Buch, Jean-Joseph Kenn, Heinrich Domnich en Frédéric-Nicolas Duvernoy.⁹⁵ Domnich, die lessen volgde bij Punto,⁹⁶ schreef in 1808 zijn *Méthode de Premier et Second Cor*, dat een standaardwerk voor hoornstudenten zou worden.⁹⁷ Later volgden methodes van Othon Vandebroek, Frédéric-Nicolas Duvernoy, Louis-François Dauprat en Jacques-François Gallay.⁹⁸ De hoornklas in Parijs groeide uit tot één van de voornaamste hoornopleidingen ter wereld. Deze opleiding, die gebaseerd was op de natuurhoorn en waarin solfège een grote rol speelde, zou tot ver in de negentiende eeuw blijven bestaan, lang nadat de ventielhoorn zijn intrede had gedaan.⁹⁹ In dit proefschrift wordt deze traditie aangeduid als de Franse School. De professoren aan het *Conservatoire de Paris*, onder wie Louis Dauprat (docent in 1816-1842) en Jacques-François Gallay (docent in 1842-1864),¹⁰⁰ hielden vast aan de natuurhoorn omdat werd gevreesd dat het karakter van het instrument, met name de nuances van de gestopte tonen, anders verloren zou gaan.¹⁰¹ Desondanks werd in 1833 een docent benoemd om een klas voor de ventielhoorn op te richten: Pierre-Joseph Meifred. Van 1833 tot 1864 bleven beide klassen naast elkaar bestaan, maar de nadruk bleef liggen op het bespelen van de natuurhoorn. Na de pensionering van Meifred in 1864 werd er ruim dertig jaar, tot 1897, zelfs helemaal geen onderwijs meer gegeven in de ventielhoorn. Dus ook in 1895 bestond de hoornklas, onder François Brémond, nog geheel uit natuurhoornisten (*afb.* I.1).

Toenemende technische eisen in nieuwe composities, bijvoorbeeld in de muziek van Richard Wagner, leidden er toe dat het gebruik van de ventielhoorn ook in Frankrijk onvermijdelijk werd. Vanaf 1897 werd de ventielhoorn opnieuw geïntroduceerd aan *Conservatoire de Paris*. In 1903 ging de hoornklas onder Brémond volledig over op ventielhoorn.¹⁰² In deze hoornklas werd gebruik gemaakt van het *sauterelle-systeem*, waarbij een los ventielblok in een natuurhoorn geplaatst kon worden zodat het instrument zowel als natuurhoorn als chromatische (ventiel)hoorn gebruikt kon worden. Deze instrumenten lagen wat betreft boring en

⁹⁵ Janetzy / Brühle 1988, p. 69.

⁹⁶ Britton 2014, p. 5.

⁹⁷ Barboteu 1976, p. 34.

⁹⁸ Ibid.

⁹⁹ Fitzpatrick 1970, p. 190.

¹⁰⁰ Barboteu 1976, p. 34.

¹⁰¹ Humphries 2000, p. 18.

¹⁰² Britton 2014, p. 6.

grootte van de beker dicht bij de natuurhoorn. Het onderwijzen van de traditionele technieken met betrekking tot de natuurhoorn bleef belangrijk binnen de Franse School.¹⁰³



Afb. I.2. François Brémond (midden, zittend) en zijn hoornklas: *Conservatoire de Paris* (1895).¹⁰⁴

De instelling van een jaarlijks concours voor studenten, het *Concours de Prix*, heeft niet alleen het niveau van het *Conservatoire de Paris* verder gebracht, maar er ook voor gezorgd dat jaarlijks per instrument een compositie (*Morceau de Concours*) werd geschreven.¹⁰⁵ Eén van deze werken, *Villanelle* van Paul Dukas (1906), is opgedragen aan Brémond en geeft een duidelijk beeld van de uitvoeringspraktijk van de Franse School aan het begin van de 20^e eeuw.¹⁰⁶ Blijkend uit opmerkingen in Dukas' partituur wordt de hoornist geacht om tijdens het werk te wisselen tussen de natuurhoorn en de chromatische hoorn.¹⁰⁷ In de wetenschap dat de hoornklas van Brémond gebruik maakte van het *sauterelle-systeem*, kan ervan worden uitgegaan dat deze compositie gericht is op dit type instrument.

¹⁰³ Rahmer 2012, V.

¹⁰⁴ Bibliothèque Nationale de France (geplaatst met toestemming).

¹⁰⁵ Barboteu 1976, p. 34.

¹⁰⁶ Rahmer 2012, IV.

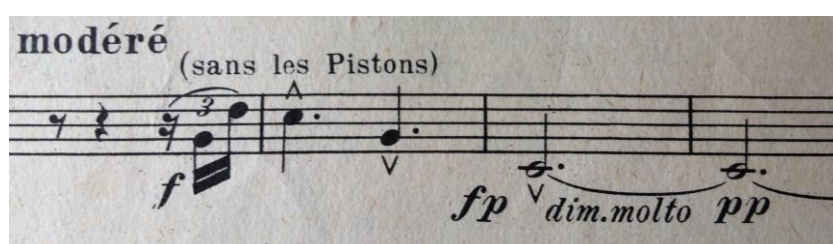
¹⁰⁷ Ibid., V.

VILLANELLE

pour COR (simple et chromatique)

Afb. I.3. Titel waarin een onderscheid tussen *cor simple* en *cor chromatique* wordt gemaakt.¹⁰⁸

De hoornist wordt geacht om de eerste 53 maten te spelen op de natuurhoorn (*cor simple*, in de partituur vermeld als *sans les Pistons*):



Afb. I.4. Fragment uit de hoornpartituur van *Villanelle*.²⁹

Daarna volgen 19 maten rust, waarin de hoornist de gelegenheid heeft om het *sauterelle-systeem* aan te brengen om vanaf maat 73 verder te spelen op een chromatische ventielhoorn (*cor chromatique* met de vermelding “*avec les Pistons*”):



Afb. I.5. Fragment van uit de hoornpartituur van *Villanelle*.²⁹

In het vervolg van de compositie komt de wisseling tussen *cor simple* en *cor chromatique* terug. Er worden ook andere technieken gevraagd die verwijzen naar de natuurhoorn, zoals de aanwijzingen *en écho* (m. 150) en *sourdine* (m. 209).¹⁰⁹ Dergelijke informatie uit de partituur

¹⁰⁸ Paul Dukas, *Villanelle*. Eerste uitgave (1906). Paris: A.Durand & Fils (D. & F. 6797).

¹⁰⁹ Bij de aanwijzing “*en écho*” dempt de hoornist met zijn hand de beker (half gestopt) waardoor een gesluierde klank ontstaat. Deze techniek verlaagt de stemming met een halve toon, hetgeen betekent dat de betreffende passage (m. 150-167) een halve toon hoger gespeeld dient te worden (*doigtez un demi-ton audessus*). Bij de aanwijzing *sourdine* wordt de beker volledig met de hand afgesloten

geeft een beeld van het destijds in Frankrijk geldende uitgangspunt, vast te willen houden aan traditionele speeltechnieken van de natuurhoorn en tegelijkertijd mee te willen gaan met de technische vernieuwingen. Het *sauterelle*-systeem bood een praktische oplossing voor dit uitgangspunt.



Afb. I.6 a/b. Millereau, *Cor á pistons* in Es, met drie Perinet ventielen op basis van het sauterelle-systeem.¹¹⁰

Het gebruik van vibrato in de Franse School wordt toegeschreven aan Jean Devémy,¹¹¹ die in 1937 benoemd werd aan het *Conservatoire de Paris*.¹¹² Hij speelde met een compact en expressief vibrato.¹¹³ Vanwege zijn grote trefzekerheid – in die tijd niet vanzelfsprekend – werd Devémy niet alleen bewonderd, maar zijn speelstijl, inclusief het vibrato, werd zelfs op grote schaal overgenomen door Franse hoornisten.¹¹⁴ In een artikel in *Le Conservatoire*, uitgegeven in 1952 door het *Conservatoire de Paris*, ging Devémy in op het gebruik van vibrato. Hij onderwees niet specifiek op het gebruik van vibrato, maar meer op een zekere beweging in de toon, die afhankelijk is van het temperament en sensitiviteit van de musicus:

(gestopt), waardoor de stemming met een halve toon verhoogd wordt. Deze passage (m. 209-225) dient daarom een halve toon lager gespeeld te worden.

¹¹⁰ www.rjmartz.com/horns/Millereau_022/

¹¹¹ Britton 2014, p. 13. Britton geeft aan dat er reeds vóór het tijdperk Devémy met vibrato gespeeld werd in Frankrijk, maar dat door zijn invloed in de jaren '30 het gebruik van vibrato in grote mate toenam.

¹¹² Devémy studeerde aan het *Conservatoire Valenciennes* bij Arthur Cantin en aan het *Conservatoire de Paris* bij Francois Brémont. Hij was hoornist bij de Garde Républicaine, Radio Orchestre Paris en de Opéra Comique. Tot zijn leerlingen behoren o.a. Daniel Bourgue, Michel Garcin-Marrou, Gilbert Coursier en Georges Barboteu. Vgl. Britton 2014, p. 8-11.

¹¹³ Barboteu 1976, p. 34.

¹¹⁴ Britton 2014, p. 13.

Les Allemands comprennent davantage l'expression musicale dans l'accentuation de la nuance, dans l'aggravation de l'intensité, alors que les Français se soucient principalement de la vibration de la note; l'expression est dans l'émission et la tenue des sons indépendamment du phrase qui ajoute ses exigences expressives... Je n'enseigne pas de vibrato, mais une certaine ondulation sonore qui, d'ailleurs, dépend surtout du temperament et de la sensibilité de l'exécutant.¹¹⁵

Edouard Vuillermoz (1869-1939) was solohoornist in de Parijse Opera en een invloedrijk docent. Zijn leerling Lucien Thévet (1914-2007) beschreef het gebruik van vibrato in zijn *Méthode Complete de Cor*;¹¹⁶ hij wordt gezien als toonbeeld van de 20^e-eeuwse Franse School.¹¹⁷ Een continu vibrato was inmiddels een typisch kenmerk van deze School geworden, in tegenstelling tot andere Europese hoornschole, waar het gebruik van vibrato niet alleen ongebruikelijk was, maar vanaf de jaren 1950 zelfs ongewenst werd.¹¹⁸

Ook in instrumentkeuze ontstonden steeds meer verschillen tussen de Franse School en andere Europese scholen. Zoals vermeld bleven de Fransen nog lang na de uitvinding van de ventielen de natuurhoorn trouw. In 1847 werd door Jules Halary een ventielsysteem ontwikkeld waarbij gebruik werd gemaakt van een stijgend derde ventiel. In tegenstelling tot het gebruikelijke systeem, waarin het derde ventiel de stemming met anderhalve stap verlaagt, wordt door het stijgend derde ventiel de stemming met één stap verhoogd. De hoorn (gestemd in F) wordt door het indrukken van het ventiel korter (in G). De voordelen van dit stijgend derde ventiel zijn een betere intonatie en verhoging van de trefzekerheid in het hoge register. Een nadeel is dat de klank bij het spelen in G over minder kleur beschikt.¹¹⁹ Het ventielsysteem werd het meest gebruikte systeem onder Franse hoornisten.¹²⁰ Franse hoornbouwers zoals Millereau, Selmer, Courtois, Couesnon en Raoux maakten hoorns met een stijgend derde ventiel.¹²¹ Deze instrumenten hadden Perinet-ventielen en een smalle boring (10,8-11,0 mm).¹²² De klank van deze instrumenten was briljant, licht en open en lag dicht bij de klank van de natuurhoorns uit de 18^e eeuw.¹²³ Het was dit type hoorn, in combinatie met het continue vibrato, dat de Franse School een geheel eigen identiteit gaf. Vanaf de tweede helft

¹¹⁵ Devémy 1952, p. 11.

¹¹⁶ Thévet 1949.

¹¹⁷ Salemsen 2007, p. 46.

¹¹⁸ Barboteu 1976, p. 35.

¹¹⁹ Ibid., p. 36.

¹²⁰ Humphries 2000, p. 36.

¹²¹ Barboteu 1976, p. 36.

¹²² Rond 1839 werden pistonventielen in Frankrijk geïntroduceerd door Francois Perinet.

¹²³ Piston 1955, p. 225.

van de 20^e eeuw kreeg deze School, met name vanwege het continu vibrato, behoorlijk wat kritiek te verduren.¹²⁴



Afb. I.7. Een Selmer, model Raoux-Millereau, met een stijgend derde ventiel.¹²⁵

Georges Barboteu (1924-2006) studeerde bij zijn vader in Algerije en later in Parijs bij Jean Dévemy.¹²⁶ Hij volgde Dévemy op als professor aan het *Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris* in 1969.¹²⁷ Barboteu streefde een synthese na tussen de diverse scholen. Onder zijn invloed kreeg de Parijse hoornschool langzaam maar zeker een meer internationaal karakter. Een andere hoornist die deze synthese nastreefde en een nieuwe generatie vertegenwoordigde was André Fournier.¹²⁸ Michel Garcin-Marrou, leerling van Dévemy, hield zich naast zijn werk in het *Orchestre de Paris* veel bezig met muziek uit de barokke en

¹²⁴ Barboteu 1976, p. 35f.

¹²⁵ Afbeelding geplaatst met toestemming van Stefan Blonk: <http://stefan-blonk.com/hoorns/selmer-hoorn-in-f/>.

¹²⁶ Tijdens zijn opleiding aan het Conservatorium van Algiers kreeg Barboteu les van zijn vader, die zonder vibrato speelde. Pas tijdens zijn opleiding in Parijs maakt Barboteu kennis met deze manier van spelen. Het was voor Barboteu daarom makkelijk om zijn speelstijl aan te passen indien een dirigent vroeg om zonder vibrato te spelen. Zoals Charles Munch, die voor een repetitie van een Brahms concert aan Barboteu vroeg om zonder vibrato te spelen: “Young fellow, above all, not à la Française...!” Barboteu 1976, p. 35f.

¹²⁷ Bourgue 2007, p. 39.

¹²⁸ Barboteu 1976, p. 36.

klassieke periode. Na zijn benoeming tot docent startte hij in de tweede helft van twintigste eeuw opnieuw een natuurhoorn-klas aan het Parijse conservatorium, nadat er inmiddels bijna een eeuw lang niet onderwezen was in het bespelen van de natuurhoorn.¹²⁹ In de loop der jaren raakte het gebruik van de hoorn met stijgend derde ventiel minder in zwang en gingen steeds meer Franse hoornisten dubbelhoorns met een regulier ventielsysteem bespelen. Wel bleef er een voorkeur bestaan voor instrumenten met een heldere, briljante klank.

De huidige professoren aan het Parijse conservatorium, André Cazalet en Jacques Deleplancque, zijn beiden leerlingen van Georges Barboteu. De Franse hoornschool beschikt, ondanks de invloed van internationalisering, nog steeds over een eigen karakter dat kan worden omschreven als virtuoos, zangerig en briljant, herinnerend aan de jachthoorn uit de 17^e eeuw.

¹²⁹ www.hornsociety.org

II DE BOHEEMSE SCHOOL

De Boheemse edelman Franz Anton, Graaf von Sporck (1662-1738) maakte omstreeks 1680 een reis langs adellijke hoven in Europa. Hij was een groot liefhebber van de kunsten en de jacht. Aan het hof van Lodewijk XIV (Versailles) maakte hij in het voorjaar van 1681 kennis met de Franse jachtmuziek die gebruikt werd als begeleiding van de jacht te paard,¹³⁰ de *Chasse a Courée*.¹³¹ In de vroegste opera- en orkestmuziek waar hoorns gebruikt werden, werden zij ingezet om in jachtscènes een authentieke sfeer van het adellijke landleven op te roepen,¹³² bijvoorbeeld in de opera *Le Nozze di Tete e di Peleo* (1639) van Francesco Cavalli en het ballet *Les Plaisirs de l'Isle Enchantée* (1664) van Jean-Baptiste Lully.¹³³ De graaf was dermate onder de indruk van het instrument dat hij twee van zijn volgelingen, Peter Röllig en Wenzel Sweda,¹³⁴ opdracht gaf om bij de Franse jachthoornblazers het bespelen van de parforcehoorn¹³⁵ te leren en vervolgens terug te keren naar Bohemen.¹³⁶ In korte tijd bereikten Röllig en Sweda een zeer hoog niveau in hoornspelen. Na hun terugkeer in Bohemen werd de hoorn snel populair.¹³⁷

Graaf von Sporck speelde in de ontwikkeling van de hoorn tot orkestinstrument een belangrijke rol.¹³⁸ Hij gaf de hoorn in de verre omgeving bekendheid en het instrument werd snel populair in Bohemen. Op zijn vele reizen introduceerde hij de hoorn ook bij andere ho-

¹³⁰ Milek 1986, p. 8.

¹³¹ *Chasse a Courée* is beter bekend als parforcejacht.

¹³² Fitzpatrick 1970, p. 20.

¹³³ Brakman 2001, p. 9.

¹³⁴ Fitzpatrick 1970, p. 13.

¹³⁵ De parforcehoorn was een enkelgewonden jachthoorn die zo gebouwd was dat de jager (te paard) een arm en zijn hoofd door de ronding stak en hem over de schouder droeg, waardoor beide handen ter beschikking bleven voor de teugels.

¹³⁶ De gebeurtenis werd in 1784 beschreven door Faustinus Prochaska (Prochaska 1784, p. 400f.). De hoorns die Röllig en Sweda naar Bohemen meenamen waren gemaakt door Caretien te Parijs (Barbotteu 1976, p. 34).

¹³⁷ Milek 1984, p. 6.

¹³⁸ Blijkend uit diverse documenten zoals Ferdinand van der Roxas, *Leben Eines Herzlichen Bildes Wahrer und rechtschaffener Frömmigkeit / Welches GOTT in dem Königreich Böhmen in der hohen Person Sr. Hoch-Gräfl . EXCELLENZ, HERRN Herrn Frantz Antoni / Des H. Röm. Reichs Grafen von Sporck [...]* (Amsterdam 1715) en Johann von Besser: *Schriefften, Beydes in Gebundener und Ungebundener Rede* (Leipzig 1711, 1715, 1720). Deze beide geschriften worden door Fitzpatrick met onjuiste titels vermeld: zie Fitzpatrick 1970, p. 22.

ven, waaronder het keizerlijk hof in Wenen.¹³⁹ Het is bekend dat aan de hoven van Thüringen en Saxen Boheemse hoornisten geëngageerd werden.¹⁴⁰ Daarnaast ontstond grote behoefte aan hoorndocenten. Röllig en Sweda leidden verscheidene hoornisten op en worden beschouwd als de grondleggers van de beroemde Boheemse hoornschool.¹⁴¹ Praag werd een centrum voor hoornisten en steeds meer hoornisten trokken naar Praag toe.¹⁴²

Weense hoornbouw

Vanaf zijn benoeming tot *Viceroy*¹⁴³ van Bohemen in 1691 resideerde Von Sporck gedurende de wintermaanden in Wenen.¹⁴⁴ Het is bekend dat Röllig en Sweda rond 1690 les gegeven hebben aan de hoornisten Wenzel Rossi en Friedrich Otto, naar verluidt de eerste hoornisten aan het Weense hof.¹⁴⁵ Röllig en Sweda gebruikten inmiddels instrumenten van de instrumentbouwers Haas en Ehe uit Nürnberg.¹⁴⁶ In Wenen kwamen de hoornisten in contact met de gebroeders Leichnamschneider.¹⁴⁷ Het is zeer waarschijnlijk dat hier de basis van de Weense hoornbouw ligt. Het was namelijk tussen 1690 en 1700 dat deze gebroeders hun eerste Weense hoorns ontwikkelden, juist in de periode dat Röllig en Sweda met de hofkapel van Von Sporck de hoorn in Wenen introduceerden.¹⁴⁸ De oudste nog overgebleven instrumenten van de gebroeders Leichnamschneider versterken deze aanname, vanwege duidelijke overeenkomsten met de *Cor de Chasse*. Een der oudst overgeleverde Weense hoorns is een Parforce jachthoorn in F van Johannes Leichnamschneider uit 1710 (*afb.* II.1).¹⁴⁹

¹³⁹ Damicone 2014, p. 95.

¹⁴⁰ Janetzky / Bröchle 1988, p. 40.

¹⁴¹ Fitzpatrick 1970, p. 13-16; 50f.

¹⁴² Ibid., p. 51.

¹⁴³ Een Viceroy ('onderkoning') is de gouverneur van een land of provincie als plaatsvervanger van een monarch.

¹⁴⁴ Rond 1700 was het gebruikelijk dat de adel resideerde in Wenen, om aan het keizerlijke hof te verschijnen wanneer de keizer daar verbleef. Dit gebeurde doorgaans tussen oktober en april. De complete hofhouding verhuisde dan mee naar Wenen, waaronder ook het hoforkest.

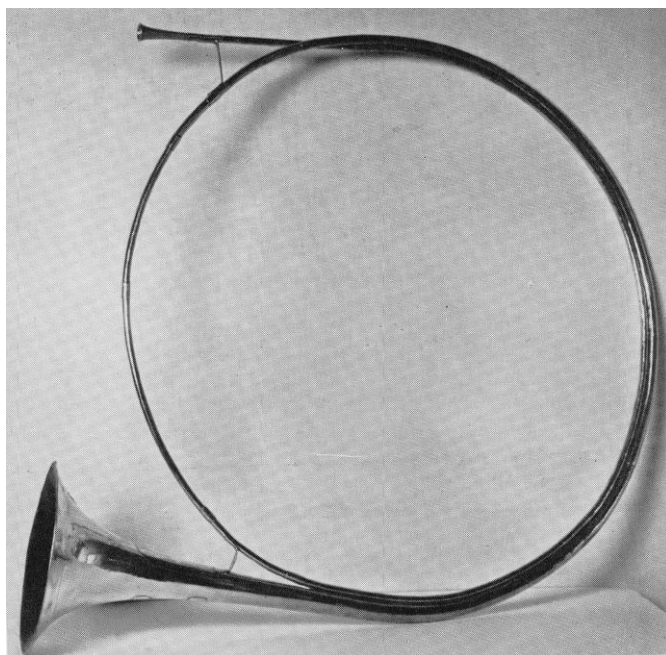
¹⁴⁵ Damicone 2014, p. 94.

¹⁴⁶ Fitzpatrick 1970, p. 21 en Janetzky / Bröchle 1988, p. 50. Er zijn enkele instrumenten uit deze periode bewaard gebleven zoals een *Jagdhorn in A altissimo* van Wilhelm Haas, gedateerd 1682. Basel: Historisches Museum.

¹⁴⁷ Milek 1986, p. 9. In de literatuur komt deze naam op verschillende manieren voor: Leichnamschneider, Leichnambscheider, Leichamschneider. Op basis van een signatuur van Michael Leichnamschneider uit 1709 ga ik uit van de eerstgenoemde schrijfwijze: zie *afb.* II.2.

¹⁴⁸ Fitzpatrick 1970, p. 28-31.

¹⁴⁹ Deze hoorn is opgenomen in de *Sammlung Alter Musikinstrumenten*, Kunsthistorisches Museum, Wenen (no.118511).



Afb. II.1. Parforce jachthoorn in F van Johannes Leichnamschneider (Wenen 1710).¹⁵⁰



Afb. II.2. Signatuur van Michael Leichnamschneider op een hoornbeker (1709).¹⁵¹

De gebroeders Leichnamschneider volgden hun opleiding tot instrumentmaker bij de meester-trompetbouwer Hans Geyer in Wenen.¹⁵² Rond 1700 startten zij hun eigen werkplaats in de Naglergasse te Wenen, waar veel instrumentmakers gevestigd waren.¹⁵³ Deze Weense hoornbouwers ontwikkelden vanuit de *Cor de Chasse* de eerste orkesthoorns, ook wel *Waldhoorns* genoemd. Zij ontwikkelden stembuizen en waren de eersten die de stemming F en Es kozen als de meest geschikte voor een karakteristieke hoornklank. Hun instrumenten kregen

¹⁵⁰ Fitzpatrick 1970, p. 35.

¹⁵¹ Afbeelding: Städtisches Museum Braunschweig, inv.: 12/0/59.

¹⁵² Onder meer blijkend uit de wijze waarop de mondpijp en beker werden afgewerkt.

¹⁵³ Fitzpatrick 1970, p. 28.

een grotere mensuur en wijdere beker, maar ook een meer compacte bouw. De klank werd aanzienlijk donkerder en voller dan de klank van de *Cor de Chasse*.¹⁵⁴ Deze significante verandering is verklaarbaar vanuit het klankideaal dat in het Weense muziekleven, begin 18^e eeuw, gangbaar was. Wanneer men bijvoorbeeld de vioolbouw bestudeert, blijkt dat Weense bouwers in vergelijking met vioolbouwers uit Cremona of Brescia een zachter en donkerder geluid nastreefden. Ook bij contrabassen is dit waarneembaar: een contrabas van de Weense bouwer Posch (1705-1739) beschikt over een rondere, meer fluwelen toon dan een contrabas van Amati (Cremona) uit dezelfde tijd.¹⁵⁵ Vergeleken met de heldere, penetrante klank van de *Cor de Chasse* was de ronde, donkere klank van de *Waldhorn* van de gebroeders Leichnam-schneider meer geschikt om in het orkest te mengen, met name met de strijkinstrumenten.¹⁵⁶ De Weense klank werd een ideaalklank waarop veel moderne hoornschole gebaseerd zijn.¹⁵⁷ De gebroeders Leichnam-schneider kunnen vanuit dit perspectief worden beschouwd als de eerste moderne hoornbouwers.¹⁵⁸

Boheemse hoornisten in de achttiende eeuw

De Boheemse hoornisten waren inmiddels in orkesten door heel Europa te vinden en verwierven een uitstekende reputatie. De Boheemse jeugd kreeg haar opleiding binnen kloosters (vaak Jezuïeten- of Benedictijnerkloosters). Naast reguliere schoolvakken was er veel aandacht voor literatuur, kunst en muziek, met name voor het ontwikkelen van een goede zangtechniek. Alvorens men onderwijs kreeg in het bespelen van een instrument, moesten basistechnieken met betrekking tot zang voldoende ontwikkeld zijn. Via solfège ontwikkelden de leerlingen een ademtechniek, gevoel voor frasering en gehoor.¹⁵⁹ Deze bijzondere nadruk op muzikale vorming heeft ertoe bijgedragen dat deze regio zo veel goede muzikanten kon voortbrengen.¹⁶⁰

Hermolaüs Smeykal (ca. 1685-1758) leefde ten tijde van Röllig en Sweda in Bohemen en was een gerenommeerd docent. Onder zijn (vele) hoornleerlingen bevond zich Joseph Matiegka (1728-1804), bekend vanwege zijn virtuositeit en mooie toon. Hij werd beschouwd als een van de beste musici in Praag en gaf les aan meer dan 50 leerlingen. Zijn bekendste

¹⁵⁴ Milek 1986, p. 10.

¹⁵⁵ Fitzpatrick 1970, p. 31.

¹⁵⁶ Janetzky / Bröchle 1988, p. 45.

¹⁵⁷ Gerelateerd zijn in ieder geval de Weense, Duitse, Nederlandse, Amerikaanse en Italiaanse hoornschole. Fitzpatrick 1970, p. 30.

¹⁵⁸ Fitzpatrick 1970, p. 26.

¹⁵⁹ Saxton 1973, p. 39.

¹⁶⁰ Milek 1986, p. 10.

leerling was Anton Joseph Hampel (ca. 1710-1771).¹⁶¹ Een andere bekende hoorndocent was Johann Schindelarz (ca. 1715-1770). Hij gaf les in Praag en was de grondlegger van de *clarino* techniek.¹⁶² Van 1742 tot 1756 was hij solohoornist in Mannheim. Tot zijn leerlingen behoorden Karl Haudek en Jan Vaclav Stich (ook bekend als Giovanni Punto).

Hampel werd in 1737 aangesteld als hoornist bij de *Dresdner Kapelle*, waar hij samspeelde met Karl Haudek (vgl. Hoofdstuk III).¹⁶³ Met verschillende vernieuwingen heeft Hampel een zeer grote invloed uitgeoefend op de ontwikkeling van de hoorn. In zijn tijd werd door hoornisten met de beker omhoog gericht gespeeld, zoals in de jacht. Hampel ontdekte dat men de klank van de hoorn, met name in het orkest, beter in balans kon krijgen wanneer de klank enigszins bedekt werd, namelijk door de beker naar beneden te richten en de hand in de beker te houden. Hierdoor stond hij aan de basis van de donkere klank die tot op heden zo karakteristiek is voor de hoorn. Ook stelde Hampel vast dat de toonhoogte veranderd kon worden door de beker met de hand geheel of gedeeltelijk af te sluiten. Hij ontwikkelde de *stoptechniek*, die het mogelijk maakte, chromatisch te spelen (vgl. Hoofdstuk III).¹⁶⁴ Samen met instrumentenbouwer Johann Werner bedacht hij de *inventiehoorn* (afb. II.3), waarbij de verwisselbare stembogen in de corpus van het instrument werden geïntegreerd.¹⁶⁵ Dit concept werd door veel instrumentenbouwers overgenomen, voornamelijk in Duitsland. Later werd het concept ook overgenomen (en verbeterd) in Frankrijk, o.a. door de beroemde instrumentenbouwer Raoux.¹⁶⁶ Met Boheemse hoornisten in Praag, Wenen en Dresden vormden deze drie steden een driehoek, waaruit vele hoornisten voortkwamen.¹⁶⁷

¹⁶¹ Damicone 2014, p. 95.

¹⁶² Dit is een techniek uit de barok waarbij gespecialiseerde hoornisten in de hoogste octaven van het instrument speelden. Vaak werden hier kleinere hoorns en mondstukken voor gebruikt. Een typisch voorbeeld van een solowerk in *clarino*-ligging is het Concerto in D van Georg Philipp Telemann. Vgl. Hill 2001, p. 127.

¹⁶³ Ook Haudek was een Boheems hoornist die in Praag les had gehad bij Johann Schindelarz. Vgl. Damicone 2014, p. 95.

¹⁶⁴ Milek 1986, 10 en Damicone 2014, p. 95.

¹⁶⁵ Fitzpatrick 1970, p. 109f.; Janetzky / Bröchle 1988, p. 54.

¹⁶⁶ Fitzpatrick 1970, p. 110.

¹⁶⁷ Milek 1984, p. 6.



Afb. II.3. Hoornist met inventiehoorn, eerste helft 19^e eeuw (Binningen, E.W. Buser Collectie).¹⁶⁸

De beroemdste hoornist uit deze periode is ongetwijfeld Jan Václav Stich, ook wel (zie boven) Giovanni Punto genoemd. Hij werd geboren in 1747 in Zehuzice (Bohemen). Door zijn landheer, Graaf von Thun, werd hij naar Matiegka (Praag), Schindelarz (München)¹⁶⁹ en tenslotte naar Hampel en Haudek (Dresden) gestuurd om het hoornspelen te leren.¹⁷⁰ Na zijn terugkeer speelde Stich aan het hof van Graaf von Thun. Na vier jaar vluchtte hij echter naar Italië. De graaf was dermate verontwaardigd dat hij de opdracht gaf om Stich “aan te houden of hem tenminste de tanden uit zijn mond te slaan!”¹⁷¹ Stich veranderde daarop zijn naam in Giovanni Punto. Tussen 1768 en 1781 groeide hij uit tot de grootste hoornvirtuoos uit zijn tijd en werd hij in heel Europa gevraagd als solist. Zijn status blijkt uit het feit dat hij rondreisde in een eigen rijtuig en zelfs dienaren ter beschikking had.¹⁷²

¹⁶⁸ Janetzky / Bröchle 1988, p. 53.

¹⁶⁹ Er bestaat onduidelijkheid over de plaats waar Stich les kreeg van Schindelarz. Volgens Grove Music Online is dit Dobris, Fitzpatrick noemt echter München, gebaseerd op documenten van Dlabacz (1794) waarbij vermeld staat dat Punto in 1760 naar München trok om te studeren in de klas van Schindelarz. (Fitzpatrick 1970, p. 113).

¹⁷⁰ Milek 1986, p. 12-13.

¹⁷¹ Janetzky / Bröchle 1988, p. 65.

¹⁷² Ibid.

In Parijs woonde Wolfgang Amadé Mozart een concert bij van Punto; over diens spel schreef hij enthousiast aan zijn vader (zie p. 27). Mozart componeerde zijn *Sinfonia Concertante* (k Anh.9 / 297B) voor Punto. In Wenen ontmoette Punto in 1800 Ludwig van Beethoven, die voor hem zijn beroemde hoornsonate in F op. 17 schreef (uitgevoerd door Punto, door Beethoven aan de piano begeleid op 18 april van dat jaar).¹⁷³ Punto speelde op een zilveren *cor-solo*, in 1778 voor hem gemaakt door de beroemde hoornbouwer Lucien-Joseph Raoux te Parijs. Hij verwierf in heel Europa een topstatus en wordt thans gelijkgesteld met virtuozen als Liszt en Paganini.¹⁷⁴ Aan het eind van zijn imposante carrière, waarin hij ruim 30 jaar lang als solist door Europa had gereisd, keerde hij terug naar Praag, waar hij zijn laatste concerten gaf. Hij overleed in 1803. Als componist liet Punto een ruim aantal hoornconcerten, kwintetten, kwartetten en etudes voor hoorn na. Een manuscript van zijn leraar Anton Hampel bewerkte hij tot een methode: *Seule et vraie méthode pour apprendre facilement les éléments des premier et seconde cors aux jeunes élèves* (Parijs 1798 en latere edities).



Afb. II.4. Giovanni Punto.¹⁷⁵

¹⁷³ Ibid., p. 64.

¹⁷⁴ Janetzky / Brühle 1988, p. 66.

¹⁷⁵ Ibid., p. 65.

Naast Hampel, Haudek en Punto waren er meer hoornisten die op hoog niveau speelden, zoals Carl Türschmiedt (1753-1797) en Johann Palsa (1754-1792), werkzaam aan het hof van Oettingen-Wallerstein (Duitsland), waar het orkest onder leiding stond van *Kapellmeister* Antonio Rosetti, bekend om zijn soloconcerten voor één of twee hoorns. Türschmiedt werkte in Parijs met Raoux aan verbeteringen van zijn instrumenten.¹⁷⁶ Thaddeus Steinmüller (1725-1790) was een virtuoos solohoornist uit het orkest van vorst Esterhazy in Eisenstadt; Joseph Haydn, *Kapellmeister* en hofcomponist, schreef zijn eerste hoornconcert en *Divertimento a tre* (1767) voor hem.¹⁷⁷ De gebroeders Petrides waren van oorsprong Boheemse hoornisten die in de periode 1802-1824 een vooraanstaande rol speelden in Londen.¹⁷⁸ En ook de (voor zover bekend) eerste vrouwelijke hoorniste was afkomstig uit Bohemen: Beate Pokorny.¹⁷⁹

In Frankrijk behoren Boheemse hoornisten als Syrinek, Stainmetz en Punto tot de vroegste hoorndocenten. Punto gaf in Parijs les aan twee latere docenten van het conservatorium te Parijs: Heinrich Domnich (1760-1844) en Jean Le Brun (1759-1806).¹⁸⁰ Domnich, geboren in Würzburg, werd in 1795 benoemd aan dat conservatorium en legde met Duvernoy de basis voor de Franse School. Domnich beschreef als eerste de stoptechniek in zijn *Méthode de Premier et de Second Cor* (Parijs 1808).¹⁸¹ Hoewel de Franse School in de 19^e eeuw een eigen identiteit vormde, met een heldere klank die dichtbij die van de natuurhoorn ligt, bleef de Boheemse invloed duidelijk aanwezig, onder meer door de zangerige stijl waarmee de Franse School tot op heden wordt geassocieerd. Horace Fitzpatrick merkt op dat virtuoze hoornisten uit de *Eerste Boheemse School* hun traditie in de 18^e eeuw tevens naar Brussel en Den Haag brachten.¹⁸² De Boheemse gebroeders Hosa hadden omstreeks 1740 grote invloed op het hoornspel in Brussel.¹⁸³ Othon Vandenbroek (1750-1810) was in de tweede helft van de 18^e eeuw de meest vooraanstaande hoornist én hoorndocent in Brussel. Hij kreeg hoornlessen van de gebroeders Hosa en vervolgde zijn hoornstudie bij Willem Spandau, virtuoos hoornist aan het hof van Stadhouder Willem V in Den Haag.¹⁸⁴ Spandau was tot hoornist opgeleid door zijn vader, Willem Spandau sr., een van oorsprong Boheems of Saksisch hoor-

¹⁷⁶ Damicone 2014, p. 96.

¹⁷⁷ Fitzpatrick 1970, p. 117.

¹⁷⁸ Milek 1986, p. 15.

¹⁷⁹ Zij was de dochter van Franz Xaver Pokorny en trad in 1780 als soliste op in een *Concert Spirituel* te Parijs met een hoornconcert van Punto. Vgl. Fitzpatrick 1970, p. 208.

¹⁸⁰ Fitzpatrick, 1970, p. 85.

¹⁸¹ Damicone 2014, p. 96.

¹⁸² Fitzpatrick 1970, p. 114.

¹⁸³ Thomas Hosa (1715-1786) en Georg Hosa (1718-1787), afkomstig uit Bohemen, werkten voor de Opera in Brussel (Fitzpatrick 1970, p. 114).

¹⁸⁴ Damicone 2013, p. 17.

nist.¹⁸⁵ Omstreeks 1750 waren de Boheemse hoornisten Maresch en Kölbel verbonden aan het Hof in St. Petersburg. Jacob Maresch wordt beschouwd als een van de oprichters van de Russische hoornschool.¹⁸⁶

Kenmerkend was de *lyrische stijl* van de Boheemse hoornisten, die verklaard kan worden door de reeds vermelde aandacht voor zangtechniek binnen de opleiding.¹⁸⁷ Domnich beschreef het belang van het zingen in zijn voornoemde *Méthode*, waarin hij benadrukte dat de beginnende leerling via solfège-oefeningen toonhoogte en intervallen moest leren herkennen vóórdat deze met het bespelen van de hoorn mocht beginnen. Volgens hem was een goede zangtechniek bruikbaar bij het leren van alle instrumenten, maar onmisbaar in het geval van de hoorn.¹⁸⁸

Aan het einde van de 18^e eeuw nam de invloed van de Boheemse hoornisten af. Reeds in 1765 werden de kloosters, die van wezenlijk belang waren voor de muzikale ontwikkeling van de Boheemse jeugd, op bevel van aartshertog Joseph II en keizerin Maria-Theresia gesloten. Onder invloed van politieke veranderingen, zoals het terugdringen van de invloed van de adellijke hoven, de uitvinding van het ventielsysteem (waardoor de stoptechniek overbodig werd¹⁸⁹) en het overlijden van grote hoornisten als Punto, Thürrschmidt en Matiegka kwam de eerste bloeiperiode van de Boheemse School tot een einde.¹⁹⁰ Dit betekende echter niet dat deze verdween. In een nieuw tijdperk, door Fitzpatrick dat van *De Tweede Boheemse School* genoemd,¹⁹¹ onderscheidden diverse Boheemse hoornisten zich opnieuw en zetten de traditie van hun virtuoze voorgangers voort.

De Tweede Boheemse School

Bohemen was gedurende de 19^e eeuw onderdeel van het Habsburgse Rijk (later Oostenrijk-Hongarije). Onder invloed van de Verlichting en de Romantiek ontwikkelde zich steeds meer een Tsjechisch nationaal bewustzijn, dat zorgde voor een grote interesse in de Tsjechische

¹⁸⁵ Over de herkomst van Willem Spandau senior bestaat onduidelijkheid. Fitzpatrick stelt dat Spandau van oorsprong Boheems of Saksisch is (Fitzpatrick 1970, p. 190). Volgens Herman Jeurissen is Spandau sr. geboren in Leipzig (Jeurissen 1991, p. 43).

¹⁸⁶ Damicone 2013, p. 18.

¹⁸⁷ Saxton 1973, p. 39.

¹⁸⁸ Domnich 1828, p. 4.

¹⁸⁹ Ericson 1992, p. 2-4.

¹⁹⁰ Damicone 2014, p. 97.

¹⁹¹ Ibid., p. 96.

geschiedenis, taal en cultuur.¹⁹² Na het verdwijnen van de kloosters werd de muziekopleiding in Bohemen overgenomen door conservatoria, die door de Staat gefinancierd werden. In 1808 kreeg Praag een conservatorium. De natuurhoorn en de stoptechniek werden onderwezen, doch geleidelijk aan vervangen door nieuwe technieken en het gebruik van hoorns met ventielen. Toch bleef men vasthouden aan tradities uit de Boheemse School, gebaseerd op harmonieleer en gehoortraining. De *Tweede Boheemse School* ontwikkelde zich in twee belangrijke centra, Praag en Brno, die gaandeweg een onderlinge concurrentie ontwikkelden.¹⁹³

Praag

De eerste hoorndocent aan het conservatorium te Praag was Vaclav Zaluzany (1767-1844), een specialist in *clarino*-techniek en zelf leerling van Matiegka. Als hoornist was hij onder meer verbonden aan het Nationaal Theater van Praag. Een belangrijke bijdrage van Zaluzany was het introduceren (en vertalen) van Franse hoornmethodes zoals Duvernoy's *Méthode pour le Cor*.¹⁹⁴ De ventielhoorn werd omstreeks 1825 in Praag geïntroduceerd door een leerling van Zaluzany: Josef Kail (1782-1829). Hij had het instrument leren kennen in Wenen, waar hij als solohoornist verbonden was aan de Keizerlijke Opera. Op dat moment werd nog les gegeven in natuurhoorn door Zaluzany, die na zijn dood door één van zijn andere leerlingen, Johann Janatka (1800-ca. 1881), zowel aan het conservatorium als in het orkest van het Praags Nationaal Theater werd opgevolgd.¹⁹⁵

Omstreeks 1873 werd Bedrich Sander benoemd tot professor aan het Conservatorium van Praag, vrij snel opgevolgd door Julius Behr (in 1876).¹⁹⁶ Anton Janousek (1858-1938) studeerde zowel bij Sander als Behr aan het Praags Conservatorium en nam in 1885 de positie van Behr over. Hij was de (eerste) solohoornist van het Tsjechisch Philharmonisch Orkest en speelde bij de oprichting daarvan op 4 januari 1896 de negende symfonie 9 (*From the New World*) van Antonín Dvořák onder leiding van de componist zelf.¹⁹⁷ Van 1885 tot 1929 was hij professor aan het Praags Conservatorium. Onder zijn vele studenten bevonden zich Josef Franzl, Emanuel Kaucky en Frantisek Solz.¹⁹⁸

¹⁹² Bij het uiteenvallen van Oostenrijk-Hongarije in 1918 ontstond een zelfstandig Tsjecho-Slowakije, met Thomas Masaryk al eerste president.

¹⁹³ Damicone 2014, p. 98.

¹⁹⁴ Vach 1987, p. 31.

¹⁹⁵ Damicone 2014, p. 97.

¹⁹⁶ Bedrich Sander vertrok in 1876 naar Dresden. Damicone 2014, p. 97.

¹⁹⁷ Damicone 2014, p. 97.

¹⁹⁸ Machala 1991, p. 2.6

Emanuel Kaucky (1904-1953) volgde in 1930 zijn leraar Janousek op als professor aan het conservatorium.¹⁹⁹ Kort na de oorlog, in 1945, werd de *Akademie múzických umění v Praze* (Akademie voor Muzikale Kunsten Praag) opgericht.²⁰⁰ Kaucky werd hier de eerste professor voor hoorn. Tot zijn studenten behoorden Miroslav Stefek, Frantisek Solc, Vladimir Kubat, Alexander Cir, Jiri Krupicka, Josef Hobik en vele anderen. In 1949 legde Kaucky (*afb.* II.5) zijn functie neer.²⁰¹ Hij werd (parttime, en niet als professor) opgevolgd door Miroslav Stefek (1916-1969), die in de jaren 1949-1957 aan de Akademie doceerde. Hij speelde vanaf 1939 in het Staatstheater van Brno en was in de periode 1942-1969 solohoornist van het Tsjechisch Philharmonisch Orkest. Stefek was een veel gevraagd solist en maakte opnames voor *Supraphone* en *Columbia Records*. Hij bespeelde instrumenten van Kruspe, Knopf en Lidl.²⁰² Stefek werd bekend als een legendarische exponent van de *Tweede Boheemse School*, spelend met een duidelijk vibrato, een ietwat gesluierde toon en gebruikmakend van de zogenaamde tongstoptechniek.²⁰³ Hij geldt heden ten dage via zijn prachtige opnames nog steeds als een voorbeeld voor vele hoornisten (*afb.* II.6).

In de periode 1938-1989 werd Tsjechië respectievelijk bezet door Duitsland en de Sovjetunie en na de bouw van het IJzeren Gordijn in 1962 afgesloten van de westerse wereld. Hierdoor bleven Boheemse hoornisten zoals Stefek relatief onbekend in het buitenland. Pas na de val van de Berlijnse Muur in 1989 kregen zij meer aandacht. Voordien bleef Tsjechië verstoken van contact met andere hoornschole; van uitwisseling van nieuwe ontwikkelingen op het gebied van het hoornspel was nauwelijks sprake, wat de Boheemse School van andere hoornschole afzonderde.²⁰⁴

Kaucky en Stefek onderwezen een specifieke speelstijl, zich kenmerkend door veel vibrato en tongstoptechniek.²⁰⁵ De Boheemse School wordt vaak eenzijdig geassocieerd met deze stijl, in werkelijkheid behorend bij de specifieke periode Kaucky / Stefek. In het midden van de twintigste eeuw werd de positie van de Akademie minder sterk. Kaucky's taken wer-

¹⁹⁹ Damicone 2014, p. 98. Kaucky ontwikkelde met instrumentmaker Josef Lidl (Brno) een dubbele hoorn: *model Acoustic*. Het is bekend dat Lidl een zilveren dubbelhoorn voor Kaucky maakte, net zoals Raoux in 1778 een zilveren hoorn maakte voor Punto. Divoky 2006, p. 39.

²⁰⁰ Andrieu 2012, p. 2.

²⁰¹ Divoky 2006, p. 40.

²⁰² Op basis van correspondentie met Fergus McWilliam en Lowell Greer (Damicone 2014, p. 98).

²⁰³ De tongstoptechniek is een techniek waarbij de toon sterk aangezet en afgesloten wordt met de tong, waardoor een kenmerkend “tut-tut” geluid ontstaat (Damicone 2013, p. 87).

²⁰⁴ Damicone 2013, p. 74.

²⁰⁵ Op de *Supraphone* en *Columbia* opnames van Stefek is deze speelstijl duidelijk te horen.

den in 1949 in een afgezwakte functie (zie boven) overgenomen.²⁰⁶ Steeds meer studenten kozen in deze periode voor de Janáček Akademie Brno, die inmiddels een uitstekende hoornklas kende.



Afb. II.5. Emanuel Kaucky met zijn Josef Lidl hoorn, model 'Acoustic' Walzen.



Afb. II.6. Miroslav Stefek met zijn Knopf dubbelhoorn, model 16.²⁰⁷

Brno

De eerste hoorndocent aan het conservatorium van Brno was Frantisek Jansky, solohoornist van de Opera te Brno.²⁰⁸ Hij werd opgevolgd door Josef Kohout (1895-1958), zelf opgeleid bij Emil Wipperich aan de Universität für Musik und Darstellende Kunst te Wenen.²⁰⁹ Kohout volgde de Weense traditie in zijn lesgeven en had bijzondere aandacht voor een authentieke F-hoornklank.²¹⁰ In 1928 werd hij benoemd tot professor voor hoorn aan het Conservatorium

²⁰⁶ Damicone 2014, p. 98.

²⁰⁷ <http://musicabohemica.blogspot.nl/2013/11/lecole-de-cor-tcheque-3.html> (geraadpleegd 06-06-2017).

²⁰⁸ Het Conservatorium van Brno werd opgericht in 1919 door componist Leos Janacek.

²⁰⁹ Emil Wipperich was solohoornist van de Wiener Philharmoniker van 1882-1914.

²¹⁰ Oldrich Milek. Persoonlijke mededeling: 22 juni 2015.

van Brno; vanaf 1948 was hij professor aan de Janáček Akademie te Brno.²¹¹ Tot zijn belangrijkste leerlingen behoorden Otto Kopecki en Frantisek Solc.²¹² Solc (1920-1996) volgde privélessen bij Frantisek Jansky;²¹³ later studeerde hij bij Kohout aan het conservatorium in Brno. Na benoemingen bij de Opera in Brno en het Theater Linz in Duitsland werd hij hoornist in het Brno Radio Orkest en in 1950 solohoornist van het Brno Symfonie Orkest. Gedurende zijn gehele carrière zou Solc verbonden blijven met zijn voormalige leraar Kohout, die hij als zijn mentor beschouwde.²¹⁴ In 1958 kreeg Solc de positie van professor aan de Janáček Akademie aangeboden, na het overlijden van Kohout. Solc gaf les volgens de Boheemse traditie, gebaseerd op het uitgangspunt dat de hoorn moet klinken als de menselijke stem. Daarnaast waren invloeden vanuit Wenen duidelijk aanwezig in zijn methodiek, met name het klankideaal van de F-hoorn. Solc vroeg een grote mate van discipline van zijn studenten. Concerten en sonates moesten altijd uit het hoofd worden gespeeld.²¹⁵ De invloed van Solc op Tsjechische hoornisten was groot. Tot zijn studenten behoorden Zdenek Divoky, Miroslav Rikanek, Oldrich Milek en de gebroeders Tylsar.²¹⁶

Bedrich Tylsar (1939) was in de periode 1972-2001 een gerenommeerd docent aan het Praags Conservatorium, waar hij Stefek opvolgde.²¹⁷ Tot zijn leerlingen behoren Ondrej Vrabac (thans solohoornist van het Tsjechisch Philharmonisch Orkest), Krystov Pipal (Milwaukee Symphony) en de wereldberoemde solist Radek Baborak (voormalig solohoornist bij de Berliner Philharmoniker). Zijn jongere broer Zdenek Tylsar (1945-2006) studeerde vanaf 1958 aan het conservatorium van Brno en vervolgens aan de Janáček Akademie Brno bij Solc.²¹⁸ Hij werd in 1965 benoemd bij het *Tsjechisch Philharmonisch Orkest*. Zdenek Tylsar was succesvol op internationale concoursen in Praag (1962 en 1968) en München (1964 en 1969) en werd een veelgevraagd solist in vele Europese orkesten.²¹⁹ In vergelijking met Stefek, zijn voorganger in het orkest, speelde Tylsar met een minder ruim vibrato, meer expressiviteit en meer heldere klank. In 1997 werd hij professor aan de Akademie te Praag.²²⁰

²¹¹ Dit instituut werd in 1947 opgericht.

²¹² Tichá 2013, p. 8.

²¹³ Machala 1991, p. 26.

²¹⁴ Damicone 2014, p. 98.

²¹⁵ Machala 1991, p. 26f.

²¹⁶ Damicone 2014, p. 98f.

²¹⁷ Bedrich Tylsar speelde achtereenvolgens in het Bohuslav Martinu Philharmonisch orkest (1953-1963), Praags Symfonie Orkest (1963-1968), Münchner Philharmoniker en het Tsjechisch Philharmonisch Orkest (1973-2001).

²¹⁸ Slonimsky 1997, p. 183.

²¹⁹ Divoky 2007, p. 43.

²²⁰ Damicone 2014, p. 99.



Afb. II.7. De gebroeders Bedrich en Zdenek Tylsar met Alexander hoorns.²²¹

Huidige generatie

Zdenek Divoky (1954) studeerde in Brno aan het conservatorium en de Janáček Akademie bij Solc (afb. II.8). Hij speelde in het Philharmonisch Orkest van Brno en was zeer actief als kamermusicus. Hij is een specialist in het bespelen van de natuurhoorn, schreef daarvoor methodes en promoveerde met een proefschrift over de geschiedenis van de natuurhoorn in Europa. Hij geeft thans les aan het conservatorium en de Akademie te Praag.²²²

Jindrich Petras (1961) studeerde aan te Brno aan het conservatorium en de Janáček Akademie Brno bij Solc. Hij was solohoornist van het Tsjechisch Philharmonisch Orkest en het Praags Hoorn Trio. Sinds 1996 is hij docent aan het conservatorium te Brno en de Janáček Akademie, waar hij in 2007 benoemd werd tot professor. Momenteel is hij daar decaan van de faculteit muziek.²²³

Ondrej Vrabac (1979) is de huidige solohoornist van het Tsjechisch Philharmonisch Orkest. Hij studeerde in Praag bij Bedrich Tylsar. Naast zijn carrière als hoornist is hij actief als kamermusicus en dirigent. Hij vertegenwoordigt een nieuwe generatie Boheemse hoornisten, spelend met een delicate klank en gebruikmakend van een licht vibrato.²²⁴

²²¹ Hoesomslag *Suraphone* LP (1 10 1200) uit 1972.

²²² Damicone 2014, p. 99.

²²³ <http://hf.jamu.cz/seznam-pedagogu/staff/petras.html>

²²⁴ Damicone 2014, p. 100.

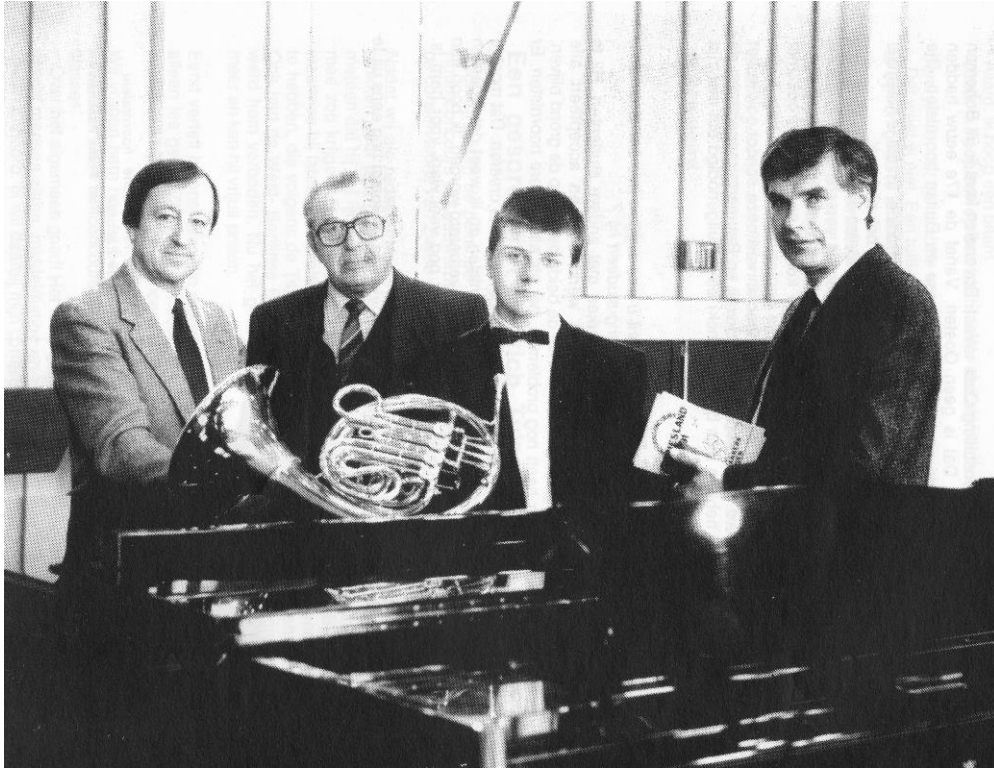


Afb. II.8. Zdenek Divoky.²²⁵

Radek Baborak (1976) studeerde aanvankelijk bij Karel Krenek en later aan het Praags Conservatorium bij Bedrich Tylsar. Nog tijdens zijn studie won hij internationale concoursen te Geneve (1993), Markneukirchen (1994) en München (1994). In 1995 ontving hij een *Grammy Award Classic* en de Dawidov Prijs. Na als solohoornist werkzaam te zijn geweest bij respectievelijk het Tsjechisch Philharmonisch Orkest, de Münchner Philharmoniker en de Bamberg Sinfoniker werd hij in 2003 benoemd tot solohoornist van de Berliner Philharmoniker. Hij speelde er tot 2010, waarna hij volledig ging richten op zijn carrière als solist, kamermusicus en dirigent. In de klank en speelstijl van deze internationaal gelauwerde solist zijn de kenmerken van de Boheemse School herkenbaar. Hij is docent aan de Akademie te Praag en gastdocent aan de *TOHO University Tokyo* en de *Escuela Superior de Música Reina Sofia Madrid*.²²⁶

²²⁵ Foto: www.hornclass.cz/facultyen.html

²²⁶ Zie zijn webpagina: <http://www.baborak.com/en/about-me>.



Afb. II.9. Oldrich Milek, Karel Krenek, Radek Baborak en Bedrich Tylosar (1991).²²⁷

De Boheemse hoornisten bleven door de jaren heen trouw aan hun tradities. De lyrische stijl en warme klank zijn tot op de dag van vandaag duidelijke kenmerken van de Boheemse School. De jongste generatie Boheemse hoornisten staat nog steeds bekend om een zangerige manier van spelen, dichtbij de menselijke stem, zoals 200 jaar geleden in kloosters onderwezen werd. Nieuwe technieken werden na het verdwijnen van het IJzeren Gordijn geïntegreerd. Doordat verschillende nationaliteiten en hoornculturen steeds meer met elkaar in aanraking kwamen, werden (verbeteringen in) klank, speelmanier en instrumentarium van elkaar overgenomen. Zo verdween de eerder beschreven tongstoptechniek en werd steeds meer gekozen voor moderne instrumenten, zoals hoorns van Gebr. Alexander Mainz, Engelbert Schmid of Dietmar Dürk.

Het gebruik van vibrato, reeds toegepast in de vroege Boheemse School,²²⁸ komt steeds naar voren als belangrijk kenmerk. Het gaat hierbij echter niet specifiek om het gebruik van vibrato, maar om het benaderen van de menselijke (zang)stem.²²⁹ Vanaf het tijdperk Wagner (onder meer bij de dirigenten Von Bülow en Richter) werd het gebruik van vibrato in de Oostenrijkse en Duitse muziekcultuur steeds meer als ongewenst gezien. Invloedrijke

²²⁷ Afbeelding: Nederlands Hoornisten Genootschap 1991, p. 32.

²²⁸ Fitzpatrick 1970, p. 179-181.

²²⁹ Oldrich Milek: persoonlijke mededeling. 15 oktober 2015.

hoornpedagogen, onder wie Friedrich Gumpert en zijn leerling Anton Horner,²³⁰ zorgden ervoor dat in de moderne West-Europese en Amerikaanse hoornpedagogiek het vibrato nagenoeg verdween. In de Franse, Oost-Europese en Russische hoorntradities bleef men echter wel spelen met vibrato in de toon.²³¹ Hierdoor ontstond een duidelijk verschil in speelwijze tussen de verschillende scholen, globaal genomen tussen het oosten en het westen. Dit verschil werd verder versterkt ten tijde van de Koude Oorlog. Hierdoor is ten onrechte een beeld ontstaan dat de scholen een verschillende oorsprong zouden hebben. Uit onderzoek blijkt dat de kiem van het moderne hoornspel gevonden kan worden in de driehoek Dresden – Wenen – Praag: de regio Bohemen.²³²

Invloed van de Boheemse School op andere hoornculturen

Vanuit de driehoek Dresden – Wenen – Praag wortelde de lyrische stijl van de Bohemers zich via verschillende kanalen nadrukkelijk in de Europese en Amerikaanse hoorncultuur. Boheemse hoornisten verspreidden zich veelvuldig over Europa en Amerika, verwierven belangrijke posities in orkesten en droegen hun traditie over op vele nieuwe generaties. Voorbeelden hiervan zijn Domnich (Parijs), Kail en Janatka (Wenen), Schindelarz (München), Steinmüller (hof Esterhazy), Thürschmidt (hof Wallerstein) Sander en Haudek (Dresden), Kölbel en Maresch (St. Petersburg), Janousek (Kiev), Reichel (Genua), Belloli (Milaan) en de gebroeders Petrides (Londen).²³³

Aan het eind van de 19^e eeuw kwam een grote migratiestroom op gang waarbij vele Europeanen in de Verenigde Staten een nieuw bestaan wilden opbouwen, zowel om politieke als economische redenen (zie hierover Hoofdstuk IV). Het is voorts opmerkelijk dat de Belgische hoornschoon, ondanks de overwegend Frans georiënteerde muziektraditie in België, duidelijke overeenkomsten in klank en speelstijl met de Boheemse traditie vertoont: een volle, warme klank en een lyrische speelstijl. Virtuoze hoornisten uit de *Eerste Boheemse School* brachten hun traditie reeds in de 18^e eeuw naar Brussel (en Den Haag).²³⁴ De hoornisten Willem Spandau, Edward Preus, Miroslav Ríčanek en Oldřich Mílek brachten de Boheemse speelstijl naar Nederland.

²³⁰ Friedrich Gumpert (1841-1906) was solohoornist van het Gewandhausorchester Leipzig en professor aan het conservatorium te Leipzig (1864-1898). Uit zijn hoornklas kwamen drie leerlingen voort die grote invloed hadden op de Amerikaanse hoorncultuur: Anton Horner, Max Hess en Max Pottag.

²³¹ Fitzpatrick 1970, p. 180f.

²³² Damicone 2013; Fitzpatrick 1970; Janetzky / Brüchle 1988.

²³³ Damicone 2014, p. 97; Fitzpatrick 1970, p. 190f.

²³⁴ Fitzpatrick 1970, p. 114.

In Rotterdam was omstreeks 1883 de van oorsprong Boheemse hoornist Edward Preus werkzaam, die aan het conservatorium in Den Haag een succesvolle hoornschool vestigde (afb. II.10).²³⁵ Hij gaf les aan dit conservatorium van 1893 tot aan zijn overlijden in 1920.²³⁶ Willem Valkenier, geboren in Nederland, werd bij Preus opgeleid volgens de Boheemse traditie en was in de eerste helft van de 20^e eeuw een invloedrijk docent in de Verenigde Staten.²³⁷

Miroslav Ríčanek (1943-2004) studeerde bij Solc, aanvankelijk aan het conservatorium en later aan de Janáček Akademie te Brno. Naast hoofdvak hoorn studeerde hij ook esthetiek, didaktiek en psychologie. Na zijn militaire dienst in 1968 verliet hij Tsjechië om te gaan spelen bij het Overijssels Philharmonisch Orkest (later Forum Filharmonisch Orkest) te Enschede. In 1974 werd hij benoemd tot hoofdvakdocent hoorn aan het Twents Conservatorium. Hij was onder meer docent van Paulien Weierink-Goosen (KCO), Jeroen Weierink, Hans Hilferink, Marcel Bergboer en Eric Borninkhof.²³⁸



Afb. II.10. Hoornklas Koninklijk Conservatorium (1902) met geheel rechts Edward Preus.²³⁹

De Tsjechische hoornist Oldřich Mílek (1937) kwam in 1968, ten tijde van de Praagse Lente,²⁴⁰ naar Nederland nadat een delegatie van het Frysk Orkest in Praag een proefspel voor

²³⁵ *Rotterdams Nieuwsblad*, van 6 december 1883 (p. 4): “8^{ste} Symphonie-Concert”.

²³⁶ Haften 1926, p. 100.

²³⁷ Zie hierover Hoofdstuk IV in dit proefschrift.

²³⁸ Nijenhuis 1987, p. 13-16.

²³⁹ Afbeelding: *Caecilia* 60, bijlage (1902), p. 28.

verschillende instrumenten had georganiseerd. Milek werd solohoornist van het Frysk Orkest. Milek was een leerling van Solc (Brno) en Kubat (Praag). Voorafgaand aan zijn benoeming bij het Frysk Orkest was hij eerste hoornist in het orkest van Plzen. Milek kreeg van de communistische regering toestemming om voor een periode van drie jaar naar Nederland te gaan. Toen hij hierna niet terugkeerde naar Tsjecho-Slowakije werd dit door de communisten bestraft: hij mocht niet meer naar zijn vaderland reizen.²⁴¹ In de jaren '60 was de hoorn in Friesland nagenoeg onbekend. Milek verzette veel werk om deze situatie te veranderen. Vanaf september 1968 was hij hoorndocent aan de Muziekpedagogische Akademie te Leeuwarden. In 1980 werd hij benoemd aan het conservatorium in Den Haag, gevolgd door een benoeming aan het conservatorium te Zwolle in 1985. Hij zette in Friesland, Den Haag en Zwolle succesvolle hoornklassen op volgens de traditie van de Boheemse School. Tot zijn vele studenten behoren Jan Harshagen, Petra Botma, Wiebe Pietersma en Jacob Slagter (zie Hoofdstuk XI).²⁴²



Afb. II.11. Oldrich Milek.²⁴³

²⁴⁰ In deze periode (januari 1968 - augustus 1968), voerde het (communistische) land onder Alexander Dubcek een meer gematigde politiek voerde. Hieraan werd op 20 augustus 1968 een einde gemaakt door een militaire ingreep (*Operatie Donau*) van het Warschaupact.

²⁴¹ Fryslan DOK 2016 .

²⁴² Comijs 1986, p. 20.

²⁴³ Afbeelding: www.lc.nl/plus/Frysk-Orkest-70-jaar-Na-het-Orkest-slot-21120259.html.

III

DE MIDDEN-DUITSE SCHOOL

De transitie van de hoorn, als signaalinstrument verbonden met de jacht, tot een volwaardig muziekinstrument kwam omstreeks 1680 in een stroomversnelling nadat graaf Franz Anton von Sporck de jachthoorn aan het hof van Lodewijk XIV in Versailles ontdekte. Hij was dermate onder de indruk van het instrument dat hij twee van zijn volgelingen, Wenzel Sweda en Peter Röllig, in Frankrijk liet opleiden in het bespelen van de jachthoorn.²⁴⁴ Met hun terugkeer introduceerde Von Sporck de jachthoorns in zijn residentie, *Schloss Lissa* in Lysá nad Labem (Bohemen).²⁴⁵ In de jaren die volgden, ontwikkelde hij zich tot een mecenas voor de jachtmuziek en nodigde zeer regelmatig adellijke families uit geheel Europa uit voor grote jachtfeesten in zijn paleis. Ook stichtte hij de Ridderlijke Jachtorde van Sint-Hubertus.²⁴⁶ Het is niet verwonderlijk dat het gebruik van de jachthoorn, naar voorbeeld deze graaf, navolging kreeg aan andere hoven.

Uit eerder onderzoek blijkt dat Boheemse hoornisten zich verspreidden, aanvankelijk over het Habsburgse Rijk en later over geheel Europa.²⁴⁷ Binnen enkele decennia was een groot aantal hoornisten uit de Boheemse School werkzaam in *Hofkapellen* van diverse adellijke hoven,²⁴⁸ waaronder Dresden, Leipzig, Londen, Napels en Valencia.²⁴⁹

Johann Theodorus Zeddelmayer werd in 1706 als hoornist benoemd door hertog Christian van Sachsen-Weissenfels. Georg Reichel werd benoemd tot hoornist (en cellist) in Brunswick-Wolfenbüttel in 1710 en de Stuttgarter Hofkapelle engageerde Johann W. Lampe als eerste hoornist in 1715.

²⁴⁴ De ontwikkeling van de Boheemse School is beschreven in Hoofdstuk II.

²⁴⁵ Damm 1980, p. 19f.

²⁴⁶ Janetzky 1980, p. 3.

²⁴⁷ Damm 1980; Fitzpatrick 1970; Janetzky / Bröchle 1988; Pizka 1986; Damicone 2014.

²⁴⁸ Janetzky / Bröchle 1988, p. 51.

²⁴⁹ Hiebert 1992, p. 112. Het Koninklijk Orkest van Napels beschikte in 1714 over vier natuurhoorns (Alberola I Verdú 2003, p. 55). Hiebert vermeldt dat de hoorn in verschillende Italiaanse plaatsen bekend was, maar noemt deze plaatsen niet. Het is zeer wel mogelijk dat het hier om de koninkrijken Sicilië en Sardinië gaat omdat deze, samen met Napels, in het begin van de 18^e eeuw onder Weens bewind stonden. In oktober 1706 resideerde aartshertog Karel van Oostenrijk een half jaar in Valencia. Tot zijn entourage behoorde ook zijn hoforkest dat onder leiding stond van Guiseppe Porsile. In het orkest van de aartshertog had de natuurhoorn inmiddels een plaats verworven. Het is zeer aannemelijk dat de hoorn op deze manier als orkestinstrument in Valencia werd geïntroduceerd. Deze aanname wordt versterkt door het feit dat in de Valenciaanse hoornschoon, tot op heden, de F-hoorn als uitgangspunt wordt gebruikt (Vicente Zarzo, persoonlijke mededeling, Valencia, 15 augustus 2016).

De Boheemse hoornisten Joseph Andresek en Andreas Häfler werden benoemd in de Hofkapelle te Meiningen, waar zij speelden onder Kapellmeister Johann Ludwig Bach. Ook van de Kurfürstliche Hofkapelle te Mainz en de Mannheimer Kapelle is bekend dat er Boheemse hoornisten in dienst waren.²⁵⁰ Wenzel Rossi en Friedrich Otto werden in 1712 benoemd aan het Keizerlijke Hof te Wenen.²⁵¹

De verspreiding van Boheemse hoornisten in de decennia ná 1680 betekent echter niet dat het bespelen van de jachthoorn exclusief aan de Bohemers toebehoorde. In München werd al in 1662, ruim voordat Von Sporck kennismakte met de jachthoorn, melding gemaakt van een hoornleraar in het Gregori-Haus, een Jezuïeten-instituut.²⁵² Daarnaast zijn op een schilderij van Giovanni Curlando (1689/1690) drie hoornisten afgebeeld (*afb.* III.1).

De aanwezigheid van instrumentmakers als Hanns Leonhard Ehe en Johann Wilhelm Haas, die rond 1680 in Neurenberg actief waren, wijst ook op een gevorderde ontwikkeling van de jachthoorn in het Habsburgse Rijk.²⁵³ Rond 1700 ontwikkelden de gebroeders Leichnamschneider in hun werkplaats in Wenen vanuit de parforcehoorn een nieuw type hoorn dat beschouwd mag worden als de eerste ‘Waldhorn’ (zie Hoofdstuk II). De waldhoorn was dubbel gerold (in tegenstelling tot de enkel gerolde parforcehoorn) en daardoor compacter. De klank lag in de richting van de hedendaagse hoorn met een warm, vol en donker timbre.²⁵⁴ Johann Mattheson beschreef in 1713 het nieuwe instrument als volgt:

Die lieblich-pompeusen Waldhörner [...] Sie klingen auch dicker und füllen besser aus als die übertäubende und schreyende Clarinen.²⁵⁵

Hieruit blijkt dat er een duidelijk onderscheid ontstond tussen de trompet en hoorn, waarbij de hoorn steeds meer een warm en nobel geluid kreeg.²⁵⁶ De waldhoorn van de gebroeders Leichnamschneider wordt als basis gezien van de Weense F-hoorn, die heden ten dage nog steeds in gebruik is.²⁵⁷

²⁵⁰ Damm 1980, p. 29, Janetzky / Bröchle 1988, p. 52.

²⁵¹ Röllig en Sweda gaven in de periode tussen 1690 en 1710 in Wenen les aan Rossi en Otto (Damicone 2014, p. 94).

²⁵² Pizka, 1986, p. 322.

²⁵³ Janetzky / Bröchle 1988, p. 44.

²⁵⁴ Ibid.

²⁵⁵ Mattheson 1713, p. 267.

²⁵⁶ Damm 1980, p. 30.

²⁵⁷ Ibid., p. 26.



Afb. III.1. Giovanni Curlando, *Jagdgesellschaft des Kurfürsten Max Emmanuel III* (1689).

Schloss Lustheim Schleissheim, München.

Dit meer dan levensgrote doek toont links de keurvorst in rode jachtrok (symbool voor de koninklijke familie). Zijn broer Joseph Clemens, die later keurvorst en kardinaal van Keulen werd, is de hoornist die als derde van rechts (eveneens in rode rok) is afgebeeld.

III.1. Dresden

De Dresdner Hofkapelle, tegenwoordig *Sächsischen Staatskapelle Dresden*, werd opgericht in 1548.²⁵⁸ Hertog Moritz von Sachsen was een jaar eerder uitgeroepen tot keurvorst nadat hij keurvorst Johann Friedrich bij de Slag bij Mühlberg had verslagen.²⁵⁹ Tijdens het bewind van August de Sterke (Kurfürst von Sachsen, 1694-1733) maakte Dresden een grote ontwikkeling door. Kostbare bouwwerken in barokke stijl, zoals de *Zwinger* en de *Frauenkirche*, werden in

²⁵⁸ Herrmann 2001, p. 13.

²⁵⁹ Sinds de dood van Friedrich II ('de zachtmoedige') in 1464 regeerden zijn zonen Ernst en Albrecht. Dresden was, naast Leipzig, Torgau en Weimar, één van de residenties in het *Kurfürstentum Sachsen*. Destijds was het gebruikelijk dat de vorsten verschillende residenties hadden, die zij met hun gevolg bereisden. In 1485 veranderde deze situatie na de *Leipziger Teilung*, waarbij het vorstendom door Ernst en Albrecht in tweeën gedeeld werd: het *Ernestinische* deel en het *Albertinische* deel (waartoe Dresden behoorde).

deze periode gebouwd.²⁶⁰ Dresden kreeg in de achttiende eeuw de bijnaam ‘Florence aan de Elbe’ en werd een centrum voor bouwkunst, schilderkunst en muziek. De Hofkapelle werd vergroot en opnieuw georganiseerd.²⁶¹

De komst van Jean-Baptiste Volumier (1709), die aangesteld werd als concertmeester, bleek van groot belang bij de ontwikkeling van het orkest. Volumier werd opgeleid aan het Franse Hof en combineerde Franse perfectie met een Italiaanse klank, welke hij overdroeg op de Dresdner Hofkapelle en heden ten dage nog steeds terug te horen is.²⁶² In 1710 werden Johann Adalbert Fisher en de Franz Adam Samm als *Corno de Chasse*-blazers geëngageerd. Fisher was afkomstig uit Pressnitz, Bohemen; Samm kwam van Arnstein in Franken. De verfijning binnen de Dresdner Hofkapelle had ook zijn weerslag op de hoornisten, die de ruwe jachthoornklank steeds meer gingen verfijnen en zich richtten op een muzikale, zangerige stijl van spelen.²⁶³ Diverse werken uit deze periode geven blijk van de virtuositeit van Fisher en Samm.²⁶⁴ Zij bleven tot 1723 verbonden aan het orkest.

In 1718 werden door de Dresdner Hofkapelle twee “Wiener Waldhörner” met zilveren mondstukken en zes paar stembogen voor een bedrag van 50 Thaler gekocht.²⁶⁵ De instrumenten stonden gewoonlijk gestemd in F, maar werden waar nodig met behulp van de stembogen in een andere stemming gezet.

In 1723 werden Fisher en Samm opgevolgd door de gebroeders Johann Adam en Andreas Schindler,²⁶⁶ net als Fisher afkomstig uit Pressnitz, Bohemen.²⁶⁷ Tijdens de eerste uitvoering van de opera *Cleofide* van Johann Adolf Hasse, op 13 september 1731 in Dresden, speelden Johann Adam en Andreas Schindler de hoornpartijen.²⁶⁸

²⁶⁰ Georg Bähr ontwierp de Frauenkirche. De Zwinger werd ontworpen door Matthäus Daniel Pöppelmann.

²⁶¹ Damm 1980, p. 19.

²⁶² Ibid., p. 20.

²⁶³ Janetzky 1980, p. 4.

²⁶⁴ De Italiaanse componist Antonio Lotti (1666-1740) schreef tijdens een verblijf in Dresden (1717-1719) drie opera's voor de Dresdner Hofkapelle. Lotti geeft in deze opera's de hoorns een rol als volwaardig orkestinstrument, dus niet meer enkel gericht op jachtmuziek, maar zelfs al in een solistische rol, hetgeen duidelijk blijkt uit de opera “Teofane” van Antonio Lotti uit 1719 (SLUB, inv. Mus.2159-F-7).

²⁶⁵ Fürstenau 1862, p. 58. Volgens Fürstenau zijn deze hoorns in Wenen aangekocht. Hoewel niet met zekerheid vast te stellen, is het gezien de beschrijving van deze instrumenten zeer wel mogelijk dat deze instrumenten vervaardigd zijn door de gebroeders Leichnamschneider.

²⁶⁶ Hiebert 1996, p. 16.

²⁶⁷ Het feit dat Johann Adam Schindler en Andreas Schindler beiden uit Pressnitz afkomstig waren, doet vermoeden dat Fisher in deze benoemingen de hand heeft gehad.

²⁶⁸ De obligate hoornpartij in Akte III, Scene IV, is duidelijk geschreven in het clarino-register.

In 1734 werd Johann Georg Knechtel benoemd tot eerste hoornist; een positie die hij zou behouden tot 1756. Andreas Schindler werd in 1737 als tweede hoornist opgevolgd door Anton Joseph Hampel, ontdekker van de stoptechniek (vgl. Hoofdstuk II) en leraar van de beroemde hoornist Giovanni Punto. Deze ontdekking zorgde er niet alleen voor dat de hoorn chromatisch bespeelbaar werd, maar dat er een breed scala aan nieuwe mogelijkheden, met betrekking tot klankkleur en speeltechniek, mogelijk werd. Samen met hoornbouwer Johann Werner ontwierp hij rond 1753 een instrument dat bekend zou worden als de *Inventiehoorn* (vgl. Hoofdstuk II).²⁶⁹ Langzaam maar zeker verdween het clarinospel naar de achtergrond.²⁷⁰ Karl Johann Haudek (*1721 in Dobrzhisch, Bohemen) werd in 1747 bij de Dresdner Hofkapelle benoemd.²⁷¹ Hij volgde zijn opleiding tot hoornist bij Johann Schindelarz in Bohemen en speelde in Dresden van 1747 tot 1786 samen met Hampel.²⁷² Haudek en Hampel verwierven een uitstekende reputatie. Graaf von Thun stuurde om deze reden Johann Stich (Punto) en Franz Wiesbach naar Dresden om daar hoornlessen te volgen.²⁷³ Haudek bleef gedurende 55 jaar verbonden aan de Hofkapelle en wordt gezien als een van de meest beduidende hoornisten in de Dresdner Hofkapelle.²⁷⁴

Joseph Rudolf Lewy (1802-1881), geboren in Nancy en 1^e hoornist van de Dresdner Hofkapelle in 1837-1851, was een gerespecteerd hoornist. Hij speelde de premieres van Franz Schuberts *Auf dem Strom* en Richard Wagners *Rienzi*, *Der Fliegende Holländer* en *Tannhäuser*.²⁷⁵ In de periode 1814-1856 was August Wilhelm Haase (1792-1850) lid van de Hofkapelle, waarvan een onbekend aantal jaren als 1^e hoornist. Hij werd opgevolgd door zijn leerling Heinrich Hübler, werkzaam in het orkest van 1851 tot 1891.²⁷⁶

²⁶⁹ Fitzpatrick 1970, p.110.

²⁷⁰ Damm 1980, p. 33-35.

²⁷¹ Er is onduidelijkheid over de positie van Haudek in zijn eerste jaren in Dresden. Damm 1980, p. 31 en Schreiber 2003, p. 49 geven aan dat Haudek aanvankelijk als 3^e hoornist en in 1764 als 1^e hoornist werd benoemd. In het *Hornisten-Lexicon* (Hans Pizka, 1986, p. 173) wordt vermeld dat Haudek in 1747 benoemd werd tot 1^e hoornist. Ook Fitzpatrick 1970, p. 115 gaat ervan uit dat Haudek reeds in 1747 1^e hoornist was.

²⁷² Bauer 1983, p. 42.

²⁷³ Fitzpatrick 1970, p. 115.

²⁷⁴ Bauer 1983, p. 39.

²⁷⁵ Van 1842 tot 1848 was Richard Wagner *Kapellmeister* in Dresden, waar hij samenwerkte met Lewy. Deze samenwerking verliep op persoonlijk vlak niet soepel. Wagner noemde Lewy ‘walgelijk’ en zag hem als een protégé en spion voor het orkestbestuur (William Melton, ‘Franz Strauss: A Hero’s Life’, *The Horn Call*, February 1999, p. 21-26, hier p. 24).

²⁷⁶ Schreiber 2003, p. 46, Pizka 1986, p. 212.

Oscar Franz (1843-1886), afkomstig uit Pulsnitz (Sachsen), was een van de meest prominente hoornisten uit de tweede helft van de negentiende eeuw.²⁷⁷ Hij was van 1867 tot 1886 1^e hoornist van de Dresdner Hofkapelle en doceerde ook aan het koninklijk conservatorium aldaar. Hij had zelf aan dit instituut gestudeerd bij Johann Wilhelm Lorenz.²⁷⁸ Hij werd vooral bekend vanwege zijn *Grosse theoretische-practische Waldhorn-Schule*, gepubliceerd in 1881.²⁷⁹ Richard Strauss droeg de orkestrale versie van zijn *Hornkonzert* opus 11 (1883) op aan Franz. Tot diens leerlingen in Dresden behoorde Adolf Borsdorf, de latere leraar van Aubrey en Alfred Brain, waardoor er een verbinding bestaat tussen de Dresdner school en de Engelse hoornschool.²⁸⁰

Uit bovenstaande blijkt dat hoornisten uit de Boheemse School een grote invloed hadden op de ontwikkeling van het hoornspel in Dresden. Dresden vormde hierin geen uitzondering: Boheemse hoornisten verspreidden zich vanaf 1680 immers over geheel Europa. De ontwikkeling van hoornschoolen in Europa mag echter niet worden beschouwd als een voortzetting van de Boheemse School. Veeleer is sprake van een gemeenschappelijke ontwikkeling, een symbiose tussen muziekculturen waarin nieuwe technieken en uitvindingen smolten met de virtuositeit en zangerige stijl van de Bohemers. In de jaren die volgden, bleven de solohoornisten van de Dresdner Hofkapelle, later Staatskapelle Dresden, spelen in een stijl waarin kenmerken van de Boheemse School waarneembaar bleven. Deze verzorgde en zangerige speelstijl werd verder versterkt door de speelcultuur van het orkest en is tot op heden waarneembaar bij de hoornisten in Dresden.²⁸¹

²⁷⁷ Schreiber 2003, blz. 35.

²⁷⁸ Er is opmerkelijk weinig biografische informatie over Franz beschikbaar. In het kader van dit promotieonderzoek vond ik in de Sächsische Landesbibliothek-Staats- und Universitätsbibliothek te Dresden aanvullende gegevens over Franz' opleiding (SLUB inv. Hist.Sax.G.822.m-1872, p. 44). De docent van Franz, Johann Wilhelm Lorenz, was 2e hoornist van de Hofkapelle Dresden. Lorenz had zelf les gehad van Carl Eisner, 1e hoornist Hofkapelle (1836-1871) en medeoprichter van het Koninklijk Conservatorium Dresden. Tijdens dit onderzoek bleek dat Eisner geboren is in dezelfde plaats als Oscar Franz: Pulsnitz (Sachsen). Dit opmerkelijke feit maakt het zeer wel mogelijk dat Eisner en Franz elkaar al kenden. Het is niet ondenkbaar dat Franz via Eisner op het Koninklijk Conservatorium te Dresden terecht is gekomen (SLUB inv. Hist.Sax.G.822.m-1872, p. 11).

²⁷⁹ Zie hierover o.a. Ricardo Matosinhos, *Bibliografia selecionada e anotada de estudos para trompa publicados entre 1950 e 2011* [MA scriptie Universidade Católica Portuguesa] (Porto 2012), p. 11f.

²⁸⁰ Pizka 1986, p. 36.

²⁸¹ Na Oscar Franz waren de volgende (solo)hoornisten actief in de Dresdner Hofkapelle (later Staatskapelle Dresden): Richard Beyer (1885-1898), Oswald Mai (1891-1926), August Pree (1891-1937), Bruno Hildebrandt (1909-1945, gestorven tijdens het bombardement van Dresden op 13 februari 1945), Paul Blödner (1920-1939), Max Zimolong (1935-1947), Heinz Lohan (1947-1959), Dieter Buschner (1957-1967), Gunther Schaffrath (1959-1986), Peter Damm (1969-2002), István Vincze

Peter Damm (afb. III.2), solohoornist van de Staatskapelle Dresden in 1969-2002, volgde zijn opleiding bij Karl Biehlig in Weimar. Na solohoornist te zijn geweest in Gera (1957-1959) en het Gewandhausorchester Leipzig (1959-1969) werd hij in 1969 benoemd in Dresden. Hij was prijswinnaar bij concoursen (Moskou 1957, München 1960 en Praag 1962) en ontwikkelde zich tot internationaal solist.²⁸² Hij was professor aan de Musikhochschule *Carl Maria von Weber* in Dresden. Naast zijn werk als hoornist heeft hij waardevol onderzoek gedaan naar hoornliteratuur. Zijn edities werden gepubliceerd door Breitkopf & Härtel, Hofmeister en Uetz Musikverlag en behoren thans tot standaardliteratuur.



Afb. III.2. Peter Damm, solohoornist Staatskapelle Dresden 1969-2002.²⁸³

In 1971 werd Damm de titel “Kammervirtuose” verleend, een eretitel die door de Staatskapelle Dresden aan orkestleden kan worden toegegekend. Tot de vele onderscheidingen die hem ten deel vielen behoorde ook het erelidmaatschap van the International Horn Society.²⁸⁴ Damm heeft diverse malen masterclasses verzorgd aan het conservatorium in Tilburg, bijgewoond door een groot aantal studenten uit de hoornklassen van Herman Jeurissen en Jan van

(1976-2010), Erich Markwart (1989-heden), Jochen Ubbelohde (2000-heden), Robert Langbein (2005-heden) en Zoltán Mácsai (2016-heden).

²⁸² Pizka 1986, p. 88.

²⁸³ Afbeelding geplaatst met toestemming van Jan van den Eijnden.

²⁸⁴ www.hornsociety.org/ihs-people/honorary/26-people/honorary/76-peter-damm (geraadpleegd 20-07-2017).

den Eijnden (onder wie twee latere solohoornisten van het Koninklijk Concertgebouworkest: Jasper de Waal en Laurens Woudenberg).

III.2 Leipzig

De vroegst met name bekende muzikant (Pfeifer) uit Leipzig was ene Apel, die in 1454 overleed. In die tijd kwamen regelmatig stadmuzikanten uit Halle naar Leipzig om hun diensten aan te bieden. In 1479 nam de Leipziger Stadtrat het besluit, drie muzikanten (Stadtpfeifer) aan te stellen: Meister Hans Nagel en zijn twee zonen. Zij waren verantwoordelijk voor de dagelijkse “Turmmusik” en zorgden in de loop der tijd voor de muzikale opluistering van feesten, kerkelijke erediensten en theateruitvoeringen.²⁸⁵ Johann Gottfried Reiche (1667-1734) was een vooraanstaand musicus (vanaf 1719 “Senior Stadtmusicus”) in Leipzig, die bekend stond om zijn bijzondere technische kwaliteiten. Hij werkte als solist mee aan verschillende uitvoeringen van werken van Johann Sebastian Bach.²⁸⁶ Er bestaat onder kenners geen eensgezindheid over het antwoord op de vraag of Reiches instrument, afgebeeld op het bekende schilderij van Elias Gottlob Hausmann (afb. III.3), een (clarino)hoorn of een trompet is.²⁸⁷

In 1743 werd door gegoede burgerij en edellieden de *Kapelle des Grossen Concerts* opgericht, een orkest bestaande uit beroepsmusici (waaronder ook Stadtmusiker) en studenten van de universiteit. In 1780-1781 werd het *Gewandhaus*, oorspronkelijk een arsenaal en later in gebruik genomen door een gilde van lakenhandelaren, omgebouwd tot concertzaal. In november 1781 vond daar het eerste concert plaats door een orkest, samengesteld uit musici vanuit de Kapelle en het theaterorkest. De naam van het nieuwe orkest was afgeleid van de concertzaal: *Gewandhaus- und Theaterorchester*. Zoals gebruikelijk in de oorspronkelijke *Kapelle* speelden de Stadtmusiker, die zeer gerespecteerd werden, een belangrijke rol in het nog jonge orkest.²⁸⁸

²⁸⁵ Zie *Geschichte der Stadt Leipzig*, Bd. I: *Von den Anfängen bis zur Reformation*, unter Mitwirkung von Uwe John herausgegeben von Enno Bünz (Leipzig 2015), Kap. V (Kulturelles Leben), p. 576.

²⁸⁶ Reiche stierf op 6 oktober 1734, nadat hij een dag daarvoor Bachs cantate *Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen* BWV 215 had uitgevoerd. De inspanningen zouden hem fataal zijn geworden.

²⁸⁷ Vgl. William Eisenberg, “The Stadtpfeifer: Gottfried Reiche and Bach’s Leipzig Horn Parts”, *The Horn Call*, mei 2013, 56-59. Onderzoek naar het instrument van Reiche valt buiten het kader van dit proefschrift; hierover hoop ik later te publiceren.

²⁸⁸ Böhm (zd).



Afb. III.3. Johann Gottfried Reiche. Portret uit 1726 door Elias Gottlob Haussmann (1695-1774).
Olie op canvas, 85 × 71.5 cm. Stadtgeschichtliches Museum Leipzig.

Zoals Dresden maakte ook Leipzig omstreeks 1780 kennis met Boheemse hoornisten. In 1780 vond er in het Thomäischen Haus am Markt een concert plaats waarbij de hoornisten Johann Palsa en Carl Türirschmidt soloconcerten voor twee waldhoorns (Stamitz en Rosetti) ten gehore brachten.²⁸⁹ Thaddeus Steinmüller en zijn zoon Joseph, hoornisten aan het hof van Esterhaz, gaven in 1783 twee concerten in Leipzig.²⁹⁰ In 1784 volgde een soloconcert door Giovanni Punto, die een eigen compositie speelde.²⁹¹ Echter: waar in de Hofkapelle te Dresden veel hoornisten uit Bohemen werden benoemd, waren deze in het Gewandhaus-

²⁸⁹ Johann Palsa (1754-1792) was een Boheems hoornvirtuoos, die reeds op 18-jarige leeftijd als solist concertreizen maakte, samen met zijn collega Carl Türirschmidt. In 1776 gaven zij concerten in Parijs en London. Hoornbouwer Raoux maakte voor beide solisten een zilveren hoorn. Van 1783-1785 waren Palsa en Türirschmidt verbonden aan het hof van Landgraf v. Hessen-Kassel. Vanaf 1786 waren zij verbonden aan het orkest van de Koning van Pruisen. (Pizka 1986, p. 341).

²⁹⁰ Thaddeus Steinmüller was van Boheemse afkomst en speelde van 1761-1772 in Esterhazyschen Kapella o.l.v. Joseph Haydn.

²⁹¹ Ostermeyer 2015.

orchester vooral afkomstig uit de regio, vaak opgeleid door Stadtmusiker. De opleiding binnen het milieu van Stadtmusiker was overigens van hoog niveau en leidde vaak tot een aanstelling in hofkapellen of burgerlijke orkesten in de omgeving.²⁹²

Solo-hoornisten van het Gewandhausorchester

De eerste solohoornist van het Gewandhausorchester was Christian Gottfried Thomas. Hij was er 1^e hoornist in de periode 1781-1784.²⁹³ In 1784 werd hij opgevolgd door respectievelijk J.F. Fleischhauer en C.F. Fleischhauer.²⁹⁴

Christian Heinrich Fuchs (1^e hoornist in de jaren 1809-1814) speelde diverse malen als solist met het Gewandhausorchester. Hij vertrok in 1814 naar Dessau, waar hij *Kammermusik* werd. In 1822 keerde hij terug als solist voor een uitvoering van het *Concertino* van Carl Maria von Weber en een door hemzelf gecomponeerd *Concertino*. Hij werd opgeleid binnen een muzikale familie uit Raguhn, Dessau. Zijn vader, Stadtmusiker Johann Gottfried Fuchs, was ook de leermeester van Eduard Pohle (zie onder).²⁹⁵

Carl Gottlob Steglich was 1^e hoornist in het Gewandhausorchester in de periode 1814-1837. Hij speelde vijftien keer als solist met dit orkest. In 1837 werd hij opgevolgd door Carl Gustav Pfau, die al na vier jaar kwam te overlijden.²⁹⁶ Steglich bleef tot 1846 werkzaam als 2^e hoornist.²⁹⁷

²⁹² Weissmann 2008, p. 593. Tussen de orkesten in Dresden en Leipzig ontstond een zekere rivaliteit, die ook in de eeuwen die volgden zou blijven sluimeren. Max Hess beschrijft deze rivaliteit in een anekdote over Friedrich Gumpert en Oscar Franz: “In the first performance of the Rhine Journey the Leipzig Gewandhaus Orchestra’s first hornplayer, Gumbert, played it on a single F-horn. Oscar Franz had come over from Dresden where he too was a first horn player in that city’s former Court Orchestra. Dresden still felt itself superior to a civic orchestra like the Gewandhaus, and for Herr Franz to deign come into Leipzig for the performance was in itself slightly unusual (Hess 1971, p. 43).

²⁹³ Nösselt 1943, p. 260. In *Das Gewandhausorchester* staat vermeld dat Thomas van 1771-1784 1^e hoornist van het Gewandhausorchester was. Dit is niet geheel correct: dit orkest werd namelijk pas in 1781 opgericht. Thomas was vanaf 1771 1^e hoornist van de voorloper van het Gewandhausorchester: de *Kapelle des Grossen Concerts*.

²⁹⁴ Rondom de benoemingen van de Fleischhauers bestaat onduidelijkheid. Nösselt (1943) gaat ervan uit dat J. Fleischhauer 1^e hoornist was in 1784-1797 en werd opgevolgd door C.F. Fleischhauer (1797-1808). Pizka (1986) stelt dat J.F. Fleischhauer 2^e hoornist was, in 1790 uit het orkest gezet werd wegens insubordinatie, in 1800 als paukenist en hoornist terugkeerde en actief bleef als hoornist tot 1810.

²⁹⁵ Ostermeyer 2015 en Pizka 1986, p. 138.

²⁹⁶ Pizka 1986, p. 358.

²⁹⁷ Ibid., p. 441. In het jaar 1814 werd ook – door Heinrich Stölzel – het ventiel uitgevonden, wat leidde tot grote veranderingen in het design en de (speel)techniek van blaasinstrumenten. Het was vanaf dat moment mogelijk om chromatisch op een hoorn te spelen, zonder dat de hoornist gebruik hoefde te maken van stembogen en/of stoptechniek. De nieuwe techniek werd niet meteen door

In 1841 werd Eduard Pohle benoemd tot opvolger van Steglich. Hij volgde zijn opleiding in zijn geboorteplaats Raguhn bij Johann Gottfried Fuchs. Op 25 februari 1850 speelde hij (samen met Jehnichen, Leichsenring en Wilke) de première van het *Konzertstück für vier Hörner* van Robert Schumann. Pohle speelde de eerste hoornpartij op de voor hem vertrouwde natuurhoorn.²⁹⁸ In 1853 verliet hij het orkest om in de Hofkapelle in Sondershausen te gaan werken.²⁹⁹

Na een korte benoeming van hoornist C.A. Schmidt (1853-1854) volgde de benoeming van Adolf Lindner (1^e hoornist van 1854-1864). Lindner was Hofmusiker en Stadtmusiker te Gera, speelde daarna in het theaterorkest Potsdam en werd in 1854 1^e hoornist van het Gewandhausorchester. Hij speelde als solist in Duitsland, Italië en Nederland. Lindner stond bekend om zijn spel op de natuurhoorn.³⁰⁰ In *De Nederlander: Nieuwe Utrechtsche Courant* van 31 januari 1849 wordt verslag gedaan van een zijn concerten in Nederland:

De heer Lindner is een hoornist zooals men er zelden een' aantreft. Hij bezit een fraaijen toon, veel virtuositeit met groote duidelijkheid, terwijl hij zijne stukken met gevoel en smaak voordraagt.³⁰¹

Friedrich Gumpert

In 1864 wordt Friedrich Adolph Gumpert (1841-1906), geboren in Lichtenau, Thüringen, benoemd tot 1^e hoornist van het Gewandhausorchester.³⁰² Hij volgde zijn opleiding bij Stadtmusiker Hamann te Jena. Vanaf 1860 had hij als hoornist gewerkt in Bad Nauheim, St. Gallen, Halle en in een militair orkest te Eisenach (1862-1864).³⁰³ Door Kapellmeister Carl Reinecke werd hij naar het Gewandhausorchester gehaald, waar hij van 1864 tot 1899 solo-

iedereen toegejuicht. Veel hoornisten bleven vasthouden aan de natuurhoorn, omdat zij gewend waren aan deze manier van spelen. Zie Ericson 1992, p. 2.

²⁹⁸ Vanwege de moeilijkheid werd Schumanns *Konzertstück* na de première tientallen jaren niet meer uitgevoerd (Erich Penzel, persoonlijke mededeling. Köln: 30 maart 2016).

²⁹⁹ Ostermeyer 2015.

³⁰⁰ Pizka 1986, p. 279.

³⁰¹ “Derde Stad-Concert in het Gebouw voor Kunsten en Wetenschappen”. *De Nederlander: Nieuwe Utrechtsche Courant* (31 januari 1849), p. 3.

³⁰² De naam Gumpert wordt in diverse publicaties bewust foutief gespeld als Gumbert, om gebruik te maken van de naamsbekendheid van een destijds gerenommeerde componist (Schweikert 1971, p. 45).

³⁰³ Richard Sell (solohoornist KCO 1922-1945 – zie Hoofdstuk VII) is zeer waarschijnlijk opgeleid binnen de hoornschool van Gumpert.

hoornist was. In 1896 was hij mede-oprichter van het Gewandhaus blaaskwintet.³⁰⁴ Daarnaast was hij professor aan het conservatorium in Leipzig, een positie die hij tot zijn dood vervulde.



Afb. III.4. Friedrich Gumpert in 1884.³⁰⁵

Het gedenkwaardigste aspect van zijn carrière is ongetwijfeld zijn grote invloed als hoorn-docent, niet alleen in Duitsland maar ook in Engeland en de Verenigde Staten. Tot zijn vele leerlingen behoorden zijn opvolger Arno Rudolph (1866-1941), Franz Paersch (1857-1921), Anton Horner (1877-1971), Max Hess (1878-1975) en Max Pottag (1876-1970).³⁰⁶ Gumpert publiceerde diverse methodes en orkeststudies. Zijn *Solobuch für Horn: Orchesterstudien* (Leipzig, s.a. [ca 1870]) was de eerste verzameling van orkeststudies voor hoorn.³⁰⁷ Zijn *Praktische Horn-Schule* (Leipzig 1879) werd een standaardmethode voor hoorn en verschaft veel inzicht de manier van lesgeven binnen de Midden-Duitse School. Daarnaast publiceerde hij edities van etudes, hoorn-solo's en hoornkwartetten.

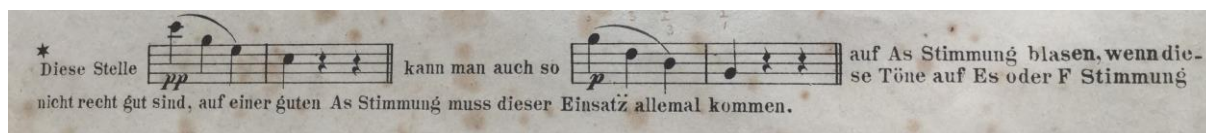
³⁰⁴ Ostermeyer 2015.

³⁰⁵ Afbeelding: G. Brokesch, Leipzig 1884.

³⁰⁶ Ericson 1999, p. 225. Paersch werd een prominent hoornist en leraar in Engeland. Horner, Pottag en Hess hadden een grote invloed op de ontwikkeling van het hoornspel in de USA (zie Hoofdstuk IV).

³⁰⁷ In het kader van dit onderzoek kreeg ik van Jaap Prinsen (3^e /1^e hoornist KCO 1966-2004) een origineel (compleet) exemplaar van deze uitgave, voorheen (in elk geval, zoals uit handgeschreven notities blijkt, al in november 1894) in bezit van Th.B. Rebattu (hoornist van het CO in de periode 1913-1936).

Gumpert werkte tussen 1875 en 1880 mee aan de ontwikkeling van een enkele F-hoorn met verwisselbare stembogen, gebouwd door instrumentmaker J.C. Penzel te Leipzig.³⁰⁸ Gumpert had een voorkeur voor het gebruik van stembogen op een ventielhoorn in plaats van transponeren vanuit F-hoorn. In zijn *Practische Horn-Schule* adviseerde hij, een instrument te kiezen dat over stembogen in Es, E, F, G, As, A en B^b beschikt. Hij stelde dat het gebruik van stembogen moeilijke passages makkelijker speelbaar zou maken.³⁰⁹



Afb. III.5. *Solobuch für Horn: Orchesterstudien.*

Fragment waarin het gebruik van stembogen wordt beschreven.³¹⁰

In 1897 ontwikkelde hoornbouwer Eduard Kruspe uit Erfurt het eerste prototype van de dubbelhoorn F/B^b. Kruspe werkte samen met Edmund Gumpert, een neef en leerling van Friedrich Gumpert.³¹¹ Vanaf dat moment was het mogelijk om de volle klank van de F-hoorn te combineren met de trefzekerheid in het hogere register van de B^b-hoorn.³¹² Naast Gumpert was R. Böhme 1^e hoornist van het Gewandhausorchester van 1881-1893. Na het vertrek van Gumpert als solohoornist in 1899 wordt hoornist Zeumer genoemd als 1^e hoornist voor een relatief korte periode van 4 jaar (1899-1903).³¹³

Hoornisten in de periode van 1893 tot 1948

Arno Rudolph (1866-1928) kreeg in zijn jeugdjaren les van Stadtmusiker Buchheister te Weißenfels. In de jaren 1884-1888 studeerde hij in de hoornklas van Friedrich Gumpert aan het conservatorium. Al tijdens zijn studie was hij werkzaam als ‘aspirant’ in orkesten te

³⁰⁸ Reginald Morley-Pegge / William J. Rogan, ‘Gumbert, Friedrich Adolf’, *Grove Music Online. Oxford Music Online* (geraadpleegd 30-05-2016). Later werden deze modellen ook gemaakt door hoornbouwer Kruspe (Erfurt).

³⁰⁹ Ericson 1999, p. 228.

³¹⁰ Gumbert (s.a.), Heft I, p. 16 (afbeelding: privé-archief J. Munnecom).

³¹¹ Pizka 1986, p. 289.

³¹² Met name Anton Horner, leerling van Gumpert, heeft veel betekend voor de verspreiding van de dubbelhoorn. De dubbelhoorn F/B^b wordt thans als de standaard beschouwd in de orkestwereld en het Kruspe-model geldt nog steeds als basis voor vele moderne hoornmodellen.

³¹³ Nösselt 1943, p. 260. Buiten een vermelding door Nösselt is mij geen verdere informatie bekend over beide hoornisten.

Leipzig.³¹⁴ Hoewel er onduidelijkheid bestaat over zijn aantreden in het Gewandhausorchester ga ik ervan uit dat hij in 1893 werd benoemd tot 1^e hoornist, als opvolger van Böhme.³¹⁵ In 1907 werd hij als opvolger van Gumpert benoemd tot professor aan het conservatorium. In 1924 legde hij zijn positie als solohoornist van het Gewandhausorchester neer en in 1932 verliet hij het conservatorium. Zijn spel is nog te beluisteren op een (schellak) plaatopname uit 1904.³¹⁶ Thilo Heuck (1886-1939) werd in 1924 benoemd tot 1^e hoornist en opvolger van Arno Rudolph in het Gewandhausorchester. Voordien was hij werkzaam in Berlijn, Karlsruhe en Helsinki. Hij maakte deel uit van het Gewandhausbläserquintet. Heuck was lid van het orkest tot aan zijn dood in 1939.

In de periode 1903-1939 was Albin Frehse (1878-1973) 1^e hoornist van het Gewandhausorchester. In de jaren 1939-1946 speelde hij als ‘uithulp’ nog regelmatig mee. Hij volgde lessen bij Arno Rudolph en was voorafgaand aan zijn benoeming in Leipzig werkzaam in het Städtisches Orchester Magdeburg, de Opera Warschau en het Winderstein Sinfonieorchester te Leipzig. Hij maakte deel uit van het Gewandhausbläserquintet (*afb.* III.6) en doceerde in de periode 1926-1958 aan het conservatorium.



Afb. III.6. Albin Frehse (midden) met zijn collegae van het Gewandhausbläserquintet.

V.l.n.r.: Heinrich Bading, Alfred Gleisberg, Albin Frehse, Carl Schaefer en Oskar Fischer.³¹⁷

³¹⁴ Ostermeyer 2015.

³¹⁵ Nösselt 1943, p. 260 vermeldt dat Rudolph van 1900-1924 1^e hoornist van het Gewandhausorchester was; Ostermeyer 2015 stelt dat deze benoeming startte op 1 oktober 1893. Omdat het destijds al gebruikelijk was dat er twee solohoornisten in het orkest waren en omdat er geen andere hoornist genoemd wordt tussen 1893 en 1899, is het aannemelijk dat Rudolph in 1893 is benoemd.

³¹⁶ Odeon Record no. 4334 en 4353. Vgl. www.youtube.com/watch?v=xNylik0yIt4 en www.youtube.com/watch?v=qquA4Gc_7FI (geraadpleegd 23-07-2017).

³¹⁷ Foto: Robert Ostermeyer, www.french-horn.net/index.php/biographien/89-albin-frehse.html (geraadpleegd 23-07-2017).

Frehse was ook actief als componist: van zijn hand stammen vier hoornconcerten, talrijke etudes, alsmede duo's, trio's en kwartetten voor hoorn.³¹⁸

Frehse was als een vader voor zijn leerlingen – ongetwijfeld op grond van zijn levensovertuiging (zie onder). Wanneer een van hen problemen had, bijvoorbeeld met een orkeststudie, verscheen Frehse op de volgende les met een zelfgeschreven etude waarin de moeilijkheden tot oefening waren verwerkt.³¹⁹ Frehse was onder meer de leermeester van Erich Penzel, Waldemar Schieber, Wilhelm Fuchs, Hermann Märker en Amand Schwantge. Hij was een actief vrijmetselaar. In 1908 werd hij ingewijd in de Vrijmetselaarsloge *Minerva zu den drey Palmen* te Leipzig. In 1933 trok hij zich hieruit met een aantal broeders terug wegens het opkomend Nazisme. Zij werkten ondergronds verder, ook in de DDR-tijd, waarbij de loge de schuilnaam van 'Turnerriege' kreeg. Vanaf de jaren '60 traden zij voorzichtig naar buiten.³²⁰ Frehse werd na 1945 de eerste Meister vom Stuhl [voorzittend meester] van deze loge (afb. III.7).³²¹



Afb. III.7. Frehse (zittend, met hond) tijdens een uitstapje met leden van zijn *Turnerriege*.

Foto (ca. 1970) uit privé-bezit.

Als opvolger van Frehse was Rudolf Lehmann tijdens de oorlogsjaren werkzaam als 1^e hoornist van het Gewandhausorchester (1939-1945).³²² Wilhelm Krüger (1888-1958), eerder actief

³¹⁸ Ostermeyer 2015.

³¹⁹ Erich Penzel, persoonlijke mededeling. Köln: 30 maart 2016.

³²⁰ Deze informatie dank ik aan mijn promotor.

³²¹ Ostermeyer 2015.

³²² Nösselt 1943, p. 260.

als hoornist in achtereenvolgens Berlijn (tijdens zijn studietijd), Rostock en Essen, werd in 1933 solohoornist van het Gewandhausorchester en stond bekend om zijn trefzekerheid.³²³ Hij doceerde ook aan het conservatorium in Leipzig in de periode 1933-1945. Bij de Bayreuther Festspiele speelde hij in 1951 de Siegfriedruf; eind 1952 kreeg hij de eretitel van professor. Kort daarop, in 1953, verliet hij het Gewandhausorchester en werd hoornist bij de Essener Philharmoniker.³²⁴

Erich Penzel

Erich Penzel (*5 augustus 1930, Leipzig) kreeg vanaf 12-jarige leeftijd hoornles als leerling aan het Musische Gymnasium Leipzig, waar hij naast piano- en hoornlessen ook theorie- en gehoorscholing volgde.³²⁵ Zijn eerste hoorndocent was Wilhelm Krüger.³²⁶ Penzel speelde destijds op een enkele F-hoorn.³²⁷ Na een evacuatie tijdens de oorlog kreeg hij korte tijd les in Dresden, daarna vervolgde zijn studie aan het conservatorium in Leipzig bij Albin Frehse, waarbij de nadruk meer op muzikaliteit dan techniek lag. In deze periode speelde hij regelmatig als 'uithulp' 2^e hoorn in het Gewandhausorchester. Als student speelde hij op een compenserende dubbelhoorn van Kruspe.³²⁸ In 1948 werd Penzel gevraagd, solohoornist in het Gewandhausorchester te worden, een positie die hij tot 1961 zou vervullen. Inmiddels was hij overgestapt naar een enkele B^b-hoorn, model 6, van Herbert Fritz Knopf (*afb.* III.8). Naast het werk in het orkest speelde hij in het Gewandhausbläserquintet.

Als gasthoornist speelde hij in diverse andere orkesten. Zo was hij solohoornist bij de Bayreuther Festspiele, waar hij in 1960 de Siegfriedruf speelde.³²⁹ Hij had een goede verstandhouding met de dirigent van het Gewandhausorchester, Franz Konwitschny, die ervoor zorgde dat Penzel toestemming kreeg, buiten de DDR te reizen. In april 1961 besloot hij om in het westen te blijven nadat hij een positie als solohoornist aangeboden kreeg in het WDR Sinfonieorchester te Köln.³³⁰ Tot 1973 bleef hij als zodanig werkzaam, trad hij regelmatig op

³²³ Ree Wekre 2000, p. 59.

³²⁴ Pizka 1986, p. 270.

³²⁵ De leerlingen van het Musisches Gymnasium waren verplicht, naast de piano een tweede instrument te leren bespelen. Penzel wilde aanvankelijk de fagot gaan bespelen, maar werd hiervoor te klein bevonden; daarop koos hij voor de hoorn (Ree Wekre 2000, p. 59).

³²⁶ Erich Penzel, persoonlijke mededeling. Köln: 30 maart 2016.

³²⁷ Het merk van dit instrument is onbekend. Het was een slecht instrument: de c² was bijvoorbeeld niet speelbaar (*idem.*).

³²⁸ *Idem.*

³²⁹ Van Rijt 2007, p. 9.

³³⁰ Erich Penzel, persoonlijke mededeling. Köln: 30 maart 2016.

als solist en maakte diverse plaatopnamen.³³¹ In Keulen stapte hij over op twee andere hoorns: een Alexander, model 1103 en een Alexander B^b / hoog F.³³²



Afb. III.8. Erich Penzel in 1965 met zijn Knopf-hoorn, model 6.³³³

Vanaf 1957 doceerde hij aan conservatorium in Leipzig. Na de overgang naar West-Duitsland gaf hij kort les in Essen en vervolgens, in de jaren 1965-1973, in Detmold. In 1973 werd hij benoemd tot professor aan de Hochschule für Musik Köln. Op verzoek van Hub Crüts ging hij in 1984 ook doceren aan het Conservatorium van Maastricht.³³⁴ In de jaren die volgden, groeide hij uit tot een van de meest invloedrijke hoornpedagogen in Europa.³³⁵ Meer dan 250 studenten uit zijn hoornklas kregen een vaste benoeming in een professioneel orkest.³³⁶ Tot zijn studenten behoren prominente (solo)hoornisten als Stefan Dohr (Berliner Philharmoni-

³³¹ Tot deze opnames behoren: J.S. Bach – Brandenburgs Concert nr. 1. Collegium Aureum o.l.v. Gustav Leonhardt (Harmonia Mundi 61178); W.A. Mozart – Hoornconcerten no. 1 t/m 4. Wiener Sinfoniker o.l.v. Bernard Paumgartner (Mercury SR90407); W.A. Mozart – Hoornconcerten no. 2 en 3 / Konzertrondo KV371. Gewandhausorchester Leipzig o.l.v. Hans Wallat (Heliodor 89553); F.J. Haydn – Hoornconcert no. 1 in D. Collegium Aureum (Quintessence PMC7124-A).

³³² Kort voordat hij overstapte op de Alexander-hoorns reisde hij naar muziekhandel Hampe in Amsterdam om een Knopf, model 6 te zoeken. Zijn toenmalige instrument was aan vervanging toe. Hij heeft in Amsterdam geen geschikt instrument kunnen vinden (Erich Penzel, persoonlijke mededeling. Köln: 30 maart 2016).

³³³ Foto: Wendell Exline; www.hornsociety.org/multimedia-mainmenu/european-style-surveys. Geraadpleegd op 24 juli 2017.

³³⁴ Van Rijt 2007, p. 11.

³³⁵ Ree Wekre 2000, p. 61.

³³⁶ Ibid.

ker), Lars Michael Stransky (Wiener Philharmoniker), Will Sanders (v.h. Bayerischen Rundfunk), Hermann Märker (Gewandhausorchester), Marie Luise Neunecker (v.h. Bamberger Symphoniker), Claudia Strenkert en Jens Plücker (NDR Elbphilharmonie) en Marcel Sobol (v.h. Concertgebouworkest, WDR sinfonieorchester).³³⁷

Penzel geeft les in de traditie van de Midden-Duitse School.³³⁸ hij geeft door wat zijn docenten in Leipzig hem geleerd hebben. In zijn lessen wordt veel aandacht besteed aan elementaire techniek en toonoefeningen, waarmee flexibiliteit, kracht, articulatie en uithoudingsvermogen worden geoefend.³³⁹ Een gedegen warming-up is van groot belang. Penzel werkt via een systeem van oefeningen dat in beweging naar de hoogte gaat, in een langzaam tempo (chromatisch, in secunden of in tertsen) zodat de student ook in de hoogte tonen kan uithouden. Een zeer goede discipline is hierbij een vereiste, voor elke student.³⁴⁰ Een hoornles begint gewoonlijk met toonoefeningen, gevolgd door etudes, sololiteratuur en orkeststudies.³⁴¹ De etudes van Kopprasch en Mueller zijn belangrijk en behoren tot de traditie van de Midden-Duitse School.³⁴² De klankvoorstelling is in de jaren veranderd. In Leipzig werd een stuk donkerder gespeeld dan tegenwoordig, meer vanuit een “oo-klank” dan de huidige “aa-klank”. De articulatie is volgens Penzel onlosmakelijk verbonden met de Duitse taal: een heldere, precieze articulatie die soms zelfs wat hard kan zijn.³⁴³

Penzel heeft ook zijn ideeën over doceren overgedragen aan zijn leerlingen, die op hun beurt deze aanvullen met eigen ervaringen en vervolgens weer kunnen doorgeven.³⁴⁴ De Midden-Duitse School wordt op deze wijze voortgezet door oud-studenten van Penzel, onder wie Thomas Hauschild (Leipzig), Marie-Luise Neunecker (Berlijn), Christian Lampert (Stuttgart), Will Sanders (Karlsruhe/Maastricht) en Willy Bessems (Maastricht).³⁴⁵

³³⁷ Vanwege het groot aantal succesvolle hoornisten uit de hoornklas van Penzel is het binnen het kader van dit onderzoek niet mogelijk, een volledige opsomming te geven. Niet vermelde hoornisten dienen zich niet te kort gedaan te voelen: het gegeven korte overzicht is slechts illustratief bedoeld.

³³⁸ De juiste benaming voor deze hoornschool is *Midden-Duitse School*. Dit werd door Erich Penzel aan mij medegedeeld (Köln: 30 maart 2016).

³³⁹ Klingeld *et al.*, p. 15.

³⁴⁰ Ibid., p. 14.

³⁴¹ Ibid., p. 15.

³⁴² Erich Penzel, persoonlijke mededeling. Köln: 30 maart 2016.

³⁴³ Idem.

³⁴⁴ Van Rijt 2007, p. 12.

³⁴⁵ Erich Penzel, persoonlijke mededeling. Keulen: 30 maart 2016.

Will Sanders

Will Sanders (*9 mei 1965, Venlo) begon zijn muzikale carrière bij de fanfare van Hout-Blerick, waar hij, net als zijn vader en broer, trompet ging spelen. Toen hij 12 jaar oud was stapte hij over op de hoorn en kreeg zijn eerste lessen van Piet Ververgaert, twee jaar later gevolgd door Nico Housen, hoornist van het Limburgs Symfonie Orkest. Sanders speelde op een enkele hoorn van *August Knopf*.³⁴⁶ Een jaar later wisselde hij van leraar naar Hub Crüts, solohoornist van het *WDR Sinfonieorchester Köln*. Sanders werd op zijn 16^e tot het voorbereidend jaar aan het Conservatorium Maastricht toegelaten en kreeg zijn eerste dubbele hoorn (F/B^b) van het merk *Holton*. Hij volgde zijn studie in het eerste en tweede jaar bij Hub Crüts en begon in het derde jaar bij Erich Penzel, die in 1984 zijn aanstelling als hoofdvakdocent hoorn in Maastricht kreeg.³⁴⁷

In de lessen bij Penzel werd gewerkt aan speeltechniek, waarbij de ontwikkeling van een sterk embouchure veel aandacht kreeg. Bij Penzel veranderde Sanders zijn mondstukpositie van ‘inzettechniek’ naar ‘opzettechniek’.³⁴⁸ Ook stapte hij over op een ander instrument: de *Alexander*, model 103.³⁴⁹ Sanders was tijdens zijn studie eerste hoornist van het *Nationaal Jeugdorkest* en het *European Union Youth Orchestra*, dat onder leiding stond van Claudio Abbado. Hij sloot zijn 1e fase (thans bachelor) in 1986 en 2e fase (thans master) in 1988 beide *cum laude* af aan het Conservatorium van Maastricht.³⁵⁰

In 1986, tijdens zijn studie 1e fase werd hij benoemd tot plaatsvervangend eerste hoornist in het Nationaltheater te Mannheim. Een jaar later werd hij benoemd tot solohoornist. In 1988 werd hij benoemd tot solohoornist van het Sinfonieorchester des Südwestfunks Baden-Baden, gevolgd door een benoeming als solohoornist bij het *Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks* te München in 1990.³⁵¹ Sanders speelde als gasthoornist in vele orkesten, waaronder de *Wiener Philharmoniker*. Daar werkte hij met toonaangevende dirigenten als Claudio Abbado, Carlos Kleiber, Bernard Haitink, Georg Solti, Zubin Mehta, Riccardo Mutti, Colin Davis, Lorin Maazel, Mariss Jansons, Daniele Gatti en Daniel Barenboim.³⁵²

³⁴⁶ Will Sanders, persoonlijke mededeling. Karlsruhe: 1 augustus 2017.

³⁴⁷ Idem.

³⁴⁸ Bij de ‘inzettechniek’ steunt het mondstuk in de onderlip en komt de meeste belasting te liggen op de bovenlip. Bij de ‘opzettechniek’ is de verdeling en belasting van boven- en onderlip gelijkmatig. Hierdoor werd het uithoudingsvermogen sterk verbeterd.

³⁴⁹ Hesselink 1994, p. 12.

³⁵⁰ Will Sanders, persoonlijke mededeling. Karlsruhe: 1 augustus 2017.

³⁵¹ www.hfm-karlsruhe.de/hfm/03-Studium/dozentenverzeichnis/bios/sanders-will.htm (geraadpleegd 01-08-2017).

³⁵² Idem.

In de jaren 1992-1997 was hij solohoornist bij de Bayreuther Festspiele, waar hij de Siegfriedruf speelde (onder leiding van dirigent James Levine).³⁵³ Sanders was regelmatig als solist te gast bij orkesten en speelde bij kamermuziekensembles, zoals German Brass, Linos Ensemble, Mullova Ensemble en Wind Art Ensemble. Hij is te beluisteren op diverse cd- en radio-opnames, o.a. in het Hoornconcert nr. 4, KV 495 van Wolfgang Amadé Mozart uit 1990 met het SWR Orchester o.l.v. Michael Gielen (Arte Nova, 74321.27.922), het Trio op. 40 van Johannes Brahms met Konstantin Stolanow, viool en Gilead Mishory, piano (SWR 1994, Brahmsgesellschaft Baden-Baden) en transcripties voor hoorn van werken van Richard Wagner met het German Horn Ensemble (Koch/Schwann 1995, 3-1594-2).

In 1995 werd Sanders hoofdvakdocent hoorn aan het Conservatorium van Maastricht. De studenten uit zijn hoornklas kregen afwisselend les van hem en Penzel.³⁵⁴ In 2003 verliet Penzel het Maastrichts Conservatorium. Al eerder, in 1999, was Sanders benoemd tot professor aan de Hochschule für Musik Karlsruhe. Hij doceert thans aan beide instituten, geeft vanaf 2001 regelmatig masterclasses aan de Universiteit in Rio de Janeiro / UFRJ en is sinds 2012 Visiting Professor aan de Academie voor Muziek Krakow.³⁵⁵ Voor Sanders is klankvoorstelling een van de essentiële elementen van het hoornspel. Het is voor hem belangrijk dat de klank in alle registers en dynamieken rond is en dat vanuit souplesse wordt gespeeld.³⁵⁶ Er is in zijn onderwijs veel aandacht voor een goede ademtechniek. Sanders betreft fysiologische aspecten vanuit een wetenschappelijke benadering in zijn lespraktijk. Hij heeft in de loop der jaren een systeem van oefeningen ontwikkeld, waardoor stabiliteit en flexibiliteit in het hoornspel worden bereikt.

Het werken met een systeem van oefeningen is kenmerkend voor de Midden-Duitse hoornschool. Zowel de ervaringen die Sanders heeft opgedaan met topensembles en dito dirigenten als de ervaringen met zijn leerlingen zijn voor hem van grote waarde geweest.³⁵⁷

Sanders werkt regelmatig mee aan projecten die jeugdigen stimuleren, talent voor muziek te ontplooiën. Hij is sinds 1998 mentor bij het *Bundesjugend Orchester* (Duitsland), werkte regelmatig met het *Jonde* in Spanje en bij projecten zoals de *Simon Bolivar Foundation* (Venezuela) en het *Neojiba Project* (Brazilië). Hij gaf masterclasses in Europa, de Verenigde Staten, Brazilië, Venezuela, Columbia, Japan, China, Korea en Australië en hij wordt

³⁵³ International Horn Society, biografie Will Sanders: www.ihsla2015.com/artists/ (geraadpleegd 19-09-2015).

³⁵⁴ Will Sanders, persoonlijke mededeling. Karlsruhe: 25 april 2017.

³⁵⁵ Idem.

³⁵⁶ Hesselink 1994, p. 11.

³⁵⁷ Will Sanders, persoonlijke mededeling. Karlsruhe: 1 augustus 2017.

regelmatig uitgenodigd als jurylid bij internationale competities zoals *Citta di Porcia*, *Prager Frühling* en *Aeolus*. In 2015 was hij ‘featured Artist’ tijdens het *International Horn Symposium* te Los Angeles.³⁵⁸

Een groot aantal studenten van Sanders heeft, als hoornist en/of docent, prominente posities verworven, onder wie Andrew Bain (Los Angeles Philharmonic), Takeshi Hidaka (Tokyo Geidai University of the Arts), David Fernández Alonso (Rotterdams Philharmonisch Orkest), Gabriel Betancur (University EAFIT Medellin), Wojciech Kamionka (Academy Krakow), Cong Gu (Shanghai University), Josè Miguel Asensi (Gustav Mahler Chamber Orchestra) en vele anderen.



Afb. III.9. Will Sanders in 2015.³⁵⁹

De Midden-Duitse School komt voort uit de hoorntradities in Dresden en Leipzig. Zoals elders in Europa werd deze ontwikkeling rond 1800 beïnvloed door Boheemse hoornisten, maar tussen beide steden ontstonden in de loop der tijd enige verschillen en zelfs rivaliteit. De invloed van de Stadtmusiker of Stadtpfeifer was in Leipzig aanzienlijk groter dan in Dresden.

³⁵⁸ International Horn Society, biografie Will Sanders: www.ihsla2015.com/artists/ (geraadpleegd 19-09-2015).

³⁵⁹ Foto: privéarchief Will Sanders.

De tradities van beide orkesten, het Leipziger Gewandhausorchester (met haar Bruckner-traditie) en de Dresdner Staatskapelle (bekend om haar Strauss-traditie en van oudsher verbonden met de opera), zijn zonder twijfel van invloed geweest op de klankvoorstelling van de hoornisten in beide steden.

In Leipzig ontwikkelde men een donkere klank. Er werd met een duidelijke aanzet, zonder vibrato, gespeeld. In Dresden was de klankvoorstelling lichter en werd er, met name vanaf de tweede helft van de 20^e eeuw, mét vibrato en een milde aanzet gespeeld.³⁶⁰ Op verschillende conservatoria in deze regio (Leipzig, Dresden en Weimar) werden tradities via een meester-gezel-systeem doorgegeven. De persoonlijke voorstelling van docenten is van grote invloed geweest op de verdere ontwikkeling van de scholen.³⁶¹ Met name Friedrich Gumpert had, mede via zijn leerlingen, een grote invloed op de verspreiding van de Midden-Duitse School. Hij stond aan de basis van vele Duitse, Amerikaanse en Engelse opleidingen. Ook de Amsterdamse School is door hem beïnvloed.³⁶²

In de tweede helft van de twintigste eeuw zorgden pedagogen als Penzel en Biehlig voor een nog ruimere verspreiding. De Midden-Duitse School werd het uitgangspunt voor de klankvoorstelling en speelstijl van hoornisten in vrijwel geheel Duitsland en veel omliggende landen. Die klankvoorstelling veranderde in de loop van de 20^e eeuw: de klank van de Midden-Duitse School werd minder donker en aanzienlijk ruimer.³⁶³ Echter, de warme klank van de F-hoorn is altijd aanwezig gebleven binnen deze school, gepaard aan een systeem van oefeningen, etudes en orkeststudies dat zorgde voor een stabiele basis met betrekking tot flexibiliteit, uithoudingsvermogen en speeltechniek.

³⁶⁰ De invloed van Karl Biehlig (Hochschule Franz Liszt, Weimar) op het hoornspelen in Dresden mag niet onvermeld blijven. Biehlig gaf les aan Peter Damm, Erich Markwart en Istvan Vincze, die allen solohoornist in de Staatskapelle Dresden waren en vanuit hun positie een belangrijke invloed uitoefenden op klankvoorstelling en speelcultuur in het orkest te Dresden.

³⁶¹ Erich Markwart, persoonlijke mededeling. Dresden: 1 mei 2017. Karl Biehlig (Weimar) legde in zijn lespraktijk veel nadruk op een zangerige stijl en het spelen met zo weinig mogelijk druk.

³⁶² Hermann Dutschke, Richard Lindenhahn, Richard Sell en Marcel Sobol werden alle vier binnen deze traditie opgeleid.

³⁶³ Heden ten dage wordt met meer volume gespeeld dan een eeuw geleden. Het gebruik van enkele hoorns (F of B^b), destijds normaal, is thans niet meer toereikend in een groot symfonieorkest.

IV DE CHICAGO SCHOOL

America's classical music tradition was built, to a great extent,
by the thousands of immigrant musicians who arrived in search of a better life.

– Jeroen Billiet³⁶⁴

Aan het eind van de 19^e eeuw kwam een grote migratiestroom op gang van vele Europeanen die in de Verenigde Staten een nieuw bestaan wilden opbouwen, zowel om politieke als economische redenen. Verschillende Boheemse hoornisten emigreerden naar de Nieuwe Wereld en bleken in de daaropvolgende jaren grote invloed te hebben op de ontwikkeling van de hoorncultuur in de Verenigde Staten. De invloed van hoornisten uit de Boheemse School op de Amerikaanse hoorncultuur is tot op heden duidelijk zichtbaar. Hoornisten als Franz Hain,³⁶⁵ Josef Franzl, Anton Horner, Frank Kryl³⁶⁶ en Willem Valkenier drukten een belangrijk stempel op de Amerikaanse hoorncultuur. Aan hen zal in de eerste plaats aandacht worden besteed. Vervolgens zal Chicago in dit hoofdstuk centraal staan: hier ontwikkelde zich een hoornschool die later ook op de Amsterdamse School van invloed zou zijn.

Invloeden van in Europa geboren hoornisten

Willem Adriaan Valkenier (1887-1986) werd geboren in Rotterdam. In zijn jeugd volgde hij piano- en hoornlessen. Vanaf zijn 14^e jaar studeerde hij bij Edward Preus, die geheel volgens de Boheemse traditie les gaf. Valkenier speelde respectievelijk in symfonieorkesten te Groningen, Haarlem, Winterthur (Zwitserland) en Breslau (Polen). Daarna werd hij solohoornist bij de *Wiener Konzertverein*. In 1914 vervolgde hij zijn carrière als solohoornist van de *Berliner Staatsoper*. In 1923 emigreerde hij naar de Verenigde Staten. Hij was van 1923 tot 1950 solohoornist van de *Boston Symphony Orchestra*. Valkenier was docent aan *Boston University* en *New England Conservatory*, waar hij in 1968 een eredoctoraat kreeg. In 1971 werd Valke-

³⁶⁴ Billiet 2015, p. 92.

³⁶⁵ Franz Hain (1866-1944), geboren in Terplitz (Bohemen), studeerde in Praag bij Julius Behr. Hij behoorde in 1891 tot de eerste Boheemse hoornisten die emplooi vonden in een Amerikaans orkest: het *Boston Symphony Orchestra*, waar hij van 1891 tot 1924 als derde hoornist werkzaam was. Hij speelde ook bij *Longy New York Modern Chamber Music Society*. Vanaf 1925 werkte hij in Boston als 2^e hoornist van het *Metropolitan Theater*. Zie Damicone 2013, p. 44f.

³⁶⁶ Frank Kryl (1872-1938) studeerde bij Behr in Praag en speelde onder andere in het *Chicago Symphony Orchestra* van 1914 tot 1917 en het *Covent Garden Theater* te Chicago in de jaren '20. Zijn invloed als docent was groot. Tot zijn studenten behoorden Helen Kotas, Joseph Mourek en Frank Brouk. Damicone 2013, p. 46f.

nier benoemd tot erelid van de *International Horn Society* (IHS); door dit gezelschap wordt hij als *founding father* van het hoornspel in de USA omschreven.³⁶⁷

Josef Franzl (1882-1955), leerling van Anton Janousek, was solohoornist van onder meer de *New York Symphony* (onder leiding van Walter Damrosch) en het *Columbia Broadcasting System Concert Orchestra*. Tijdens optredens in de zomermaanden speelde hij in het *Chicago Symphony Orchestra*.³⁶⁸



Afb. IV.1. Josef Franzl met een C.F. Schmidt dubbelhoorn.³⁶⁹

Franzl speelde met een heldere toon en een licht vibrato. Hij gaf les aan de *Juillard Graduate School* en de *Dalcroze School of Music* in Manhattan (New York). Tot zijn studenten behoorden Joseph Singer en Fred Fox.³⁷⁰

De beroemde Chicago School heeft duidelijke connecties met de Boheemse School. Joseph Singer, leerling van Josef Franzl, had een grote invloed op zowel zijn neef Arnold

³⁶⁷ Damicone 2013, p. 42-44; Pierce 1986, p. 29f.

³⁶⁸ www.rjmartz.com/horns/Franzl/ (geraadpleegd 10-06-2017).

³⁶⁹ Afbeelding: http://rjmartz.com/horns/schmidt_044.

³⁷⁰ Damicone 2013, p. 49f.

Jacobs als op Dale Clevenger.³⁷¹ Zowel Philip Farkas als Frank Brouk en Helen Kotas hadden Boheemse ouders.³⁷² Het beroemde *Song & Wind* principe van de Chicago School heeft duidelijke overeenkomsten met de lyrische stijl van de Boheemse School.

In de ontwikkeling van de significante Amerikaanse klank, gebaseerd op de F-hoorn en de inzet van dubbelhoorn, speelde Anton Horner (1877-1971) een belangrijke rol. Horner, geboren in Gossengrün (Bohemen), studeerde aan het conservatorium in Leipzig bij Friedrich Gumpert. Samen met hoornbouwer Kruspe werkten een neef van Gumpert en Horner aan de ontwikkeling van de dubbelhoorn. In 1894 emigreerde Horner naar de USA, waar hij bij de *Pittsburgh Symphony* en het *Philadelphia Orchestra* ging spelen. Tot zijn studenten behoren James Chambers, Mason Jones, Arthur Berv en Harry Berv;³⁷³ door deze en andere studenten werd de klank van Horner wijd verspreid.

Er zijn ook invloeden vanuit de Belgische hoorntraditie aanwezig in de Amerikaanse hoorncultuur,³⁷⁴ in het bijzonder via Louis Dufrasne, die elementen uit de rijke Belgische hoorntraditie naar de USA meebracht.³⁷⁵ Dufrasne werd de leermeester van Phillip Farkas.³⁷⁶

Chicago Symphony Brass Section

De kopersectie van het *Chicago Symphony Orchestra* (CSO) ontwikkelde zich vanaf de jaren '50 tot een uitstekende sectie met een eigen speelstijl. In de periode dat Georg Solti chefdirigent van het CSO was (1969-1991), groeide de kopersectie uit tot een der beste ter wereld. Met Arnold Jacobs (tuba), Adolph Herseth (trompet), Jay Friedman (trombone), Philip Farkas, Frank Brouk en Dale Clevenger (hoorn) als aanvoerders van deze sectie, werd de CSO *Brass Section* een inspirerend voorbeeld voor koperblazers wereldwijd, waarbij het niveau van zowel de optredens als het muziekonderwijs zeer hoog was.³⁷⁷ De speelstijl van deze *Brass Section* kenmerkte zich door vitaliteit en kracht, ritmische drive, precisie en een heldere klank in alle groepen binnen deze sectie, die zich daarmee duidelijk van kopersecties uit andere orkesten onderscheidde. De hoge kwaliteit en herkenbaarheid zorgden ervoor dat de *Brass Section* een zeer goede reputatie kreeg en ook nu nog wordt beschouwd als één der

³⁷¹ Joseph Singer was een neef van Arnold Jacobs (Frederiksen 2010, p. 1). Hij schreef een methode die door veel docenten uit de Chicago School als basisliteratuur wordt beschouwd (Singer 1956).

³⁷² Damicone 2013, p. 45-49.

³⁷³ Ibid., p. 52f.; Thurmond 1990, p. 55-68.

³⁷⁴ Billiet 2015, p. 93.

³⁷⁵ Ibid.; Frederiksen 2010, p. 54.

³⁷⁶ Frederiksen 2010, p. 54.

³⁷⁷ Tung 2009, p. 1.

meest toonaangevende kopersecties ter wereld.³⁷⁸ Pedagoog and tubaïst Harvey Phillips merkte al in 1990 op: “For most of the world’s brass players the Chicago Symphony Orchestra brass section set the standard.”³⁷⁹



Afb. IV.2. Arnold Jacobs, Dale Clevenger en Adolph Herseth.
Cover Chicago Tribune Sunday Magazine, 27 januari 1985.³⁸⁰

De aanvoerders (*principals*) waren cruciaal voor het succes. Philip Farkas had een zeer belangrijke invloed op de kopersectie, als (solo)hoornist *en* als pedagoog. Dale Clevenger beschouwde Arnold Jacobs en Adolph Herseth als zijn mentoren.³⁸¹ Als docent en coach hadden zij grote invloed op hun omgeving. Musici van de sectie beschreven deze invloed treffend: “We were supposed to fit between Herseth and Jacobs”.³⁸² Farkas, Jacobs en Herseth drukten een stempel op de muziekleiding in en rond Chicago in het algemeen.

³⁷⁸ McAllister 2005, p. 1.

³⁷⁹ Phillips 1990, p. 14.

³⁸⁰ Foto: Catherine Reeve, *Chicago Tribune Company*. Toestemming voor reproductie in dit proefschrift is verleend door de *Chicago Tribune*.

³⁸¹ Tung 2009, p. 47.

³⁸² Frederiksen 2010, p. 42.

Aan elk van hen zullen daarom hieronder enkele regels worden gewijd. Clevenger en Brouk, beiden docenten van Julia Studebaker, worden nader beschreven in Hoofdstuk X.

Philip Farkas (1914-1992), geboren te Chicago, speelde in zijn jeugd piano en bugel. Daarna bespeelde hij in zijn schoolorkest de tuba. Om praktische redenen (de tuba was lastig om mee te nemen in de tram) stapte hij over naar hoorn. Zijn eerste hoornleraar was Earl Stricker. Vanaf 1930 studeerde Farkas bij Louis Dufrasne, solohoornist van het *Cleveland Orchestra* en de *Chicago Opera*.³⁸³ Farkas werd op zijn 18^e jaar benoemd tot 1^e hoornist bij de *Kansas City Philharmonic*. Daarna speelde hij in het *Chicago Symphony Orchestra* (1936-1941), het *Cleveland Orchestra* (1941-1945; 1946-1947), de *Boston Symphony* (1945-1946) om tenslotte terug te keren als solohoornist bij het CSO (1947-1960). Hij doceerde aan *Kansas City Conservatory*, *Cleveland Institute*, *DePaul University*, *Roosevelt University* en *North-Western University*.³⁸⁴ Vanaf 1960 doceerde hij aan *Indiana University*, Bloomington, waar hij in 1982 benoemd werd tot Distinguished Professor. Hij bleef actief als hoornist, onder meer bij het *Aspen Music Festival*.³⁸⁵

Tot zijn publicaties behoort het beroemde *The Art of Horn Playing*, waarin hij zijn les-methodiek uitgebreid omschrijft.³⁸⁶ Samen met de *Holton Company* ontwierp hij vanaf 1958 diverse hoornmodellen en mondstukken, die heden ten dage nog in productie zijn.³⁸⁷ Hij wordt gezien als één der invloedrijkste pedagogen binnen de hoornwereld (*afb. IV.3*).³⁸⁸

³⁸³ Dat Farkas Dufrasne als zijn belangrijkste leraar beschouwde, blijkt uit de volgende opmerking van Fako: “He (Farkas) credited Dufrasne’s guidance as the key ingredient responsible for his initial successes and as the biggest single influence in his life” (Fako 1998, p. 12). Dufrasne, afkomstig uit Gent, was ook de leermeester van Frank Brouk.

³⁸⁴ www.hornsociety.org/ihs-people/honorary/26-people/honorary/48-philip-f-farkas-1914-1992. Website International Horn Society (geraadpleegd 17-11-016).

³⁸⁵ Frederiksen 2010, p. 54.

³⁸⁶ Farkas 1956.

³⁸⁷ Zie www.holtonfrenchhorn.com. *History / Players endorsements* (geraadpleegd 16-11-2016).

³⁸⁸ Zo studeerde de Nederlander Jaap Prinsen na het behalen van zijn *Prix d’Excellence* (1968) bij Farkas in Bloomington.



Afb. IV.3. Philip Farkas.³⁸⁹

Arnold Jacobs (1915-1998), geboren in Philadelphia, groeide op in Long Beach, California. Zijn moeder, Mary Singer Jacobs, was pianiste; zijn grootvader was violist. Joseph Singer, hoorndocent van Dale Clevenger, was een neef van Jacobs.³⁹⁰ Zijn eerste muzieklessen kreeg Jacobs van zijn moeder. Later speelde hij bugel, trompet, trombone en uiteindelijk tuba. In 1929 keerde zijn familie terug naar Philadelphia, alwaar hij aan het *Curtis Institute of Music* bij Philip Donatelli ging studeren. Na het behalen van zijn diploma in 1936 speelde hij in het *Indianapolis Symphony Orchestra* en het *Pittsburgh Symphony Orchestra*. Van 1944 tot 1988 bekleedde hij de positie van ‘principal tuba’ in het CSO, alwaar hij een belangrijke aandeel had in het succes van de kopersectie. Naast zijn uitstekende reputatie als tubaïst kreeg hij ook grote bekendheid als pedagoog. Jacobs had zich nadrukkelijk verdiept in fysieke aspecten die een rol spelen bij het musiceren, mede omdat hij vanaf zijn jeugdjaren longproblemen had en over een beperkte longcapaciteit beschikte. In zijn lessen had hij veel aandacht voor ademhaling, embouchure, houding, articulatie en mentale aspecten.³⁹¹ Hij gebruikte allerlei apparaten om fysieke aspecten te meten, zoals een spirometer, oscilloscoop, decibelmeter en een luchtzak.³⁹² Zijn lesmethode was gericht op het individu, waarbij hij de sterke kanten van de stu-

³⁸⁹ Foto: www.hornsociety.org/ihs-people/honoraries/26-people/honorary/48-philip-f-farkas-1914-1992 (International Horn Society).

³⁹⁰ Frederiksen 2010, p. 1.

³⁹¹ Nelson 2006, p. 10f.

³⁹² Frederiksen 2010, p. 173f.

dent tot uitgangspunt nam. Wereldberoemd werd hij vanwege zijn filosofie *Song and Wind*, volgens welke de intellectuele concentratie voor 85% gericht moet zijn op muzikale uitdrukking, stoelend op wat men aan het publiek wil overbrengen (*Song*); de overige 15% is gericht op toepassing van de juiste ademhalingstechniek (*Wind*) teneinde de vibratie van de lippen te optimaliseren.³⁹³

Adolph 'Bud' Herseth (1921-2013) was een legendarische trompettist. Hij studeerde in Minnesota bij James Greco en in Boston bij Marcel Lafosse en Georges Mager. In 1948 werd hij door Arthur Rodzinski aangenomen als solotrompettist bij het CSO. Hij bleef daar 53 seizoenen als zodanig werkzaam en ging pas op 83-jarige leeftijd met pensioen.³⁹⁴ Herseth stond bekend om zijn perfectionisme en was een uiterst betrouwbaar musicus.³⁹⁵ Zijn klank en stijlgevoel waren vele koperblazers tot voorbeeld. Jacobs adviseerde vaak: "Play it like Bud would".³⁹⁶ Herseth doceerde aan *New England Conservatory of Music* en *Luther College*, alwaar hij een eredoctoraat ontving.³⁹⁷ In een radio-interview met John Birge sprak Herseth:

Tell them a story, that's what it's all about. Let me put it this way: the human voice is the greatest musical instrument there is, of course. And if I can make my trumpet come close to sounding like Frank Sinatra, one of my real heroes: tell the story every time!³⁹⁸

Herseth, Jacobs, Friedman, Farkas, Clevenger en Brouk hadden grote invloed op de successen van de *Chicago Symphony Brass Section* en op de ontwikkeling van vele koperblazers. Zij worden gezien als grondleggers van de Chicago Symphony Brass Sound, beschouwd als een voorbeeld in klank en speelstijl voor vele koperblazers.³⁹⁹ Het bleek bijzonder gunstig dat deze talentvolle musici elkaar allen in het CSO vonden. De synergie die hierdoor ontstond leidde tot een kopersectie van uitzonderlijk hoog niveau. Tegenwoordig volgen musici vanuit de gehele wereld nog altijd onderricht bij koperblazers van het CSO.

³⁹³ Ibid., p. 93f.

³⁹⁴ Zie www.stokowski.org/Chicago_Symphony_Musicians_List.htm.

³⁹⁵ Frederiksen 2010, p. 51.

³⁹⁶ Ibid., p. 50.

³⁹⁷ Ibid., p. 52.

³⁹⁸ Zie www.youtube.com/watch?v=zZcgV0FLVYA. *Minnesota Public Radio* (20 juli 2001). Geraadpleegd: 11-06-2017.

³⁹⁹ Een goed voorbeeld van de *Chicago Symphony Brass Sound* is een fragment uit *Sinfonia Domestica*, opus 53 van Richard Strauss (CSO o.l.v. Fritz Reiner, 1957). Dit fragment is te beluisteren via www.youtube.com/watch?v=dGaQBlt5jfU.

DEEL II: VROEGSTE PERIODE (1888-1922)

We schrijven woensdag 11 april 1888: het Concertgebouw wordt ingewijd met een feestelijk concert. Het orkest, dat bestond uit 120 musici en voor deze gelegenheid was samengesteld, stond onder leiding van Henri Viotta.⁴⁰⁰ Het programmaboekje vermeldt tevens de namen van 505 koorleden, afkomstig uit de koren van Toonkunst Amsterdam, de Wagnervereniging en Apollo.⁴⁰¹ De indrukwekkende nieuwe concertzaal was verrezen op een terrein in de buurt van het drie jaar eerder geopende Rijksmuseum, midden tussen de weilanden van Nieuwer-Amstel.⁴⁰² Het was voor de bezoekers en uitvoerenden bepaald niet eenvoudig om de nieuwe concertzaal te bereiken: van een behoorlijke bestrating was nog geen sprake en de bezoekers moesten het laatste gedeelte naar het Concertgebouw te voet of per rijtuig afleggen. Een grote opstopping van meer dan 400 rijtuigen was het gevolg. Desondanks kon het bestuur van het Concertgebouw terugkijken op een geslaagde avond.⁴⁰³

Nog geen zeven jaar eerder, in najaar van 1881, hadden zes Amsterdamse notabelen de aanzet gegeven om een nieuwe concertzaal te bouwen, nadat duidelijk was geworden dat de destijds veel gebruikte concertzaal, de *Parkzaal*, afgebroken zou worden.⁴⁰⁴ De nieuwe concertzaal werd gerealiseerd, maar om het Concertgebouw op niveau te laten functioneren en publiek naar de zaal te trekken, moest het ook kunnen beschikken over een eigen orkest. Willem Kes werd op 8 juni 1888 als orkestdirecteur aangesteld en slaagde er binnen enkele maanden in, met hulp van administrateur Willem Stumpff, om een symfonieorkest van 65 musici samen te stellen.⁴⁰⁵ De orkestleden, voornamelijk Nederlandse musici, waren voor een deel afkomstig uit het *Paleisorkest* en uit de *Amsterdamse Orkestvereniging*.⁴⁰⁶ Op 3 november 1888 gaf het nieuwe orkest, dat al snel *Concertgebouworkest* genoemd werd, onder leiding van dirigent Willem Kes het eerste “Philharmonisch Concert”.⁴⁰⁷

In de vroegste periode (1888-1922) werd de hoorngroep van het Concertgebouworkest gevormd en ontstond gaandeweg een traditie in klank- en speelcultuur die ik de *Amsterdamse School* noem. Deze Amsterdamse School (1922-1974) is geworteld in een stevig Duits funda-

⁴⁰⁰ Giskes 1989a, p. 23.

⁴⁰¹ Aangenomen wordt dat ook leden van de koren Excelsior, Euterpe en het Amstels Mannenkoor meegezongen hebben (ibid.).

⁴⁰² Posthuma de Boer 2003, p. 9.

⁴⁰³ Giskes 1989a, p. 24.

⁴⁰⁴ Na het afbreken van de Parkzaal in 1881 bleef als enig alternatief voor grote symfonische uitvoeringen het *Paleis voor Volksvlucht* over. Hoewel deze zaal groot genoeg was, was de akoestiek voor muziekuitsvoeringen ongeschikt. Vgl. Giskes 1989a, p. 14-15.

⁴⁰⁵ Posthuma de Boer 2003, p. 39.

⁴⁰⁶ Na de sloop van de Parkzaal fuseerden het *Parkorkest* en het *Paleisorkest*. Als gevolg hiervan werd in 1882 de *Amsterdamse Orkestvereniging* opgericht. Zie Henssen 2016, p. 10.

⁴⁰⁷ Posthuma de Boer 2003, p. 39.

ment: Hermann Dutschke (1888-1889), Richard Lindenhahn (1906-1909) en Hendrik Kok (1909-1929) speelden allen in de traditie van de *Midden-Duitse School*, die via Friedrich Gumpert en zijn leerlingen zeer veel navolging kreeg, zowel in Europa als in de Verenigde Staten.⁴⁰⁸ Belangrijk was ook de invloed van de chefdirigenten in deze periode van het Concertgebouworkest. Willem Kes en Willem Mengelberg hadden beiden hun muzikale opleiding gevolgd in Duitsland en waren gericht op de Duitse speelcultuur.⁴⁰⁹ Grote componisten als Gustav Mahler, Richard Strauss en Igor Stravinsky werkten met het orkest. De grondslag voor de Mahler-traditie, waar het orkest nog immer internationaal om geprezen wordt, werd in deze periode gelegd.

De vroegste periode was echter ook een tijd die een hoog verloop kende. In het buitenland, met name in Engeland en de Verenigde Staten, lagen de lonen voor de musici aanzienlijk hoger dan het Concertgebouworkest kon bieden. Verschillende soloblazers vertrokken naar andere orkesten. De overtocht naar de Verenigde Staten was aan het begin van de 20^e eeuw bijzonder in trek. Onder de miljoenen emigranten die de overtocht over de Atlantische Oceaan maakten, waren de hoornisten Dutschke, Lindenhahn en Leopold de Maré. Zoals veel emigranten kwamen zij na een lange boottocht aan op Ellis Island, in de hoop op een beter leven. Voor hen werd deze droom werkelijkheid: in de jaren die volgden ontwikkelden zij alle drie prachtige carrières en groeiden uit tot tophoornisten in de USA.

Willem Breethoff en Hendrik Kok bleven voor langere tijd als solohoornist verbonden aan het Concertgebouworkest. Vanwege hun invloed op de ontwikkeling van de klank- en speelstijl van het hoornspelen in het Concertgebouworkest mogen zij worden beschouwd als fundament waarop de Amsterdamse School is gebouwd.

⁴⁰⁸ Zie Deel I voor een uitgebreide beschrijving van de *Midden-Duitse School*.

⁴⁰⁹ Kes studeerde in Dordecht bij de uit Duitsland afkomstige A.J. Böhme, bij Ferdinand David en Carl Reinecke vervolgens in Leipzig en bij Joseph Joachim, Friedrich Kiel en Woldemar Bargiel in Berlijn (Giskes 1989b, p. 27-28). Mengelberg, die Duitse ouders had, studeerde in Keulen bij Isidor Seiss, Gustav Jensen en Franz Wüllner. Met name Wüllner, een gezaghebbend Beethoven-interpret die Johannes Brahms en Robert Schumann persoonlijk had gekend, was van grote invloed: zijn opvattingen waren maatgevend voor Mengelberg (Zwart 1995, p. 19-21).

V

HERMANN DUTSCHKE & WILLEM BREETHOFF

Bij de oprichting van het Concertgebouworkest werd gekozen om de 1^e hoornpositie dubbel te bezetten. Er was wel een duidelijke rolverdeling: de solohoornist speelde de programma's met een belangrijke hoornpartij, terwijl de 'tweede 1^e hoornist' de minder uitdagende programma's voor zijn rekening diende te nemen. De eersten die deze beide posities bekleedden, waren Hermann Dutschke en Willem Breethoff; aan hen is dit hoofdstuk gewijd.

V.1 Hermann Dutschke

Hoewel het Concertgebouworkest (CO) bij de oprichting in 1888 voornamelijk werd samengesteld uit Nederlandse musici, werden er ook enkele buitenlandse musici aangetrokken, zoals vermeld in het muziektijdschrift *Caecilia* van november 1888:

Mijne verwachting omtrent dit orkest had ik tamelijk hoog gespannen, daar het mij toch bekend was, dat de directeur, de heer Kes, geen der zich aanmeldende musici plaatste vóór hun een degelijk examen te hebben afgenomen, en hij voor de instrumentalisten, waarin hij hier ter stede of te lande niet kon slagen, in het buitenland zocht en vond.

[...] bij de houten blaasinstrumenten zag ik, zoo ik mij niet bedrieg, op een enkele uitzondering na slechts oude bekenden, terwijl er bij het koper een buitenlandse hoornist werkzaam en een dito trompettist in aantocht is.⁴¹⁰

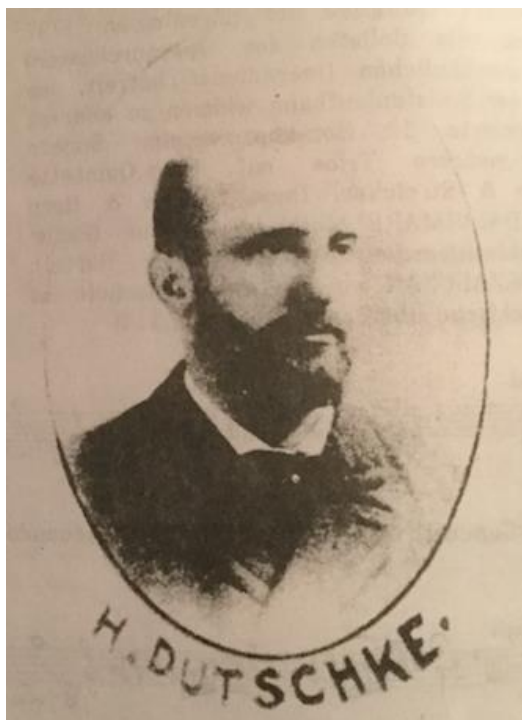
De "buitenlandse hoornist" aan wie hier wordt gerefereerd, is Julius Hermann Dutschke. Hij was de eerste solohoornist van het Concertgebouworkest. Dutschke werd geboren op 17 juli 1855 in Obercunnersdorf (Sachsen), ten oosten van Dresden. Zijn vader August Gotthold Dutschke was wever.⁴¹¹ Hermann Dutschke was 'aspirant' in het Gewandhausorchester, wat aannemelijk maakt dat hij zijn muzikale opleiding in Leipzig heeft gehad.⁴¹² In 1881 heeft hij meegedaan aan een proefspel voor de 'tweede' 1^e hoornpositie in het Gewandhausorches-

⁴¹⁰ *Caecilia* 45/22 (1888), p. 5.

⁴¹¹ Jung 2006, p. 161.

⁴¹² Ibid.

ter.⁴¹³ Op dat moment was hij hoornist bij de *Cur-Kapelle* Bad Ems.⁴¹⁴ In 1883 werd hij benoemd als (tutti-)hoornist in het Gewandhausorchester. Hij speelde hier samen met Friedrich Gumpert, die solohoornist was.⁴¹⁵ Een jaar later vertrok Dutschke uit het Gewandhausorchester, waarna een aantal kortstondige benoemingen voor hem volgden. In 1884-1885 speelde hij in het Theater te Basel, vervolgens een jaar in Glasgow (1885-1886) en daarna in het Badische Hoftheater Karlsruhe.⁴¹⁶



Afb. V.2. Hermann Dutschke omstreeks 1891 (Collection Norman Schweikert).⁴¹⁷

Concertgebouworkest

Op 1 oktober 1888 werd Dutschke benoemd tot solohoornist van het Concertgebouworkest Amsterdam. De volledige hoorngroep bestond bij de oprichting van het orkest in 1888 uit Dutschke, Willem C. Breethoff, L. La Rondelle, J.H. Koch en D. Hapée.⁴¹⁸ Binnen deze groep bekleedde Dutschke de aanvoerderspositie. Dit blijkt ook zijn salaris, dat f 1200,- per jaar bedroeg (*afb. V.2*). Zijn collega 1^e hoornist Breethoff verdiende f 1100,- per jaar.

⁴¹³ Het proefspel werd gewonnen door R. Böhme. Gumpert was eerste solohoornist.

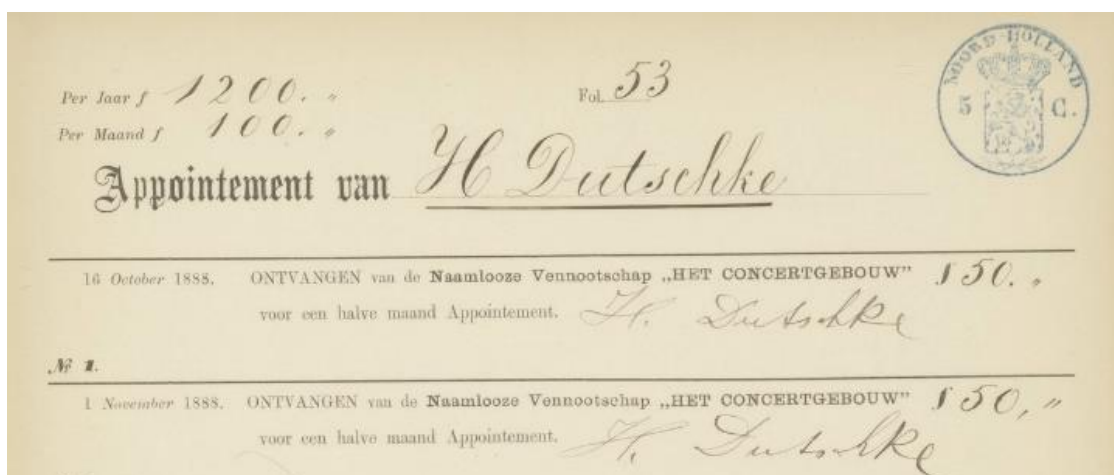
⁴¹⁴ Jung 2006, p. 161.

⁴¹⁵ Pizka 1986, p. 270.

⁴¹⁶ Jung 2006, p. 161.

⁴¹⁷ Afbeelding geplaatst met toestemming van Norman Schweikert.

⁴¹⁸ Van Royen 1989, p. 241-248; Mathez 1999, p. 133.



Afb. V.2. Salarisstrook Hermann Deutschke (oktober-november 1888).⁴¹⁹

Op 22 november 1888 was Deutschke solist in het *Concert Nr. 1 in Es-Dur* voor hoorn en orkest (opus 11) van Richard Strauss, bij een uitvoering van het Concertgebouworkest onder leiding van Willem Kes. Het feit dat Kes dit werk uit 1882/1883 al direct in november 1888, slechts één maand na de benoeming van Deutschke, met het Concertgebouworkest programmeerde, maakt duidelijk dat de kwaliteiten van Deutschke bijzonder hoog werden ingeschat, temeer daar de compositie destijds als zeer moeilijk speelbaar werd ervaren (Strauss was zelf zoon van hoornvirtuoos Franz Strauss).⁴²⁰

Deutschke speelde zeven keer als solist bij het orkest. Het betrof hierbij het genoemde hoornconcert van Strauss (22 november 1888), het *Septet* opus 20 van Ludwig van Beethoven (17 december 1888), *Adagio en Allegro* uit het *Sextet* opus 81b, eveneens van Van Beethoven (4 april en 22 april 1889) en *L'Oiseau des bois* opus 21 van Albert Franz Doppler (7 april 1889, 29 juni 1890 en 3 juli 1890).⁴²¹ Naar aanleiding van het concert op 17 december 1888 verscheen op 1 januari 1889 een verslag in *Caecilia* waarin onder meer werd opgemerkt:

Een bizonder woord van lof komt wel den heer Deutschke toe, die de gevaarlijke hoornpartij zeer prijzenswaardig ten gehoor bracht.⁴²²

⁴¹⁹ SA toegang 1089 / inv. 1892.

⁴²⁰ Het eerste hoornconcert van Richard Strauss ging in 1883 in première, in een versie met pianobegeleiding. Hoewel het werk opgedragen was aan zijn vader Franz Strauss, solohoornist van het *Bayerisches Hoforchester München*, werd de première gespeeld door Bruno Hoyer (Strauss sr. zou het werk onspeelbaar hebben gevonden). De première van de orkestrale versie vond plaats op 4 maart 1885 in Meiningen, onder leiding van Hans von Bülow. De solist was Gustav Leinhos.

⁴²¹ <http://archief.concertgebouworkest.nl/nl/archief/> (geraadpleegd 27-07-2017).

⁴²² *Caecilia* 46/1 (1888), p. 5.

Op 1 juni 1889 vertrok Dutschke uit het CO. Hij werd benoemd bij het *Bayerisches Hof-orchester* in München, waar hij werkzaam zou blijven tot 1891.⁴²³ In München volgde hij Franz Strauss op.

Verenigde Staten

Na zijn periode in München emigreerde Dutschke naar de USA, waar hij solohoornist werd van het *Chicago Orchestra* (later: *Chicago Symphony Orchestra*) onder leiding van Theodore Thomas. Hij speelde hier in de jaren 1891-1895.⁴²⁴ In zijn eerste seizoen was hij solist in een uitvoering van het eerste hoornconcert opus 11 van Strauss.⁴²⁵ Dutschke is één van de musici op de oudst bekende foto van het *Chicago Orchestra* (afb. V.3.).⁴²⁶



Afb. V.3. Oudst bekende foto van het *Chicago Orchestra*, gedateerd 14 maart 1892.

Dutschke (met baard) rechts boven, naar links kijkend.

⁴²³ Nösselt 1980.

⁴²⁴ Zie www.stokowski.org/Chicago_Symphony_Musicians_List.htm.

⁴²⁵ De uitvoeringen vonden plaats op 29 en 30 januari 1892: www.rjmartz.com/HornPlayers/deMare/ (geraadpleegd 27-07-2017).

⁴²⁶ <https://csoarchives.files.wordpress.com/2017/03/saint-louis-3-14-1892.jpg>

In 1895 werd hij benoemd tot solohoornist van de *New York Philharmonic*. Naast zijn werk in het orkest was hij actief als kamermusicus, onder meer bij het *Mole Quintet* en de *Mozart Club of New York*.⁴²⁷ Hij was ook lid van de *Aschenbroederverein* in New York, een sociaal-culturele vereniging van professionele musici van Duitse afkomst, onder wie prominente musici als Theodore Thomas, Carl Bergmann en Walter Damrosch.⁴²⁸

Over het spel van Dutschke is bekend dat hij over een ‘wollige toon’ beschikte.⁴²⁹ Op 21 maart 1904 speelde hij met het *Wetzler Symphony Orchestra* de wereldpremière van *Sinfonia Domestica* onder leiding van de componist, Richard Strauss.⁴³⁰ Dutschke bleef solohoornist van de *New York Philharmonic* tot 1909 (met uitzondering van het seizoen 1902-1903, waarin hij werd vervangen door Xaver Reiter).⁴³¹ In 1909 werd hij tutti-hoornist en bleef werkzaam in het orkest tot 1913, toen hij zijn carrière als hoornist beëindigde.⁴³² Reiter nam in 1909 de positie van solohoornist over.⁴³³

Dutschke en Reiter kenden elkaar van de *Aschenbroederverein*.⁴³⁴ Reiter had een landgoed in de plaats Valhalla, ten noorden van New York. Hier nodigde hij regelmatig vrienden en bekenden uit, onder wie Dutschke en zijn zoon Hermann Dutschke junior.⁴³⁵ Op een foto, gemaakt tussen 1912 en 1917 tijdens een *May Festival* op Reiter's landgoed, is Dutschke

⁴²⁷ The Brooklyn Daily Eagle, 6 april 1903, p. 11; New Haven Morning Journal and Courier, 2 december 1896, p. 8.

⁴²⁸ Richard Martz: www.rjmartz.com/HornPlayers/deMare/ (geraadpleegd 27-07-2017).

⁴²⁹ Richard Martz: www.rjmartz.com/hornplayers/Reiter-X/ (geraadpleegd 27-07-2017).

⁴³⁰ Strauss schreef na een repetitie: “The first hornist is Dutschke; good, but insecure at counting.” Richard Martz: www.rjmartz.com/HornPlayers/deMare/ (geraadpleegd 27-07-2017).

⁴³¹ Schweikert 2012, p. 74.

⁴³² Jung 2006, p. 162.

⁴³³ Xaver Reiter, afkomstig uit München en leerling van Franz Strauss, was o.a. solohoornist van het *Boston Symphony Orchestra* (1886-1890), het *Metropolitan Orchestra* (1899-1909) en de *New York Philharmonic* (1909-1921). Zijn broer Josef was ook een gerenommeerd hoornist. Reiter was een karakteristiek persoon, met lange haren, baard en westernhoed, naar voorbeeld van Buffalo Bill, wiens show hij ooit had bezocht (Schweikert 2012, p. 135). Een van zijn hobby's was jagen. In zijn jeugd stond hij bekend als een goed scherpschutter (www.rjmartz.com/hornplayers/Reiter-X/, geraadpleegd 27-07-2017). Op 14 januari 1890 verscheen in de *New York Times* een artikel met de titel: “A Missing Horn Player”. Reiter was niet op komen dagen op een repetitie in Boston en werd vermist. Over de reden voor zijn plotselinge vertrek bestaat onduidelijkheid. Het had mogelijk te maken met huwelijksproblemen (Schweikert 2012, p. 43), maar zou ook verband kunnen houden met het feit dat hij kort daarvoor gearresteerd was omdat hij zijn honden liet baden in de fontein van het stadspark *Boston Common* (www.rjmartz.com/hornplayers/Reiter-X/, geraadpleegd 27-07-2017). Enige tijd later dook hij weer op te Baltimore, als solist in Brahms' *Trio* opus 40. Vanaf 1895 maakte hij furore in diverse orkesten in New York (Schweikert, p. 140-144).

⁴³⁴ Schweikert 2012, p. 137.

⁴³⁵ Dutschke jr. was in 1920-1923 hoornist bij de *New York Philharmonic* (Jung 2006, p. 162).

zichtbaar met zijn hoorn: een C.F. Schmid dubbelhoorn F/B^b (*afb. V.4*).⁴³⁶ Hij overleed op 7 september 1918 in New York.⁴³⁷



Afb. V.3. Hermann Dutschke (geheel rechts, met zijn C.F. Schmid-hoorn) en zijn zoon (geknield met hoorn) bij de familie Reiter (Xaver Reiter staat als vierde van rechts) in Valhalla, NY.⁴³⁸

⁴³⁶ De buis die over de ventielen ligt is waarschijnlijk bedoeld om een hoge noot die niet goed op de hoorn ligt, zoals de klinkende es, te compenseren. Door het indrukken van het desbetreffende ventiel kwam de toon via de buis tot klinken. Het verschil in klank (zonder beker) werd voor lief genomen en in orkest en publiek doorgaans amper gehoord.

⁴³⁷ Jung 2006, p. 161.

⁴³⁸ Foto: collectie Norman Schweikert. Geplaatst met toestemming van Norman Schweikert.

V.2 Willem Breethoff

Terwijl Hermann Dutschke in het eerste seizoen van het CO de positie van solohoornist ging bekleden, werd de 1^e hoornpositie ingenomen door Willem Cornelis Breethoff, geboren op 27 juni 1861 te Amsterdam.⁴³⁹ Hij volgde hoornlessen bij zijn vader, Wilke Harme Breethoff, die hoornist was in diverse Amsterdamse orkesten, zoals het Parkorkest, Maatschappij *Caecilia* en *Felix Meritis*.⁴⁴⁰ In deze hoedanigheid werkte Breethoff sr. samen met musici die bij de vorming van het CO een belangrijke rol zouden spelen, zoals Willem Kes en Willem Stumpff.⁴⁴¹ Naast de hoornlessen bij zijn vader volgde Willem Breethoff vioollessen bij J.A. Tak aan de muziekschool Amsterdam. Op 1 december 1875 verscheen in *Caecila* een verslag van een uitvoering van liedertafel *Euterpe*, waaraan Breethoff zijn medewerking verleende:

De jeugdige violist [Breethoff] speelde zuiver en met fijnheid van streek, zeer tot genoegen van zijn hoorders. Alle drie de solisten gaven blijk van het goede onderwijs, dat er aan de school van den heer Mattern gegeven wordt.⁴⁴²

In 1876 werd hij hoornist in het Parkorkest onder leiding van Stumpff. Nadat dit werd ontbonden, ging hij in 1882 over naar de Amsterdamsche Orkestvereniging. In het seizoen 1884-1885 speelde hij bij het orkest van de Parkschouwburg, maar keerde in 1885 terug naar de Amsterdamse Orkestvereniging.⁴⁴³

Concertgebouworkest

In 1888 werd Breethoff benoemd tot 1^e hoornist van het nieuw te vormen Concertgebouworkest.⁴⁴⁴ In zijn eerste jaar speelde hij als tweede hoornsolist in uitvoeringen van Beethovens *Sextet* opus 81b, samen met Dutschke als eerste hoornsolist.⁴⁴⁵ Toen Dutschke in 1889 het CO verliet, nam Breethoff de positie van solohoornist over.

⁴³⁹ SA bevolkingsregisters 1853-1863, inv. NL-SAA-40374303.

De naam Breethoff wordt in de literatuur op verschillende wijzen geschreven (Breedhoff, Breedhof, Breethof). Ik ga uit van de schrijfwijze zoals genoteerd in de bevolkingsregisters.

⁴⁴⁰ *Caecilia* 12/23 (1855), p. 216; *ibid.* 25/10 (1868), p. 101, *Algemeen Handelsblad*, “Kunstnieuws”, 9 oktober 1874, p. 5.

⁴⁴¹ *Caecilia* 39/7 (1882), p. 50.

⁴⁴² *Caecilia* 32/23 (1875), p. 194.

⁴⁴³ Letzer 1913, p. 27.

⁴⁴⁴ *Haarlems Dagblad*, 22 september 1888, “Letteren en Kunst”, p. 2.

⁴⁴⁵ <http://archieff.concertgebouworkest.nl/nl/archief/> (geraadpleegd 27-07-2017).

Breethoff speelde in zijn carrière 22 keer als solist met het CO; daarvan betrof het 15 keer een uitvoering van de *Serenade* voor fluit, hoorn en orkest van Anton Emil Titl. In het merendeel van deze uitvoeringen was Toussaint Demont medesolist.⁴⁴⁶ Breethoff was solohoornist in de periode dat Gustav Mahler en Richard Strauss het CO als gastdirigent leidden. Zowel Mahler als Strauss getuigden herhaaldelijk van hun ingenomenheid met Breethoffs capaciteiten.⁴⁴⁷



Afb. V.4. Willem Breethoff, afgebeeld in een brochure van het Concertgebouworkest, verschenen tussen 1890 en 1905.⁴⁴⁸

Naar aanleiding van een uitvoering van Beethovens derde symfonie (*Eroica*) op 17 december 1893, verscheen een verslag in *Caecilia*: met daarin o.a. de volgende opmerking:

⁴⁴⁶ Breethoff soleerde in de volgende werken: Adagio en Allegro uit *Sextet*, opus 81b van Ludwig van Beethoven (4 april en 22 april 1889), *Nocturne*, opus 19 van Albert Franz Doppler (28 juli 1889), *L'Oiseau des bois*, opus 21 van Albert Franz Doppler (7 april 1889, 29 juni 1890 en 3 juli 1890), *Gute Nacht* van Gustav Baldamus / *Cornetkwartet* van Conradin Kreutzer (18 juni 1893), *Serenade* van Anton Emil Titl (6 juni 1892 (2x), 18 september 1892, 14 mei 1893, 18 juni 1893, 7 september 1893, 12 mei 1895, 28 juli 1895, 29 september 1895, 31 mei 1896, 30 augustus 1896, 13 juni 1897, 22 juli 1897, 23 juli 1899, 9 juli 1905 en 7 juni 1906).

⁴⁴⁷ *De Telegraaf*, 22 september 1934, p. 12.

⁴⁴⁸ SA 1089, inv. 1554.

Wat hoorde ik al vaak in het trio van het Scherzo den hoornist schipbreuk lijden! Dat de heer Breedhoff [sic] zelden of nooit schipbreuk lijdt, is zeker een bewijs van bekwaamheid; dat alles, ook het moeilijkste, altijd even beschaafd klinkt en mild, verraaft den kunstenaar.⁴⁴⁹

Op 7 en 9 november 1901 voerde het CO onder leiding van Henri Viotta de opera *Siegfried* van Richard Wagner uit. In *Caecilia* werd Breethoff op lovende wijze genoemd:

[...] noem ik alleen degenen, die door solo-trekjes uitmunten: den heer Breedhoff [sic], die zijn zoo moeilijk hoornsolo op het tooneel zoo voortreffelijk uitvoerde [...].⁴⁵⁰

In 1904 bestond de hoorgroep van het CO uit: Willem Breethoff (solohoornist), J.L. Gaillard, H. Tak, J.H. Koch en D. Happeé.⁴⁵¹



Afb. V.5. Kopergroep CO, ca. 1898-1904.

Hoornisten v.l.n.r.: J.H. Koch, H. Tak, J.L. Gaillard en W. Breethoff.⁴⁵²

⁴⁴⁹ *Caecilia* 51/1-2 (1894), p. 4.

⁴⁵⁰ *Caecilia* 58/21 (1901), p. 168.

⁴⁵¹ Programma van het Concertgebouw te Amsterdam, abonnementsconcert 29 september 1904. p. 2.

⁴⁵² Afbeelding: privé-archief John Wigmans, afkomstig uit de nalatenschap van trompettist Emil Kresse (staand, derde van rechts) en aan mij beschikbaar gesteld door Ralph Henssen.

Op een foto met de kopergroep van het Concertgebouworkest van omstreeks de eeuwwende 1900 (*afb. V.5.*) zijn de instrumenten van de voltallige hoorngroep zichtbaar. Het betreft F-hoorns met een (verwisselbare) stemboog midden in de hoorn, waarmee het instrument in andere stemming (bijv. E, Es, D of G) gezet kon worden. Deze instrumenten vertonen sterke gelijkenissen met instrumenten gemaakt door Carl Friedrich Schmidt (Berlijn/Weimar) en Eduard Kruspe (Erfurt).⁴⁵³ In een inventarislijst (1921-1922) van het CO vermeld worden vijf instrumenten vermeld: twee Schmidt-hoorns, twee Kruspe-hoorns en een Weense hoorn.⁴⁵⁴ Het is bekend dat de instrumenten van Schmidt al vóór 1890 in Nederland werden gebruikt, onder meer de de Rotterdamse hoorndocent Adolph Preus.⁴⁵⁵



Afb. V.6. C.F. Schmidt, enkele F-hoorn, ca. 1900.⁴⁵⁶

Londen

Op 1 augustus 1906 vertrok Breethoff uit het CO. Hij werd solohoornist van het *Queen's Hall Orchestra* te Londen, dat onder leiding stond van Henry Wood.⁴⁵⁷ Ook trompettist Emil Kresse had in 1904 een aanbod van Wood ontvangen, hij zou in Londen bijna 3,5 keer zoveel gaan

⁴⁵³ Aan de hand van diverse catalogi uit deze periode (Alexander, Wunderlich, Zimmermann, en C.F. Schmidt) en raadpleging bij specialisten / verzamelaars van oude instrumenten (Richard Martz, Stefan Blonk, Ulrich Hübner, Toru Ikeno) heb ik een vergelijking gemaakt aan de hand van de *afb. V.6*, die leidde tot de slotsom dat de instrumenten op *afb. V.5.* door C.F. Schmidt of Ed. Kruspe gemaakt zijn.

⁴⁵⁴ SA 1089, inv. 1332.

⁴⁵⁵ Richard Martz: <http://rjmartz.com/horns/Schmidt/cfschmidt.html> (geraadpleegd 21-07-2017).

⁴⁵⁶ Afbeelding: www2s.biglobe.ne.jp/~t_ikeno/schmidt.htm (geraadpleegd 21-07-2017). In tegenstelling tot het hier afgebeelde instrument beschikt het instrument van Breethoff over een verschuifbare stempomp aan de achterzijde van de hoorn. Het verloop van de mondstukbuis en de positie van de steun in het midden van de hoorn wijzen echter duidelijk in de richting van Schmidt.

⁴⁵⁷ *De Telegraaf*, 22 september 1934, p. 12.

verdienen.⁴⁵⁸ Op 24 augustus 1906 was Breethoff er solist in het eerste hoornconcert (opus 11) van Strauss en op 6 september 1907 in het *Octet* in F-Dur (D 803) van Franz Schubert. Beide uitvoeringen vonden plaats in het kader van de jaarlijkse Proms-concerten.⁴⁵⁹

Na een aantal jaren in London te hebben gewerkt, keerde Breethoff in 1915 terug naar Amsterdam. Hij overleed daar op 21 september 1934.⁴⁶⁰

⁴⁵⁸ SA 1089, inv. 10.

⁴⁵⁹ www.bbc.co.uk/events/ev238g (geraadpleegd 21-07-2017).

⁴⁶⁰ SA bevolkingsregister: inv. NL-SAA-2088254. Volledigheidshalve zij hier nog kort aandacht besteed aan een hoornist die eveneens in de beginjaren van het CO meespeelde, maar echter niet de rol van solohoornist heeft vervuld: Leopold de Maré. Leopold Egbert de Maré (*13 februari 1862, Rotterdam) maakte van 1 maart 1891 tot 1 mei 1891 deel uit van het Concertgebouworkest (Van Royen 1989, deel II, p. 241-248). Documentatie omtrent deze korte benoeming is schaars zodat onduidelijk blijft welke positie hij in het CO had. In *Historie en Kroniek van het Concertgebouw en het Concertgebouworkest* staat een vermelding met een verkeerde voorletter en schrijfwijze (T.E. de Maaré i.p.v. L.E. de Maré (ibid.)). Andere auteurs maken weliswaar duidelijk dat hij in het CO werkzaam was, maar geven niet aan wanneer. Uit een overzicht van uitbetaalde salarissen in het Stadsarchief Amsterdam blijkt dat hij f 40,- per maand ontving, dat is een bezoldiging die vergelijkbaar is met sectiehoornisten en aanzienlijk lager dan die van solohoornist Breethoff, die f 55,- per maand verdiende (SA toegang 1089, inv. 1897). Hieruit blijkt dat hij niet de rol van solohoornist vervulde. Na zijn korte betrekking in Amsterdam emigreerde hij naar de USA, waar hij derde hoornist werd van het Chicago Orchestra in een hoornsectie, aangevoerd door Dutschke. Na diens vertrek in 1896 werd De Maré solohoornist van het Chicago (Symphony) Orchestra tot 1922, toen hij met pensioen ging. Hij overleed op 24 januari 1934.

www.stokowski.org/Chicago_Symphony_Musicians_List.htm.

VI

RICHARD LINDENHAHN EN HENDRIK KOK

In dit hoofdstuk zal aandacht worden besteed aan de hoornisten die na de ‘eerste generatie’ hun opwachting maakten in het Concertgebouworkest: Richard Lindenhahn en zijn opvolger Hendrik Kok. De weinige informatie die over beide hoornisten is overgeleverd, vindt men in dit hoofdstuk bijeengebracht.

VI.1 Richard Lindenhahn

Op 16 augustus 1909 arriveerde de *S.S. Nieuw Amsterdam* (afb. VI.1.) in de haven van New York. Aan boord van het negen dagen eerder vanuit Rotterdam vertrokken schip bevonden zich de 32-jarige hoornist Richard Lindenhahn en zijn vrouw Henriette.⁴⁶¹ Zoals miljoenen emigranten verlieten zij Europa op zoek naar een nieuw leven in de ‘Nieuwe Wereld’. De eerste emigratiegolf vond plaats vanaf 1840. Het betrof voornamelijk Noord-Europeanen afkomstig uit Ierland, Engeland, Duitsland en Scandinavië. Een tweede grote emigratiegolf, waarbij vele Zuid- en Oost-Europeanen de oversteek naar de Verenigde Staten maakten, vond plaats tussen 1890-1924.⁴⁶² Aan boord van de bijna 190 meter lange *S.S. Nieuw Amsterdam* waren ongeveer 2000 mensen, verdeeld in vier klassen. Lindenhahn en zijn vrouw waren ingedeeld in de tweede klasse, waardoor hun reis aangenaam zal zijn verlopen. Bij aankomst in New York, met het Vrijheidsbeeld op de achtergrond, werden de passagiers op Ellis Island onderworpen aan een grondige inspectie voordat hen toegang tot de Nieuwe Wereld werd verleend. Op Ellis Island zijn deze gegevens nauwkeurig gedocumenteerd.⁴⁶³

⁴⁶¹ ‘List or Manifest of Alien Passagers for the United States Immigration Officer at Port of Arrival: New York, August 16th 1909 (S.S. Nieuw Amsterdam)’. Liberty-Ellis Foundation (geraadpleegd 11-06-2016).

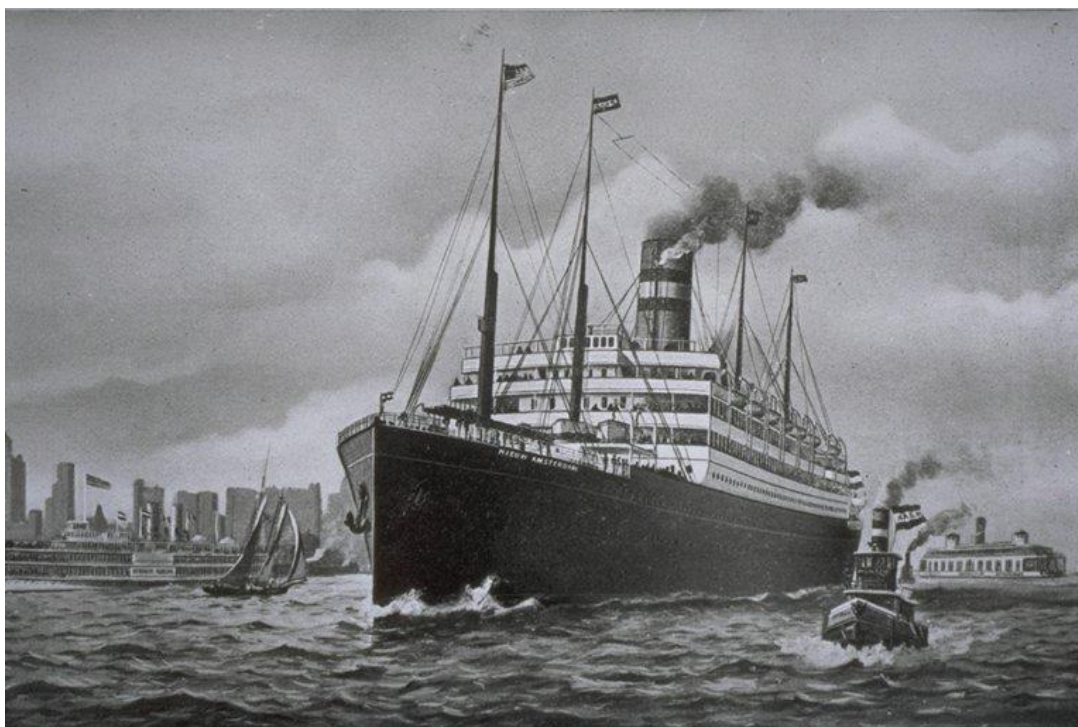
www.libertyellisfoundation.org/passenger-details/

[czoxMjoiMTAxNjU2MDYwMzgyIjs=/czo4OiJtYW5pZmVzdCI7](http://www.libertyellisfoundation.org/passenger-details/czoxMjoiMTAxNjU2MDYwMzgyIjs=/czo4OiJtYW5pZmVzdCI7)

⁴⁶² Hamblin 2006, p. 14.

⁴⁶³ ‘Statue of Liberty-Ellis Island Foundation, American Family Immigration History Center’, New York. Dankzij een bijdrage uit het *PhD Research Fund* van University College Roosevelt heb ik in juni 2016 het archief op Ellis Island kunnen onderzoeken. Voor de Hoofdstukken V en VI van dit proefschrift was dit onderzoek van zeer grote waarde.

Op de passagierslijst van de S.S. *Nieuw Amsterdam* staat vermeld dat Lindenhahn en zijn vrouw zich in Chicago vestigden.⁴⁶⁴ Als voorlopige bestemming gaven zij het adres van Otto Schubert op, een trompettist van het CO die in 1907 naar de Verenigde Staten was geëmigreerd.⁴⁶⁵ Opmerkelijk is dat Leopold de Maré, hoornist van het CO in 1891, woonachtig was in dezelfde straat.⁴⁶⁶ Kennelijk hebben deze musici na hun vertrek uit het CO contact gehouden en elkaar geholpen bij de emigratie naar de USA.



Afb. VI.1. S.S. *Nieuw Amsterdam* in 1906.⁴⁶⁷

Richard Lindenhahn werd geboren op 13 juni 1877 in Halle a/d Saale, Duitsland.⁴⁶⁸ Over zijn opleiding is weinig bekend; vermoedelijk is hij in de omgeving van Halle opgeleid binnen de Midden-Duitse School. Voorafgaand aan zijn benoeming in Amsterdam was hij werkzaam in het *Städtisches (Gürzenich) Orchester Köln*.⁴⁶⁹ De solohoornist aldaar was Max Hess, een

⁴⁶⁴ Op de passagierslijst (vgl. de eerste voetnoot van Hoofdstuk VI) staat het volgende adres vermeld: Mr. O. Schubert, 2057 Magnolia Avenue, Chicago.

⁴⁶⁵ Henssen 2016, p. 47.

⁴⁶⁶ De Maré woonde op 6224 Magnolia Avenue, Chicago. www.libertyellisfoundation.org/passenger-details/czoxMjoiMTAwNTEyMDEwNzE5Ijs=/czo4OiJtYW5pZmVzdCI7 (geraadpleegd 01-08-2017).

⁴⁶⁷ Afbeelding: Holland America Line.

⁴⁶⁸ ‘List or Manifest of Alien Passagers for the United States Immigration Officer at Port of Arrival: New York, August 16th 1909 (S.S. *Nieuw Amsterdam*)’; zie de eerste voetnoot van dit hoofdstuk.

⁴⁶⁹ *Algemeen Handelsblad*, 1 september 1906, p. 7.

leerling van Friedrich Gumpert. Hess speelde de obligate solopartij in de première van Mahlers Vijfde Symfonie onder leiding van de componist op 18 oktober 1904 in Keulen.⁴⁷⁰

Concertgebouworkest

Van 1 september 1906 tot 1 augustus 1909 was Lindenhahn solohoornist van het Concertgebouworkest.⁴⁷¹ Hij was de opvolger van Willem Breethoff, die in de zomer van 1906 naar Londen was vertrokken. Op 23 september 1906 speelde Lindenhahn met het CO het eerste hoornconcert (opus 11) van Richard Strauss. Het *Algemeen Handelsblad* deed een dag later verslag:

De solist liet in schoonheid van toon geen wensch on vervuld. En het heldhaftig karakter van het eerste deel bracht hij even goed tot zijn recht als het weeke en elegische van het Andante [...] Zijn eerste optreden, op dezen voorlaatsen “populaireren” avond, was een niet gering succes.⁴⁷²

In het tijdschrift *Caecilia* verscheen op 1 januari 1908 een recensie van een uitvoering van de *Sinfonia Concertante*, KV 297b van Wolfgang Amadé Mozart:

Door de Heeren Krüger, Brohm, Lindenhahn en Elders, werd het eerste uit een Koncertantes Quartet voor hobo, clarinet, hoorn en fagot, van Mozart, voor het eerst ten gehoor gebracht [...] De vier uitstekende kunstenaars werden warm toegejuicht, waarmede ik van harte instemde.⁴⁷³

Op 9 februari 1909 werd Lindenhahn in het dagblad *De Kunst* vermeld naar aanleiding van een uitvoering van de *Nocturne* uit *Ein Sommernachtstraum*, opus 61 van Felix Mendelssohn Bartholdy:

⁴⁷⁰ Martz [s.a.].

⁴⁷¹ In *Historie en Kroniek van het Concertgebouw en het Concertgebouworkest* (Van Royen 1989), p. 245, staat foutief vermeld dat Lindenhahn per 1-9-1907 vertrokken zou zijn het CO. Uit het concertarchief van het Concertgebouworkest blijkt dat Lindenhahn tot 1 augustus 1909 werkzaam was in het CO.

⁴⁷² *Algemeen Handelsblad*, “Kunst en Wetenschappen”, 24 september 1906, p. 6. Een recensie in *De Tijd*, “Kunst en Letteren”, 25 september 1906, p. 6, was minder positief: “[...] met mooi geluid werd zij evenwel geblazen, maar de voordracht miste voldoende expressie”.

⁴⁷³ *Caecilia* 62/2 (1908), p. 455.

[...] Tot slot nog een woord van hulde aan den heer Lindenhahn voor zijn verdienstelijke Waldhoorn-solo in de Nocturne.⁴⁷⁴

Lindenhahn speelde in drie jaar niet minder dan tienmaal als solist met het CO. Het betrof de volgende werken: het hoornconcert nr. 1, opus 11 van Strauss (23 september 1906, 20 oktober 1907), *Serenade* van Anton Emil Titl (2 juni, 1 september 1907), *Nocturne*, opus 112 van Carl Reinecke (7 juli 1907), *Sinfonia Concertante*, KV 297b van Mozart (8 oktober, 27 december 1908), *Ein Sommernachtstraum*, opus 61 van Mendelssohn Bartholdy (7 februari 1909) en het hoornconcert KV 447 van Mozart (9 mei 1909).⁴⁷⁵ Op 1 augustus 1909 was hij nog eenmaal als solist in het Concertgebouw te beluisteren. Hij speelde de *Nocturne* opus 112 van Reinecke. Zes dagen later emigreerde hij met zijn vrouw Henriette naar de Verenigde Staten.

Lindenhahn bespeelde een F-hoorn met verwisselbare stemboog (*afb.* VI.2). Deze vertoont gelijkenissen met de instrumenten die Breethoff en zijn collega's van het CO gebruikten (zie Hoofdstuk V). Lindenhahns hoorn is waarschijnlijk een C.F. Schmidt (Weimar); in een prijslijst van Schmidt (ca. 1926) staat namelijk een aanbeveling van Richard Lindenhahn.⁴⁷⁶



Afb. VI.2. Richard Lindenhahn.

⁴⁷⁴ *De Kunst* 1/31 (1909), p. 2.

⁴⁷⁵ Zie <http://archieff.concertgebouworkest.nl/nl/archief/> (geraadpleegd 01-08-2017).

⁴⁷⁶ <http://rjmartz.com/Horns/Schmidt/fabrikant/Schmidt,%20C.F.-Preisliste.pdf> (Prijslijst C.F. Schmidt & Co, geraadpleegd 01-08-2017).

Verenigde Staten van Amerika

Bij aankomst in de USA gaf Lindenhahn weliswaar Chicago als bestemming op, maar bij de start van het seizoen 1909-1910 maakte hij al deel uit van het *Metropolitan Orchestra* te New York. In 1910 werd hij er benoemd tot solohornist;⁴⁷⁷ in 1911 volgde een benoeming tot solohornist van het *Minneapolis Symphony Orchestra*, waar hij ruim 23 jaar lang de hoorn-groep zou aanvoeren.⁴⁷⁸ Naast zijn werk in dit orkest speelde hij ook in het *Hollywood Bowl Orchestra*. In 1923 bestond de hoorn-groep van dit orkest uit Lindenhahn, Felix Muetze, Wendell Hoss, George Nelson en Samuel Bennett.⁴⁷⁹ Lindenhahn speelde ook kort in de *Sousa Band*.⁴⁸⁰ Uit een aankondiging van een concert in *The Johnsonian* van 8 februari 1930 blijkt dat hij een goede reputatie had opgebouwd:

[...] throughout the country, Richard Lindenhahn, French horn principal of the orchestra, enjoys the reputation of being foremost among the artists of his instrument.⁴⁸¹

John Sherman beschreef Lindenhahn als “Number 1 Horn with rich timbre and faultless technique”;⁴⁸² ook maakt hij gewag van een opmerkelijke gebeurtenis waarbij Lindenhahn was betrokken.⁴⁸³ Lindenhahn was gedurende zijn verblijf in Minneapolis als hoorndocent verbonden aan de *University of Minnesota*.⁴⁸⁴ Hij was inmiddels overgestapt op instrumenten van de Amerikaanse bouwer C.G. Conn (Elkhart, Indiana). In een tijdschrift van deze firma geeft hij de volgende aanbeveling:

⁴⁷⁷ www.stokowski.org/Principal_Musicians_Metropolitan_Opera.htm.

⁴⁷⁸ Ibid.

⁴⁷⁹ Schweikert 1980, p. 39.

⁴⁸⁰ www.stokowski.org/Principal_Musicians_Metropolitan_Opera.htm.

⁴⁸¹ *The Johnsonian*, 8 februari 1930, p. 2.

⁴⁸² Sherman 1952, p. 129.

⁴⁸³ “It was an unseasonably hot autumn midday, October 26, 1931 and Verbrugghen was directing a special rehearsal of the brass section for Strauss’s *Ein Heldenleben*... [...] Verbrugghen put down his stick and suddenly sat in his chair, apparently to study the score further. The men waited, their puzzlement turning to concern. For more minutes than seemed necessary he stared blankly at the score, then rose and walked uncertainly out of the room, aided by horn player Richard Lindenhahn and stage manager Sam Grodnick [...] The fifty-eight-year-old conductor had suffered a cerebral hemorrhage, and was quickly taken to Eitel Hospital” (ibid, p. 194).

⁴⁸⁴ www.stokowski.org/Principal_Musicians_Metropolitan_Opera.htm.

The tonal quality of the instrument is superb. Each and every tone has proven to be in tune and all intervals are perfect. The tones, both in the low and high registers are clear and easily obtained.⁴⁸⁵

Op 7 november 1934 overleed Lindenhahn, op 57-jarige leeftijd, kort nadat hij zich had gehaast om op tijd op een repetitie van Strauss' *Ein Heldenleben* te komen. Een opmerkelijk gegeven: drie jaar eerder had hij dirigent Verbrugghen geholpen had toen deze tijdens een repetitie van hetzelfde werk instortte.⁴⁸⁶



Afb. VI.3. Richard Lindenhahn in 1922.⁴⁸⁷

⁴⁸⁵ *C.G. Conn's Musical Truth*, vol. IX/30 (1922), p. 7.

⁴⁸⁶ Sherman 1952, p. 213.

⁴⁸⁷ Zie www.saxophone.org/museum/publications/id/170, *C.G. Conn's Musical Truth* 1922 (geraadpleegd 2 augustus 2017).

VI.2 Hendrik Kok

Op 1 september 1909 werd Hendrik Kok als opvolger van Richard Lindenhahn benoemd tot solohoornist van het Concertgebouworkest. In de bestuursvergadering van het Concertgebouw N.V. van 5 juli 1909 is deze benoeming vastgesteld.⁴⁸⁸ Hendrik Kok (jr.) werd geboren op 2 september 1872 te Utrecht als zoon van een sigarenmaker.⁴⁸⁹ In zijn jeugd volgde hij piano-, viool- en hoornlessen aan de Utrechtse Muziekschool. Op 16-jarige leeftijd vertrok hij naar Wilsnack (Duitsland), waar hij zijn opleiding tot hoornist volgde.⁴⁹⁰ In Duitsland maakte hij deel uit van tal van goede orkesten, waardoor hij ervaring op kon doen als orkestmusicus.⁴⁹¹ Vier jaar later keerde hij terug naar Utrecht, waar hij aanvankelijk tot 2^e hoornist en vervolgens tot 1^e hoornist van het Utrechtsch Stedelijk Orkest werd benoemd, dat destijds onder leiding stond van Cornelis Coenen en later Wouter Hutschenruyter.⁴⁹² Kok werd tevens docent voor de afdeling koperen blaasinstrumenten aan de Utrechtsche Muziekschool.⁴⁹³

Na een concert in Köln werd Kok gevraagd om als 1^e hoornist mee te werken aan het Nieder-Rheinisches Musikfest te Köln, onder leiding van dirigent Fritz Steinbach. Steinbach was in 1886-1903 Kapellmeister van de *Meininger Hofkapelle* en in 1903-1914 Kapellmeister van het *Gürzenich Orchester Köln*.⁴⁹⁴ Dat de kwaliteiten van Kok gewaardeerd werden, blijkt uit het feit dat Steinbach hem een vaste positie in Köln aanbood, waarop hij evenwel niet inging.⁴⁹⁵

Concertgebouworkest

In 1909 werd Kok solohoornist van het Concertgebouworkest, dat onder leiding stond van Willem Mengelberg.⁴⁹⁶ Het is opmerkelijk dat hij nooit als solist met het CO gespeeld heeft, in tegenstelling tot zijn voorgangers. Een verklaring hiervoor is wellicht te vinden in het karakter van Kok. In een interview met het *Utrechts Nieuwsblad* gaf hij aan dat hij niet graag

⁴⁸⁸ “Als nieuwe trompet is geëngageerd de heer Speets uit Groningen en als nieuwe hoorn de heer Kok uit Utrecht.” SA, toegang 1089, inv. 17.

⁴⁸⁹ UA, toegang 481, inv. 117-03, akte-nr. 1619, geboorteakte Hendrik Kok.

⁴⁹⁰ “H. Kok Jr. 40 jaar Musicus”, *Musica* 9/5 (1929), p. 8-9, hier p. 8.

⁴⁹¹ Ibid. Nadere gegevens over de orkesten waar Kok heeft gespeeld ontbreken.

⁴⁹² *Utrechts Nieuwsblad*, “Een welbesteed muzikanten leven”, 17 mei 1939, p.11.

⁴⁹³ “H. Kok Jr. 40 jaar Musicus”, *Musica* 9/5 (1929), p. 8-9, hier p. 8.

⁴⁹⁴ Müller [s.a.].

⁴⁹⁵ *Utrechts Nieuwsblad*, “Een welbesteed muzikanten leven”, 17 mei 1939, p. 11.

⁴⁹⁶ Ibid.

in de aandacht stond en “niet op drukte gesteld was”.⁴⁹⁷ Desalniettemin speelde hij, als solohoornist van het CO, bijna twee decennia lang het groot symfonisch repertoire onder een dirigent – Mengelberg – die als veeleisend bekend stond.

In het verslag van de bestuursvergadering van het Concertgebouw N.V. van 6 januari 1922 wordt vermeld dat Kok f 50,- kreeg voor het “obligaat blazen in de 5^e Symphonie [sic] van Mahler”.⁴⁹⁸ In de bestuursvergadering van 19 juni 1922 overlegden bestuursleden en dirigent over de vraag of het noodzakelijk was om een dubbele bezetting van de 1^e hoorn te hebben. Mengelberg wist het bestuur in deze vergadering te overtuigen, een extra hoornist aan te zoeken.⁴⁹⁹ In 1922 werd Richard Sell benoemd tot 1^e hoornist; een positie die hij zou gaan delen met Kok.

Hendrik Kok nam op 1 september 1928 afscheid van het Concertgebouworkest, na 19 jaar lang solohoornist van het orkest te zijn geweest.⁵⁰⁰ Hij had stabiliteit gebracht na een periode van vele wisselingen in de hoornsectie (1888-1909). Met zijn betrouwbaarheid, spelend in een Duitse speelstijl, legde hij een fundament voor de Amsterdamse School. Naast zijn werk in het orkest was hij in de periode 1909-1928 hoofdvakdocent aan het Amsterdams Conservatorium.⁵⁰¹

Kamermuziek en amateurmuziekgezelschappen

In 1901 nam B. Samuels, fluitist bij het *Utrechtsch Stedelijk Orkest*, het initiatief voor de oprichting van een kamermuziekensemble. Behalve Samuels bestond dit uit J. Vink (hobo), L. Versteegh (klarinet), P. Elders (fagot), J. Ruygrok (piano) en Hendrik Kok (hoorn). Het ensemble kreeg de naam *Reicha sextet* (afb. VI.3). In de jaren 1901-1910 werden concerten gegeven in Nederland, België en Duitsland, waarbij onder andere kwintetten en sextetten van Reicha, Mozart, Beethoven, Presburg, Ruygrok en Verhey werden geprogrammeerd.⁵⁰² Op afb. VI.3 is te zien dat Kok net als zijn voorgangers in het CO speelde op een F-hoorn met verwisselbare stemboog, een zogenaamd *Kölner model*. Dit model werd rond 1850 voor het eerst vervaardigd in Keulen door Friedrich Adolf Schmidt, vader van Carl Friedrich Schmidt.

⁴⁹⁷ Ibid.

⁴⁹⁸ SA toegang 1089, inv. 22.

⁴⁹⁹ Ibid., inv. 23.

⁵⁰⁰ “H. Kok Jr. 40 jaar Musicus”, *Musica* 9/5 (1929), p. 8-9, hier p. 8.

⁵⁰¹ Dresden 1934.

⁵⁰² Noske / Paap 1964, p. 42.

Het *Kölner model* is samengesteld uit zes delen in vaste volgorde: (1) conische mondstukbuis, (2) ventielen, (3) cilindrische verbindingbuis, (4) stembuis, (5) conische buis en (6) beker.⁵⁰³ Aan het eind van de negentiende eeuw en het begin van de twintigste eeuw was dit model populair. Bouwers als C.F. Schmidt, J. Altrichter, C. Doelling, C. Wunderlich en de Gebr. Alexander maakten vergelijkbare modellen.⁵⁰⁴ Aan de hand van de foto (afb. VI.3) is niet vast te stellen welke instrumentmaker deze hoorn heeft vervaardigd. Uit een inventarislijst van het CO uit het seizoen 1921-1922 blijkt dat Kok in het bezit was van een hoorn van de bouwer Ed. Kruspe uit Erfurt; de verzekerde waarde van dit instrument was f 180,-.⁵⁰⁵



Afb. VI.3. Het Reicha sextet in eerste samenstelling (1901-1902).⁵⁰⁶

Kok was actief als dirigent van amateurmuziekgezelschappen, in die tijd vaak dilettantenverenigingen genoemd. Hij was ook jurylid bij muziekconcoursen. In 1896 werd hij dirigent van het fanfarecorps *De Harmonie*, samengesteld uit spoorwegpersoneel. Ook was hij dirigent van fanfarecorps *De Lauwerecht* Utrecht.⁵⁰⁷ In 1909 moest hij deze functie neerleggen van-

⁵⁰³ Martz [s.a.].

⁵⁰⁴ Ibid.

⁵⁰⁵ SA 1089, inv. 1332.

⁵⁰⁶ Afbeelding: Noske / Paap 1964, p. 42.

⁵⁰⁷ “H. Kok Jr. 40 jaar Musicus”, *Musica* 9/5 (1929), p. 8-9, hier p. 8.

wege zijn vertrek naar Amsterdam. Op 1 oktober 1928 werd hem de functie opnieuw aangeboden. Het corps was inmiddels omgevormd tot een harmonieorkest, het *Utrechtsch Dilettanten Orchest*.⁵⁰⁸ Hij dirigeerde tevens het *Doornsch Harmonie Gezelschap*, het Soester harmonie-orkest *Patientia Vincent Omnia* en hij was medeoprichter en dirigent van het *Biltsch Fanfare-corps*.⁵⁰⁹ Kok heeft tot op hoge leeftijd amateursmuziekgezelschappen geleid. Op 80-jarige leeftijd was hij nog steeds dirigent van het *Doornsch Harmonie Gezelschap*, waarover hij ruim 50 jaar lang de muzikale leiding had.⁵¹⁰

Op 3 september 1962 verscheen in *De Tijd* een artikel waarin melding werd gemaakt van het feit dat Hendrik Kok, destijds het oudste nog in leven zijnde lid van het Concertgebouw-orkest, 90 jaar oud was geworden. Hij woonde toen in een bejaardenhuis te Ede.⁵¹¹ Hendrik Kok overleed enkele jaren later te Zeist, op 20 januari 1965.⁵¹²



Afb. VI.4. Hendrik Kok in 1929.⁵¹³

⁵⁰⁸ *Utrechts Nieuwsblad*, “Utrechtsch Dilettanten Orchest” 10 september 1929, p. 3.

⁵⁰⁹ “H. Kok Jr. 40 jaar Musicus”, *Musica* 9/5 (1929), p. 8-9.

⁵¹⁰ *Het Vaderland*, “De Utrechtsche musicus H. Kok”, 2 september 1942, p. 1.

⁵¹¹ *De Tijd*, 3 september 1962, p. 4.

⁵¹² Begraafplaats Zeist, Graf-identificatienummer 385204.

⁵¹³ Afbeelding: *Musica* 1929, p. 9.

DEEL III: DE AMSTERDAMSE SCHOOL (1922-1974)

Hoewel het Concertgebouworkest (CO) bij de oprichting in 1888 voornamelijk werd samengesteld uit Nederlandse musici, onder meer afkomstig uit de Amsterdamse Orkest-Vereeniging en het ensemble van het Paleis voor Volksvlijt, werden er ook buitenlandse musici aangetrokken.⁵¹⁴

Vanaf de oprichting werden diverse hoornisten van Duitse afkomst in het orkest benoemd. Na Hermann Dutschke (1888-1889) en Richard Lindenhahn (1906-1909) was Richard Sell de derde Duitse hoornist die een positie als solohoornist van het CO verwierf. Hoewel geboren in Utrecht, volgde ook Hendrik Kok (1909-1929) zijn opleiding tot hoornist in Duitsland.⁵¹⁵ De klank en speelstijl van de Duitse School, zoals die rond 1900 bestond, liggen aan de basis van de Amsterdamse School, die in de jaren '20 van de vorige eeuw tot ontwikkeling kwam.

Richard Sell mag worden beschouwd als de grondlegger van de Amsterdamse School, waarvoor de weg gebaad was door Breethoff en Kok. In een tijd waarin het CO onder leiding van Willem Mengelberg internationaal grote roem vergaarde, was Sell één van de bepalende musici in het orkest. Als solohoornist leidde hij niet alleen de hoornsectie, maar gaf hij ook les aan het Amsterdams Conservatorium. Zijn benoeming, in oktober 1922, betekende het begin van de karakteristieke klank en speelstijl die de hoornsectie van het CO een geheel eigen signatuur gaf. Sell bracht eenheid in de hoornsectie, niet alleen met betrekking tot speelwijze maar ook wat betreft instrumentkeuze. Hij werkte mee aan de ontwikkeling van het instrument dat hij vanaf 1926 zou bespelen: een enkele hoorn in B^b van de Duitse instrumentmaker Herbert Fritz Knopf. De volledige hoorn-sectie schakelde in de jaren '30 over op instrumenten van Knopf, wat van significante invloed op de ontwikkeling van de klank van de hoornsectie zou blijken te zijn.

Aan het Amsterdams Conservatorium gaf Sell volgens het meester-gezel principe les aan een generatie hoornisten, waarmee hij de basis legde voor een hoornschool die bekend zou worden om haar 'fluwelen hoornklank'. Conservatoriumstudenten werden als vrijwillig opgenomen in het CO en kregen de gelegenheid om aan de zijde van hun 'meester' het vak in de praktijk te leren. Zijn beide opvolgers in het CO, Adriaan van Woudenberg en Jan Bos, volgden lessen bij Sell.

Jan Bos en Adriaan van Woudenberg verfijnden de speelcultuur van de Amsterdamse hoornsectie. Bos legde de nadruk op een lyrische manier van spelen: altijd verzorgd, met de mooiste klank die men zich zou kunnen voorstellen. Van Woudenberg stond bekend vanwege

⁵¹⁴ Giskes 1989b, p. 33.

⁵¹⁵ Kok studeerde in Wilsnack, Duitsland.

zijn ruime, warme klank en zijn virtuositeit. Zowel Bos als Van Woudenberg hielden zich veel bezig met kamermuziek. Samen met collega-muzikanten uit het orkest werd een hoog niveau van samenspel bereikt, waarbij versmelting door middel van een uitgebreid klankpalet werd nagestreefd. Dit samenspel in kamermuziekensembles had een positieve weerslag op het orkest.

De Amsterdamse School, gebaseerd op de klank en speelstijl van de Duitse School, was een gevolg van gunstige omstandigheden: een symbiose van begaafde hoornisten, de instrumenten van Herbert Fritz Knopf, de akoestiek van het Concertgebouw, het orkest en haar dirigenten. Deze Amsterdamse School beleefde haar hoogtijdagen tussen 1922 en 1974, waarna nieuwe invloeden de speelcultuur in het CO langzaam maar zeker zouden veranderen.

VII RICHARD SELL

Een nieuwe dirigent voor het Concertgebouworkest

In 1895 werd Willem Mengelberg dirigent van het Concertgebouworkest (in het vervolg: CO),⁵¹⁶ als opvolger van Willem Kes.⁵¹⁷ Kes had een gedisciplineerd ensemble weten te creëren waarmee hij veel lof had geoogst. Hij speelde een duidelijke rol in de opvoeding van zowel het jonge orkest als het Amsterdamse publiek.⁵¹⁸ De solide grondslag van Kes wordt gezien als het fundament waarop zijn opvolger het orkest tot ongekeende hoogte kon brengen.⁵¹⁹

Willem Mengelberg, geboren in 1871 te Utrecht, had in de jaren voorafgaand aan zijn benoeming in Amsterdam een uitstekende reputatie verworven in Luzern.⁵²⁰ In de eerste jaren als directeur van het orkest van de N.V. Concertgebouw werd het orkest onder de strenge leiding van Mengelberg, ook wel de “kleine korporaal” genoemd, gesmeed tot een orkest van internationale allure.⁵²¹ Onder de enthousiaste en ijverige Mengelberg werd het niveau van het jonge orkest steeds hoger. In 1897 bezocht Edvard Grieg een concert van het CO onder leiding van Mengelberg. Grieg was zó enthousiast dat hij “op een stoel ging staan en Amsterdam feliciteerde met het bezit van zo’n orkest.”⁵²² Dit leidde tot een uitnodiging voor een festival in Bergen (Noorwegen): de eerste grote reis van het orkest.⁵²³ Vele andere buitenlandse reizen zouden in de jaren daarna volgen.

De eerste jaren in Amsterdam waren niet altijd even gemakkelijk voor de jonge Mengelberg.⁵²⁴ In de beginjaren van zijn carrière bij het CO werd hij regelmatig bekritiseerd.⁵²⁵ Men klaagde over zijn wisselende inzichten ten aanzien van partituren; daarnaast liet zijn gezondheid vaak te wensen over.⁵²⁶ Tussen 1903 en 1906 waren er spanningen in het CO, het zogenoemde Concertgebouwconflict, die ervoor zorgden dat diverse leden de overstap

⁵¹⁶ Samama 1989, p. 98f.

⁵¹⁷ Willem Kes werd dirigent bij het Scottish Orchestra in Glasgow.

⁵¹⁸ Concertgebouworkest (n.d.)

⁵¹⁹ Giskes 1989b, p. 63.

⁵²⁰ Samama 1989, p. 97.

⁵²¹ Ibid., p. 101.

⁵²² Bysterus Heemskerk 1971, p. 33.

⁵²³ Ibid.

⁵²⁴ Zwart 1995, p. 20.

⁵²⁵ Van der Ven 2013, p. 178.

⁵²⁶ Zwart 1995, p. 20.

maakten naar het pas opgerichte Residentieorkest van Henri Viotta.⁵²⁷ Andere leden verlieten het orkest omdat ze elders betere arbeidsvoorwaarden aangeboden kregen.⁵²⁸ In zijn vertolkingen liet Mengelberg echter zijn bijzondere muzikale kwaliteiten zien. Zijn concerten waren meeslepend. Tijdens de uitvoeringen werd door het orkest met eensgezindheid en enthousiasme gemusiceerd.⁵²⁹ Mengelberg bleef het muzikale niveau van het orkest verbeteren en wist het Amsterdamse publiek te overtuigen.⁵³⁰ Ook internationaal kwam hij steeds meer in de belangstelling te staan, leidend tot gastdirecties in onder meer New York, Parijs, Rome, Moskou, St. Petersburg en Londen. In 1907 werd hij benoemd tot vaste dirigent van de concerten van de Museums-Gesellschaft in Frankfurt, een jaar later gevolgd door een benoeming bij de Caecilia-Verein in Frankfurt.⁵³¹ Mengelberg ontwikkelde zich tot één van de grootste dirigenten ter wereld, vooral voor componisten uit het romantisch repertoire: Brahms, Tsjajkovski, Strauss en Mahler.⁵³²

Proefspel en benoeming

Om het CO op het door Mengelberg beoogde muzikale niveau te krijgen, kwam het regelmatig voor dat muzikanten van buiten Nederland (vaak uit Duitsland) naar Amsterdam werden gehaald om soloposities te bekleden. Mengelberg reisde herhaaldelijk naar het buitenland om musici voor het CO te selecteren.⁵³³ Enkele van deze musici waren de hoboïst Georges Blanchard, de fluitist Hubert Barwachser, de klarinettenisten Rudolf Gall en Hans Helmke, alsmede de paukenist Karl Vater.⁵³⁴ In 1922 benaderde Mengelberg de concertmeester van het Frankfurter Museumsorchester, Hans Lange, met het verzoek, in zijn omgeving uit te zien naar hoornisten en klarinettenisten ter invulling van vacatures in het CO.⁵³⁵ In 1922 stuurde Lange een brief aan de administrateur van het CO, Dr. Paul Cronheim, waarin hij twee hoornisten en een klarinettenist aanpreeft.⁵³⁶ De hoornisten waren Richard Sell, eerste solo-

⁵²⁷ Zwart 2002, p. 525.

⁵²⁸ Met name in de Verenigde Staten werden betere arbeidsvoorwaarden geboden, wat er toe leidde dat verschillende musici het orkest verlieten om daar emplooi te vinden. Mededeling van Nicholas Smith in een lezing tijdens een IHS symposium in Londen waar ik in 2014 als toehoorder aanwezig was.

⁵²⁹ De Leur 2013, p. 8.

⁵³⁰ Zwart 1995, p. 21.

⁵³¹ Samama 1989, p. 107.

⁵³² Frederik Heemskerk, "Willem Mengelberg: eigenzinnig pionier" (geraadpleegd 25-06-2016) www.willemmengelberg.nl/?q=content/willem-mengelberg-eigenzinnig-pionier.

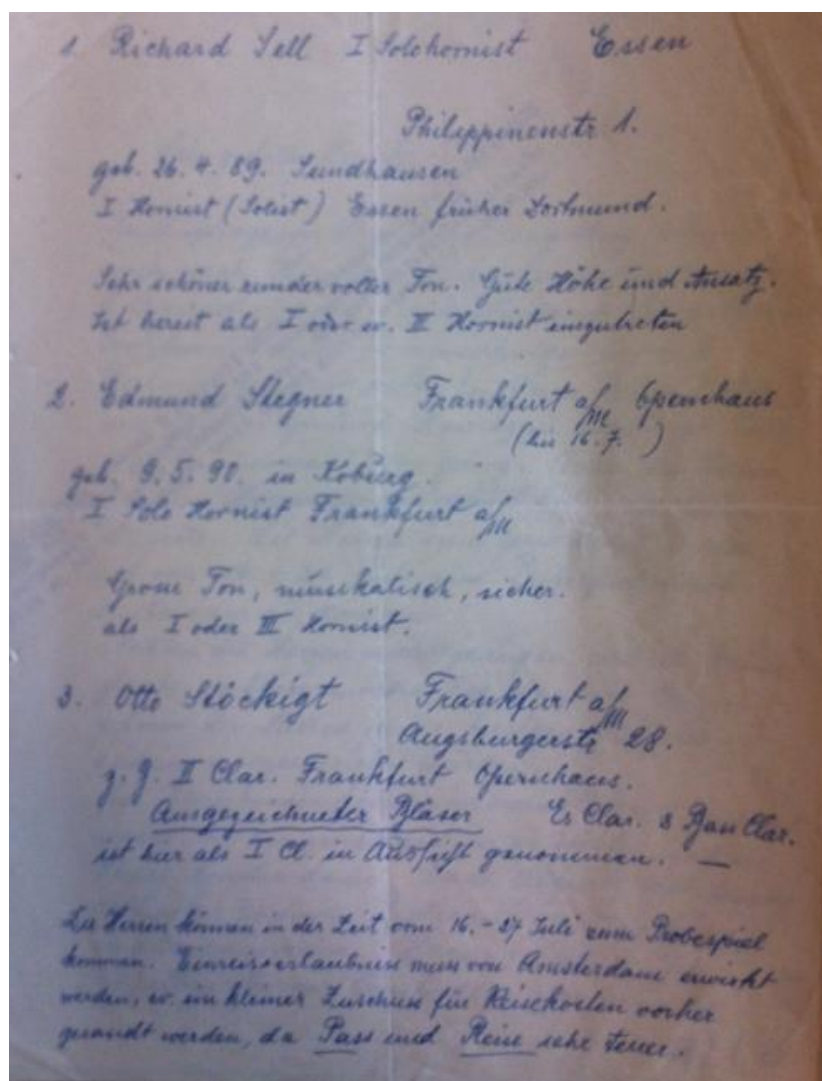
⁵³³ Bysterus Heemskerk 1971, p. 40.

⁵³⁴ De Leur 2013, p. 7.

⁵³⁵ SA 1089, inv. 4118.

⁵³⁶ Ibid., inv. 1622.

hoornist van het Städtisches Orchester Essen, en Edmund Stegner, eerste solohoornist van het Opernhaus Frankfurt. De klarinettist was Otto Stöckigt, ook uit het Opernhaus Frankfurt. Lange benadrukte in zijn brief dat hij de heren zelf had gehoord en bijzonder aanbeveelt. Hij beschreef het spel van Sell als volgt: “Sehr schöner runder voller Ton. Gute Höhe und Ansatz. Ist bereit als I oder ev. als III Hornist einzutreten.” Over Stegner schreef hij: “Grosse Ton, musikalisch, sicher. Als I oder III Hornist.”⁵³⁷



Afb. VII.1. Gedeelte uit de brief van Hans Lange aan Paul Cronheim inzake de vacatures voor hoorn en klarinet in het Concertgebouworkest.⁵³⁸

Lange stelde voor, eind augustus of begin september 1922 een proefspel te laten plaatsvinden in Frankfurt waarbij hijzelf en – indien mogelijk – Mengelberg aanwezig zouden zijn. Dat dit

⁵³⁷ Ibid., inv. 1622.

⁵³⁸ Ibid.

daadwerkelijk heeft plaatsgehad, in aanwezigheid van Mengelberg, is op te maken uit de volgende passage in een brief van een gedelegeerde van het Concertgebouw aan Stegner: “Bezugnehmend auf Ihre mit Herrn Mengelberg in Frankfurt geführten Besprechungen.”⁵³⁹ Na het proefspel wilde men beide hoornisten, Sell en Stegner, benoemen in het CO. Mengelberg wilde namelijk de eerste en derde hoorn verdubbelen.⁵⁴⁰ Met Stegner werd vervolgens uitgebreid gecorrespondeerd over voorwaarden rondom zijn aanstaande benoeming. Voorgesteld werd om Stegner te benoemen als hoornist in algemene dienst. Dit was een tijdelijke oplossing van het CO om ervoor te zorgen dat Stegner een werkvisum zou krijgen.⁵⁴¹ Stegner accepteerde deze voorwaarden niet omdat hij alleen eerste hoorn wilde spelen. De partijen bereikten geen overeenstemming en Stegner werd niet benoemd in het CO.⁵⁴²

Blijkens een personeelskaart uit het archief van het CO is Richard Sell op 5 oktober 1922 benoemd tot solohoornist van het CO.⁵⁴³ Dat hij meteen een goede indruk maakte in Amsterdam, is te lezen in een brief van een gedelegeerde van het Concertgebouw aan Hans Lange (december 1922):

Wie Sie wahrscheinlich erfahren haben, hat das Engagement des Herrn Sell bisher beide Parteien auszerordentlich [sic] befriedigt.⁵⁴⁴

Opleiding en orkestervaring

Richard Theodor Wilhelm Sell werd op 26 april 1889 geboren in Sundhausen (Thüringen, Duitsland). Zijn muzikale opleiding ontving hij in de omgeving van Eisenach.⁵⁴⁵ Richard Sell is niet terug te vinden in archieven van conservatoria in de regio Thüringen. Destijds was het echter gebruikelijk dat leden van de Hofkapelle (Weimar) of militaire orkesten privélessen gaven.⁵⁴⁶ Sell was een hoornist wiens klank zich kenmerkte door een grote, ronde toon zonder vibrato. Hij stond bekend als een uiterst trefzeker musicus die in staat was, zijn klank zeer goed te projecteren. De klank van Sell was vergelijkbaar met de klank van de huidige solohoornist van de Berliner Philharmoniker, Stefan Dohr, die in directe verbinding staat met de

⁵³⁹ Ibid. (16 september 1922).

⁵⁴⁰ Vertrouwelijke brief van een gedelegeerde van het Concertgebouw aan Stegner d.d. 27 september 1922. SA 1089, inv. 1622.

⁵⁴¹ Ibid.

⁵⁴² Reactie van Stegner aan het Concertgebouworkest (30 september 1922). SA 1089, inv. 1622.

⁵⁴³ SA 1089, inv. A22597000129.

⁵⁴⁴ Brief aan Hans Lange (28 december 1922). SA 1089, inv. 1622.

⁵⁴⁵ Volgens familie heeft Richard Sell zijn opleiding genoten in de omgeving van Eisenach (Michael Sell, persoonlijke mededeling, 7 maart 2014).

⁵⁴⁶ Thomas Wiegner (Thuringisches Landesmusikarchiv), persoonlijke mededeling, 27 februari 2014.

hoornschool van Leipzig.⁵⁴⁷ Vragend naar mogelijke vroege invloeden op Sell moet de naam van Friedrich Gumpert worden genoemd. Gumpert was tussen 1882 en 1906 als professor voor hoorn verbonden aan het conservatorium te Leipzig en destijds de meest invloedrijke hoorndocent in zijn omgeving. Geboren in Lichtenau (Thüringen) speelde hij in een militair orkest in Eisenach (1862-1864).⁵⁴⁸ De invloed van Gumpert in Thüringen enerzijds en de grote, ronde klank van Sell anderzijds in aanmerking nemend, lijkt het waarschijnlijk dat Sell is opgeleid in de traditie van de Midden-Duitse school.⁵⁴⁹

Uit gegevens van de Duitse Bundeswehr blijkt dat Sell in 1902 in dienst ging bij het Duitse leger.⁵⁵⁰ Volgens gegevens uit het archief van het CO speelde hij voorafgaand aan zijn benoeming in Amsterdam achtereenvolgens bij het Militärisches Orchester Erfurt (1907-1912) en Städtisches Orchester Essen (1912-1914 en 1919-1922).⁵⁵¹ Verdere gegevens zijn niet gearchiveerd, met uitzondering van een aantekening waaruit blijkt dat Sell in 1913 als 1e hoornist heeft gespeeld in het 1. Nassauisches Infanterie-Regiment in Mainz (Duitsland).⁵⁵² Op 5 februari 1919 trad hij te Eisenach in het huwelijk met Elsa Brückner. Uit dit huwelijk werd op 8 december 1920 in Essen een zoon Wolfgang geboren.⁵⁵³

Periode in het Concertgebouworkest (1922-1945)

Tegenwoordig wordt de aanvoerderspositie bij de blazers gedeeld door twee gelijkwaardige blazers. Ten tijde van Sell was dat anders. De instrumentgroepen beschikten over een enkele aanvoerder. Naast de aanvoerderspositie was er een plaatsvervangende eerste positie. Het was gebruikelijk dat de aanvoerder alle belangrijke concerten speelde. Bij minder moeilijke programma's of afwezigheid van de aanvoerder (bijvoorbeeld vanwege ziekte) mocht de plaatsvervangend soloblazer de eerste partij vertolken.⁵⁵⁴ Hoornist Hendrik Kok (1909-1928) speelde nog enige tijd naast Sell. Kok nam gaandeweg steeds meer de rol van plaatsvervangend

⁵⁴⁷ Adriaan van Woudenberg, leerling van Richard Sell, herkende in het spel van Stefan Dohr de klank en speelstijl van zijn vroegere leraar Sell. (Persoonlijke mededeling Adriaan van Woudenberg, Amsterdam, 9 februari 2014.)

⁵⁴⁸ Reginald Morley-Pegge / William J. Rogan, 'Gumbert, Friedrich Adolf', *Grove Music Online. Oxford Music Online* (geraadpleegd 30-05-2016).

www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12023

⁵⁴⁹ Professor Erich Penzel (Musikhochschule Köln), persoonlijke mededeling, 2 maart 2016. Voor meer informatie over Friedrich Gumpert en de Duitse hoornschool: zie Hoofdstuk I.

⁵⁵⁰ Maj. Dr. Heidler, Bundeswehr Deutschland, persoonlijke mededeling, 17 maart 2014.

⁵⁵¹ SA 1089, inv. A22597000129.

⁵⁵² *Militärmusiker-Adreß-Buch für das Deutsche Reich* (Berlin 1913), p. 339.

⁵⁵³ Personeelskaart Richard Sell (SA 1089, inv. A22597000129).

⁵⁵⁴ In een interview aan mij medegedeeld door Adriaan van Woudenberg, Amsterdam, 9 februari 2014.

eerste hoornist in, ten gunste van Sell.⁵⁵⁵ De Duitse hoornist Gerhard Burdack was gedurende twee jaar plaatsvervangend eerste hoornist naast Sell.⁵⁵⁶ In 1937 werd Jan Bos benoemd tot plaatsvervangend eerste hoornist. Hij zou in 1945 de positie van solohoornist overnemen van Sell. Mengelberg had hoofdzakelijk oog voor zijn aanvoerders. Zij hadden een bevoorrechte positie in het orkest en mochten, blijkens een aantekening in het archief van het CO,⁵⁵⁷ meedenken over de verdeling in hun instrumentgroep. Mengelberg was bij alle instrumentengroepen erg gesteld op een grote, ronde toon.⁵⁵⁸ Sell paste daarom uitstekend in het CO en behoorde tot een vooraanstaande groep soloblazers, ook wel primadonna's genoemd.⁵⁵⁹



Afb. VII.2. Willem Mengelberg tijdens een concert in Concertgebouw te Amsterdam.⁵⁶⁰

Sell werd gedurende zijn carrière in Amsterdam geroemd als een groot hoornist, blijkend uit diverse krantenartikelen en recensies, waarvan ik er hier enkele noem. In een recensie uit *Het Centrum* van 20 oktober 1924 wordt een uitvoering van het 1^e Hoornconcert, opus 11 van Richard Strauss als volgt beschreven:

⁵⁵⁵ SA 1089, inv. 1626.

⁵⁵⁶ In een interview aan mij medegedeeld door Adriaan van Woudenberg, Amsterdam, 9 februari 2014.

⁵⁵⁷ SA 1089, inv. A21913000216.

⁵⁵⁸ *Idem.*

⁵⁵⁹ Het begrip “primadonna” wordt uitgebreid toegelicht in hoofdstuk VII van dit proefschrift.

⁵⁶⁰ Privécollectie Adriaan van Woudenberg.

Dat de eerste hoornist van ons orkest, Richard Sell, zijn kunst en kunde vermocht te demonstreeren met de wedergave der solo-partitie. We wisten het zeker wel, dat Richard Sell een perfect blazer is, maar in een uitgebreid werk als dit kon hij nog eens uitdrukkelijk bewijzen, dat hij voor geen kleintje vervaard is. Sell deed dan ook wonderen van techniek op zijn hoorn en naast zijn prachtige embouchure mag zijn uithoudingsvermogen en het gemakkelijk beheerschen der technische moeilijkheden een bijzonder woord van lof en waardeering opeischen.⁵⁶¹

In het *Algemeen Handelsblad* van vrijdag 1 april 1927 werd in een recensie van Symfonie nr. 5 van Gustav Mahler onder leiding van Mengelberg gesteld: “De hoornist Richard Sell werd voor zijn solospel afzonderlijk gehuldigd.”⁵⁶² Op 3 april 1935 werd hij in het *Haarlems Dagblad* genoemd in verband met een uitvoering van de 5^e symfonie van Tsjaikovsky:

En waarbij de solohoornist Richard Sell in ’t bijzonder genoemd mag worden. Zijn vertolking van de groote hoornsolo in het tweede hoofddeel was van haast bovenmenselijke zekerheid en schoonheid.⁵⁶³

In het artikel “Een orkest stelt zich voor” uit het *Soerabaiasch-Handelsblad* van 28 januari 1939 worden de aanvoerders van de instrumentgroepen uit het CO beschreven. Met betrekking tot Sell leest men: “De hoorn is een zeer riskant, zeer moeilijk bespeelbaar instrument. Op die gedachte is nooit iemand gekomen, die Richard Sell hoorde.”⁵⁶⁴ Op 26 juni 1944 speelde Sell in Bachs h-Moll-Messe BWV 232 tijdens een uitvoering van de Nederlandsche Bachvereniging. Rutger Schouten prees Sell als solist in *De Gooi- en Eemlander*:

Voortreffelijk in klankverhouding was het instrumentale aandeel, dat door het Concertgebouworkest werd verzorgd en waarvan de volgende solistische krachten Jan Keessen, viool, Haakon Stotijn en Leo van der Lek, oboi d’amore en Richard Sell, corno da caccia speciaal vermeld mogen worden.⁵⁶⁵

⁵⁶¹ *Het Centrum*, 20 oktober 1924, “Abonnementsconcert”, p. 3.

⁵⁶² *Algemeen Handelsblad*, 1 april 1927, “Concertgebouw”, p. 6.

⁵⁶³ Aldus K. de Jong in dit blad op 3 april 1935, p. 8.

⁵⁶⁴ Aldaar op p. 4-6.

⁵⁶⁵ Aldaar op 26 juni 1944, p. 2.



Afb. VII.3. Hoorngroep Concertgebouworkest tussen 1934 en 1937, v.l.n.r. Adriaan Wiechert, Cees van Leeuwen, Gerhard Burdack, Richard Sell en Adriaan Toorensplits.⁵⁶⁶

Sell trad dertien maal als solist op met het CO. Als solist heeft hij de volgende werken uitgevoerd:

- Richard Strauss: Hoornconcert nr.1 in Es, opus 11
(16 oktober 1924, 22 december 1924, 23 december 1924 en 10 juni 1934)
- Wolfgang Amadé Mozart: Symfonie Concertante in Es, KV297b
(2 oktober 1927, 30 november 1927 en 1 december 1927)
- Wolfgang Amadé Mozart: Hoornconcert nr. 3 in Es, KV 447
(5 januari 1930 en 22 november 1931)
- Vittorio Rieti: Concert voor blaaskwintet en orkest
(8 februari 1928, 9 februari 1928 en 12 februari 1928)
- Johann Sebastian Bach: uit cantate *Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd* BWV 208:
Recitatief en aria “Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd” – “Jagen ist die Lust der Götter”
(19 oktober 1933, met 2^e hoornist Adriaan Toorensplits).⁵⁶⁷

⁵⁶⁶ Foto: privecollectie Adriaan van Woudenberg.

Tijdens dit onderzoek is duidelijk geworden dat foto's van hoornist Toorensplits in het fotoarchief van het Concertgebouworkest abusievelijk opgenomen zijn onder de naam “Richard Sell”. Het Concertgebouworkest is hiervan op de hoogte gebracht.

⁵⁶⁷ Concertgebouworkest (n.d.).

Kamermuziek

Sell maakte deel uit van het Amsterdamsch Instrumentaal Solisten Quartet. Dit ensemble was samengesteld uit musici van het CO en bestond tussen 1924 en 1934.⁵⁶⁸ Het ensemble, te zien op een foto van 21 februari 1925 (*afb.* VII.4), bestond uit Dirk Speets en Derk Marten Tonnis (trompet), Richard Sell (hoorn) en Emanuel Haagman (bazuin).⁵⁶⁹



Afb. VII.4. Amsterdamsch Instrumentaal Solisten Quartet.

Van links naar rechts: Richard Sell, Derk Marten Tonnis, Dirk Speets en Emanuel Haagman.⁵⁷⁰

Tijdens uitvoeringen werden naast bewerkingen voor koperkwartet blijkbaar ook eigen composities gespeeld: in een aankondiging in *het Rotterdamsch Nieuwsblad* van een radio-uitzending wordt Sell genoemd als solist in “Woud-Idylle, hoorn-solo uit te voeren door den componist”.⁵⁷¹ Hoewel Marinus Komst in 1934 de plaats van de vertrokken Dirk Speets innam, hield het Amsterdamsch Instrumentaal Solisten Quartet niet lang daarna op te bestaan.⁵⁷²

⁵⁶⁸ De Leur 2012 / Amsterdamsch Instrumentaal-Solisten Kwartet 1924. Freddy Grin geeft in het artikel van Truus De Leur aan dat het ensemble “moet hebben bestaan tussen 1922-1934”. Echter, diverse krantenartikelen waaronder een artikel uit het *Algemeen Handelsblad* van 14 februari 1924 melden dat het Amsterdamsch Instrumentaal-Solisten Kwartet is opgericht in 1924.

⁵⁶⁹ NA, inv. 040-1303.

⁵⁷⁰ Ibid.

⁵⁷¹ *Rotterdamsch Nieuwsblad*, 20 oktober 1924, “Radionieuws”, p. 5.

⁵⁷² Henssen 2016, p. 61.

Richard Sell maakte ook deel uit van het Concertgebouw Sextet. Naast abonnementsconcerten in de kleine zaal van het Concertgebouw verwierf dit ensemble een uitstekende reputatie door vele concerten in Nederland te geven. De blazers van dit ensemble waren normaal gesproken niet de eerste, maar tweede blazers van het CO. Dit ensemble bestond bij de oprichting in 1909 uit de musici Nic Klasen (fluit), Georges Blanchard (hobo), Piet Swager (klarinet), Joseph de Groen (fagot), Heiko Tak (hoorn) en Joh. de Vree, nagenoeg direct opgevolgd door Evert Cornelis (piano). In 1931 maakte hoornist Heiko Tak plaats voor Sell (die overigens wel eerste blazer was).⁵⁷³



Afb. VII.5. Concertgebouw Sextet in 1930. Van links naar rechts: Nic. Klasen, Georges Blanchard, Jaap Spaanderman, Richard Sell, Joseph de Groen en Willem Brohm.⁵⁷⁴

Evert Cornelis werd al snel de drijvende kracht achter het ensemble, zowel in organisatorisch als artistiek opzicht. Mede dankzij zijn inzet ontwikkelde het Concertgebouw Sextet zich tot een toonaangevend kamermuziekgezelschap.⁵⁷⁵ Er werden zeer veel composities voor het Concertgebouw Sextet geschreven, zowel door Nederlandse als buitenlandse componisten. Naast de hierboven genoemde wisselingen waren er in de loop der jaren enkele andere wisselingen in de bezetting van het Concertgebouw Sextet. Klarinettist Swager verliet in 1922 het sextet en werd opgevolgd door Willem Brohm, die in 1932 overigens weer opgevolgd

⁵⁷³ De Leur 2014.

⁵⁷⁴ “Het Concertgebouw Sextet”, *De Kunst* 23/1186 (1930), p. 61.

⁵⁷⁵ De Leur 2014.

werd door Hans Helmke. Fagottist De Groen werd, ook in 1932, opgevolgd door Piet Elders. Evert Cornelis vertrok in 1922 bij het Concertgebouw Sextet; hij werd opgevolgd door Jaap Spaanderman en later door Eduard van Beinum.⁵⁷⁶

Bayreuther Festspiele

In 1924 werd een drietal musici van het CO, onder wie Sell, geëngageerd voor het orkest van de Bayreuther Festspiele: zie *afb.* VII.6.⁵⁷⁷



Afb. VII.6. De cellist Henk van Wezel, de hoornist Richard Sell en de violist Alfred Indig, deelnemers aan de Bayreuther Festspiele in 1924. Foto: *Algemeen Handelsblad*.⁵⁷⁸

Tijdens dit festival, jaarlijks gehouden in het door Richard Wagner ontworpen Festspielhaus te Bayreuth, worden diens opera's uitgevoerd. Het orkest wordt samengesteld uit muzikanten, voornamelijk afkomstig uit Duitse operahuizen. Een uitnodiging om in het Festspielorchester te spelen wordt als erkenning van de kwaliteit van de uitverkoren musici beschouwd.

⁵⁷⁶ Ibid.

⁵⁷⁷ *Algemeen Handelsblad*, 30 juli 1925, "In en om Bayreuth", p. 8f.

⁵⁷⁸ Ibid. Het betreft hier het *Algemeen Handelsblad* van donderdag 30 juli 1925.



Afb. VII.7. Richard Sell (tweede van links) met andere koperblazers van het CO tijdens het liefdadigheidsconcert “Weenen aan de Vecht”. Kasteel Nijenrode, 17 juni 1937.⁵⁷⁹

Oorlogsjaren

Op 5 mei 1945 eindigde het 23-jarig dienstverband van Sell als solohoornist van het CO. Op deze datum werd een aantal orkestleden geschorst in afwachting van door de overheid te nemen maatregelen.⁵⁸⁰ Vóór 1 april 1942 werden alle kunstenaars geacht lid te worden van de Nederlandse Kulturkammer (NKK), onderverdeeld in een zestal gilden.⁵⁸¹ Voorgesteld als een beroepsorganisatie was het muziekgilde voor de Duitse bezetter in feite een controlemiddel op het naleven van het kunstbeleid van de NKK. Orkestmusici werden automatisch als aangemeld beschouwd.⁵⁸² Indien een musicus weigerde om lid te worden van het muziekgilde der NKK, kreeg hij zijn ontslag. Bovendien moest er een zogeheten “ariërverklaring” ingevuld worden, waardoor het onder andere voor Joodse orkestleden (in het kader van ‘arisering’) niet meer mogelijk was om hun werk uit te oefenen. De musici van het CO hadden, indien zij hun baan wilden behouden, geen keus. Daarbij probeerde men de continuïteit van het orkest te

⁵⁷⁹ Fotoarchief KCO inv. Richard Sell.

⁵⁸⁰ Micheels 1993, p. 347.

⁵⁸¹ Ibid., p. 46-162.

⁵⁸² De Jong 1974, p. 775.

waarborgen. De meeste orkestleden besloten toe te geven aan de eisen van de bezetter en sloten zich daarom aan bij de Nederlandse Kulturkammer.⁵⁸³

Gedurende zijn verblijf in Nederland had Sell de status van ‘rijksduitser’. Tijdens en na de Tweede Wereldoorlog werden rijksduitser met argwaan bekeken, zo ook in het CO. Dreigementen, verdachtmakingen en ruzies kwamen geregeld voor.⁵⁸⁴ Volgens een buurjongen is de familie Sell omstreeks september 1944 gevlucht naar Duitsland,⁵⁸⁵ zoals veel (rijks-) Duitsers vluchtten uit angst voor de komst van de geallieerden. Uit de salarisadministratie van het CO blijkt dat Sell op 16 september 1944 nog voor ontvangst van salaris heeft getekend. In november 1944 ontbreekt zijn handtekening in de administratie (afb. VII.8, rechts).⁵⁸⁶

AMSTERDAM, 16 September 1944			AMSTERDAM, November 1944		
73	H. de Krom	91	73	H. de Krom	91
74	M. Stijn	92	74	M. Stijn	92
75	R. Sell	93	75		93
76	J. Bol	94	76	J. Bol	94
77	H. van der Pijl	95	77	H. van der Pijl	95
78	C. van der Pijl	96	78	C. van der Pijl	96
79	A. van der Pijl	97	79	A. van der Pijl	97
80	R. van der Pijl	98	80	R. van der Pijl	98

Afb. VII.8. Salarisadministratie van het Concertgebouworkest inzake vorderingen salaris personeel, september en november 1944. Links (september) de handtekening van Sell bij nummer 75. Rechts (november) ontbreekt deze, wat erop wijst dat Sell zijn salaris niet heeft ingevorderd.⁷⁰

⁵⁸³ Voor musici was een individuele aanmelding bij de Kulturkammer niet nodig. Orkesten werden namelijk in hun geheel aangemeld, zo ook het CO in 1942. Sell maakte ná aansluiting bij de Kulturkammer nog steeds deel uit van het CO, blijkend uit overzichten van salaris-betalingen die voor hem doorlopen tot september 1944.

⁵⁸⁴ Micheels 1989, p. 230.

⁵⁸⁵ Karel Grazell, persoonlijke mededeling, 25 maart 2014.

⁵⁸⁶ “Vorderingen salaris personeel”, SA 1089, inv. 1920.

Kort na de oorlog, op 30 juli 1945 verscheen in *De Waarheid* een niet mis te verstaan oordeel over Sell, opgetekend door ene P. van Noorden:

[...] eerste hoornist Bos, die nu de plaats van Hitleriaan Sell inneemt, werd speciaal gehuldigd.⁵⁸⁷

Aldus is Sell de geschiedenis ingegaan. In het Nationaal Instituut voor Oorlogsdocumentatie (NIOD) bevindt zich echter een brief die deze vermeende nazi-sympathieën van Sell duidelijk weerlegt (afb. VII.9).⁵⁸⁸ Uit de brief blijkt dat Sell tijdens de bezetting les gaf aan een joodse hoornist, Sal Polak. De schrijver van de brief, een studievriend van Polak, geeft aan dat er in 1941 een verbod voor Joden ingesteld werd om onderwijs aan neutrale scholen te volgen. Polak mocht daardoor geen les meer volgen aan het conservatorium. Zijn toenmalige leraar Sell vond dit verbod “waanzin” en bood aan om de lessen bij hem thuis voort te zetten. Het moge duidelijk zijn dat deze lessen voor zowel leerling als leraar streng verboden en strafbaar waren. De briefschrijver geeft aan dat Polak de verboden lessen sindsdien in het huis van Sell, “een ‘goede’ duitser dus!”, gevolgd heeft.⁵⁸⁹

Over de breuk met het conservatorium herinner ik me nog zeer goed zijn verrassing dat zijn hoornleraar dit verbod, waanzin vond, aangefien iemand met zoveel aanleg voor het instrument daar niet mee stoppen mocht. en aanbod de lessen bij hem thuis voort te zetten. Zodat dus mijn joodse vriend vertelde hoe hij voortaan in 't huis van een christen, een rijkduitser nog wel, (wat op zich voor beide partijen streng verboden, strafbaar, was) onder een levens groot portret van Adolf Hitler zijn eveneens verboden hoornlessen voort kon zetten! Een "goede" duitser, dus! Wat werd 47 jaar later dus goed ontkennd, of; had de man wel een ander gezicht. Een rijkduitser in die positie, die niet meeknielt met de joden in het bos en ook geen portret van Hitler in huis? Ondenkbaar.

Afb. VII.9. Brief (fragment) waarin Sells vermeende nazi-sympathie wordt weersproken.⁵⁹⁰

⁵⁸⁷ *De Waarheid*, 30 juli 1945, P. van Noorden, “Concertgebouw-orkest herleeft in oude glans”, p. 2.

⁵⁸⁸ NIOD, inv. 249-0366C a4.

⁵⁸⁹ Ibid. Adriaan van Woudenberg bevestigde mij dat zijn leraar ten tijde van de bezetting een joodse leerling had. Persoonlijke mededeling, 29 april 2014.

⁵⁹⁰ NIOD, inv. 249-0366C a4.

Instrumenten

In de beginjaren van zijn carrière speelde Sell op een enkele F-hoorn, met grote waarschijnlijkheid vervaardigd door Julius Heinrich Zimmermann uit Leipzig (*afb. VII.10*).⁵⁹¹



Afb. VII.10. Fragment (vergroot) uit een afbeelding van het
Amsterdamsch Instrumentaal Solisten Quartet.⁵⁹²

Sell speelde in het CO voornamelijk op een enkele Bes-hoorn van de vooraanstaande Duitse instrumentmaker Herbert Fritz Knopf.⁵⁹³ Dit instrument was een “Sonderanfertigung”: een op wens van de bespeler gemaakt instrument.⁵⁹⁴ Sell was persoonlijk betrokken bij de ontwikkeling van zijn instrument, in overleg met de instrumentmaker.⁵⁹⁵ De hoorn kenmerkt zich door een slanke, transparante en warme klank. Met name in het zachte (piano) spel behoudt deze

⁵⁹¹ De hoorn van Sell vertoont gelijkenis met instrumenten van C.A. Wunderlich (Siebenbrunn), E. Paulus (Markneukirchen) en J.H. Zimmermann (Leipzig). Op basis van bestudering van diverse catalogi van deze instrumentmakers en na raadpleging van twee specialisten in historische hoorns, Stefan Blonk (Didam) en Ulrich Hübner (Frankfurt), kan met grote waarschijnlijkheid worden aangenomen dat het een instrument van Zimmermann betreft. De afwijkende vorm van de derde ventieelpomp en de zeldzame constructie van de stempomp wijzen duidelijk in de richting van Zimmermann.

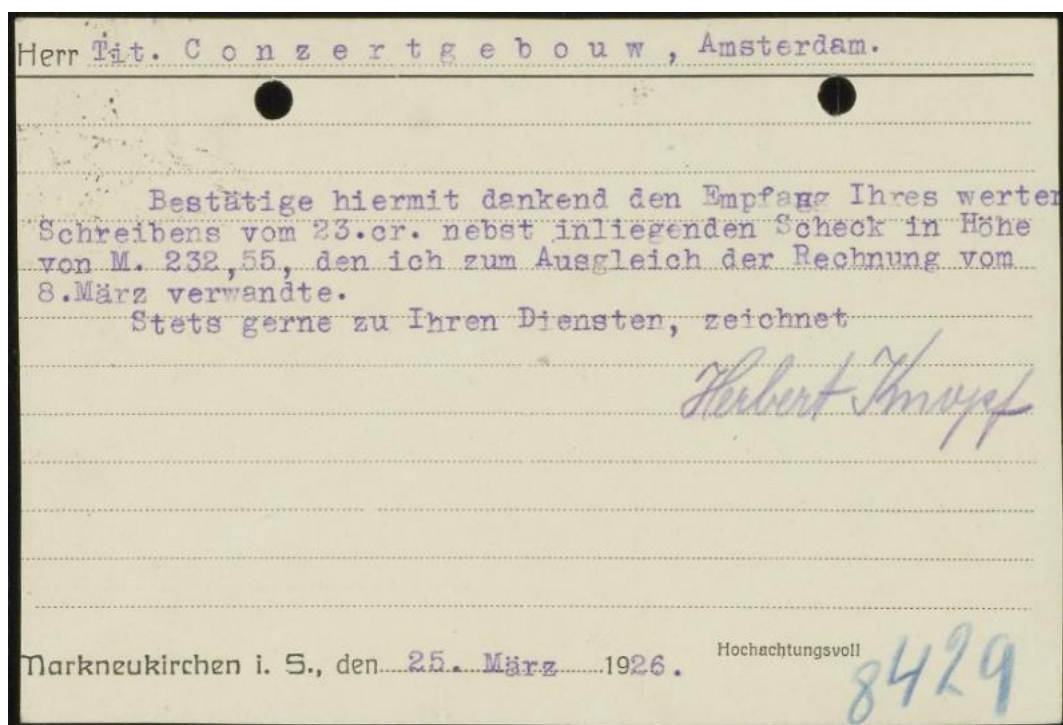
⁵⁹² Vergroting: NA inv. 040-1303.

⁵⁹³ Adriaan van Woudenberg, persoonlijke mededeling, 9 februari 2014.

⁵⁹⁴ Christian Knopf, persoonlijke mededeling, 22 oktober 2014.

⁵⁹⁵ Richard Sell heeft meegewerkt aan de ontwikkeling van zijn Knopf-hoorn. Aan mij medegedeeld door Michael Sell, Bad Langensalza, 7 maart 2014.

hoorn een uitstekende projectie.⁵⁹⁶ Een belangrijk kenmerk is dat de klank van het instrument rond blijft, ook indien de hoornist zeer sterk op het instrument speelt.⁵⁹⁷



Afb. VII.11. Ontvangstbevestiging van betaling door H.F. Knopf aan Concertgebouw N.V.⁵⁹⁸

Het instrument werd in maart 1926 door het Concertgebouw N.V. gekocht voor een bedrag van 232,55 Reichsmark (zie *afb.* VII.11).⁵⁹⁹ Sell kreeg het instrument in bruikleen, zoals destijds gebruikelijk. Dat hij tevreden was over het instrument is te lezen in een folder van Knopf uit de jaren '30, waarin Sell zijn waardering voor de hoorn beschrijft:

Tonlich ist Ihr Horn ganz prachtvoll, so ganz für unser grosses Orchester, schönen grossen Ton, u.s.w.

Amsterdam, November 1931.

Rich. Sell, Solo-Hornist im Konzertgebauw [sic].⁶⁰⁰

Een groot aantal tophoornisten bespeelde in deze tijd instrumenten van Knopf. In dezelfde folder van Knopf spreken diverse hoornisten, onder wie Professor Suttner (kamermusicus

⁵⁹⁶ Christian Knopf, persoonlijke mededeling, 15 februari 2014.

⁵⁹⁷ Persoonlijke mededeling Jaap Prinsen. Bloemendaal, 19 maart 2014.

⁵⁹⁸ SA 1089, inv. 1324.

⁵⁹⁹ Ibid.

⁶⁰⁰ Herbert Fritz Knopf, *Eine bekannte Tatsache* (Markneukirchen s.a.), p. 4.

München), E. Brautigamm (Opera Berlijn), H. Schütte (Opera Hannover) en de eerder genoemde Edmund Stegner (Opera Frankfurt)⁶⁰¹ hun waardering uit voor de instrumenten van Knopf.⁶⁰²



Afb. VII.12. Sell met zijn Knopf-hoorn.⁶⁰³

In navolging van Sell speelden de hoornisten van het CO in de jaren die volgden voornamelijk op instrumenten van Knopf. Deze instrumenten bleven een bepalende rol spelen in de klank van de hoornisten van het CO tot en met de jaren '80.

Sell liet zijn hoorn bij zijn vertrek in september 1944 achter in zijn huis aan de Amstelveenseweg in Amsterdam. Het instrument werd in beslag genomen door het Bureau Beheer Vijandelijke Goederen. Op 26 juli 1945 stuurde het Concertgebouw N.V. een schriftelijk verzoek aan dit bureau om diverse instrumenten die eigendom waren van het Concertgebouw N.V. te restitueren. De betreffende instrumenten waren namelijk in bruikleen gegeven aan enkele leden van het Concertgebouw “die van Duitse nationaliteit waren of bekend stonden als leden van de N.S.B.”⁶⁰⁴ De hoorn van Sell was één van deze instrumenten. Uit de bijgevoegde inventarislijst (zie *afb.* VII.13), opgesteld door het Concertgebouw N.V., is op te

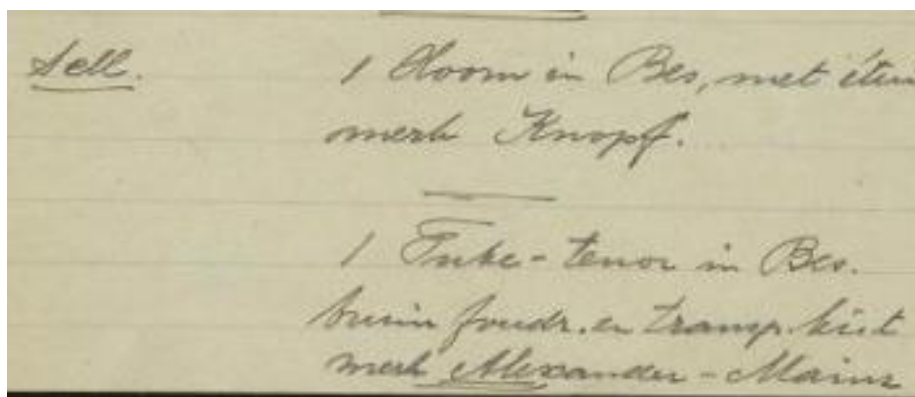
⁶⁰¹ Zie bladzijde 2.

⁶⁰² Herbert Fritz Knopf, *Eine bekannte Tatsache* (Markneukirchen s.a.), p. 4.

⁶⁰³ Vergroting: foto uit privécollectie van Marinus Komst.

⁶⁰⁴ SA 1089, inv. 1328: brief aan Bureau Beheer Vijandelijke Goederen, d.d. 26 juli 1945.

maken dat Sell tevens een Wagnertuba (*Tube-tenor in Bes*) van het merk Alexander in bruikleen had.



Afb. VII.13. Fragment uit een inventarislijst als bijlage bij een brief van het Concertgebouw N.V. aan het Bureau Beheer Vijandelijke Goederen.⁶⁰⁵

De hoorn werd aan het CO teruggegeven en bewaard op een zolder in het Concertgebouw. Enige tijd later werd het instrument door het Concertgebouw N.V. verkocht aan Adriaan van Woudenberg. Deze verkocht het instrument aan het eind van zijn carrière aan een oud-leerling, waarna de hoorn uit beeld verdween.⁶⁰⁶ In het kader van dit onderzoek vond ik het instrument, dat nog in uitstekend bespeelbare conditie bleek te verkeren, terug in München, en wist het te verwerven.⁶⁰⁷

Periode 1945-1963

Het staat vast dat Sell na de oorlog terugkeerde naar Duitsland. Hij vestigde zich in 1945 met zijn gezin in Bad Langensalza te Thüringen en heeft in Mühlhausen als bioloog gewerkt.⁶⁰⁸ Hij werd muzikaal leider van het Bala-Kurorchester in Bad Langensalza, een bekend kuuroord. Het orkest vermaakte hier de gasten met dansmuziek. Daarnaast gaf hij hoornles aan de plaatselijke muziekschool.⁶⁰⁹ In de jaren '50 is Sell nog teruggekeerd naar Amsterdam, waar hij bezoeken bracht aan Adriaan van Woudenberg en trompettist Derk Tonnis.⁶¹⁰ Via brieven en kaarten hield hij contact met zijn oud-leerling en opvolger Van

⁶⁰⁵ Ibid.

⁶⁰⁶ Adriaan van Woudenberg, persoonlijke mededeling, 9 februari 2014 en 25 juni 2016.

⁶⁰⁷ De reiskosten voor dit onderzoek werden mede vergoed via een Alberts Smijers Onderzoekssubsidie, mij in 2014 verstrekt door de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis.

⁶⁰⁸ Waltraud Laeschke, "Ein schaffensreiches Musikerleben erfüllte sich", *Das Volk* (s.a.), p. 8.

⁶⁰⁹ Aldus Hans Berger in de *Thüringer Allgemeine* van 5 december 2003.

⁶¹⁰ Adriaan van Woudenberg: persoonlijke mededeling. Amsterdam, 11 oktober 2014.

Woudenberg. In zijn laatste levensjaar leed Sell aan astma. In brieven aan Van Woudenberg noemde hij regelmatig de ongemakken van deze ziekte.



Afb. VII.14. Sell en zijn vrouw voor hun huis in Bad Langensalza.⁶¹¹

Op 15 juni 1963 overleed hij op 74-jarige leeftijd aan de gevolgen van hartfalen in zijn slaap in Bad Langensalza.⁶¹² Sell werd begraven in zijn geboorteplaats Sundhausen.⁶¹³

⁶¹¹ Privécollectie Adriaan van Woudenberg.

⁶¹² SBL, inv. 9/1889.

⁶¹³ Blijkend uit een brief van Sells echtgenote aan Adriaan van Woudenberg. Privécollectie A. van Woudenberg.

VIII JAN BOS

De hoorgroep van het Concertgebouworkest in de periode 1934-1937

De hoorgroep van het Concertgebouworkest (CO) bestond in de jaren tussen 1934 en 1937 uit Richard Sell, Gerhard Burdack, Cees van Leeuwen, Adriaan Wiechert en Adriaan Toorens. ⁶¹⁴ Willem Mengelberg was als dirigent van het orkest in populariteit uitgegroeid tot een volksidool. Muzikale triomfen, zowel met het CO als met orkesten in het buitenland, werden vaak breed uitgemeten en hij kreeg veel eerbetoen, ⁶¹⁵ waaronder een eredoctoraat van Columbia University, New York en een benoeming tot buitengewoon hoogleraar muziekwetenschap aan de Universiteit Utrecht. ⁶¹⁶ Tot zijn koninklijke onderscheidingen behoorde die van Groot Officier in de Orde van Oranje Nassau (1934). Het grote succes van Mengelberg had tot gevolg dat hij regelmatig door andere orkesten werd geëngageerd en dan afwezig was bij het CO.

De hoorgroep van het CO werd vanaf 1922 aangevoerd door solohoornist Sell; in de periode 1934-1937 had hij plaatsvervangend eerste hoornist Gerhard Burdack aan zijn zijde. ⁶¹⁷ In 1937 vertrok Burdack om elders emplooi te zoeken. Het is goed mogelijk dat het door Mengelberg geprefereerde, eerder genoemde ‘primadonna-systeem’ (zie Hoofdstuk VII) reden was voor zijn vertrek. Immers, de positie van plaatsvervangend eerste hoornist was geen dankbare taak terwijl Burdack een uitstekend hoornist was, zoals uit zijn latere loopbaan ook is gebleken. Daarnaast is bekend dat hij niet goed kon omgaan met Mengelbergs werkwijze, met name niet met de druk die op de musici werd gelegd. ⁶¹⁸ Burdack speelde na zijn periode in het CO in het NWDR orkest – later WDR Rundfunksinfonieorchester – te Keulen. ⁶¹⁹ Hij werd ook benoemd tot professor aan de Rheinische Musikschule. ⁶²⁰ Tot in de

⁶¹⁴ Van Royen 1989, p. 241-248.

⁶¹⁵ Zwart 1995, p. 27-48.

⁶¹⁶ Flothuis 1989, p. 198.

⁶¹⁷ Adriaan van Woudenberg: persoonlijke mededeling. Amsterdam, 19 augustus 2014.

⁶¹⁸ De Leur 1997.

⁶¹⁹ Arnold Schonberg Centre, CP5871.

www.schoenberg.at/resources/pages/view.php?ref=5871&search=!last1000&offset=863&order_by=random&sort=DESC&archive=0&k=&go=next& (geraadpleegd 11-11-2014).

⁶²⁰ Capitaine 2009, p. 163.

jaren '60 speelde hij nog in het WDR Rundfunksinfonieorchester, waarbij hij in de nadagen van zijn carrière als lage hoornist in het orkest speelde.⁶²¹

Naar aanleiding van Burdacks vertek uit het CO werd er in 1937 een vacature uitgeschreven voor de positie van plaatsvervangend eerste hoornist. Over de deelnemers aan de auditie is weinig bekend. In de archieven van het CO bevindt zich evenwel een brief waarin dr. Rudolf Mengelberg, artistiek leider van het CO, aan Jan Bos mededeelt dat hij het proefspel voor deze positie had gewonnen (*afb.* VI.1).⁶²²

N.V. het Concertgebouw

Amsterdam: telefoon 29900

rijks giro: 65625

gemeentegiro: c 2200

Amsterdam, 22 Juli 1937

M./B.

Den Weledelgeboren Heer
Den Heer J. Bos
Burg. van Tuylkade 18 bis
UTRECHT

Zeer geachte Heer,

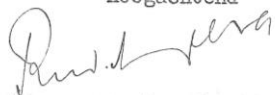
Naar aanleiding van Uw proefspel en in aansluiting op ons mondeling onderhoud, bevestigen wij U hierbij, dat U met ingang van 1 September 1937 als hoornist bij onze instelling is geëngageerd.

Uw aanvangsalaris is gesteld op een bedrag van f. 2497.--

Bij wijze van tegemoetkoming in Uw huiskosten kunnen wij U een bedrag van f. 100.-- aanbieden.

Gaarne Uw bevestiging tegemoetzijnde verblijven wij

hoogachtend



Secretaris v. h. Bestuur

Afb. VIII.1. Brief van dr. Rudolph Mengelberg aan Jan Bos.

⁶²¹ Erich Penzel: persoonlijke mededeling. Köln, 5 april 2016.

⁶²² Brief van N.V. het Concertgebouw aan Jan Bos, 22 juli 1937. Privecollectie René Bos.

Muzikale opleiding en begin carrière

Jan Bos werd op 8 mei 1909 in Groningen geboren als zoon van Gerrit Harm Bos en Matje Klasina Hoetjer.⁶²³ Vader Bos, een stoffeerder, had vroeger hoorn gespeeld.⁶²⁴ Diens broer was violist in het orkest van Bonn (Duitsland). Hij keerde echter terug naar Groningen toen het politiek onrustig werd in Duitsland.⁶²⁵ Jan Bos kreeg zijn eerste vioollessen (privé) van deze oom.



Afb. VIII.2. Jan Bos op jonge leeftijd als viool leerling van de muziekschool Groningen.⁶²⁶

⁶²³ René Bos: persoonlijke mededeling. Zoetermeer, 10 november 2014.

⁶²⁴ Jaap Prinsen geeft in zijn artikel *In memoriam Jan Bos, ere lid Nederlands Hoornisten Genootschap* aan dat Gerrit Bos hoorn speelde. Dit wordt echter tegengesproken door René Bos, die aangeeft dat zijn grootvader Gerrit Harm Bos viool speelde (Zoetermeer, 10 november 2014). In het artikel *Ontmoeting met Jan Bos* van Truus de Leur uit 1997 geeft Jan Bos zelf te kennen dat zijn vader hoorn heeft gespeeld.

⁶²⁵ Hier wordt bedoeld: politieke onrust ten tijde van de Weimar republiek, tussen 1919 en 1933.

⁶²⁶ Foto: privécollectie René Bos.

Na zijn MULO-opleiding kwam Bos tot het besef dat hij geen kantoorbaantje wilde. Hij besloot daarom, met permissie van zijn vader, viool te gaan studeren aan het conservatorium te Groningen.⁶²⁷ In die tijd was het mogelijk gratis bijvaklessen te volgen. Naast zijn studie viool als hoofdinstrument volgde Bos daarom ook piano- en hoornlessen.⁶²⁸ De keuze voor hoorn was vooral een praktische keuze: vader Bos had zijn oude hoorn nog op zolder liggen en zei: “Ga dan maar hoorn spelen, die hoeven we tenminste niet te kopen.” Het was een enkele F-hoorn met een aantal beugels. Omdat een koffer ontbrak, maakte zijn moeder een etui voor de hoorn. Vele jaren later zag Bos zijn oude hoorn, inclusief etui, toevallig terug bij een hoornstudent.⁶²⁹

Bos muzikale opleiding leidde in 1928 tot een benoeming als tweede violist bij de Groninger Orkest Vereniging, later Noordelijk Philharmonisch Orkest genaamd (*afb.* VIII.3).



Afb. VIII.3. Bos in zijn periode als violist bij de Groninger Orkest Vereniging.⁶³⁰

⁶²⁷ De Leur 1997.

⁶²⁸ Prinsen 2003, p. 6.

⁶²⁹ De Leur 1997.

⁶³⁰ Foto: privécollectie René Bos.

Over zijn proeftijd aldaar, destijds onder leiding van Kor Kuiler, vertelde Bos de volgende anekdote:

Na het eerste proefspel mocht je eerst een half jaar zonder salaris spelen, na het tweede proefspel een vol jaar op half salaris en na het derde proefspel op driekwart salaris, nog steeds zonder vaste aanstelling.⁶³¹

Bos begon zijn muzikale carrière dus als violist, maar stapte na twee jaar, op 1 december 1930, over naar de hoorn.⁶³² In het Utrechts Stedelijk Orkest kwam een hoornpositie vrij. Jacques Koning, solohoornist in de Groninger Orkest Vereniging en hoornleraar van Bos, zag het talent bij zijn leerling en adviseerde hem, verder te gaan als hoornist. In het eerder aangehaalde interview met Hans Dullaert vertelde Bos over zijn overstap naar de hoorn:

Daarnaast had ik een uitstekende hoornleraar: Jacques Koning, een zeer muzikaal man met een heel mooie toon. Toen hij merkte dat ik wel uit Groningen weg wilde, zei hij: “Waarom word je eigenlijk geen hoornist?”⁶³³

Koning stond bekend om de prachtige klank die hij aan zijn instrument wist te ontlokken; aan deze klankkwaliteit besteedde hij veel aandacht. Koning was trots op een kaartje dat hij van dirigent Rudolf Kempe had gekregen, waarop geschreven stond: “Koning, de keizer onder de hoornisten”.⁶³⁴

De overstap van Bos naar hoorn bleek een uitstekende beslissing te zijn. Bos won het proefspel en speelde van 1 december 1930 tot en met 31 augustus 1937 als tweede hoornist in het Utrechts Stedelijk Orkest (USO): zie *afb.* VIII.4.⁶³⁵

⁶³¹ Hesp 1982, p. 4.

⁶³² René Bos, persoonlijke mededeling. Zoetermeer, 10 november 2014.

⁶³³ Hesp 1982, p. 4.

⁶³⁴ Hans Smit, persoonlijke mededeling. Bussum, 6 december 2014.

⁶³⁵ René Bos, persoonlijke mededeling. Zoetermeer, 10 november 2014.

Vrij van zegel ingevolge
art. 1637 ij B. W.

Tusschen de Vereeniging „HET UTRECHTSCH STEDELIJK ORCHEST" (verder aangeduid als: het U. S. O.) gevestigd te Utrecht, *ondergeteekende ter eene zijde en*

ondergeteekende ter andere zijde, wonende te ~~Xxxxxx, xxxxxx, xx, xxx-xxxx-xx~~
~~xenxoxox, mndeling xoxoxox, xoxoxox, xxxxxxxxxxxx~~

~~XIXX~~ ~~XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX~~ ~~XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX~~ ~~XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX~~ ~~XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX~~

~~XXIXXX~~ ondergeleekende ter andere zijde is, ter vervanging van de tusschen partijen loopende verbintenis, aangegaan eene arbeidsovereenkomst onder de volgende bedingen:

- a. De ondergeteekende ter andere zijde verbindt zich, in het Orkest der Vereeniging mede te werken als 2e Hoornist

of in dat Orkest een zoodanige partij te vervullen als de Dirigent hem zal aanwijzen.

- b. De ondergeteekende ter eene zijde verbindt zich voor de medewerking bedoeld onder a, aan den ondergeteekende ter andere zijde te voldoen een honorarium ten bedrage van ƒ. 145,- gulden per kalendermaand, te betalen telkens voor de helft op den zestienden en den eersten van elke maand, volgende op die halve maand, waarin het loon verdiend is. Vallen deze datums op een Zon- of een Feestdag, dan geschiedt de betaling op den daaraan voorafgaanden werkdag. Desgewenscht kan deze betaling ook in vier termijnen plaats hebben.
- c. Beide ondergeteekenden verbinden zich de verplichtingen na te komen, vermeld in onderstaand Reglement.
- d. Deze overeenkomst is aangegaan voor den tijd van 1 December 1930 tot en met 30 April 1931. Indien zij niet door één der partijen vóór den eersten Februari van 1931 of van één der volgende jaren schriftelijk is opgezegd, is zij telkens onder dezelfde bedingen weder voor het volgende verenigingsjaar verlengd.

Aldus gedaan en in duplo geteekend, te Utrecht, den 10 November 1930.

Ondergeteekende ter andere zijde:

Ondergeteekende ter eene zijde:

Namens de Vereeniging het U. S. O.:

Voorzitter.
Hoe,
Secretaris.

Afb. VIII.4. Overeenkomst tussen het *Utrechts Stedelijk Orkest* en Jan Bos.⁶³⁶

Over de precieze datum van zijn aanstelling bestond enige onduidelijkheid. De directie van het USO had een oudere hoornist aangetrokken om de tweede hoornpositie tijdelijk in te vullen en ging ervan uit dat Bos per 1 januari 1931 in dienst zou komen; Bos had evenwel een schrijven ontvangen met de mededeling dat de aanstelling op 1 december 1930 in zou gaan. Toen Bos voor de eerste keer bij het USO verscheen, was de oudere hoornist daardoor nog aanwezig. Op het programma stond onder andere de derde symfonie van Ludwig van Beethoven. In het trio van het derde deel (*Scherzo: allegro vivace*) komt een aantal mooie, maar tevens uitdagende passages in de hoorngroep voor. De directie verzocht Bos om de tweede hoornpartij over te laten aan de oudere hoornist, daar deze er toch al voor aangesteld was.

⁶³⁶ Overeenkomst: privécollectie René Bos.

Tijdens het concert gingen de belangrijke hoornpassages echter volledig mis, veroorzaakt door de tijdelijk aangestelde hoornist. De volgende avond mocht Bos de tweede hoornpartij toch invullen. Hij vervulde zijn taak naar behoren en de andere hoornist werd niet meer gevraagd.⁶³⁷

Concertgebouworkest: periode 1937-1945

Op 31 augustus 1937 beëindigde Bos na een succesvol proefspel bij het CO zijn aanstelling bij het USO. Per 1 september 1937 werd hij aangesteld als plaatsvervangend eerste hoornist van het CO. Hij kwam daar naast Richard Sell te zitten.⁶³⁸ Sell had als solohoornist een belangrijke positie in het orkest en speelde nagenoeg alle belangrijke programma's.⁶³⁹ Voor Bos was deze positie in zijn beginjaren prima omdat hij als solohoornist nog onervaren was. Begeleid door de zeer ervaren Sell kreeg hij de kans om zich als solohoornist te ontwikkelen. In zijn eerste jaar bij het CO moest Bos een gevaarlijk hoge hoornpartij in een werk van Mozart spelen. Sell adviseerde Bos, zich vooral niet druk te maken, daar het waarschijnlijk toch niet door zou gaan. Sell bleek gelijk te hebben: het werk werd "afgevoerd wegens gebrek aan repetitietijd".⁶⁴⁰ Bos volgde in de periode 1937-1944 hoornlessen bij Sell.⁶⁴¹ Over deze lessen deelde Bos mee:

In Amsterdam heb ik van Sell veel techniek geleerd. Zo kon hij heel goed preluderen door met een sigaret tussen de vingers snelle loopjes te oefenen. [...] Sell gaf mij het advies: "Als Mengelberg merkt dat je bang wordt, ben je verloren, dus je zet direct 100% door". En dat is wel gelukt.⁶⁴²

In zijn eerste jaren bij het CO speelde Bos onder dirigent Mengelberg. Over Mengelberg vertelde Bos dat hij goede principes had. In een interview met Truus de Leur gaf Bos aan dat één van deze principes was dat de eerste tel altijd duidelijk zichtbaar was. Zo zei Mengelberg: "Altijd als ik hier ben, is daar de één". En daar hield hij zich ook aan.⁶⁴³ Mengelberg was goed in het romantische repertoire, zoals werken van Strauss en Mahler. Beethoven en Mozart

⁶³⁷ Hesp 1982, p. 7-8. Over deze eerste ervaring in het USO maakte Bos in een interview met Dullaert een bescheiden opmerking: "Geluk moet je soms hebben."

⁶³⁸ De Leur 1997.

⁶³⁹ Adriaan van Woudenberg: persoonlijke mededeling. Amsterdam: 9 februari 2014.

⁶⁴⁰ De Leur 1997.

⁶⁴¹ René Bos: persoonlijke mededeling. Zoetermeer: 10 november 2014.

⁶⁴² Hesp 1982, p. 5.

⁶⁴³ De Leur 1997.

lagen hem minder. Deze muziek werd volgens Bos te vrijmoedig en vaak romantisch gespeeld, met rubato's en glissandi op plaatsen waar deze niet aangegeven waren. Volgens Bos overdreef Mengelberg weleens in zijn benadering, wat Bos storend vond.⁶⁴⁴ De repetities liepen vaak uit. De orkestleden mochten weglopen als een repetitie te lang uitliep. Af en toe deed men dit, zo ook Bos toen hij een lespraktijk kreeg aan het conservatorium, toen gelegen aan de Bachstraat.⁶⁴⁵

De hoorgroep van het CO kende in deze periode alleen in theorie een dubbele bezetting. Solohoornist Sell had in Bos een vaste plaatsvervanger; als er een grotere bezetting nodig was (van bijvoorbeeld acht hoornisten), kwam het wel eens voor dat andere orkestleden (een violist, altviolist en pianist), die ook hoorn konden spelen, de lagere partijen in moesten vullen. Zij waren bang voor Mengelberg, die hun spel op de hoorn niet kon waarderen.⁶⁴⁶



Afb. VIII.5. Hoorgroep CO in 1938.

V.l.n.r.: A. Toorensplits, A. Wiechert, C. van Leeuwen, J. Bos en R. Sell.⁶⁴⁷

Op enig moment in de periode 1937-1944 werd Sell ziek en mocht Bos zijn positie als solohoornist innemen. Naar verluidt vroeg Mengelberg afkeurend “Wie is die meneer?”, terwijl

⁶⁴⁴ De Leur 1997.

⁶⁴⁵ Ibid.

⁶⁴⁶ Hesp 1982, p. 6.

⁶⁴⁷ Foto: Wiel van der Randen. Nationaal Archief, Spaarnestad Photo. nr. SFA001002236_02.

Bos toen al een tijd in het orkest meespeelde.⁶⁴⁸ Later, bij het repeteren van het eerste deel uit de zevende symfonie van Beethoven, bleef Mengelberg een hoge hoornpassage steeds opnieuw repeteren, hoewel deze telkens goed werd gespeeld.⁶⁴⁹ Bos stond op en zei tegen Mengelberg: “We kunnen het geen tien keer achter elkaar zo goed spelen, dit heeft geen zin.” Mengelberg antwoordde daarop: “Dat zijn nou de jongelui van tegenwoordig, zeggen gewoon: we doen het niet meer.”⁶⁵⁰

Concertgebouworkest: periode 1945-1974

Op 1 september 1945 werd Bos benoemd tot solohoornist van het CO als opvolger van Sell. Adriaan van Woudenberg nam de oude positie van Bos in en werd plaatsvervangend eerste hoornist. Vlak daarvoor, op 2 juli 1945, had de Eredraad voor de Muziek naar aanleiding van de houding van Willem Mengelberg tijdens de Tweede Wereldoorlog een uitspraak gedaan, die verstekkende gevolgen had voor de chefdirigent van het CO. De Eredraad oordeelde “dat deze [Mengelberg] zich dermate heeft schuldig gemaakt aan voor een man in zijn positie ontoelaatbare handelingen in strijd met de nationale eer, dat hij nooit weer den dirigentenstaf in Nederland behoort op te heffen.”⁶⁵¹ Dit betekende het einde van de carrière van Mengelberg. Hij moest niet alleen stoppen als dirigent van het CO, maar kon ook elders in de wereld niet optreden omdat hij geen paspoort meer bezat. Mengelberg verbleef vanaf dat moment in ballingschap in zijn vakantiehuis *Chasa Mengelberg* in Zwitserland. Hoewel het oordeel in 1947, na hoger beroep, werd teruggebracht tot een tijdelijk dirigeerverbod over een periode van zes jaar (tot 1951) zou Mengelberg het CO nooit meer dirigeren. Hij overleed in maart 1951, vlak voordat zijn tijdelijk dirigeerverbod zou worden opgeheven.⁶⁵²

Eduard van Beinum werd positiever beoordeeld door de Eredraad. Zijn houding tijdens de bezetting werd afgedaan met een reprimande:

Gedreven door het verlangen zijn beroep van dirigent zoo lang mogelijk voort te zetten, ingegeven door zijn zorg voor de belangen van het Nederlands muzikleven, concessies

⁶⁴⁸ De Leur 2013, 9. Deze anekdote is persoonlijk aan mij bevestigd in een gesprek met Adriaan van Woudenberg, Amsterdam, 2 april 2014.

⁶⁴⁹ Hesp 1982, p. 5. In het interview met Dullaert van 17 oktober 1982 verwees Jan Bos naar een “nogal hoge passage” in het eerste deel van de 7^e symfonie van Beethoven. Hij doelde hier naar alle waarschijnlijkheid op de passage van maatcijfer 89 t/m 102, een beruchte passage die vaak tijdens proefspelen voor hoorn gevraagd wordt.

⁶⁵⁰ Idem.

⁶⁵¹ Micheels 1993, p. 361.

⁶⁵² Micheels 1989, p. 253.

gedaan ten koste van wat een kunstenaar van zijn betekenis verschuldigd is tegenover de kunst en tegenover de nationale eer, die men van iemand in zijn verantwoordelijke positie in deze jaren niet had mogen verwachten. Niettemin heeft de heer van Beinum in zijn functie van eerste dirigent van het Concertgebouworkest karakter en moed getoond, door de pertinente weigering vervat in zijn schrijven d.d. 6 December 1943 aan het bestuur van de NV het Concertgebouw te Amsterdam, welk schrijven voor hem destijds niet zonder risico was. Op grond van deze en andere hem bekende omstandigheden is de eereraad van oordeel, dat de Heer van Beinum na de feestweek zijn gewone bezigheden als dirigent van het Concertgebouworkest kan hervatten.⁶⁵³

Van Beinum was al in 1931 benoemd tot tweede dirigent van het CO. Deze positie werd in 1938 opgehoogd tot “tweede eerste dirigent”. Van Beinum dirigeerde in de oorlogsjaren vaak bij afwezigheid van Mengelberg. De orkestleden waren zeer positief over hem en het verdwijnen van Mengelberg maakte hem in 1945 tot enige leider van het CO.⁶⁵⁴ Bos had grote affiniteit met Van Beinum.⁶⁵⁵ Hij beschreef hem als volgt:

Een muzikale man die ook heel goed Franse muziek kon dirigeren. Hij had veel meer begrip voor verschillende stijlen dan Mengelberg. Bruckner voelde hij heel goed aan. Maar Van Beinum had iets merkwaardigs: “Als ik het Gebouw zie, valt er iets bovenop me,” zei hij me eens. Op onze eerste tournee naar Amerika was hij daarvan bevrijd en dirigeerde hij veel vrijmoediger.⁶⁵⁶

Van Beinum had veel aandacht voor een warme orkestklank, wat voor Bos ook belangrijk was. Van Beinum wenste een symbiose, het versmelten van de klank, vooral bij de blazersgroepen. Dit uitgebalanceerde coloriet in de blazersgroepen maakte zijn uitvoeringen bijzonder, met name bij Franse impressionisten zoals Ravel en Debussy. Van Beinum cultiveerde de klank van het CO, die hij zelf als “donkerbrons” omschreef.⁶⁵⁷ Bekend is zijn instructie bij *La Mer* van Debussy: “Ik wil geen fluit, ik wil geen hobo, ik wil een flobo!”⁶⁵⁸ Lettend op de aandacht voor een warme hoornklank die Bos als hoornist én hoornleraar nadrukkelijk had, moet de manier van werken van Eduard van Beinum hem bijzonder hebben aangesproken.

⁶⁵³ Micheels 1993, p. 361.

⁶⁵⁴ Nolthenius 1989, p. 19.

⁶⁵⁵ René Bos: persoonlijke mededeling. Zoetermeer: 10 november 2014.

⁶⁵⁶ De Leur 1997.

⁶⁵⁷ Nolthenius 1989, p. 21.

⁶⁵⁸ Ibid., p. 19.

In het blad *Preludium* van juni 1949 ging Bos nadrukkelijk in op de klank van de hoorn en het bespelen van het instrument:

Over het algemeen blazen wij, Nederlandse hoornisten, “Duits”. Voor ons is de hoorn het lyrische instrument, wij werken aan een mooie, fluwelige toon, die mede bereikt wordt door het feit, dat wij de hand in de beker houden, waarmee wij kleur en nuance kunnen regelen. Bij de Fransen is dat anders, zij kleuren minder, trouwens hun instrumenten zijn enger van mensuur, waardoor hun toon dunner klinkt. Zij zoeken het meer in een technisch brilliant spel, luistert u maar eens naar Ravel’s *Daphnis...*! [...] Trouwens, er is geen instrument, dat malgré alle uitvindingen en technische verbeteringen, zoveel blijft eisen van zijn bespeler. Deze moeilijkheid bepaalt wellicht de grote charme en het is, zoals Gottfried Ritter von Freiburg het zo aardig formuleerde: “In de innige verbondenheid van de hoorn met uitvoerenden blazer ligt de bekoorlijkheid van het instrument, daar slechts een waarachtig muzikaal en ideaal-gevoelig blazer de hoorn zijn poëtische en bezielde toon vermag te geven.”⁶⁵⁹

Bovenstaande passages kenmerken de wijze waarop Bos zijn instrument benaderde en de aandacht die hij voor klank had. In het orkest speelde hij met grote muzikale uitdrukking. Hij was een uitermate lyrische hoornist en boetseerde met de klank.⁶⁶⁰ Zijn aanpassingsvermogen, het eerder genoemde versmelten van klank, behoorde tot zijn grootste kwaliteiten. De toon moest in de kern aangespeeld worden. Daar zat volgens Bos de mooiste klank met een optimale resonantie. Hij probeerde elke toon als een natuurtoon te benaderen, daar lag zijn klank-ideaal.⁶⁶¹ Bos was een betrouwbaar en trefzeker hoornist.⁶⁶² Hij beschikte over een absoluut gehoor waardoor hij eventuele onzuiverheden moeiteloos kon oplossen. Deze kwaliteiten zorgden voor muzikaal overwicht op zijn collega’s.⁶⁶³ Bos was een gevoelig musicus wiens voorgeschiedenis als violist terug te horen was in zijn spel. Hij speelde als een strijker op zijn hoorn: “Zingend of strijkend op zijn hoorn droeg hij zijn lyrische soli voor!”⁶⁶⁴

⁶⁵⁹ *Preludium* 1949, rubriek ‘Instrumenten spreken’.

⁶⁶⁰ Prinsen 2003, p. 6.

⁶⁶¹ Jaap Prinsen. Persoonlijke mededeling. Bloemendaal: 15 december 2014. Volgens Peter Hoekmeijer had hij een open, prachtig warme klank. Persoonlijke mededeling. Hilversum: 5 november 2014.

⁶⁶² Hij forceerde nooit, bleef altijd beschaafd spelen en liet geen overdreven emoties in zijn spel horen, aldus Adriaan van Woudenberg. Persoonlijke mededeling. Amsterdam: 9 november 2014.

⁶⁶³ Prinsen 2003, p. 6.

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 7.



Afb. VIII.6. Jan Bos met Knopf-hoorn (foto: privé-collectie René Bos).⁶⁶⁵

Reputatie

De reputatie van Bos als solohoornist van het CO groeide snel. Hij was een integer musicus die een scherpe scheidingslijn trok tussen persoonlijke (technische) virtuositeit en de (vermoede) bedoelingen van de componist. Hij speelde met een toon zonder vibrato: dit bood volgens hem meer mogelijkheden, de klank diepte te geven. Het kunnen ‘boetseren’ met klank was het uitgangspunt. Esthetiek, schoonheid van klank, werd als belangrijkste middel gezien om de luisteraars te kunnen ontroeren.⁶⁶⁶ Hij en zijn collegae in het orkest hadden een gemeenschappelijke klankvoorstelling, eenzelfde cultuur van musiceren. In het bijzonder moeten Hubert Bahrwahser (dwarsfluit), Haakon Stotijn (hobo), Renier Bresser (cello) en Phia Berghout (harp) in dit verband worden genoemd.⁶⁶⁷

De hoornklank van Bos is op vele opnames van het CO vastgelegd. Zijn ‘fluwelen’ klank kwam bijzonder tot zijn recht in symfonieën van Brahms, de soli uit de vierde symfonie van Bruckner en de *Nocturne* uit Mendelssohns *Midsummer Night's Dream*. Dirigent Eugen Jochem noemde Bos’ uitvoering van deze nocturne “fameus”.⁶⁶⁸

⁶⁶⁵ Voor meer informatie over dit instrument, zie p. 159f.

⁶⁶⁶ Jaap Prinsen. Persoonlijke mededeling. Bloemendaal: 19 maart 2014.

⁶⁶⁷ Idem.

⁶⁶⁸ Prinsen 2003, 7; Peter Hoekmeijer. Persoonlijke mededeling. Hilversum: 5 november 2014.

Later verklaarde Jochem dat er geen mooiere hoornist ter wereld was dan Jan Bos.⁶⁶⁹ De wereldberoemde hoornsolist Dennis Brain maakte tijdens een gastoptreden in Nederland een bijzondere opmerking over Bos: “Die man heeft voor mij de mooiste toon der wereld: ik ben daar echt jaloers op!”⁶⁷⁰ Philips Farkas, solohoornist van het Chicago Symphony Orchestra en professor aan Indiana University Bloomington, was een groot bewonderaar van Bos.⁶⁷¹ Farkas, één der meest vooraanstaande hoornpedagogen aller tijden, ontmoette Bos en zijn collegae tijdens de concertreis van het CO naar de Verenigde Staten in 1954 (zie *afb.* VIII.7).

Ondanks zijn succes bleef Bos bescheiden, ingetogen en plichtsgetrouw; het lag niet in zijn karakter om veel naar buiten te treden.⁶⁷² Zijn gezin was belangrijk voor hem. Zijn vrouw Johanna Lambeck had een goed gehoor en was erg betrokken bij het spel van haar man. Hoewel hij een rustige indruk maakte, was hij gespannen voor optredens. Vooral de grote symfonieën van Bruckner en Mahler vergden een behoorlijke inspanning. Aan zijn spel was dit echter niet te merken. Hij praatte zelden over deze spanning, behalve met zijn vrouw; zij was erg belangrijk voor hem. Daarnaast bestond er een goede verstandhouding met zijn collegae, onder wie de hoornisten Sikkema en Van Brederode en hun echtgenotes.⁶⁷³

Bos nam, mede door zijn bescheiden karakter, weinig initiatieven om een carrière als hoornsolist op te bouwen. Hij concentreerde zich voornamelijk op zijn werk in het CO. Zijn rol als solist buiten dit orkest bleef beperkt. Willem Andriessen sprak zijn vrouw daar eens op aan, na een uitvoering van de 3^e symfonie van Brahms met het CO:

Wat heeft uw man dat prachtig gespeeld. Maar hij heeft toch één gebrek: hij zou wat meer aan de weg moeten timmeren.⁶⁷⁴

⁶⁶⁹ Naar aanleiding van de tournee van het CO naar Japan (1962). Jaap Prinsen: persoonlijke mededeling. Bloemendaal: 12 maart 2016.

⁶⁷⁰ Prinsen 2003, p. 6; Iman Soeteman. Persoonlijke mededeling. Soest: 6 februari 2014.

⁶⁷¹ Jaap Prinsen. Persoonlijke mededeling. Bloemendaal: 19 maart 2014. Prinsen, leerling van Jan Bos en 3^e/plv.1^e hoornist van het Concertgebouworkest van 1966 tot 2004, studeerde na het behalen van de *Prix d'Excellence* bij Philip Farkas aan de Indiana University. Daar sprak Farkas zijn bewondering uit voor Bos.

⁶⁷² Peter Hoekmeijer. Persoonlijke mededeling. Hilversum: 5 november 2014.

⁶⁷³ René Bos. Persoonlijke mededeling. Zoetermeer: 10 november 2014.

⁶⁷⁴ De Leur 1997.



Afb. VIII.7. De hoornisten van het CO en hun collegae van het Chicago Symphony Orchestra tijdens de concertreis in de Verenigde Staten in 1954.

Staand (v.l.n.r.): Joseph E. Mourek (CSO), Cees van Leeuwen (CO), Gerben Sikkema (CO), Jan Bos (CO), Rinus Clarijs (CO). Zittend v.l.n.r. Alan Fuchs (CSO), Wayne Barrington (CSO), Clyde Wedgwood (CSO) en Philip Farkas (CSO).⁶⁷⁵

Platenmaatschappijen toonden in de jaren 1950-1970 nog vrij weinig interesse in de hoorn.⁶⁷⁶ Desondanks speelde Bos regelmatig als solist met het CO, resulterend in de volgende 22 optredens:

- Benjamin Britten, Serenade opus 31 (19-12-1948, 27-04-1957, 28-04-1957)
- Frank Martin, Concerto (04-01-1950, 05-01-1950)
- Karel Mengelberg, Hoornconcert (23-12-1951)
- Wolfgang Amadé Mozart, Symfonie concertante in Es gr.t., KV 297b (15-11-1953, 15-01-1955, 16-01-1955, 18-01-1956, 19-01-1956, 11-03-1961, 12-03-1961, 13-03-1961)
- Hans Kox, Concertante muziek (06-10-1956, 07-10-1956, 31-08-1957, 04-09-1957)
- Marius Flothuis, Canti e giuochi, opus 66 (17-10-1964, 18-10-1964, 01-11-1964)
- Wolfgang Amadeus Mozart, Hoornconcert nr.3 in Es gr.t., KV 447 (05-11-1965).⁶⁷⁷

Enkele solo-optredens van Bos met andere orkesten omvatten:

⁶⁷⁵ Foto: privéarchief René Bos. De namen van de hoornisten van het CSO in deze foto zijn geïdentificeerd door Dale Clevenger, solohoornist CSO van 1947 tot 2013 (Dale Clevenger: persoonlijke mededeling, Chicago: 14 januari 2015).

⁶⁷⁶ Hesp 1982, p. 6. Lp opname: Mozart, *Sinfonia Concertante* K297b (Fontana: SFL14074)

⁶⁷⁷ Concertgebouworkest (n.d.)

- Wolfgang Amadé Mozart, Hoornconcert nr.3 in Es gr.t., KV 447 (Kunstmaandorkest, 16-09-1959, studioregistratie K.R.O.)⁶⁷⁸
- Wolfgang Amadé Mozart, Symfonie concertante in Es gr.t., KV 297b (Kunstmaandorkest, 28-04-1963, studioregistratie K.R.O.)⁶⁷⁹
- Wolfgang Amadé Mozart, Hoornconcert nr.3 in Es gr.t., KV 447 (Noordelijk Filharmonisch Orkest, 06-07-1965, Martinikerk Groningen).⁶⁸⁰

In de pers werd Bos regelmatig geprezen vanwege zijn mooie spel, zoals uit het hieronder volgende overzicht moge blijken.

In 1944 verscheen in *De Telegraaf* een recensie van Louis Arntzenius waarin Bos wordt genoemd in de uitvoering van Mozarts *Symfonie Concertante* met het Concertgebouw Kamerorkest:

Door de vreugde welke het spel van de meesterlijke solisten – den hoboïst Stotijn, den clarinettist De Wilde, den fagottist De Klerk en den hoornist Bos – verwekte: er viel hier zóóveel klank en kunnen te beluisteren dat men nauwelijks meer naar inhoud vroeg.⁶⁸¹

In 1951 volgde een recensie in *De Waarheid* naar aanleiding van het *Concert voor hoorn en orkest* van Karel Mengelberg:

Mede dank zij het voortreffelijke spel van Jan Bos, de solo-hoornist van het Concertgebouw-orkest, had het werk zeer terecht een groot succes.⁶⁸²

Het *Nieuwsblad van het Noorden* roemde Bos in 1957 na een uitvoering van het *Quoniam* uit J.S. Bachs ‘Messe in h-moll’ BWV 232:

⁶⁷⁸ Een studioregistratie van het optreden van het Kunstmaandorkest o.l.v. Anton Kersjes is opgenomen in de archieven van het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, Hilversum. Jan Bos speelde tijdens dit optreden Mozart’s 3e hoornconcert. De stukken worden ingeleid door Piet Pijenburg. Voorafgaand aan het hoornconcert sprak Pijenburg met Jan Bos.

⁶⁷⁹ Bos speelde de Symfonie Concertante in Es gr.t., KV 297b. Mede-solisten in dit werk waren Bram de Wilde (klarinet), Evert van Tright (hobo) en Thom de Klerk (fagot). De dirigent was wederom Anton Kersjes.

⁶⁸⁰ *Nieuwsblad van het Noorden*, 7 juli 1965, Henk Kruize, “Concertgebouwhoornist Jan Bos speelde Mozart”, p. 11.

⁶⁸¹ *De Telegraaf*, 7 februari 1994, “Kamerorkest”, p. 3.

⁶⁸² *De Waarheid*, 27 december 1951, “Nieuwe Nederlandse orkestmuziek”, p. 4.

Het Quoniam hoorden we ook al dank zij de voortreffelijke begeleiding door de solo-hoornist van het Concertgebouworkest, de vroegere GOV'er Jan Bos, nog nooit zo gaaf.⁶⁸³

Naar aanleiding van een uitvoering van Benjamin Britten's *Serenade* op. 31 met het CO onder leiding van Henri Arends verscheen op 29 april 1957 een recensie in *De Tijd*:

Britten componeerde zijn *Serenade* in 1943 voor de tenor Peter Pears en de hoornist Dennis Brain. Het was nu niet de hoorn van Dennis Brain, maar die van het orkestlid Jan Bos, die mij machtig imponeerde. De hoornsolist speelt de proloog en sluit als epiloog met een herhaling daarvan. Daartussen, in de zes afzonderlijke liederen, die het motief avond en nacht als bindend element bevatten, is het telkens weer de hoorn die met pastorale klank een droombeeld opwekt van een Engels heuvellandschap bij avondzon en maanlicht. [...] Als laatste zweeft de klank van de hoorn weg naar de nevelige verte. [...] De echo van de hoorn bleef als in een droom nog lang daarna heel ver en zacht naklinken.⁶⁸⁴

Als solist speelde Bos op 6 juli 1965 Mozarts hoornconcert nr. 3 KV 447 met het Noordelijk Philharmonisch Orkest onder leiding van Charles de Wolff. In het *Nieuwsblad van het Noorden* volgde een dag later de volgende recensie van Henk Kruize:

De uit Groningen afkomstige hoornist Jan Bos, eerste solo-hoornist van het Concertgebouworkest, heeft in het zomerconcert van gisteravond een prachtige uitvoering gegeven van een hoornconcert van Mozart. [...] Bos speelde het concert KV 447, met de prachtige romance. Dit middendeel was van buitengewone kwaliteit. De hoornist beschikt over een voortreffelijke adembeheersing en vooral een superieure toonvorming: de toon is mild en rond en allesbehalve schetterend of schel. Ook in de blijde hoekdelen viel deze zachte toon te bewonderen.⁶⁸⁵

Bos kwam tweemaal op een opmerkelijke manier in het nieuws. In *De Waarheid* van 17 juni 1956 verscheen een artikel over de Scandinavische tournee van het CO. Tijdens deze tournee werd een aantal orkestleden ziek na een diner in Stockholm, voorafgaand aan het concert aldaar, waarschijnlijk door voedselvergiftiging.

⁶⁸³ *Nieuwsblad van het Noorden*, 23 oktober 1957, Netty Beck, "Hohe messe in de Harmonie", p. 9.

⁶⁸⁴ *De Tijd*, 29 april 1957, "Volksconcert onder Henri Arends", p. 3.

⁶⁸⁵ *Nieuwsblad van het Noorden*, 7 juli 1965, "Concertgebouwhoornist Jan Bos speelde Mozart", p. 11.

Vijf orkestleden, de hoornist J. Bos, de cellist J. de Nobel en de violisten J. H. Jacobs, F. Waterman en J. Koen moesten zelfs naar het ziekenhuis worden gebracht.

Was er bij deze en andere leden (in mindere mate) van vergiftigingsverschijnselen sprake, de eerste hoboïst Haakon Stotijn bleek een angina-aanval te hebben.⁶⁸⁶

In *Het Vrije Volk* van 13 juli 1962 verscheen een artikel over een onderzoek naar de fysiologische aspecten van het bespelen van een blaasinstrument. De eerste blazers van het CO, onder wie Bos, namen deel aan dit onderzoek dat gehouden werd in het Woodbrookershuis te Bentveld. Daarnaast namen ook musici uit het Residentie-orkest, de Groningse Orkestvereniging, het Nederlands Blazers Ensemble en studenten van het Maastrichts conservatorium deel. Het onderzoek werd uitgevoerd door dr. A. Bouhuys van het Laboratorium voor Klinische Fysiologie van de Universiteit Leiden. Tijdens het onderzoek werd onder andere de ademdruk, ademhalingsbeweging, de werking van het hart en de sterkte van de voortgebrachte toon gemeten. Bos bereikte tijdens het onderzoek een sterkte van 103 decibel (*afb. VIII.8*).⁶⁸⁷



Afb. VIII.8. Jan Bos tijdens het onderzoek in Bentveld.⁶⁸⁸

⁶⁸⁶ *De Waarheid*, “Deel Concertgebouworkest (op tournee) ziek”, 17 juni 1957, p. 6.

⁶⁸⁷ Blazers stellen hun longen op de proef 1962. p. 15.

⁶⁸⁸ Foto: Blazers stellen hun longen op de proef 1962, p. 15.

Kamermuziek

Zoals eerder gemeld (zie Hoofdstuk V) werd in 1924 het *Amsterdams Instrumentaal Solisten Quartet* opgericht, bestaande uit Dirk Speets, Derk Tonnis, Emanuel Haagman en Richard Sell. Dit ensemble hield op te bestaan toen Speets in 1934 met pensioen ging.⁶⁸⁹

In 1946 werd door trombonist Hans Maassen het *Concertgebouw Koperkwartet* opgericht. Bos maakte ongeveer 25 jaar deel uit van dit kwartet.⁶⁹⁰ Naast Maassen en Bos bestond het kwartet uit Marinus Komst en Wim Groot. Komst werd omstreeks 1952 opgevolgd door Freddy Grin. Het kwartet werkte mee aan radio- en televisie-uitzendingen, instructieve concerten op scholen en trad tijdens buitenlandse reizen op.⁶⁹¹ In 1946 begon het kwartet met radio-uitzendingen voor de NCRV onder de titel “Kopermuziek in kleine bezetting”. Talloze uitzendingen volgden, later ook voor de VARA in de serie “Aubade”. In 1958 werden uitzendingen gemaakt voor de Wereldomroep. Veel van de buitenlandse reizen vonden plaats in Europa. In 1959 werden uitzendingen verzorgd bij de BBC, de Finse radio en Radio Lausanne.⁶⁹² Het was zelfs het eerste koperensemble dat optrad in Japan. Dit gebeurde in 1962.⁶⁹³

Voor de stichting ‘Het schoolconcert’ werden talloze schoolconcerten gegeven in Nederland. In 1963 werd een optreden verzorgd bij gelegenheid van “de Nationale Herdenking 1863-1963: 150 jaar Koninkrijk”. Diverse Nederlandse componisten schreven muziek voor het *Concertgebouw Koperkwartet*, onder wie Jan Koetsier, Henk Badings en Gerard Boedijn. Het *Concertgebouw Koperkwartet* kreeg de eer, muzikale medewerking te verlenen bij de plechtige beëdiging en inhuldiging van HM Koningin Juliana in de Nieuwe Kerk te Amsterdam op 6 september 1948.⁶⁹⁴

Naast dit kwartet maakte Bos ook deel uit van het in september 1940 opgerichte *Concertgebouw Blaaskwintet*, naast hem bestaande uit Hubert Bahrwahser (fluit), Haakon Stotijn (hobo), Rudolf Gall (klarinet) en Thom de Klerk (fagot) – allen soloblazers van het CO. Na de oorlog nam Bram de Wilde de positie in van Gall, die enkele jaren eerder was vertrokken.⁶⁹⁵

⁶⁸⁹ Grin 1988, p. 90.

⁶⁹⁰ Hans Maassen: brief bij gelegenheid van het 50-jarig huwelijk van Jan en Johanna Bos. Doorwerth, 12 maart 1985. In zijn boek *100 jaar trompettisten van het Concertgebouworkest* geeft Freddy Grin op pagina 90 aan dat het Concertgebouw Koperkwartet opgericht werd “omstreeks 1947”. De brief van Maassen, oprichter van het Concertgebouw Koperkwartet, geeft duidelijkheid over het oprichtingsjaar.

⁶⁹¹ Grin 1988, p. 90.

⁶⁹² Hans Maassen: brief d.d. 12 maart 1985 (zie boven).

⁶⁹³ Grin 1988, p. 91.

⁶⁹⁴ Hans Maassen: brief d.d. 12 maart 1985 (zie boven).

⁶⁹⁵ In *De Tijd* van 17 juni 1942, “Rudolf Gall verliet het Concertgebouw”, p. 3, wordt meegedeeld dat dit gebeurde om een benoeming in München te aanvaarden. Een artikel in *De Telegraaf* vermeldt dat Gall in 1962 op 54-jarige leeftijd in München is overleden. Uit dit artikel blijkt dat Gall na WO II zijn

Iedere maand werd er een radio-uitzending verzorgd met het kwintet. Bos speelde vaker voor de radio, onder andere in een salonorkest van de AVRO en een harmonie-orkest van de NCRV.⁶⁹⁶



Afb. VIII.9. Het Concertgebouw Blaaskwintet bij de oprichting in 1940. V.l.n.r. Hubert Bahrwahser (fluit), Rudolf Gall (klarinet), Jan Bos (hoorn), Thom de Klerk (fagot) en Haakon Stotijn (hobo).⁶⁹⁷

In het voornoemde interview met Truus de Leur in 1997 vertelde Bos de volgende anekdote over het Concertgebouw Blaaskwintet:

In de oorlog werden we door de Duitsers een keer naar Berlijn gestuurd. Ik zei tegen Bahrwahser: “Daar krijg je mij niet voor, hoor.” Bahrwahser dacht er net zo over, hij was het ook niet eens met dat regime. Maar we konden ons niet permitteren om niet te gaan, want dan had iedereen moeten onderduiken. Toen zijn we gestopt met het kwintet. We hadden iedere maand

carrière heeft voortgezet bij de *Münchener Philharmoniker* en het orkest van de *Bayerische Rundfunk* (*De Telegraaf*, 19 januari 1962, “Klarinettist Rudolf Gall overleden”, p. 9).

⁶⁹⁶ De Leur 1997.

⁶⁹⁷ Foto: *Algemeen Handelsblad*, 19 september 1940, “Concertgebouw-Kwintet opgericht”, p. 4.

een radio-uitzending en Bahrwahser gaf daar als reden op dat er ruzie was geweest en dat het kwintet uit elkaar was gevallen.⁶⁹⁸

Uit een tweetal artikelen in *De Tijd* en *Dordrechtse Courant* wordt echter duidelijk dat er tijdens de oorlog *toch* een blaaskwintet van het CO in Berlijn heeft opgetreden.⁶⁹⁹ Welke musici dit optreden verzorgden, is in deze artikelen niet terug te vinden.



Afb. VIII.10. Het Concertgebouw Blaaskwintet kort na de oorlog.

V.l.n.r. Hubert Bahrwahser, Haakon Stotijn, Jan Bos, Thom de Klerk en Bram de Wilde.⁷⁰⁰

Tot de vele optredens van het kwintet behoorden een concert op de Nederlandse Ambassade te Parijs op 9 november 1946,⁷⁰¹ een concert op 5 juli 1949 tijdens het Holland Festival⁷⁰² en een concert tijdens het 15th International Festival te Edinburgh.⁷⁰³ Het kwintet had in de jaren

⁶⁹⁸ De Leur 1997.

⁶⁹⁹ *De Tijd*, 20 november 1941, “Concertgebouw-Kwintet te Berlijn”, p. 4; *Dordrechtse Courant*, 9 december 1941, “Nederlandsche muziek in Duitschland”, 1941, p. 2.

⁷⁰⁰ Foto: KCO inv. Jan Bos.

⁷⁰¹ *De Tijd*, 31 oktober 1946, “Ned. muziek in Parijs”, p. 2.

⁷⁰² Zie: www.hollandfestival.nl/nl/programma/1949/roussel,-pijper,-badings,-hindemith/ (Programma Holland Festival 1949).

⁷⁰³ ANP nieuwsbericht 21 augustus 1961, radiobulletin nr. 50:

‘60 een grote reputatie opgebouwd. Met het Nederlands Kamerorkest waren er goede banden, resulterend in een plaatopname van Mozarts *Symfonie concertante* in Es (KV 297b).⁷⁰⁴ Het musiceren in het kwintet was bevorderlijk voor het samenspel in het orkest. De soloblazers van het orkest waren uitstekend op elkaar ingespeeld. Het overlijden van Stotijn en De Klerk, kort na elkaar in 1964 en 1966, betekende het einde van het toenmalige kwintet.⁷⁰⁵

Amsterdams Kamermuziek Gezelschap

Onder leiding van violist Piet Heuwekemeijer werd in 1942 een kamermuziekgezelschap samengesteld dat zich ten doel stelde, “rijkdommen aan instrumentale werken voor een kleinere, niet alledaagsche bezetting, welke juist door deze minder gebruikelijke bezetting nooit werden uitgevoerd” onder de aandacht te brengen.⁷⁰⁶ De concerten werden vaak gegeven in de Kleine Zaal van het Concertgebouw. Vanuit een vaste kern werd het ensemble regelmatig uitgebreid met andere musici uit het CO. In februari 1944 speelde Bos al mee met dit Amsterdams Kamermuziek Gezelschap in een uitvoering van het *Nonet* van Louis Spohr en in maart 1944 in een uitvoering van Mozarts hoornkwintet KV 407. Nadat het Gezelschap aanvankelijk vooral op strijkers gericht was geweest, kwam vlak na de oorlog een goede samenwerking met het Concertgebouw Blaaskwintet tot stand.

Nederlandse muziek speelde een belangrijke rol in het repertoire. Er werden werken van Kees van Baaren, Lex van Delden, Marius Flothuis en Henk Badings uitgevoerd. Evenals met het Concertgebouw Blaaskwintet bestonden er goede banden met de omroep en was het ensemble veelvuldig via de radio te beluisteren. Er waren ook optredens bij het Holland Festival, tijdens de Gaudeamus weken en voor de *International Society for Contemporary Music*.⁷⁰⁷ Voor een educatieve serie waren er optredens in de Kleine Zaal en werd er in 1952 een film, “Slaet opten trommele”, gemaakt, waarin instrumenten door de leden van het ensemble werden geïntroduceerd. Deze film werd op scholen vertoond.⁷⁰⁸ Het Amsterdams

www.delpher.nl/nl/radiobulletins/view?query=concertgebouw+kwintet&coll=anp&identifier=anp%3A1961%3A08%3A21%3A50%3Ampg21&resultsidentifier=anp%3A1961%3A08%3A21%3A50%3Ampg21.

⁷⁰⁴ Nederlands Kamerorkest o.l.v. Szymon Goldberg; Philips 1960. Deze opname is later uitgebracht op CD: Philips Classic Productions, volume 37 (Philips 462 552-2).

⁷⁰⁵ De Leur 1997.

⁷⁰⁶ De Leur 2004.

⁷⁰⁷ Ibid.

⁷⁰⁸ Slaet opten trommele (1952). Beeld en Geluid, afleveringstitel BG_33816.

kamermuziek Gezelschap hield in het begin van de jaren '60 op te bestaan, mede omdat Heu-
wekemeijer een positie als directeur van de Nederlandse Orkeststichting accepteerde.⁷⁰⁹



Afb. VIII.11. Amsterdams Kamermuziek Gezelschap.⁷¹⁰

Docentschap

In 1945 werd Bos als docent hoorn aan het Amsterdams Conservatorium benoemd. Deze aanvankelijk tijdelijke benoeming werd na een jaar in een vast dienstverband omgezet.⁷¹¹ Zoals in voorgaande hoofdstukken beschreven, was het gebruikelijk dat de aanvoerders van het CO benoemd werden tot docent aan het Amsterdams Conservatorium. In 1970 volgde ook een benoeming van Bos tot docent aan het Stedelijk Conservatorium Groningen. Op beide conservatoria gaf hij les tot aan zijn pensioen in 1974.⁷¹² Hij was een conciëntieus docent en leidde hoornisten op om orkestmusicus te worden. Toonvorming stond centraal.⁷¹³ Als op de les de toon niet goed was, was de les niet goed. Ongeacht de sterkte moest er altijd klank-

⁷⁰⁹ De Leur 2004.

⁷¹⁰ Foto: privécollectie René Bos.

⁷¹¹ René Bos. Persoonlijke mededeling. Zoetermeer: 10 november 2014.

⁷¹² Idem.

⁷¹³ Idem: steeds opnieuw sprak hij over een ronde toon en het raken van de kern van een toon.

schoonheid zijn. Wanneer de hoornist de kern van de toon opzoekt, krijgt de toon glans.⁷¹⁴ Tijdens de lessen werden er dan ook veel lange tonen gespeeld.⁷¹⁵ Een vaak gebruikte aanwijzing van Bos was het ‘haken van tonen’. Hiermee bedoelde hij het vinden van steunpunten in de spieren van de bovenlip, waardoor tonen met meer zekerheid getroffen kunnen worden.⁷¹⁶ In de lessen werd er veel gewerkt aan etudes, bijvoorbeeld van O. Franz, C. Kopprasch, M. Alphonse, J. Porret en V. Reynolds.⁷¹⁷ Daarnaast was er veel aandacht voor orkeststudies, waarbij de kwaliteit van de klank en intonatie centraal stond. Bos had een voorkeur voor spel zonder vibrato. Volgens Bos moest de intensiteit van de klank zo hoog zijn, dat er geen vibrato nodig was.⁷¹⁸

Evenals zijn collega's in het orkest, die een gemeenschappelijke klankvoorstelling hadden, droeg hij deze cultuur van musiceren over op zijn leerlingen, uitgaande van klankschoonheid en een integere muzikale zeggingskracht.⁷¹⁹ Bos cultiveerde het hoornspel van zijn studenten. Tot op heden worden leerlingen van Bos, net zoals hun leraar, geroemd om hun prachtige fluwelen klank.⁷²⁰

Hans Dullaert beschreef in 1985 – vanuit zijn functie als voorzitter van het Nederlands Hoornisten Genootschap – de grote invloed die Bos als docent heeft gehad op de Nederlandse hoorncultuur:

Belangrijk voor de huidige generatie is het feit dat een aantal van Nederlands beste hoornisten van dit moment leerlingen waren van Jan Bos, die op hun beurt de “school” die hij voorstond weer uitdragen aan hun leerlingen, aldus zorgdragend voor een gelukkige continuïteit.⁷²¹

Tot de leerlingen van Bos behoorden Jaap Prinsen (3^e hoornist CO, 1966-2004), Iman Soeteman (2^e/4^e hoornist CO, 1969-1994), Sijmen van Brederode (3^e hoornist CO, 1947-

⁷¹⁴ Hoekmeijer 2003, p. 7.

⁷¹⁵ Iman Soeteman. Persoonlijke mededeling. Soest: 6 februari 2014. Over het inspelen was Bos duidelijk: “niet teveel want dan word je te snel moe”. Zijn aanwijzingen met betrekking tot ademhaling waren meestal summier: “Je moet goed ademen!” Peter Hoekmeijer. Persoonlijke mededeling. Hilversum: 5 november 2014.

⁷¹⁶ Jaap Prinsen. Persoonlijke mededeling. Bloemendaal: 19 maart 2014.

⁷¹⁷ Iman Soeteman. Persoonlijke mededeling. Soest: 6 februari 2014.

⁷¹⁸ Jaap Prinsen. Persoonlijke mededeling. Bloemendaal: 28 oktober 2015.

⁷¹⁹ Jaap Prinsen. Persoonlijke mededeling. Bloemendaal: 19 maart 2014.

⁷²⁰ Peter Hoekmeijer gaf zijn artikel over Jaap Prinsen de veelzeggende titel: “De fluwelen toon van Jaap Prinsen”. Hoekmeijer 2003, 7.

⁷²¹ Hans Dullaert. Brief aan de familie Bos. Edam: 28 mei 1985.

1975), Peter Hoekmeijer (solohoornist Radio Philharmonisch Orkest) en Henk Koster (Rotterdams Philharmonisch Orkest / Marinierskapel).

In 1962 kreeg de Israëlische hoornist Ya'acov Mishori met een beurs van de *America-Israel Foundation* de kans om in het buitenland te studeren. Op advies van de vooraanstaande dirigenten Rafael Kubelik en John Barbirolli, die Mishori om raad had gevraagd, ging hij bij Bos in Amsterdam studeren.⁷²² Ya'acov Mishori beschreef zijn docent als volgt:

Mr. Bos was not only a superb hornist but also an equally superb teacher, and in addition both Mrs. Bos and he related to me as if I were part of their family. I deeply enjoyed every moment of my visit at their home. [...] There can be no doubt that his wonderful coaching spurred me on towards a successful career. Jan Bos was also teacher to an "Israeli Horn Colony".⁷²³

Mishori werd na zijn studie bij Bos solohoornist van het *Israel Philharmonic Orchestra*. Naar zijn voorbeeld volgden vier andere hoornisten uit Israël die ook bij Bos in Amsterdam gingen studeren, te weten Meir Rimon (solohoornist *Israel Philharmonic Orchestra* en internationaal solist), Ezra Molcho (*Israel Philharmonic Orchestra*), Ram Vidan (*Kibbutz Naan*) en Giora Rafaeli (*Israel Chamber Orchestra*).⁷²⁴ Bos heeft een heel duidelijk stempel gedrukt op de hoorncultuur in Israël. Uit dankbaarheid zijn er in Israël zelfs bomen voor hem geplant.⁷²⁵

Instrumentarium

Nadat Bos als leerling was begonnen op de oude F-hoorn van zijn vader, werd hij enige tijd later door een neef van zijn vader geadviseerd om op een dubbele hoorn (F/B^b) te gaan spelen.⁷²⁶ Bos speelde aan het begin van zijn professionele carrière op een compenserende dubbele hoorn, model III van Herbert Fritz Knopf. Dit model wordt ook wel 'Walzenhorn' genoemd (*afb.* VIII.12). De term 'Walzen' heeft betrekking op het centraal geplaatste ventiel.

⁷²² Ya'acov Mishori: brief b.g.v. het 50-jarig huwelijksfeest van Jan en Johanna Bos. Tel Aviv: mei 1985.

⁷²³ Ibid.

⁷²⁴ Ibid.

⁷²⁵ De Leur 1997. Peter Hoekmeijer (later solo-hoornist van het Radio Philharmonisch Orkest) ontmoette de Israëlische hoornisten in zijn studietijd. Eén van hen moest het *Konzertstück* op. 86 van Robert Schumann spelen. De genoteerde e3 in de eerste hoornpartij, een uitzonderlijke hoge ligging voor hoornisten, kon hij niet aan. Hij 'zong' de toon daarom in zijn instrument en kwam het werk op deze creatieve manier toch ongeschonden door. Peter Hoekmeijer, persoonlijke mededeling. Hilversum: 5 november 2014.

⁷²⁶ De Leur 1997.



Afb. VIII.12. Jan Bos als lid van een koperkwartet met zijn Walzenhorn.⁷²⁷

Nadat Bos bij het CO was benoemd, adviseerde Sell hem, over te stappen op een enkele hoorn.⁷²⁸ Via Sell werd een enkele hoorn van Knopf besteld. In de oorlogsjaren werd dit instrument door Bos verkocht om aan eten te komen.⁷²⁹ Kort na de oorlog kreeg Bos een bericht van de Amsterdamse instrumentenhandel W. Hampe: deze had vijf hoorns van de Duitse bouwer Knopf in de winkel en Bos kreeg, als solohoornist van het CO, de eerste keus.⁷³⁰ Dit instrument bleef Bos zijn gehele carrière bespelen. Hij bleef trouw aan zijn instrument en wisselde zelden. Dit gold ook voor zijn mondstuk. Bos speelde bijna altijd op zijn Knopf-hoorn.⁷³¹ Het instrument dat Bos in 1945 bij Hampe kocht was een model 6, gemaakt door Knopf in Markneukirchen (Duitsland).

⁷²⁷ Foto: privearchief René Bos. De identiteit van de overige musici is niet bekend (zij zijn niet de leden van het Concertgebouw Koperkwartet).

⁷²⁸ “Je moet niet op die dubbele hoorn blijven spelen, dan blaas je je rot.” De Leur 1997.

⁷²⁹ Ibid.

⁷³⁰ Jan Bos vertelde in het interview voor de *Kcourant* [sic] aan Truus de Leur over de aankoop van zijn hoorn in 1945 (De Leur 1997).

⁷³¹ Iman Soeteman: persoonlijke mededeling. Soest: 6 februari 2014 en René Bos: persoonlijke mededeling. Zoetermeer: 10 november 2014.



Afb. VIII.13. Het originele instrument van Jan Bos, een Herbert Fritz Knopf hoorn, model 6.⁷³²

Destijds speelde de hele hoorngroep op hoorns van Knopf,⁷³³ op initiatief van Sell, die de Knopf-hoorn samen met de bouwer had ontwikkeld. Het instrument was uitermate geschikt voor de akoestiek van het Concertgebouw. Het warme, fluwelige timbre was met name geschikt voor het versmelten van klank, wat in de tijd van Van Beinum nadrukkelijk werd nagestreefd. De klank van deze hoorns werd geïdealiseerd: wat de Alexander, model 103, voor Berlijn was, de Wienerhorn voor Wenen en de Conn 8D voor New York, was de Knopf voor het Concertgebouw.⁷³⁴ Het was ten tijde van Bos min of meer een verplichting om op een Knopf-hoorn te spelen als men bij het CO kwam.⁷³⁵ Christian Knopf, vijfde generatie hoornbouwer en kleinzoon van Herbert Fritz Knopf, omschrijft de destijds gebruikte Knopf-modellen als volgt:

⁷³² Bos verkocht zijn instrument na zijn pensionering aan dhr. Bretveld, een klokkenmaker in Lochem. Lange tijd was het onbekend waar het instrument was. Ik traceerde het tijdens dit onderzoek en met hulp van *University College Roosevelt* kwam het in mijn bezit. Deze afbeelding toont de hoorn in huidige staat, nadat Christian Knopf in 2016 het stopventiel in oorspronkelijke staat terugbracht. De hoorn is vervolgens schoongemaakt en gereviseerd door Klaus Fehr.

⁷³³ De Leur 1997.

⁷³⁴ Iman Soeteman. Persoonlijke mededeling. Soest: 6 februari 2014.

⁷³⁵ Idem.

Ein sich gut mit anderen Instrumenten mischender runder und dabei transparenter Klang, im Sinn von nicht alles platt machend und die hervorragende Tragfähigkeit im Piano spezielle Eigenschaften. Das Problem ist, daß im Gegensatz zu Heute, früher in einigen Orchestern (nach der großen F-Horn und dem danach verstärkten Einsatz von Doppelhörnern), ein offener, schlanker und leichter Klang geradezu gewünscht war. Also nicht so dumpf wie die Amerikanischen Instrumente, aber eben auch nicht so schreiend und dominierend wie manche heutige Hörner. Das war sicher mit den Modellen meines Großvaters besonders gut möglich, schlanker und heller als F-Horn aber trotzdem rund und tragfähig. [...] man wollte nicht den Klang eines dunklen deutschen Waldes, sondern eher eines lichten und hellen Waldes.⁷³⁶

Ondanks zijn duidelijke voorkeur voor de Knopf-hoorn, model 6, speelde Bos incidenteel op een ander type instrument. Voor uitzonderlijk hoge hoornpartijen, met name in barokmuziek, gebruikte hij een discanthoorn, ook gebouwd door Knopf.



Afb. VIII.14a. H.F. Knopf, model 6.⁷³⁷



Afb. VIII.14b. Knopf discanthoorn.⁷³⁸

In composities als Symfonie VII van Anton Bruckner, de *Alpensinfonie* van Richard Strauss, *Sacre du Printemps* van Igor Stravinsky en *Der Ring des Nibelungen* van Richard Wagner dient de Wagnertuba bespeeld te worden. Dit bijzondere instrument, ontwikkeld op aanwij-

⁷³⁶ Christian Knopf: persoonlijke mededeling. Markneukirchen: 12 maart 2014.

⁷³⁷ Metz 1963, p. 63.

⁷³⁸ Foto: KCO inv. Jan Bos

zingen van Wagner, combineert de klank- en speeleigenschappen van de hoorn met de (tenor) tuba. De klank is mooi en week, doch van een zekere logheid in toonvoortbrenging, waardoor de inzet zich moet beperken tot zangrijke melodieën en niet te snelle passages.⁷³⁹ In tegenstelling tot wat de naam doet vermoeden, is de Wagnertuba in feite een hoorn, bespeeld door hoornisten met een standaard hoornmondstuk. Bos bespeelde een Wagnertuba, wederom gebouwd door Herbert Fritz Knopf. Vóór de oorlog bespeelde Sell deze meestal, met name in de Bruckner-symfonieën.⁷⁴⁰ Bos bespeelde de Wagnertuba met een standaard, merkloos mondstuk van gemiddelde grootte.⁷⁴¹



Afb. VIII.15. Knopf, Wagnertuba.⁷⁴²



Afb. VIII.16. Mondstuk van Jan Bos.⁷⁴³

Bos beschikte ook over een Inventiehoorn, gebouwd in Parijs (ca. 1800). Van dit historische instrument is de binnenzijde van de beker prachtig beschilderd. Het instrument, afkomstig uit een collectie van Willem Mengelberg, werd door Bos bij een veiling gekocht.⁷⁴⁴ Bos heeft de

⁷³⁹ Metz 1963, p. 79.

⁷⁴⁰ “Sell wilde die partijen altijd spelen, want dan heb je minder te doen.” Bos vertelde deze anekdote in het interview met Truus de Leur voor de *Kcourant* (De Leur 1997).

⁷⁴¹ Peter Hoekmeijer. Persoonlijke mededeling. Hilversum: 5 november 2014.

⁷⁴² Metz 1963, p. 79.

⁷⁴³ Ibid., p. 64.

⁷⁴⁴ Jaap Prinsen. Persoonlijke mededeling. Bloemendaal: 4 november 2015.

delen *prologue* en *epilogue* uit Benjamin Britten's *Serenade* op. 31 op deze Inventiehoorn gespeeld,⁷⁴⁵ tijdens concerten met het CO op 19 december 1948 en 27 en 28 april 1957.⁷⁴⁶



Afb. VIII.17. Inventiehoorn van Bos, voorheen in bezit van Mengelberg.⁷⁴⁷

Pensionering

In 1974 bereikte Bos de pensioengerechtigde leeftijd en beëindigde hij, na 37 jaar, zijn carrière in het CO. Ook stopte hij als docent aan de conservatoria te Amsterdam en Groningen. Hij was een belangrijk, muzikaal inspirerend voorbeeld voor vele collegae, waarbij hij zich nadrukkelijk profileerde door zijn prachtige 'fluwelen' klank en zijn lyrische manier van musiceren, waarin hij bovendien kon 'boetseren' met de klank. Als hoorndocent droeg hij de speelstijl en het klankideaal over op zijn leerlingen. Samen met zijn collega Adriaan van Woudenberg verfijnde hij de speelstijl en klankcultuur van het hoornspel, waarbij hij de nadruk bleef leggen op het zoeken naar de 'ideale' klank. De hoorngroep van het CO kreeg hierdoor de duidelijk herkenbare 'fluwelen' klank, die nationaal en internationaal bejubeld werd.

Toen men bij het afscheid van Bos een koninklijke onderscheiding voor hem wilde aanvragen, wees hij deze geste resoluut van de hand. Bos had een machinist van het gemaal

⁷⁴⁵ *Serenade for tenor, horn and strings, opus 31* van Benjamin Britten is een liedcyclus bestaande uit acht delen, waarbij de componist voorschreef dat in het eerste (Prologue) en laatste deel (Epilogue) door de hoornist alleen natuurtonen gebruikt mogen worden. Vaak worden deze hoekdelen daarom op natuurhoorn gespeeld.

⁷⁴⁶ Zowel Jaap Prinsen als Adriaan van Woudenberg hebben aan mij medegedeeld dat Jan Bos deze Inventiehoorn bespeeld heeft tijdens de uitvoeringen van Britten's *Serenade* met het CO.

⁷⁴⁷ Foto: privécollectie Jaap Prinsen.

van Lemmer gekend, die viermaal iemand had gered uit het kolkende water bij het gemaal.⁷⁴⁸ Dát vond hij een onderscheiding waard, maar de machinist had niet meer gekregen dan een bronzen medaille.⁷⁴⁹

Na zijn pensionering trok Bos zich terug en verhuisde naar het oosten van Nederland, aanvankelijk naar het Drentse plaatsje Norg, vervolgens naar Lochem en tenslotte naar Enschede. Hij volgde het CO via radio en tv, maar bezocht het Concertgebouw zelden. Bos en zijn vrouw hielden wel contact: zowel collegae uit de hoorgroep als van het Concertgebouw Blaaskwintet bezochten hem regelmatig. In 1982 werd hij benoemd tot erelid van het Nederlands Hoornisten Genootschap. Na zijn pensioen is hij vrijwel meteen gestopt met hoornspelen. Wanneer men hem vroeg of hij het hoornspelen miste, zei hij: “Af is af!”⁷⁵⁰ Hij overleed op 31 januari 2003 in Enschede op 93-jarige leeftijd. Het spel van Jan Bos kan men echter nog altijd beluisteren via een groot aantal radio- en televisieopnames van het CO.



Afb. VIII.18. De hoorgroep van het CO in de jaren '50. V.l.n.r.: Gerben Sikkema, Sijmen van Brederode, Rinus Clarijs, Jan Bos en Adriaan van Woudenberg.⁷⁵¹

⁷⁴⁸ De Leur 1997.

⁷⁴⁹ Voor een benoeming in de *Orde van Oranje-Nassau* komen personen in aanmerking die zich voor de samenleving bijzonder verdienstelijk hebben gemaakt. Tot 1996 werden er tevens “Eremedailles” in goud, zilver of brons uitgereikt, waarbij de dragers niet werden opgenomen in de Orde van Oranje-Nassau.

⁷⁵⁰ René Bos, Persoonlijke mededelingen. Zoetermeer: 10 november 2014.

⁷⁵¹ Foto: KCO inv. Jan Bos.

IX

ADRIAAN VAN WOUDENBERG

Heden ten dage beschikt het Koninklijk Concertgebouworkest over een goed georganiseerde Orkestacademie, waarin jonge, talentvolle musici de kans krijgen om zich te bekwamen in het orkestspel.⁷⁵² Geselecteerde ‘academisten’ krijgen de gelegenheid om enkele maanden onder intensieve begeleiding van een van de orkestleden mee te spelen in het orkest. In de begintijd van het Concertgebouworkest (CO) bestonden er aan Nederlandse conservatoria geen specifieke orkestrale opleidingen.⁷⁵³ In 1889 had dirigent Willem Kes zich reeds tot het bestuur van het Concertgebouw gewend om zijn zorgen kenbaar te maken over “de moeilijkheid op een zeker ogenblik het orkest aan te vullen met musici van niveau”.⁷⁵⁴ Veel talentvolle Nederlandse musici zochten een bestaan in het buitenland. Vacatures werden vaak opgevuld met behulp van buitenlandse agenten, waarmee Kes slechte ervaringen had.⁷⁵⁵

Op initiatief van Kes werd daarom in 1890 een “Orkestschool” opgericht, volledig toegespitst op het vormen van goede orkestmusici. Hiermee onderscheidde de school zich van de conservatoria die een algemene muziekopleiding verzorgden. Leerlingen, minstens twaalf jaar oud, werden na een succesvol verlopen toelatingsexamen toegelaten tot de Orkestschool. Zij werden onderwezen in een hoofdvak (een gebruikelijk orkestinstrument), theorie- en compositieles, ensemblespel en een bijvak. Er waren in totaal vijf klassen en de opleiding werd afgesloten met een einddiploma.⁷⁵⁶ De Orkestschool was bijzonder succesvol. Eind 1893 waren er al zo’n zestig leerlingen.⁷⁵⁷ In 1898 werd de Orkestschool ondergebracht bij het Amsterdamsch Conservatorium.⁷⁵⁸ De aanvoerders van het CO werden als hoofdvakdocent verbonden aan dit conservatorium – een traditie die tot op heden bestaat.⁷⁵⁹ De meest talentvolle leerlingen kregen vervolgens van hun “meester” de kans om bij gelegenheid mee te spelen in het CO. Klank en speelcultuur van het CO werden aldus goed bewaakt en

⁷⁵² Zie www.concertgebouworkest.nl/Educatie/Academie/ voor informatie over de Academie van het Koninklijk Concertgebouworkest.

⁷⁵³ Don 2013, p. 148.

⁷⁵⁴ Giskes 1989b, p. 37.

⁷⁵⁵ Blijkend uit het volgende citaat van Willem Kes (Giskes 1989b, p. 37): “Tot nu toe heb ik onze vacatures niet anders kunnen bezetten dan met behulp van buitenlandsche agenten waardoor men – wij hebben de ondervinding er van opgedaan – dikwijls zeer slecht geholpen wordt.”

⁷⁵⁶ Giskes 1989b, p. 37.

⁷⁵⁷ Ibid., p. 38.

⁷⁵⁸ Don 2013, p. 49.

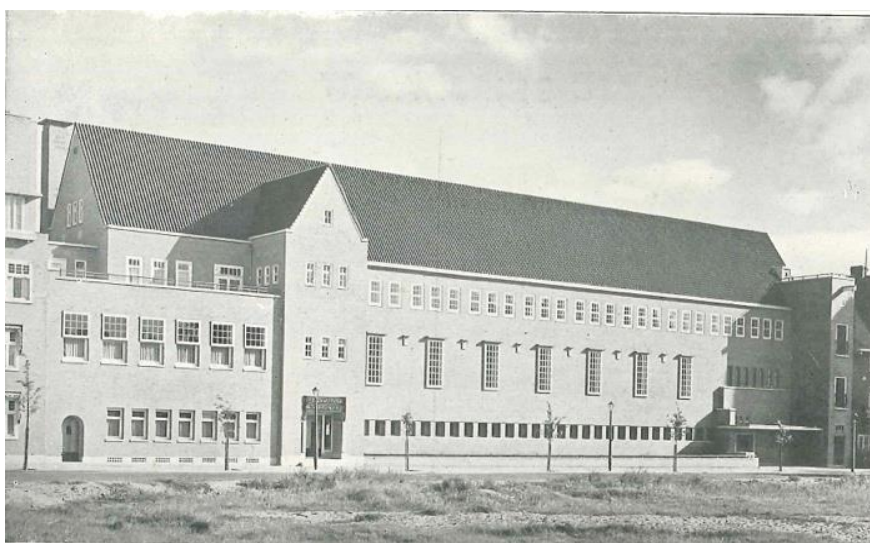
⁷⁵⁹ Van Rijt 2006, p. 4.

doorgegeven aan een nieuwe generatie. Verschillende musici zijn op deze manier in vaste dienst van het CO gekomen.

Toelating tot het Conservatorium en het Concertgebouworkest

In maart 1943 maakte Adriaan van Woudenberg, leerling van de toenmalige solohoornist Richard Sell, als “volontair”⁷⁶⁰ zijn opwachting in het CO. Van Woudenberg was op 5 november 1925 geboren in Amsterdam. Zijn vader werkte bij de recherche die zich als bekwaam amateur-musicus en autodidact had toegelegd op het componeren van marsen en potpourri’s.⁷⁶¹ Een neef, die inwoonde bij de familie, speelde trompet.

De jonge Van Woudenberg had les van solotrompettist Dirk Speets van het CO en wilde ook de muziek in. Zijn vader, die deze wens zelf ooit had gehad, zag het talent van zijn zoon en steunde hem. Na een muzikale test door zangpedagoog Bume Kuijpers mocht Van Woudenberg naar de muziekschool in Amsterdam.⁷⁶² Op dat moment was er veel behoefte aan hoornisten en fagottisten en Van Woudenberg koos voor de hoorn.⁷⁶³ Na een jaar deed hij succesvol toelatingsexamen aan het Amsterdamsch Conservatorium, waar hij zijn toekomstige leraar Sell voor het eerst ontmoette.



Afb. IX.1. Voorgevel van het Amsterdamsch Conservatorium, 1931.⁷⁶⁴

⁷⁶⁰ In die tijd een gangbare benaming voor een leerling die onder begeleiding van zijn leraar meespeelde in het orkest.

⁷⁶¹ Bouma 1984, p. 23.

⁷⁶² Adriaan van Woudenberg, persoonlijke mededeling. Amsterdam: 19 februari 2014.

⁷⁶³ Van Rijt 2006, p. 4.

⁷⁶⁴ Foto: privécollectie Adriaan van Woudenberg.

Van Woudenberg was op dat moment echter te jong om toegelaten te worden en moest toestemming krijgen van de Inspecteur van het Onderwijs. Onder voorwaarde dat hij particulier onderwijs in talen en enkele andere belangrijke vakken zou volgen, kreeg hij deze. Een middelbare school heeft hij derhalve nooit bezocht.⁷⁶⁵ Hij studeerde aan het conservatorium in de jaren 1939-1943.⁷⁶⁶



Afb. IX.2. Een van de leslokalen van het Amsterdamsch Conservatorium.⁷⁶⁷

In die tijd mochten de studenten kiezen tussen het orkestdiploma en een volledig einddiploma. Van Woudenberg koos voor het laatste en werd enkele jaren later de eerste die eindexamen voor het diploma hoorn deed. Hij mocht zich gelukkig prijzen dat hij onderwijs kon krijgen van een groot hoornist uit de voorname Duitse traditie, zoals onderwezen in Leipzig door Friedrich Gumpert.⁷⁶⁸ Sell gaf Van Woudenberg een opleiding in deze lijn, die zich kenmerkte door een grote, ronde toon. Er werd niet met vibrato gespeeld en de klank moest gemakkelijk kunnen mengen. Willem Mengelberg was erg gesteld op deze kenmerkende klank, niet alleen bij de hoorngroep maar ook bij de andere blazers.⁷⁶⁹

⁷⁶⁵ Adriaan van Woudenberg, persoonlijke mededeling. Amsterdam: 19 februari 2014.

⁷⁶⁶ Van Woudenberg, p. 9.

⁷⁶⁷ Foto: privécollectie Adriaan van Woudenberg.

⁷⁶⁸ Het is aannemelijk dat Richard Sell zijn opleiding volgde in de hoorntraditie van Gumpert in Leipzig. In Hoofdstuk V is de opleiding van Sell nader omschreven.

⁷⁶⁹ Adriaan van Woudenberg, persoonlijke mededeling. Amsterdam: 19 februari 2014.



Afb. IX.3. Adriaan van Woudenberg in zijn studietijd aan het Amsterdams Conservatorium.⁷⁷⁰

Bij de oprichting van de Nederlandse Opera nam Van Woudenberg, toen nog niet afgestudeerd aan het Conservatorium, deel aan het proefspel hoorn. Hij werd aangenomen, maar de benoeming ging niet door omdat zijn vader hem te jong achtte voor een dergelijke baan. Sell gaf hem vervolgens de mogelijkheid, aan zijn zijde als “volontair” mee te spelen in het CO. Het proefspel voor deze positie werd afgenomen door een commissie, bestaande uit diverse orkestleden, Willem Mengelberg, Eduard van Beinum (de tweede dirigent in de periode Mengelberg) en Jan Koetsier.⁷⁷¹ Drie maanden voor zijn eindexamen werd Van Woudenberg aangenomen in het CO. Hij was toen slechts achttien jaar oud. Zijn eerste concert, onder leiding van Mengelberg, volgde op 11 maart 1943. Op het programma stonden werken van Wagenaar, Brahms en Beethoven.⁷⁷² Onder de hoede van Sell kreeg hij een goede opleiding in het orkest, waarbij hij alle partijen in de groep mocht meespelen en af en toe een solo kreeg toebedeeld, onder andere in de Pastorale (zesde symfonie) van Ludwig von Beethoven.⁷⁷³

In deze periode studeerde Van Woudenberg naast zijn werk in het CO ook hoofdvak piano. Hij volgde vanaf 1943 pianolessen bij Willem Smalt en sloot het eindexamen succesvol af in 1946. Van deze piano-opleiding heeft hij later veel profijt gehad.⁷⁷⁴ Lange tijd kreeg

⁷⁷⁰ Foto: privécollectie Adriaan van Woudenberg.

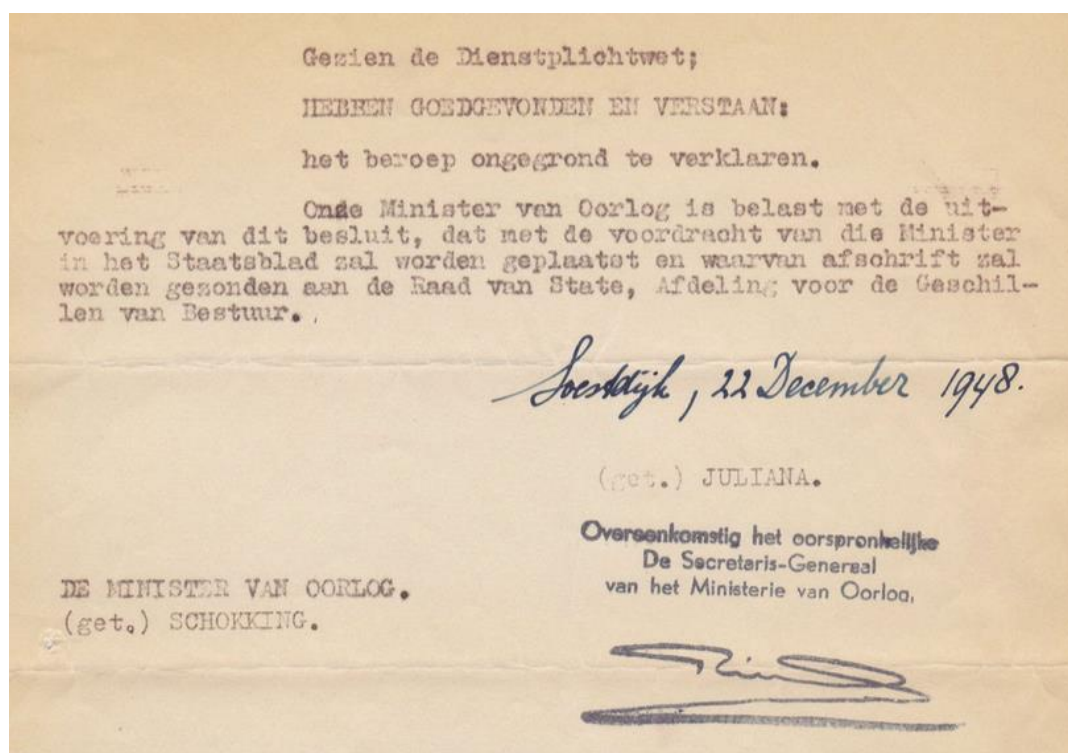
⁷⁷¹ Flothuis 1989, p. 187.

⁷⁷² Van Woudenberg 2011, p. 10f.

⁷⁷³ De Leur 2013, p. 6.

⁷⁷⁴ Ibid., p. 7.

hij uitstel van de dienstplicht en vervolgens, in de oorlog, van de “Arbeitseinsatz”.⁷⁷⁵ Na de oorlog werd hij toch opgeroepen voor dienstplicht. Er werd vrijstelling aangevraagd op basis van zijn werk in het CO. Deze vrijstelling werd echter afgewezen, zelfs na een beroep tegen deze beslissing bij Koningin Juliana in december 1948. Van Woudenberg werd dus toch als dienstplichtige ingedeeld, maar na enkele maanden afgekeurd. Na een afwezigheid van ruim vier maanden kwam hij terug in het CO, en wel in een Beethoven-programma met Otto Klemperer.⁷⁷⁶



Afb. IX.4. Afwijzing van het beroep inzake dienstplicht A. van Woudenberg, getekend door Koningin Juliana.⁷⁷⁷

Mengelberg was volgens Van Woudenberg een strenge dirigent die hoge eisen stelde. Tijdens repetities praatte hij veel en lette op details. Zijn concerten waren meeslepend, waarbij het orkest eensgezind en enthousiast samenspeelde, resulterend in nagenoeg perfecte uitvoeringen.⁷⁷⁸ In een interview beschreef Van Woudenberg de invloed van Mengelberg als volgt:

⁷⁷⁵ Dit was zoals bekend de verplichte arbeidsdienst voor alle niet-Joodse Nederlanders ten tijde van de Duitse bezetting (1940-1945).

⁷⁷⁶ Adriaan van Woudenberg, persoonlijke mededeling. Amsterdam: 19 augustus 2014.

⁷⁷⁷ Privécollectie Adriaan van Woudenberg.

⁷⁷⁸ De Leur 2013, p. 8.

Bij het concert leek het alsof je onder elektrische stroom kwam te staan. Je kreeg als het ware een lading, maar niet een belastende maar een voedende lading. Eén van zekerheid, er kon je niets gebeuren.⁷⁷⁹

Primadonna-systeem

Het orkest kende destijds een zogenaamd primadonna-systeem.⁷⁸⁰ Dit hield in dat bij Mengelberg de concertmeester, solo-cellist en solo-blazers cruciale rollen vervulden. Zij speelden na genoeg alle belangrijke passages en programma's. De overige musici werden geacht, hun aanvoerder te volgen. De instrumentgroepen kenden ook plaatsvervangende solisten. Hun rol was erg beperkt: zij zaten in de schaduw van de aanvoerder en zij mochten alleen in programma's waarin de hoorn een minder prominente rol speelde, de eerste partij invullen. Voor Van Woudenberg's carrière heeft dit systeem een rol in gunstige zin gespeeld.⁷⁸¹ Een groot nadeel van het primadonna-systeem was dat bij afwezigheid of ziekte van de aanvoerder de plaatsvervanger vaak de ervaring en voorbereiding miste om belangrijke solo's optimaal ten gehore te kunnen brengen.⁷⁸²

Voorbeelden van 'primadonna's' waren violist Louis Zimmerman, hoboïst George Blanchard, klarinettist Rudolf Gall, fluitist Hubert Bahrwachser, paukenist Karl Vater en hoornist Richard Sell.⁷⁸³ Mengelberg had veel van hen persoonlijk binnengehaald bij gebrek aan Nederlandse musici die aan zijn eisen voldeden.⁷⁸⁴ Zijn enorme vertrouwen in zijn solisten bleek o.a. uit het feit dat hij de concertmeester, Zimmerman, meenam naar New York om de vioolsoli uit *Ein Heldenleben* met de *New York Philharmonic* uit te voeren.⁷⁸⁵

⁷⁷⁹ Bouma 1984, p. 25.

⁷⁸⁰ Adriaan van Woudenberg. Persoonlijke mededeling. Amsterdam: 19 februari 2014.

⁷⁸¹ De Leur 2013, p. 9.

⁷⁸² Van Rijt 2006, p. 6.

⁷⁸³ Adriaan van Woudenberg. Persoonlijke mededeling. Amsterdam: 19 februari 2014.

⁷⁸⁴ Van Woudenberg 2011, p. 10.

⁷⁸⁵ Van Rijt 2006, p. 5.



Afb. IX.5. Willem Mengelberg tijdens een concert in de oorlogsjaren in het Concertgebouw.⁷⁸⁶

De periode 1945-1984

Na de Tweede Wereldoorlog keerde solohornist Richard Sell niet terug in het orkest. Hij was als rijksduitser uit angst voor represailles in de herfst van 1944 gevlucht. Bos werd in 1945 de nieuwe solohornist van het CO. Hij had in 1937 als plaatsvervangend solohornist naast Sell zijn intrede in het orkest gedaan. Ten tijde van Mengelberg was deze positie enigszins ondankbaar (zie boven). Over de invulling van de positie van een nieuw plaatsvervangend solohornist, nu naast Bos als solohornist, werd grondig nagedacht. In eerste instantie had men Piet Schijf, solohornist van het Residentie Orkest, in het vizier.⁷⁸⁷ Na een half jaar op proef te zijn geweest, werd duidelijk dat deze gerenommeerde hoornist niet naar Amsterdam zou komen. Bos prefereerde een jong iemand naast hem waardoor Van Woudenberg de kans geboden kreeg om een jaar op proef in deze positie te spelen. Dit proefjaar beviel dermate goed dat Van Woudenberg een vaste aanstelling als plaatsvervangend solohornist kreeg. Hij zat nu in dezelfde positie als Bos voorheen: veel partijen in grote werken werden verdubbeld

⁷⁸⁶ De foto is genomen tijdens de oorlogsjaren (1940-1945): diverse namen op de eregalerij zijn niet zichtbaar. Namen van componisten met een Joodse achtergrond werden tijdens de Tweede Wereldoorlog op bevel van de Duitse bezetter afgedekt met doeken. Mahlers naam werd pijnlijk genoeg zelfs bedekt met de national-socialistische vlag. Meteen na de oorlog werden deze doeken verwijderd (Witteman 2011, p. 27f.). Foto: privécollectie A. van Woudenberg.

⁷⁸⁷ Iman Soeteman. Persoonlijke mededeling. Soest: 9 februari 2014.

zodat Bos de solo's fris kon spelen. Verder mocht Van Woudenberg invallen wanneer Bos ziek was, vaak op het allerlaatste moment en met een geringe voorbereiding.⁷⁸⁸



Afb. IX.6. Van Woudenberg in zijn beginjaren in het Concertgebouworkest.⁷⁸⁹

Onder dirigent Eduard van Beinum werd een werkwijze voorbereid waarbij het primadonna-systeem werd veranderd in een systeem waarin twee gelijkwaardige soloblazers samen de solopositie bekleedden.⁷⁹⁰ Dit systeem wordt tot op de dag van vandaag in het Koninklijk Concertgebouworkest gebruikt. Na deze aanpassing in de organisatie van het orkest werd Van Woudenberg benoemd tot solohoornist van het CO, als collega gelijkwaardig aan Bos. Hij heeft gedurende 42 jaar als (solo)hoornist in het CO gespeeld; tijdens zijn imposante carrière maakte hij Willem Mengelberg, Eduard van Beinum, Eugen Jochem en Bernard Haitink mee als chef-dirigenten. Beroemde gastdirigenten onder wier directie hij heeft gespeeld zijn onder meer Kirill Kondrashin, Leopold Stokowski, Eugene Ormandy, Georges Szell, Otto Klemperer, Bruno Walter, Herbert von Karajan en Leonard Bernstein. Daarnaast werkte hij

⁷⁸⁸ Adriaan van Woudenberg. Persoonlijke mededeling. Amsterdam 19 februari 2014.

⁷⁸⁹ Fotoarchief KCO, inv. A. van Woudenberg.

⁷⁹⁰ Adriaan van Woudenberg. Persoonlijke mededeling. Amsterdam 19 februari 2014.

met vooraanstaande solisten als Joseph Pembaur, Miroslav Rostropovitsj, Walter Gieseking, Charles Panzera, Elly Ameling, Corry Bijster, Jo Vincent, Kathleen Ferrier en Maria Callas.⁷⁹¹



Afb. IX.7. Adriaan van Woudenberg (geheel rechts) en Jan Bos (midden) tijdens een uitvoering van Beethovens symfonie no. 3 onder leiding van Eduard van Beinum (1957).⁷⁹²

In de 42 seizoenen die Van Woudenberg in het CO gespeeld, heeft hij vele hoogtepunten uit de geschiedenis van orkest meegemaakt. Eén van de belangrijkste concerten voor hem was het eerste dat hij meespeelde, onder leiding van Mengelberg.⁷⁹³ Met voldoening dacht hij later terug aan de uitvoeringen van Mozarts *Symphonie concertante* KV297b in 1979, het optreden met de koperblazers tijdens de inhuldiging van koningin Beatrix in 1980, en zijn veertigjarig jubileum in 1983 waarbij hij een serenade kreeg van oud-leerlingen onder leiding van Hans Dullaert.⁷⁹⁴ Als blijk van waardering voor zijn spel kreeg hij van vele dirigenten en solisten brieven of gesignde foto's.

⁷⁹¹ De Leur 2013, p. 10.

⁷⁹² Screenshot: https://www.youtube.com/watch?v=xgHzoI5TzeM&index=3&list=PLTlwvZNt8Lqe1-0koLULsegivqt1vi_dR (geraadpleegd 21-02-2014).

⁷⁹³ Van Rijt 2006, p. 4.

⁷⁹⁴ De Leur 2013, p. 11.



Afb. IX.8. Gesigneerde foto van Leonard Bernstein aan Adriaan van Woudenberg (1950).⁷⁹⁵

Eén van de eerste grote concertreizen voor Van Woudenberg was de concertreis naar Scandinavië in 1946 onder leiding van Van Beinum. De reis, bedoeld als dank voor de geboden hulp tijdens de Tweede Wereldoorlog, verliep problematisch doordat hotelkamers in Noorwegen niet beschikbaar bleken te zijn en de bus defect was waardoor de aansluiting met de trein ternauwernood werd gehaald.⁷⁹⁶

In 1954 reisde Van Woudenberg voor de eerste keer met het CO naar de Verenigde Staten – een memorabele reis waarbij men de oversteek per boot maakte. Na een reis van elf dagen, tijdens welke men te maken had met storm en zeeziekte, werd New York bereikt. Een intercontinentale tournee was in die tijd zeer ongebruikelijk. De orkestleden waren dan ook diep onder de indruk van de reis, blijkend uit brieven, reisverslagen en interviews uit die

⁷⁹⁵ Foto: privécollectie Adriaan van Woudenberg.

⁷⁹⁶ Nolthenius 1989, p. 22f.

periode.⁷⁹⁷ Na een indrukwekkende serie van 45 concerten in 40 verschillende plaatsen, afwisselend geleid door Van Beinum en Kubelik, keerde het orkest na tweeëneenhalve maand terug in Nederland. De ontvangst werd een nationale gebeurtenis.⁷⁹⁸ Overigens mochten drie orkestleden (Haakon Stotijn, Cees van der Kraan en Lou Biloen) niet mee op deze reis vanwege vermeende communistische sympathieën.⁷⁹⁹

Op 6 september 1957 stond een optreden van het CO gepland met als solist de wereldberoemde hoornist Dennis Brain, tijdens het muziekfestival in Edinburgh. Brain speelde enkele dagen daarvoor in Edinburgh met het Philharmonia Orchestra London maar verongelukte op weg naar huis dodelijk met zijn sportwagen. In plaats van het tweede hoornconcert van Richard Strauss werd nu het tweede deel uit de ‘Onvoltooide’ symfonie van Franz Schubert gespeeld; het concert werd opgedragen aan Dennis Brain.⁸⁰⁰

Na een concertreis in Zwitserland werd Van Woudenberg gevraagd om in Zürich als solohoornist te gaan spelen. Ook werd hij door Erich Kleiber benaderd om in een orkest in Havana (Cuba) te gaan spelen. Op deze verzoeken is hij niet ingegaan. Van beide weigeringen heeft hij geen spijt gehad; hij is “blij en trots” gebleven vanwege het feit dat hij zolang in het CO heeft mogen spelen.⁸⁰¹ Zes keer speelde hij als solist met het CO, te weten in het Hoornconcert van Paul Hindemith onder Hans Vonk (29 maart 1971), de *Symfonie Concertante* in Es (KV297b) van Mozart onder Antal Dorati (11, 12 en 14 januari 1979) en het *Concerto* van Frank Martin, eveneens onder leiding van Dorati (23 en 24 januari 1982).⁸⁰² Naar aanleiding van de uitvoering van het Hoornconcert van Hindemith schreef Hugo van Eeden in *De Tijd* van 30 maart 1971 de volgende recensie:

Nu is de hoorn een verraderlijk instrument. Achter zijn glanzende, honingzoete en penetrante stem gaat een wispelturig karakter verborgen. [...] Van die risico’s van de hoornist heeft Adriaan van Woudenberg op maandagavond in het Amsterdamse Concertgebouw weinig laten bevroeden. Virtuoso, egaal en moeiteloos klonk zijn voordracht van Hindemith’s werk.⁸⁰³

⁷⁹⁷ Ibid., p. 23.

⁷⁹⁸ Ibid.

⁷⁹⁹ De Leur 2013, p. 10.

⁸⁰⁰ Ibid.

⁸⁰¹ Ibid., p. 5.

⁸⁰² KCOW: <http://archieff.concertgebouwconcert.nl/nl/archief> (geraadpleegd 10-03-2014).

⁸⁰³ *De Tijd*, 30 maart 1971, Hugo van Eeden, “Virtuoso Hoornconcert”, p. 7.

Veel eerder verschenen er al recensies over het spel van Van Woudenberg. Een uitvoering van het *Konzertstück* van Schumann in 1958 werd zeer goed ontvangen:

Vier leden van het Concertgebouworkest, te weten Adriaan v. Woudenberg, Marinus Clarijs, Sijmen v. Brederode en Gerben Sikkema, speelden onvervaard de hachelijke solopartijen.⁸⁰⁴



Afb. IX.9. Hoorngroep Concertgebouworkest in de jaren 50, met geheel rechts Van Woudenberg.⁸⁰⁵

In *De Waarheid* van 28 augustus 1965 schreef Wim Gaffel:

Wanneer de solo-hoornist van het Concertgebouworkest – Adriaan van Woudenberg – speelt, komt er natuurlijk iets goeds. Technisch is dat musiceren uiteraard áf (er komt iets voor kijken om dat te bereiken!) en het is weldadig van uitdrukking, waaraan het karakter van het instrument de bijzondere toets geeft. De toon kan week-romantisch zijn, maar het heroïsche is er evenmin vreemd aan.⁸⁰⁶

⁸⁰⁴ *De Tijd*, 21 mei 1958, “Openingsconcert suggereert volop de zomer”, p. 4.

⁸⁰⁵ Foto: privécollectie Adriaan van Woudenberg.

⁸⁰⁶ Aldaar op p. 2. In dezelfde tijd (1964-1965) bestudeerde en documenteerde Wendell (Pete) Exline speelstijl, embouchure en instrumentarium van 11 solohoornisten uit Europese toporkesten binnen het kader van zijn ‘European Style Surveys’. Zie www.hornsociety.org/multimedia-main menu/european-style-surveys/55-multimedia/survey/532-exline-survey. Van Woudenberg was één van deze solohoornisten. Zie voor documentatie en foto’s de website van de International Horn Society:

Een uitvoering van Mozarts hoornconcert KV 447 met de Groninger Orkest Vereniging onder leiding van H. Arends werd door recensent Willem Zonderland als volgt beschreven:

Mozarts Hoornconcert in Es gr.t., K.V.447 vond in Adriaan Woudenberg een voortreffelijk pleitbezorger. De absolute zekerheid, waarmee deze zeer bekwame kunstenaar in dit verrukkelijke Concert de solopartij vervulde, trok bij het talrijk opgekomen publiek sterk de aandacht. Het was een puur genot hem in zijn fijn-muzikaal en technisch beheerst hoornspel te volgen. Het bijzonder gul applaus, waarin hij Henri Arends en de GOV ruimschoots liet delen, lokte een herhaling van het Allegro Moderato uit Mozarts bovengenoemd Hoornconcert uit.⁸⁰⁷

Na ruim 40 jaar – van 1943 tot 1985 – in het CO te hebben gespeeld, nam Van Woudenberg tijdens de *Eurovisie Kerstmatinee* op 25 december 1984 afscheid met een uitvoering van de Tweede Symfonie van Gustav Mahler onder leiding van Bernard Haitink. Hij heeft nooit in een ander orkest gespeeld en was bij zijn afscheid de laatste nog spelende getuige van niet minder dan drie tijdperken: die van Mengelberg, Van Beinum en Haitink.⁸⁰⁸

Speelstijl en instrumentarium

Qua klankkleur en speelstijl bestonden er veel overeenkomsten tussen Van Woudenberg en zijn leermeester Sell. Oud-collega's en recensenten omschrijven Van Woudenbergs klank als groot, rond, open en weldadig van uitdrukking. Hij speelde zonder vibrato. In diverse opnames van het CO en het Danzi Kwintet (zie onder) is zijn warme geluid herkenbaar.⁵⁸ Zijn speelstijl wordt omschreven als virtuoos, moeiteloos, technisch beheerst en heroïsch. Zijn virtuositeit en uitdrukkingvolle musiceerstijl zijn veelvuldig geprezen.⁸⁰⁹

Van Woudenberg speelde zijn gehele carrière op instrumenten van Herbert Fritz Knopf. In 1939 kreeg hij, juist begonnen met zijn conservatoriumstudie, van zijn grootvader een dubbelhoorn in B^b/F, model “Knopf I”.⁸¹⁰ De prijs bedroeg 364,50 Reichsmark (*afb.* IX.10, daar ook – in handschrift – met de prijs in guldens).

www.hornsociety.org/multimedia-mainmenu/european-style-surveys/55-multimedia/survey/413-van-woudenberg [sic].

⁸⁰⁷ *Nieuwsblad van het Noorden*, 24 november 1960, Willem Zonderland, “Twee solisten bij GOV-concert”, p. 9.

⁸⁰⁸ Bouma 1984, p. 23.

⁸⁰⁹ Blijkend uit opmerkingen van oud-collega's Iman Soeteman, Jaap Prinsen, Jacob Slagter en de in dit hoofdstuk reeds genoemde recensenten Van Eeden, Van Gaffel en Zonderland.

⁸¹⁰ Bouma 1984, p. 24f.

Herbert Fritz Knopf

Weltbekannte Spezialitäten:

- Einfache Hörner
- Doppel-Hörner
- Wagner-Tuben

D. R. G. M.

eigener Herstellung in höchster Vollendung und Qualität!

MARKNEUKIRCHEN i. Sa.

Postscheck-Konto: Leipzig 461 77 Bismarckstrasse 12, den 29. November 1939.

RECHNUNG für Herrn A. Woudenberg, Amsterdam

Sende auf Ihre werbe Rechnung und Gefahr durch die Post:			
1	Doppelhorn B/F Modell "Knopf I. "	RM.	295,-
	mit A. und -Stopfventil		
1	Etui, Leder	"	40,-
1	Etui-Hülle	"	15,-
	Verpackung 2,50 Porto 4,-	"	6,50
		RM.	356,50
	Kurs a' 45,60 = fl. 255,84		
	Romane 39,19		
	<u>fl. 314,80</u>		

Herbert Knopf

Eigentumsrecht bis zur Erfüllung der Forderung vorbehalten. Internationale Marken-Registrierung. Erfüllungsort für beide Teile ist Markneukirchen.

Afb. IX.10. Rekening voor de aankoop van de Knopf I hoorn van Adriaan van Woudenberg.⁸¹¹

In 1945 nam Van Woudenberg de hoorn van zijn leraar Sell over, een B^b-hoorn, eveneens vervaardigd door Knopf. Dit instrument is uitvoerig beschreven in Hoofdstuk V. In het orkest speelde Van Woudenberg voornamelijk op de Knopf-hoorn van zijn leraar en een Knopf-hoorn model 6. Later heeft hij ook op een dubbele hoorn van Knopf gespeeld maar hij is na verloop van tijd terug gegaan naar de enkele hoorn, waarin genoeg klank zat. De klankkleur van Knopf-hoorns is vrij donker en past prima bij de akoestiek van het Concertgebouw. Echter, deze klankkleur wordt sterk beïnvloed door de handhouding. Het geluid moet open blijven, dus de hand dient niet te diep in de beker gestopt te worden. Van Woudenberg besteedde veel aandacht aan de handhouding en varieerde klankkleur en stemming met behulp van zijn handpositie.⁸¹²

In totaal heeft Van Woudenberg veertien hoorns in zijn bezit gehad, maar de Knopf B^b-hoorn genoot zijn voorkeur. Hij speelde dan ook bijna altijd op hetzelfde instrument.⁸¹³ Van de triple-hoorns die tegenwoordig weleens in het orkest worden gebruikt is hij nooit een

⁸¹¹ Privecollectie Adriaan van Woudenberg.

⁸¹² Adriaan van Woudenberg. Persoonlijke mededeling. Amsterdam: 19 februari 2014.

⁸¹³ Bouma 1984, p. 25.

groot voorstander geweest.⁸¹⁴ Het door Van Woudenberg gebruikte mondstuk was gemaakt van titanium en had een komdiameter van 17,5 mm. Hij speelde zijn gehele carrière op hetzelfde mondstuk.



Afb. IX.11. Van Woudenberg met een Knopf-hoorn, model 6.⁸¹⁶



Afb. IX.12. Van Woudenbergs mondstuk.⁸¹⁵

Danzi Kwintet

Van Woudenberg was vanaf de oprichting in 1956 de vaste hoornist van het Danzi Kwintet.⁸¹⁷ Dit kamermuziekensemble speelde een belangrijke rol in zijn carrière. Het kwintet werd opgericht op initiatief van fluitist Frans Vester, met als aanvankelijk doel het ‘onspeelbaar’

⁸¹⁴ Adriaan van Woudenberg. Persoonlijke mededeling. Amsterdam: 19 februari 2014.

⁸¹⁵ Vele jaren lang wist Van Woudenberg niet waar zijn mondstuk was. Het werd in het kader van dit promotie-onderzoek teruggevonden in het Conservatorium te Tilburg in oktober 2014. Het is bij die gelegenheid teruggegeven aan Van Woudenberg.

⁸¹⁶ Privécollectie Adriaan van Woudenberg.

⁸¹⁷ Marius Hoving speelde kort mee op hoorn, maar stopte alvorens het eerste concert werd gegeven. De Leur 2003.

geachte blaaskwintet opus 26 van Arnold Schönberg uit te voeren.⁸¹⁸ Vester vond de juiste musici om aan dit uitdagende project te werken: hoboïst Koen van Slogteren (vooraf gegaan door Leo Driehuis), klarinettist Pem Godrie, fagottist Brian Pollard en hoornist Adriaan van Woudenberg. In 1958, na bijna honderd (!) repetities werd het blaaskwintet van Schönberg in Den Haag voor het eerst uitgevoerd door het Danzi Kwintet.⁸¹⁹ Na zeer succesvolle uitvoeringen van dit moeilijke werk besloot het ensemble verder te gaan en zich te specialiseren in het uitvoeren van (toendertijd) modern repertoire.⁸²⁰ Het groeide in de periode 1956-1978 uit tot een ensemble van wereldfaam. Dat de keuze om zich in minder bekend, vernieuwend repertoire te specialiseren internationaal aandacht kreeg, blijkt onder andere uit een programmaboekje van een concertreeks van de University of California, Santa Barbara uit het seizoen 1974-1975. Over het Danzi Kwintet werd gemeld:

For their repertoire, the woodwind ensemble has revived works of Danzi and other relatively unknown composers such as Anton Reicha, and Francoise Gebauer, and has brought to light little known and forgotten works of Rossini, Mozart, Haydn, and Beethoven. In addition, modern works such as the Schoenberg Quintet, Opus 26, and seldom heard works by composers such as Peter Schat, Bo Nilsson and Mikolas Kelemen are included in their programming.⁸²¹

Het ensemble heeft grote invloed gehad op het Nederlandse muziekleven. In het algemeen roemen recensenten de muzikale oprechtheid van het ensemble.⁸²² Diverse componisten schreven nieuwe werken voor het Danzi Kwintet, zoals Peter Schat, Jan van Vlijmen, Rudolf Escher en Kees van Baren.⁸²³ Jos Wouters stelde in 1967: “...zelden heeft een ensemble zo vruchtbaar op onze scheppende toonkunst gewerkt.”⁸²⁴ Rineke Smilde vermeldt in haar studie *Het Danzi Kwintet, een invloedrijk ensemble*:

⁸¹⁸ Een uitvoering van deze compositie door een Zwitsers kwintet onder leiding van Anton Webern werd in recensies als “een rampzalige gebeurtenis” omschreven. Zie Smilde 1988, p. 13.

⁸¹⁹ Voor de naam Danzi Kwintet werd gekozen omdat men er toendertijd van uitging dat Franz Danzi de grondlegger was voor dit genre muziek (blaaskwintet). Die aanname bleek later onjuist. Guiseppe Cambini componeerde omstreeks 1800 reeds muziek voor dit genre.

⁸²⁰ Alhoewel bij het eerste concert voor de pauze 15 luisteraars en na de pauze 7 luisteraars aanwezig waren. Smilde 1988, p. 13.

⁸²¹ Programmaboekje *The Concert series 1974-1975*, University of California, Santa Barbara (USA).

⁸²² Smilde 1988, p. 28.

⁸²³ Van Rijt 2006, p. 6.

⁸²⁴ Smilde 1988, p. 28.

Zo is het zeer aannemelijk dat de bloei van blazers-ensembles die vanaf de zeventiger jaren is ingezet, ontstaan is onder invloed van het Danzi Kwintet.⁸²⁵

Ook op de subsidiëring van kamermuziek heeft het Danzi Kwintet een duidelijk stempel gedrukt. De heer Wagemans, in de jaren '60 hoofd van de afdeling Muziek en Dans van het ministerie van Cultuur, Recreatie en Maatschappelijk werk, geeft aan dat het Danzi Kwintet van grote invloed was op de subsidiëring van kamermuziek: “[...] door het Danzi Kwintet ging men inzien dat kamermuziek überhaupt ook de moeite waard was te subsidiëren.”⁸²⁶



Afb. IX.13. Het Danzi Kwintet. V.l.n.r. Frans Vester, Koen van Slogteren, Adriaan van Woudenberg, Brian Pollard en Piet Honingh.⁸²⁷

Het Danzi Kwintet wisselde enkele keren van samenstelling. Piet Honingh nam in 1961 de plaats in van de overleden Pem Godrie. Koen van Slogteren werd in 1970 opgevolgd door Maarten Karres, vervolgens door Han de Vries en tenslotte door Jan Spronk.⁸²⁸ Van Woudenberg maakte diverse concertreizen met het kwintet, o.a. naar de Verenigde Staten, Canada, Rusland, Israël, Frankrijk, Duitsland, Italië, Zwitserland en Scandinavië. Tijdens de

⁸²⁵ Ibid., p. 16.

⁸²⁶ Ibid., p. 19.

⁸²⁷ Foto: privécollectie Adriaan van Woudenberg.

⁸²⁸ De Leur 2003.

tournees gaven de vijf leden regelmatig les, uitgroeiend tot masterclasses aan conservatoria en universiteiten. Zij waren tevens als ensembledocent verbonden aan het Koninklijk Conservatorium in Den Haag.⁸²⁹

In recensies worden klank en samenspel van het ensemble geroemd. Bij de terugkeer van een concertreis door Israël verscheen op 28 april 1960 in *De Telegraaf* de volgende recensie over het Danzi Kwintet:

Dit vijftal heeft van 30 maart tot 22 april een ware triomftocht door Israël gemaakt [...] Met al deze moderne middelen heeft dit (in jaren nog jonge) kwintet de Israëlische muziekwereld in verrukking gebracht [...] Een vloed van jubelende kritieken prijst de verfijnde klank en het verbluffend perfecte samenspel.⁸³⁰

Het Vrije Volk van 24 februari 1969 meldde:

Met een half klassiek, half modern programma heeft het Danzi-kwartet⁸³¹ gisteravond de leden van de Volksuniversiteit in hun aula intens geboeid door zijn voortreffelijke ensemblespel, steunend op individueel meesterschap der vijf musici.⁸³²

The San Francisco Chronicle schreef op 27 maart 1969:

All musicians are fabulous masters of their own instrument. Each instrument glows with its own unique colour. In ensemble they radiate a perfection of pitch, intonation, dynamics and intellectual understanding that is a joyous thing to hear.⁸³³

In 1978 werd het Danzi Kwintet opgeheven. Frans Vester kreeg problemen met zijn hand waardoor het onmogelijk was om verder te spelen. Spronk en Van Woudenberg hielden het voor mogelijk om het kwintet langzaam over te laten nemen door jonge spelers. Vester was

⁸²⁹ De Leur 2003.

⁸³⁰ *De Telegraaf*, 28 april 1960, p. 11.

⁸³¹ Het woord “kwartet” moet een schrijffout zijn, later in het artikel wordt telkens gesproken over vijf musici.

⁸³² *Het Vrije Volk*, 24 februari 1969, p. 5.

⁸³³ Smilde 1988, p. 14.

van mening dat het Danzi Kwintet bij een bepaald tijdperk hoorde en dat het tijdperk voorbij was.⁸³⁴ Uiteindelijk werd gezamenlijk besloten om niet verder te gaan met het kwintet.



Afb. IX.14. Danzi Kwintet. V.l.n.r. Frans Vester, Maarten Karres, Adriaan van Woudenberg, Brian Pollard en Piet Honingh.⁸³⁵

Na zijn pensionering in 1985 speelde Van Woudenberg nog in een blazerskwintet met fluitist Auréle Nicolet, hoboïst Heinz Holliger, klarinettist Eduard Brunner en fagottist Klaus Thunemann. Ook met dit ensemble maakte hij diverse concertreizen, waarbij een concert in de Musikverein in Wenen in het bijzonder vernoemd mag worden.⁸³⁶

Docentschap

Naast zijn werk in het CO en het Danzi Kwintet was Van Woudenberg een groot gedeelte van zijn carrière actief als hoorndocent. Conform traditie doceerde hij aan het Amsterdams Conservatorium;⁸³⁷ daarnaast gaf hij les aan het Muzieklyceum te Amsterdam en aan de conservatoria in Tilburg en Maastricht. Na zijn pensionering in 1985 was hij nog gedurende vier jaar docent hoorn en kamermuziek aan de Staatliche Hochschule für Musik in Trossingen.

⁸³⁴ Smilde 1988, p. 27.

⁸³⁵ Foto: Nederlands Impresariaat, Amsterdam.

⁸³⁶ Van Rijt 2006, p. 8.

⁸³⁷ Zoals eerder vermeld in dit sub-hoofdstuk (voetnoot 8).

Zijn manier van lesgeven was er met name op gericht, zijn leerlingen op een baan als orkestmusicus voor te bereiden.⁸³⁸ Orkeststudies speelden een belangrijke rol in zijn lespraktijk. Omdat een zeer beperkt aantal hoornstudenten later solist zou kunnen worden, lag de nadruk niet op solorepertoire. Van Woudenberg wilde ervoor zorgen dat zijn leerlingen na hun afstuderen daadwerkelijk een baan zouden kunnen krijgen in een orkest. In de selectie van leerlingen was hij zeer consciëntieus: hij lette hij niet alleen op muzikale en technische aspecten, maar ook op het gebit, het postuur en de algehele gezondheid van een leerling.⁸³⁹ Aan zijn manier van lesgeven lagen de volgende uitgangspunten ten grondslag:

- Studeer nooit te weinig, maar zeker ook nooit teveel. Streef een doelgerichte studie na en zorg voor afwisseling tijdens het studeren.
- Blijf constant luisteren naar hetgeen je speelt, of je daadwerkelijk je doel benadert.
- Ademhaling is een groot aandachtspunt. De ademhaling dient vanuit het middenrif te komen. De ademhaling mag niet hoog in de longen zitten en de keel moet vrij blijven.
- Te lang inspelen kan ervoor zorgen dat je het topembouchure dat je wil bereiken, voorbij schiet. Men verspeelt dan mogelijk souplesse en de kracht. Dit is echter zeer persoonlijk. De een heeft een lange inspeeltijd nodig, een ander heeft minder tijd nodig.
- De handhouding verdient veel aandacht. Het geluid moet altijd open blijven.⁸⁴⁰
- Samenspelen is belangrijk, bijvoorbeeld door orkestfragmenten te spelen in duo's en kwartetten. Het voorspelen door de leraar is minder belangrijk en kan wel eens demotiverend werken op een leerling.
- Het bijwonen van lessen van medestudenten is zeer nuttig. Er kan veel geleerd worden door goed te luisteren naar elkaar.
- Bij het instuderen van een muziekstuk moet een student niet alleen de noten instuderen, maar ook meer te weten proberen te komen over de compositie en de componist. Dat helpt bij het interpreteren en begrijpen van de muziek. De leraar speelt hier ook een rol in.⁸⁴¹

⁸³⁸ Adriaan van Woudenberg: persoonlijke mededeling. Amsterdam: 19 augustus 2014.

⁸³⁹ Hij verlangde zelfs een doktersattest om de algehele gezondheid in beeld te brengen (persoonlijke mededeling Adriaan van Woudenberg, Amsterdam, 19 augustus 2014). Over de moeilijkheid van het bespelen van de hoorn zei hij met een verwijzing naar het missen van noten in een radio-interview: "Je hebt ze nou eenmaal niet allemaal aan een touwtje zitten." Radio-interview met Aukelien van Hoytema: *Als de dag van gisteren*. 3 maart 1998.

⁸⁴⁰ Van Woudenberg prefereerde zelf een handhouding waarbij duim en wijsvinger als steun dienden. Middelvinger, ringvinger en pink stuurden stemming en klankkleur.

⁸⁴¹ Door Adriaan van Woudenberg aan Chrit van Rijt medegedeeld in een interview en als zodanig weergegeven in het tijdschrift "Uijlenspieghel" van het Nederlands Hoornisten genootschap. Van Rijt 2006, p. 4-8.

Van Woudenberg gaf later aan dat zijn methode van hoornspelen en lesgeven wellicht aan vervanging toe zijn, maar merkte ook op dat “bepaalde opvattingen ten aanzien van lesgeven, studeren en streven naar een bepaalde richting in het muziekleven worden gewijzigd en zelfs afgeschaft, om na twintig jaar weer op te duiken als heilzaam en nieuw.”⁸⁴² Dat zijn methode zeer succesvol was, moge blijken uit het feit dat hij een groot aantal leerlingen heeft opgeleid die een vooraanstaande positie als hoornist of docent bereikten. Voorbeelden van hen zijn:⁸⁴³

- Herman Jeurissen, voormalig solohoornist Residentie Orkest en docent van de conservatoria van Den Haag, Amsterdam en Tilburg.⁸⁴⁴
- Hans Dullaert, voormalig solohoornist Radio Filharmonisch Orkest en docent aan het Koninklijk Conservatorium Den Haag.⁸⁴⁵
- Professor Paul van Zelm, solohoornist WDR Sinfonieorchester Köln, professor aan de Musik-hochschule Köln en voormalig solohoornist Radio Filharmonisch Orkest.⁸⁴⁶
- Peter Steinmann, hoornist Koninklijk Concertgebouworkest (vanaf 1976-heden).⁸⁴⁷
- Sharon St.Onge, hoorniste Koninklijk Concertgebouworkest (vanaf 1982-heden).⁹⁸
- Paulien Weierink, hoorniste Koninklijk Concertgebouworkest (vanaf 1988-heden).⁹⁸
- Fergus McWilliam, hoornist Berliner Philharmoniker en docent Orchesteracademie Berliner Philharmoniker.⁸⁴⁸

⁸⁴² Van Rijt 2006, p. 7.

⁸⁴³ In deze lijst zijn oud-leerlingen van Adriaan van Woudenberg opgenomen die relevant zijn voor dit onderzoek, zonder iemand die niet in de lijst vermeld is tekort te willen doen.

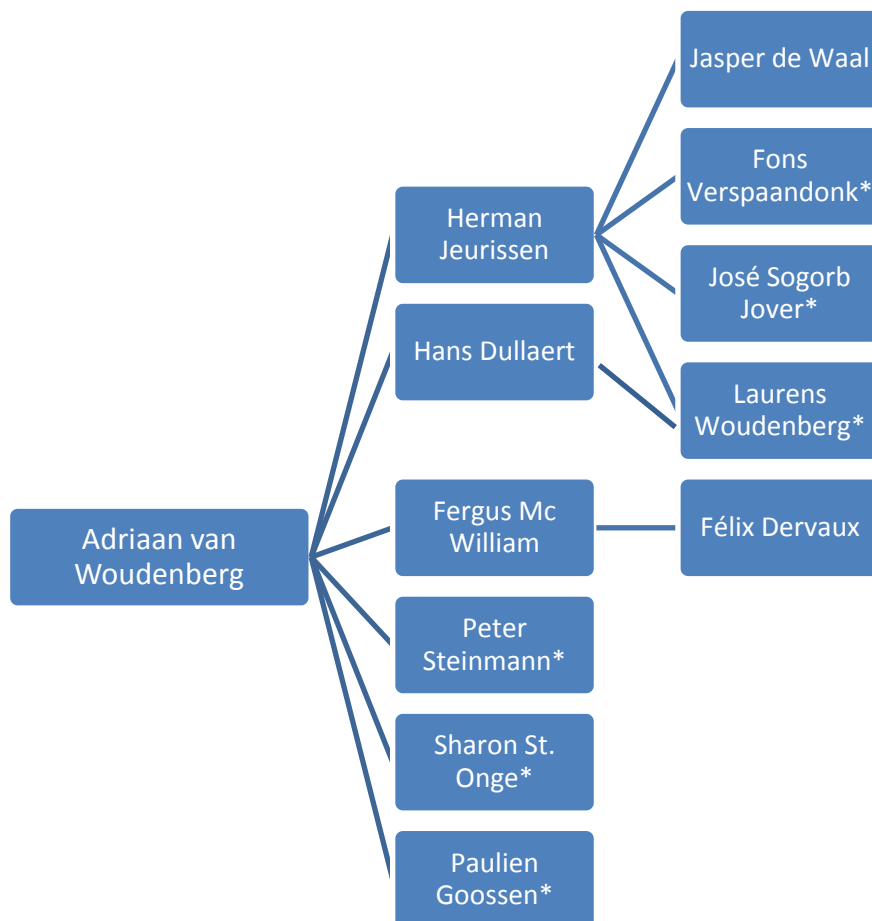
⁸⁴⁴ Herman Jeurissen was docent van o.a. Laurens Woudenberg (huidige solohoornist KCO, vanaf 2012), Jasper de Waal (solohoornist KCO 2004-2012) en Fons Verspaandonk (3^e/1^e hoornist KCO vanaf 2006). Aan mij bevestigd door Herman Jeurissen, Tilburg, 22 februari 2014.

⁸⁴⁵ Hans Dullaert speelde na zijn vervroegd pensioen bij het RFO van 2001 tot 2009 als remplacerend solohoornist in het Koninklijk Concertgebouworkest en was tevens docent van Laurens Woudenberg. Aan mij bevestigd door Hans Dullaert. Loenen, 12 september 2014.

⁸⁴⁶ In de documentaire “RFO van binnenuit” van Frans Bromet (NPS, 1996) wordt Paul van Zelm gevolgd tijdens de aanschaf van een nieuw instrument, een H.F. Knopf dubbelhoorn model 16.

⁸⁴⁷ KCOW. www.concertgebouworkest.nl/nl/het-orkest/Musici/ (geraadpleegd 05-08-2014).

⁸⁴⁸ Fergus McWilliam was docent van Félix Dervaux (huidige solohoornist KCO, vanaf 2014) aan de Orchesteracademie van de Berliner Philharmoniker. Aan mij bevestigd door Fergus McWilliam. Londen: 12 augustus 2014.



Afb. IX.15. Schematische weergave waarin Adriaan van Woudenberg als docent hoorn in verband wordt gebracht met de huidige hoornisten (augustus 2017, gemarkeerd met *) van het KCO.⁸⁴⁹

Zes van de zeven hoornisten in de huidige hoorngroep van het KCO, hebben een connectie met Van Woudenberg doordat zij van hem zelf, dan wel van een leerling van hem les hebben gehad.

De periode 1984 - heden

Hoog in de Zwitserse Alpen, in het gehucht Hof Zuort, liet Willem Mengelberg in 1911 zijn vakantiehuis *Chasa Mengelberg* bouwen.⁸⁵⁰ Hij ontving hier familie, vrienden en andere, soms hoog geplaatste gasten zoals prins Hendrik en Richard Strauss.⁸⁵¹ Na zijn dood in 1951 liet Mengelberg in zijn testament beschrijven dat de *Chasa* zou voortbestaan als vakantiehuis

⁸⁴⁹ Niet opgenomen in dit schema is 3^e hoornist Jaap van der Vliet. Hij heeft les gehad van Peter Hoekmeijer, die een leerling was van Jan Bos. Boers 2001, p. 14.

⁸⁵⁰ Zuort is een verbastering van *Suort*, wat “doof” betekent, verwijzend naar de stilte aldaar.¹⁰²

⁸⁵¹ Joukje Magnin-Wiersma, ‘Het goede leven op ruim 1.700 meter hoogte’, *Elsevier*, 11 juli 2009. p. 102-105, hier p. 103.

voor “Musiker Aller Welt”, op zoek naar rust.⁸⁵² Elly Bysterus Heemskerk, gepensioneerd violiste van het CO, zou het gastenverblijf gaan leiden. Vanaf de opening in 1951 was Van Woudenberg, samen met zijn vrouw, bijna jaarlijks te gast in *Chasa Mengelberg*. Bij zijn eerste bezoek in 1951 trof hij als gast Edmund Stegner, die in 1922 voorgedragen maar niet benoemd werd als solohoornist van het CO.⁸⁵³ In 1983 werd de leiding over de *Chasa* overgedragen aan Van Woudenberg. Van 1983 tot 2003 heeft hij hier de rol van gastheer vervuld, terzijde gestaan door zijn echtgenote en later door hun dochter.



Afb. IX.16. Chasa Mengelberg in Hof Zuort (Zwitserland).⁸⁵⁴

Bij gelegenheid van zijn veertigjarig jubileum in het CO, op 1 mei 1983, werd Van Woudenberg benoemd tot Ridder in de Orde van Oranje-Nassau.⁸⁵⁵ Op 12 augustus 2014 werd hij tijdens het *IHS Hornsymposium* te Londen vanwege zijn grote verdiensten voor de internationale hoornwereld tot erelid van *the International Horn Society* benoemd.⁸⁵⁶ Met deze eervolle benoeming bevindt hij zich in het gezelschap van grote hoornisten als Dennis Brain, Barry Tuckwell, Hermann Baumann en Dale Clevenger.

⁸⁵² Van Woudenberg 2011, p. 10.

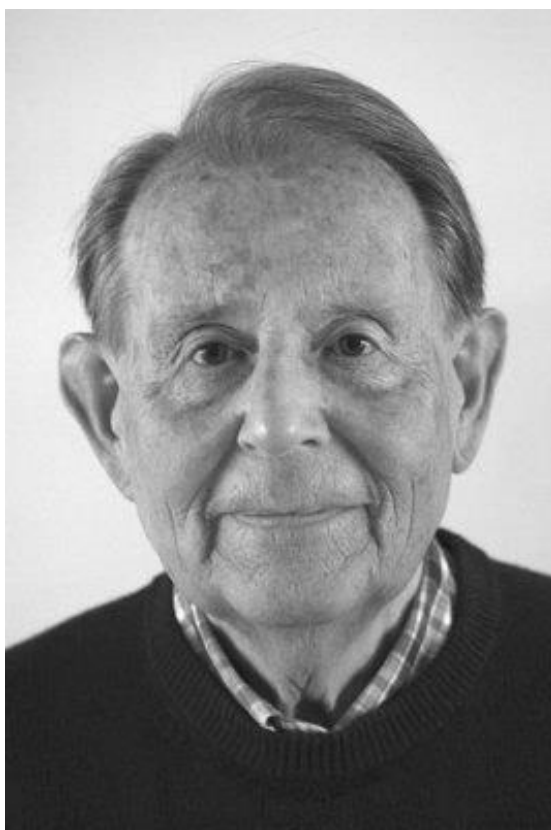
⁸⁵³ Nader omschreven in hoofdstuk V: Richard Sell.

⁸⁵⁴ Foto: Maarten Smit via http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chasa_Mengelberg.jpg.

⁸⁵⁵ Adriaan van Woudenberg. Persoonlijke mededeling. Amsterdam 19 februari 2014.

⁸⁵⁶ Frank Lloyd (president International Horn Society). Persoonlijke mededeling. Londen, 12 augustus 2014.

Nog altijd bezoekt Van Woudenberg concerten van het Koninklijk Concertgebouw-
orkest.⁸⁵⁷ Hij speelt nog piano en treedt soms op als begeleider van zijn (achter)kleinkin-
deren.⁸⁵⁸ Zijn spel is te beluisteren op talloze opnames met het Concertgebouworkest en het
Danzi-Kwintet. Als solist maakte hij lp-opnames van het hoornconcert in D van Joseph
Haydn (Nederlands Kamerorkest o.l.v. Szymon Goldberg; Fontana) en het Concerto in Es
(TWV 54) uit de *Tafelmusik* van Georg Philipp Telemann met Hermann Baumann als tweede
hoornist (Concerto Amsterdam o.l.v. Frans Brüggen; Telefunken).



Afb. IX.17. Adriaan van Woudenberg, maart 2013.⁸⁵⁹

⁸⁵⁷ Adriaan van Woudenberg: persoonlijke mededeling. Amsterdam, 19 februari 2014.

⁸⁵⁸ Via www.youtube.com/watch?v=WsakhTeEx0c is Van Woudenberg te zien en te horen als begeleider van zijn achterkleindochter. Terugkijkend op een glansrijke carrière zei hij: “Na gedane arbeid is het goed rusten” (Van Rijt 2006, p. 8).

⁸⁵⁹ Foto: Vereniging gepensioneerden Koninklijk Concertgebouworkest.
www.vgkco.nl/index.php?page=mensen&cmsid=80 (geraadpleegd 05-08-2015).

DEEL IV: NIEUWE INVLOEDEN (1974-2004)

De hoornisten van het Concertgebouworkest ontwikkelden, aangevoerd door hun solohoornisten, tussen 1922 en 1974 een karakteristiek geluid dat als ‘fluwelen hoornklank’ kan worden omschreven.⁸⁶⁰ Deze warme, gecultiveerde en enigszins wollige manier speelmanier werd via een meester-gezel-systeem doorgegeven. Het was gebruikelijk dat een vacature binnen de hoorngroep opgevuld werd door een hoornist die was opgeleid was binnen de Amsterdamse School. Niet alleen in opleiding, maar ook in de keuze voor instrumenten was de hoorngroep van het Concertgebouworkest eensgezind.⁸⁶¹

De benoeming van Julia Studebaker tot solohoorniste van het Concertgebouworkest in 1974 betekende het begin van een nieuw tijdperk. Zij was niet opgeleid binnen de traditionele Amsterdamse School, maar afkomstig uit Chicago. Hoewel haar klank en speelstijl nog vrij dicht bij de Amsterdamse Hoornschool lagen, betekende haar benoeming toch het begin van een nieuwe periode, waarin internationale invloeden, zowel betreffende speelstijl als instrumentarium, de hoorngroep van het Concertgebouworkest langzaam maar zeker zouden veranderen. Zij gaf de hoornsectie van het CO een nieuwe kijk op projectie door haar pure en heldere klank. Dergelijke internationale invloeden waren niet enkel van toepassing op de hoornsectie. Immers, vanaf de jaren tachtig van de vorige eeuw was er sprake van een toename van verzakelijking en internationalisering in de kunstwereld die zijn weerslag had op het gehele Concertgebouworkest.⁸⁶² Commerciële belangen, zoals die van de cd-industrie, zorgden voor een verschuiving waarbij snelle successen en technische perfectie een grotere rol gingen spelen.⁸⁶³

Ruim tien jaar later, toen Jacob Slagter als opvolger van Adriaan van Woudenberg de positie van solohoornist ging vervullen, kwamen veranderingen in klank en speelstijl nog duidelijker naar voren. Slagter, opgeleid binnen de Boheemse School, speelde in een stijl die significant afweek van de Amsterdamse School. Hij musiceerde met een meer open klank, waarbij een vibrato in de toon hoorbaar was – een eigenschap die binnen de Amsterdamse Hoornschool ongebruikelijk en zelfs ongewenst was. De ‘wollige’ klank van de hoornsectie veranderde in deze periode van nieuwe invloeden naar een meer open en helder geluid. Het stempel van de aanvoerders – en daarmee van hun achtergrond en opleiding – bleek hierbij van wezenlijk belang.

⁸⁶⁰ Jaap Prinsen. Persoonlijke mededeling. Bloemendaal: 15 december 2014.

⁸⁶¹ Zoals beschreven in deel III speelden nagenoeg alle hoornisten van het CO op instrumenten van de Duitse hoornbouwer Herbert Fritz Knopf.

⁸⁶² Koopman 2016.

⁸⁶³ Bank / Wennekes 2006, p. 208.

Ook werden er andere keuzes voor het instrumentarium gemaakt, onder meer op basis van Slagters uitgangspunt dat de instrumentkeuze een persoonlijke keuze zou moeten zijn.⁸⁶⁴ Verschillende hoornisten uit de hoornsectie, vaak nog opgeleid binnen Amsterdamse School, weken steeds vaker af van de gebruikelijke keuze voor Knopf-instrumenten. Gelijktijdig zorgde de globalisering ervoor dat instrumenten uit het (verre) buitenland makkelijker verkrijgbaar waren. Deze ontwikkelingen zorgden voor een vervaging van de uniformiteit binnen de hoorngroep, met betrekking tot de instrumentkeuze.

De nieuwe invloeden zijn nog steeds hoorbaar in de hoornsectie van het KCO. De lyrische stijl van de Boheemse School heeft een vaste plaats verworven, waardoor het spelen met vibrato heden ten dage niet alleen geaccepteerd, maar ook gewaardeerd wordt. De nadruk op kwaliteit van klank en een gecultiveerde speelstijl bleef binnen de hoornsectie van het KCO steeds bestaan en mag beschouwd worden als een ‘Leitmotiv’ voor de hoorngroep van het Concertgebouworkest door de jaren heen.

⁸⁶⁴ Jacob Slagter. Persoonlijke mededeling. Breukelen: 12 maart 2014.

X

JULIA STUDEBAKER

In 1974 bestond de hoorngroep van het Concertgebouworkest uit Jan Bos en Adriaan van Woudenberg (solohoornisten), Jaap Prinsen (3^e / plaatsvervangend 1^e hoornist), Gerben Sikkema, Rinus Clarijs, Siemen van Brederode, Iman Soeteman en Jo Kohl.⁸⁶⁵ Dit was qua klank en speelstijl een homogene groep: deze hoornisten waren allen opgeleid, resp. in het orkest verder beïnvloed door Richard Sell, Jan Bos of Adriaan van Woudenberg.⁸⁶⁶ Zij gebruikten allen instrumenten van Herbert Fritz Knopf. De hoge hoornisten speelden voornamelijk op een Knopf model 6 (een enkele B^b-hoorn) en de lage hoornisten op Knopf model 16 (een dubbelhoorn F/B^b).⁸⁶⁷ Bos en Sikkema namen in september 1974 afscheid van het orkest. Het proefspel voor de vrijgekomen solohoornpositie werd gehouden in februari 1974, waarbij de keuze viel op de jonge Amerikaanse hoorniste Julia Studebaker.⁸⁶⁸



Afb. X.1. Julia Studebaker in 1975.⁸⁶⁹

⁸⁶⁵ Mathez 1999, p. 133.

⁸⁶⁶ Adriaan van Woudenberg, persoonlijke mededeling. Amsterdam, 8 november 2014.

⁸⁶⁷ In symfonieorkesten worden de hoge hoornpartijen geschreven in de stemmen 1 en 3. De lage hoornpartijen worden geschreven in de stemmen 2 en 4. Deze traditionele verdeling heeft zijn oorsprong in de Klassieke periode, waarin natuurhoorns met stembogen gebruikt werden. Om het veelvuldig wisselen van stembogen te voorkomen werden de hoornpartijen geschreven in twee paren (1+2 en 3+4), elk spelend in een eigen stemming.

⁸⁶⁸ Met hulp van Steven Lewis (Chicago) heb ik contact kunnen leggen met Julia Studebaker. In diverse emailcontacten en een interview (Hilversum, 15 mei 2015) heeft zij vragen over haar carrière aan mij persoonlijk beantwoord en vele foto's voor dit proefschrift ter beschikking gesteld. Daarnaast heb ik verschillende lessen van haar gekregen rondom de "Singer-methode", waarover later in dit hoofdstuk meer informatie volgt.

⁸⁶⁹ Foto: Kors van Bennekom / KCO inv. Julia Studebaker. Toestemming voor het gebruik van deze foto in dit proefschrift is verleend door de *Stichting Archief Kors van Bennekom*.

Jeugdijaren en opleiding

Julia Studebaker werd op 11 september 1951 geboren in Chicago, Illinois (USA) en groeide op in een muzikale familie. Haar moeder speelde cornet en had in haar jeugd les gehad volgens een muziekprogramma op haar school.⁸⁷⁰ Haar grootvader speelde cornet in een brassband van *the Salvation Army*.⁸⁷¹ Julia is vernoemd naar haar overgrootmoeder, Julia Lautenschlager Naef.⁸⁷²

Op negenjarige leeftijd begon zij met het bespelen van de cornet. Haar eerste instrument was de cornet van haar moeder (die daarvoor ook van haar grootvader was geweest). Studebaker volgde een muziekprogramma van het *Elmhurst Public School System* in Elmhurst, Illinois. Dit muziekprogramma was bedoeld voor leerlingen in de leeftijd van 9 tot 18 jaar. Alle openbare scholen in de omgeving waren hierbij betrokken, zowel basis- als middelbare scholen. Een groot aantal leerlingen volgde dit muziekprogramma gedurende de gehele schooltijd, tot aan het eindexamen. Deelname was gratis, maar het muziekinstrument en de lesboeken moesten zelf betaald worden.⁸⁷³

Naast het spelen in een *band*, een aan de school verbonden harmonie-orkest, kregen de leerlingen die deelnamen aan het muziekprogramma wekelijks groepslessen van de leider van het orkest, Richard Schultz. De lessen bestonden uit notenleer en instrumentale vaardigheden. Het was een vereiste dat iedere leerling thuis tenminste 20 minuten per dag oefende aan het lesmateriaal. Daarnaast moesten alle groepsrepetities (*sectionals*) en bandrepetities bezocht worden, tenzij een leerling ziek was. Indien leerlingen niet aan deze eisen konden voldoen, mochten zij niet meer aan het muziekprogramma deelnemen. Er werd één keer per week gerepeteerd met leerlingen van andere basisscholen in het district. Dit waren leerlingen van 9- tot 11-jarige leeftijd. De *band* was bedoeld voor koper-, hout- en percussieleerlingen. Daarnaast was er een strijkorkest binnen het muziekprogramma. Beide orkesten hadden een mooie samenstelling van ongeveer 80 leden en werden geleid door uitstekende musici. Er werden reeds door jonge kinderen optredens verzorgd die van een goed niveau waren. Regelmatig werd er met succes deelgenomen aan solo- en ensemblecompetities, zowel lokaal als regionaal.

⁸⁷⁰ Julia Studebaker. Persoonlijke mededeling, 4 juli 2014.

⁸⁷¹ Deze informatie is te lezen op de achterzijde van de LP: *Othmar Schoeck: Sommernacht op. 58, Hornkonzert op. 65* van Festival Strings Lucerne o.l.v. Rudolf Baumgartner. Op deze LP is Studebaker de hoornsoliste (1983, PAN 130 070).

⁸⁷² Julia Studebaker. Persoonlijke mededeling, 15 februari 2015.

⁸⁷³ Julia Studebaker. Persoonlijke mededelingen, 4 juli 2014, waarop ook de volgende alinea's zijn gebaseerd.

Toen Studebaker 11 jaar oud was, vroeg Richard Schultz haar om over te stappen van cornet naar de hoorn. In het orkest had men namelijk hoornisten nodig. Samen met een meisje dat piano speelde maakte Studebaker de overstap naar hoorn. Via het muziekprogramma werden twee F-hoorns aangeschaft die eigendom van de school waren. Kort daarna kreeg Studebaker een dubbelhoorn (F/B^b) van het merk *Holton*.⁸⁷⁴ In de jaren 1967-1969 speelde zij in het *Elmhurst Symphony Orchestra*, een semi-professioneel orkest, waarin ze op 26 januari 1969 soleerde in het *Tweede Hoornconcert* van Richard Strauss onder leiding van Gordon Peters.⁸⁷⁵ Zij speelde ook in het *Youth Orchestra of Greater Chicago*.⁸⁷⁶ Het jaarboek van *York Community High School* uit 1968 meldt:

[...] Five members of the band; Paula Deutsch, James Freundt, Joe Klingelholfer, Jan Shaffer and Julie Studebaker, were particularly busy, having been selected with two members of the orchestra to participate in the Fall Concert of the Youth Orchestra of Greater Chicago.⁸⁷⁷

Studebaker maakte eveneens deel uit van het *Chicago Civic Orchestra*, dat wordt beschouwd als één van de meest vooraanstaande trainingsorkesten van de Verenigde Staten en sinds 1919 nauw verbonden is met het *Chicago Symphony Orchestra* (CSO).⁸⁷⁸ Veelbelovende, talentvolle musici worden in het *Chicago Civic Orchestra* voorbereid op een professionele carrière, daarbij begeleid door leden van het CSO. De hoorngroep van het *Chicago Civic Orchestra*, waarvan Studebaker deel uitmaakte (*afb.* X.2) kreeg wekelijks groepsrepetities van de solo-hoornist van het CSO: Dale Clevenger.⁸⁷⁹

⁸⁷⁴ Julia Studebaker. Persoonlijke mededeling, 15 februari 2015.

⁸⁷⁵ Programmaboekje Elmhurst Symphony Orchestra: winterconcert 1969.

⁸⁷⁶ Julia Studebaker. Persoonlijke mededeling. Elmhurst (USA); 4 juli 2014.

⁸⁷⁷ York Community High School Elmhurst 1968, p. 73.

⁸⁷⁸ Negaunee Music Institute 2014, p. 3.

⁸⁷⁹ Julia Studebaker. Persoonlijke mededeling. Elmhurst (USA); 4 juli 2014.



Afb. X.2. Julia Studebaker met dirigent Gordon Peters, violist Bruce Wade en fluitiste Linda Crisafulli in het Chicago Civic Orchestra (seizoen 1970-1971).⁸⁸⁰

Docenten

Studebaker volgde in de periode 1962-1973 hoornlessen bij verschillende docenten, zowel privé als aan *the Northwestern University* te Chicago. Haar eerste docent binnen het muziekprogramma van het *Elmhurst Public School System* was Richard Schultz. Bij hem leerde zij de basisbeginselen van het cornet- en hoornspel. Daarnaast kregen de leerlingen van het muziekprogramma ervaring in samenspel met een grote, goed gedisciplineerde groep jonge muzikanten.⁸⁸¹ Vanaf haar 13e jaar volgde Studebaker op advies van Schultz privélessen bij Nancy Fako, hoorniste bij het CSO in 1964-1968 en een oud-studente van Philip Farkas.⁸⁸² Dit laatste was herkenbaar in Nancy Fako's manier van lesgeven: ze was een zeer nauwkeurige docente die volledige inzet van haar leerlingen verwachtte en garant stond voor een uitstekende basis voor een professionele carrière. Zij gaf les in de stijl van Farkas; diens methode *The Art of French Horn Playing* werd door Studebaker ook gebruikt.⁸⁸³ In haar lessen gebruikte Fako voorts etudes van Kopprasch, Maxime-Alphonse en Gallay. Belangrijke orkeststudies dienden door haar leerlingen gememoriseerd te worden.

⁸⁸⁰ Foto: privécollectie Julia Studebaker.

⁸⁸¹ Julia Studebaker. Persoonlijke mededeling, Elmhurst (USA): 16 februari 2015.

⁸⁸² Frederiksen 2010, p. 225.

⁸⁸³ Farkas 1956.



Afb. X.3. Nancy Jordan Fako en instrumentmaker Carl Geyer in 1964.⁸⁸⁴

Toen Studebaker 16 jaar oud was, vond Fako dat het beter was dat Studebaker haar opleiding zou voortzetten bij haar collega Frank Brouk om haar toonkwaliteit verder te ontwikkelen. Brouk was solohoornist van het CSO van 1961 tot 1969,⁸⁸⁵ zelf was hij een leerling van Frank Kryl sr. en Louis Dufrasne.⁸⁸⁶ Hij werd geroemd vanwege zijn prachtige, sonore klank.⁸⁸⁷ Brouk was een groot voorbeeld voor Studebaker, in het bijzonder vanwege zijn klank en frasering.

⁸⁸⁴ Foto uit: Nancy Jordan Fako, *Philip Farkas & his Horn* (Elmhurst: Crescent Park Music Publications, 1998).

⁸⁸⁵ Frederiksen 2010, p. 224f.

⁸⁸⁶ Ibid. p. 56.

⁸⁸⁷ Zijn grote geluid en warme toon werden toegeschreven aan zijn Geyer hoorn, de grootte van zijn lippen, zijn diepe mondstuk en het feit dat hij voorheen trombone gespeeld had. Al deze zaken hebben waarschijnlijk een effect gehad op zijn inspirerende en door velen bewonderde klank. Hij was tevens enkele jaren mede-eigenaar van de hoornfabriek van Carl Geyer en docent aan *the Northwestern University* in Chicago, waar Studebaker tot zijn studenten behoorde. Zijn betrokkenheid bij zijn leerlingen was groot. Brouk legde in zijn hoornlessen nadruk op toonkwaliteit, aanzet en precieze ritmiek. Etudes van Maxim-Alphonse en orkeststudies kregen in zijn lessen veel aandacht. Concerten van Wolfgang Amadeus Mozart en Richard Strauss kwamen ook vaak aan bod.

De beroemde hoornist Philip Farkas zei over Frank Brouk: “the only reason I have enjoyed a stellar career was that Brouk, thanks to God, never appeared at the auditions I won.” Greer 2004, p. 37-38.



Afb. X.4. Foto met bijschrift van Frank Brouk (privécollectie Julia Studebaker).⁸⁸⁸

Na verloop van tijd vond Brouk het beter voor de ontwikkeling van Studebaker dat zij lessen gingen volgen bij Dale Clevenger. Deze stond toen aan het begin van een legendarische carrière. Hij studeerde bij Forrest Standley (Pittsburgh Symphony) en Joseph Singer (New York Philharmonic). Na gespeeld te hebben in verschillende orkesten, zoals the New York Philharmonic, the American Symphony en the Pittsburgh Symphony kreeg hij in februari 1966 een aanstelling bij het *Chicago Symphony Orchestra*,⁸⁸⁹ waar hij 47 jaar lang als solohoornist speelde. Hij was coach van de hoorngroep van het *Civic Orchestra of Chicago* van 1966 tot midden jaren '90. Studebaker maakte eind jaren '60 deel uit van deze hoorngroep. In 1972 werd Clevenger benoemd tot *associate professor* aan de *Northwestern University*.⁸⁹⁰ In zijn lessen gebruikte hij oefeningen uit *Embouchure Building for French Horn* van Joseph Singer.⁸⁹¹ Hierbij gaf hij regelmatig de aanwijzing: “breathe, press, play!”⁸⁹²

⁸⁸⁸ Op de afgebeelde foto schreef Brouk de volgende tekst aan Studebaker: To Julie. May you have many happy days playing the Horn. Best of luck to a truly fine player. Frank Brouk.

⁸⁸⁹ Frederiksen 2010, p. 55-56.

⁸⁹⁰ Tung 2009, p. 67.

⁸⁹¹ Singer 1956.

⁸⁹² Julia Studebaker. Persoonlijke mededeling. Elmhurst (USA): 16 februari 2015. Dale Clevenger wordt door Studebaker geprezen vanwege zijn analytische kwaliteiten. Met name over het onderhoud van het embouchure gaf hij goede aanwijzingen.



Afb. X.5. Dale Clevenger.⁸⁹³

Clevenger benadrukte in zijn lespraktijk dat twee elementen van het hoornspelen in balans moeten zijn: *Synchronization* en *Pursing*. Met *Synchronization* wordt het proces van het beginnen van een toon bedoeld. Verschillende factoren, zoals druk op het mondstuk, ademhaling, embouchure en gebruik van de tong spelen hierbij gelijktijdig een rol. *Pursing* (*facial isometrics*) betreft veranderingen in mondholte en embouchure om meer lucht lang de lippen te laten stromen, waardoor een rijke, kernachtige toon bereikt wordt. Beide elementen, beïnvloed door zowel fysieke als mentale aspecten, zullen volgens Clevenger een verbetering van klank en consistentie opleveren, indien zij in balans zijn.⁸⁹⁴ Mede dankzij dit concept is hij uitgegroeid tot een zeer gerenommeerd hoorndocent. Thans doceert hij aan *Indiana University*, *Jabobs School of Music* en *the Roosevelt University Chicago*.⁸⁹⁵

Tijdens haar studie bij Clevenger volgde Studebaker ook lessen bij de bastrombonist van het CSO: Edward Kleinhammer.⁸⁹⁶ Bij hem werkte Studebaker aan de verbetering van haar lage register.⁸⁹⁷ Kleinhammer, geboren in Chicago in 1919, werd opgeleid door CSO trombonisten Edward Geffert en David Anderson. Na twee jaar in het *Civic Orchestra* te hebben gespeeld, werd hij in 1940 benoemd tot bastrombonist van het CSO. Hij speelde tot 1985 in het CSO, waar hij bijna zijn gehele carrière samenspeelde met tubaïst Arnold Jacobs.

⁸⁹³ Foto: website Indiana University Jacobs School of Music.

⁸⁹⁴ Tung 2009, p. 67f.

⁸⁹⁵ International Horn Society: Dale Clevenger 2015.

⁸⁹⁶ Julia Studebaker. Persoonlijke mededeling. Elmhurst (USA): 4 juli 2014.

⁸⁹⁷ Julia Studebaker. Persoonlijke mededeling. Hilversum: 15 mei 2015.

De samenwerking tussen beide muzikanten was goed; zij hielpen elkaar om hun spel te verbeteren en waren in staat om dit ook op hun leerlingen over te brengen.⁸⁹⁸ Kleinhammer schreef het boek *The Art of trombone playing*.⁸⁹⁹



Afb. X.6. Hoornsectie Chicago Symphony Orchestra in 1970.

V.l.n.r. Joseph Mourek, Richard Oldberg, Frank Brouk, Dale Clevenger en David Babcock.⁹⁰⁰

Haar algemene muzikale opleiding kreeg Studebaker aan the Northwestern University te Chicago, faculteit muziek, waar het belang van de student de hoogste prioriteit had en boven eventuele persoonlijke belangen van de docent stond.

In een tijd waarin de kopersectie van het CSO zich op een hoogtepunt bevond en musici zoals Brouk, Clevenger, Kleinhammer, Jacobs, maar ook de vooraanstaande trompettist Adolph Herseth, samen in het orkest te beluisteren waren, studeerde Studebaker in een omgeving die voor een koperblazer zeer inspirerend moet zijn geweest. Zij ontwikkelde zich in haar studietijd tot een uitstekend hoorniste. Tijdens haar studietijd remplaceerde zij al bij het CSO en de *Lyric Opera*.⁹⁰¹ Tussen 1970 en 1972 nam zij deel aan audities bij verschillende orkesten in Chicago, zoals *CSO*, *Lyric Opera* en *Grant Park Symphony*. De ervaring die zij, reeds op relatief jonge leeftijd, opdeed in de audities bij deze toporkesten was bijzonder waardevol. Auditeren is een belangrijk onderdeel van de opleiding van een hoornstudent.⁹⁰²

⁸⁹⁸ Frederiksen 2010, p. 46.

⁸⁹⁹ Ibid., p. 45f.

⁹⁰⁰ Foto: Chicago Symphony Orchestra Archives.

⁹⁰¹ Julia Studebaker. Persoonlijke mededeling. Elmhurst (USA): 4 juli 2014.

⁹⁰² Julia Studebaker. Persoonlijke mededeling. Elmhurst (USA): 16 februari 2015.



Afb. X.7. Julia Studebaker (“backstage”) bij *The Lyric Opera* in 1970.⁹⁰³

Studebaker auditeerde (in Chicago) voor een derde hoornpositie bij het *Rotterdams Philharmonisch Orkest* voor Jean Fournet, voormalig chef-dirigent van dit orkest. Naast deze live-auditie voor Fournet (januari 1972) werd er een tape gemaakt voor de auditie-commissie in Rotterdam. Studebaker ontving kort daarop een brief vanuit Rotterdam waarin zij werd uitgenodigd voor een proefperiode. Vanwege onduidelijkheid over een eventuele verlenging tot een vast contract besloot zij deze baan niet aan te nemen.⁹⁰⁴ In januari 1973 vertrok zij naar Michael Hölzel in West-Duitsland, die haar adviseerde om voor een 1^e of 3^e hoornpositie te gaan auditeren en haar hielp bij het opstellen van sollicitatiebrieven. Hij schreef ook een aanbeveling die bij die brieven werd gevoegd. Studebaker ontving hierop een uitnodiging voor een proefspel bij *Sinfonia Hungarica* onder leiding van Antal Dorati.⁹⁰⁵ Daarnaast mocht zij in februari 1973 deelnemen aan een proefspel bij het *Radio Symphonie Orchester* (RSO) te Berlijn, als laatste kandidate bij elk van drie rondes,⁹⁰⁶ in aanwezigheid van het complete orkest.⁹⁰⁷ Studebaker won het proefspel bij het RSO en werd per 1 maart 1973 benoemd als solohoorniste van het RSO Berlijn.⁹⁰⁸

⁹⁰³ Foto: privécollectie Julia Studebaker.

⁹⁰⁴ Julia Studebaker. Persoonlijke mededeling. Elmhurst (USA): 18 februari 2015.

⁹⁰⁵ Studebaker nam uiteindelijk geen deel aan dit proefspel, omdat zij in de tussentijd reeds benoemd was als solohoorniste van het RSO Berlijn.

⁹⁰⁶ Studebaker was op dat moment nog maar enkele weken in Duitsland.

⁹⁰⁷ Het was voor alle orkestleden van het RSO verplicht om aanwezig te zijn bij proefspelen.

⁹⁰⁸ Julia Studebaker. Persoonlijke mededeling. Elmhurst (USA): 15 februari 2015.

Gedurende de zomermaanden van 1973 volgde Studebaker lessen bij Hölzel aan het Mozarteum te Salzburg. Hölzel was voormalig solohornist van de *Camarata Academica Salzburg*, het *Orchestra Palazzo Pitti Florence*, de *Bamberger Symphoniker* en de *Münchner Philharmoniker*. In 1970 deed hij toelatingsexamen aan de *Indiana University* te Bloomington (USA). Hij wilde daar studeren bij Farkas. De toelatingcommissie, bestaande uit Farkas en Dean Bain, was echter dermate onder de indruk van zijn spel dat Hölzel, in plaats van een toelating als student, een baan als gastdocent aangeboden kreeg.⁹⁰⁹ In Duitsland werd hij in 1973 professor aan de Hochschule für Musik Detmold.⁹¹⁰ Hij gaf tevens les aan het Mozarteum te Salzburg. Tot zijn oud-leerlingen behoren vooraanstaande hoornisten zoals Radovan Vlatkovic, Alessio Allegrini, Herman Jeurissen, Eric Terwilliger, Bruno Schneider en uiteraard Julia Studebaker.⁹¹¹



Afb. X.8. Julia Studebaker in 1973.⁹¹²

Concertgebouworkest, 1974-2002

Op 11 februari 1974 nam Studebaker deel aan het proefspel voor de solohornpositie bij het

⁹⁰⁹ International Horn Society: Michael Hölzel 2015.

⁹¹⁰ Robertson 2011, p. 94.

⁹¹¹ International Horn Society: Michael Hölzel 2015.

⁹¹² Foto: Irene Sieben / Privécollectie Julia Studebaker.

Concertgebouworkest (CO).⁹¹³ De leden van de auditiecommissie, onder wie de hoornisten van het CO, vonden dat de klank en de speelstijl van Studebaker voldeed aan hun eisen.⁹¹⁴ Studebaker speelde reeds vanaf 1972 op een Geyer dubbelhoorn F/B^b, in Chicago gemaakt door Carl Geyer, een Duitse immigrant.⁹¹⁵ De Geyer-hoorn vertoont veel overeenkomsten met de dubbelhoorn van Herbert Fritz Knopf, zowel in klank en constructiewijze. De Geyer-hoorn paste prima bij de Knopf-hoorns die destijds door (alle) hoornisten van het CO gebruikt werden. Studebaker won het proefspel en begon in augustus 1974 als solohoorniste van het CO.

Tijdens een van de eerste repetities van Studebaker met het CO was een Amerikaans journalist aanwezig. Op het programma stond de vierde symfonie van Mendelssohn Bartholdy; Bernard Haitink dirigeerde het orkest. Bijzonder geïnteresseerd in het spel van zijn landgenote, beschreef de journalist zijn indrukken tijdens deze repetitie als volgt:

[...] The Concertgebouw's solo horn is a newcomer. This is only her second rehearsal and her first appearance in an exposed musical position. That's right, "her." [...] she is [...] pretty, and American – Julie Studebaker from Elmhurst, Ill. To say the other orchestra players are curious is an understatement. Several who are not playing lean forward; others simply sit back and wait. It is one of those cases where the chips are down, and everyone knows it. She plays beautifully, including a crescendo in the long middle phrase and a dying fall at the end which melts perfectly into the rest of the section. Haitink, who has barely been beating time, gives a little gesture of salute. The orchestra members, less restrained, tap their bows on their music stands or shuffle their feet in the time-honored applause of colleagues for one another. With the Chicago Symphony Orchestra on the way, it appears that Miss Studebaker has already arrived.⁹¹⁶

Julia Studebaker had een pure, sonore klank die zeer fraai, gecontroleerd en krachtig was. Zij speelde in rechte lijnen, zonder vibrato. Studebaker's klank projecteerde uitstekend in de Grote Zaal van het Concertgebouw. Haar opleiding in Chicago is terug te horen in haar klank en speelstijl. Net zoals haar docenten uit *the Chicago Symphony Orchestra* speelde zij met grote vitaliteit en trefzekerheid. Haar open klank maakte grote indruk op de bezoekers van

⁹¹³ Julia Studebaker. Persoonlijke mededeling. Elmhurst (USA): 4 juli 2014.

⁹¹⁴ Idem.

⁹¹⁵ Idem.

⁹¹⁶ Thomas Willis beschreef in "The Concertgebouw: Dutch treat for the Chicago Symphony", *Chicago Tribune*, 8 september 1974, p. 4, de door hem bijgewoonde repetitie van het Concertgebouworkest.

concerten, blijkend uit uiterst lovende recensies en opmerkingen van diverse collega's.⁹¹⁷ Haar warme klank paste goed bij het CO en de klank van haar collega-hoornisten. Studebaker omschrijft de klank van orkest en de akoestiek van het Concertgebouw als volgt:

[...] Warm, rijk, gouden, resonant, prachtig en schitterend. De akoestiek is bijna ongrijpbaar, te vergelijken met een grote diamant met een haast ontelbaar aantal facetten, telkens schitterend als het licht op een van deze facetten valt. De onvergetelijk prachtige akoestiek van het Concertgebouw bleef al de jaren dat ik er speelde zeer boeiend en nodigde de musici steeds uit om meer te geven. Hoe langer je in het Concertgebouw speelde, hoe meer akoestische feedback je kreeg waardoor je steeds meer kon doen met toon en frasering. Hoewel dit eigenlijk niet eens nodig was, want het Concertgebouw klinkt al zo mooi. De schitterende klank van het Concertgebouw en het Concertgebouworkest is wereldberoemd. Het is een unieke concertzaal.⁹¹⁸

[...] De akoestiek van het Concertgebouw was een grenzeloze bron van inspiratie voor mij. De akoestiek nodigde steeds opnieuw uit, er was steeds meer uit te halen naarmate ik de akoestiek beter leerde kennen. Deze mogelijkheden leken eindeloos. Er was veel aandacht nodig om de akoestiek echt goed te leren kennen.⁹¹⁹

[...] Het was bijzonder mooi om met dirigent Bernard Haitink te spelen in het Concertgebouw. Hij speelde op een prachtige wijze met de akoestiek van de grote zaal van het Concertgebouw. Bijvoorbeeld op momenten dat Haitink de klank tussen twee akkoorden “in de lucht liet hangen” en het hele orkest, op gevoel, tegelijk liet inzetten. Dat was magisch.⁹²⁰

⁹¹⁷ In diverse, door mij gevoerde vraaggesprekken (2014 – 2015) roemen Adriaan van Woudenberg, Jacob Slagter, Jaap Prinsen de prachtige klank van Julia Studebaker.

⁹¹⁸ Julia Studebaker. Persoonlijke mededeling. Elmhurst (USA): 4 juli 2014 en 6 maart 2015.

⁹¹⁹ Julia Studebaker. Persoonlijke mededeling. Hilversum: 15 mei 2015.

⁹²⁰ Idem.



Afb. X.9. Hoorngroep van het Concertgebouworkest in de jaren '70. Bovenste rij (v.l.n.r.): Jo Kohl, Jaap Prinsen, Iman Soeteman en Peter Steinmann. Onderste rij (v.l.n.r.): Rinus Clarijs, Julia Studebaker en Adriaan van Woudenberg.⁹²¹

Studebaker speelde van 1974 tot 2002 in het CO. Tijdens haar dienstverband verschenen er regelmatig recensies in de (inter)nationale pers waarin zij werd genoemd. Op 24 mei 1975 verscheen in *De Telegraaf* een aankondiging van een familieconcert van het CO waarin ze als volgt wordt omschreven:

[...] zal de 23-jarige Amerikaanse hoorniste Julia Studebaker zich woensdagavond presenteren in het Vierde hoornconcert van Mozart. Deze jonge “blaas-ster” heeft reeds een jaar dienst in het Berlijns Radio-Symfonie Orkest achter de rug. Sinds vorig jaar maakt zij deel uit van de hoorngroep van het Concertgebouworkest te midden van zes mannelijke collega's.⁹²²

Naar aanleiding van dit familieconcert verscheen er op 31 mei 1975 een recensie van Jules Cuypers. Over Studebaker schreef hij:

[...] Een apart en met bloemen versierd succes was weggelegd voor de 23-jarige Julia Studebaker, solo-hoorniste van het Concertgebouworkest.⁹²³

⁹²¹ Foto: privéarchief Adriaan van Woudenberg.

⁹²² *De Telegraaf*, 24 mei 1975, Mia Aleven-Vranken, “Muziek in de komende week”, p. 49.

⁹²³ *De Telegraaf*, 31 mei 1975, Jules Cuypers, “Familieconcert”, p. 15.

In *De Telegraaf* van 10 december 1976 verscheen een recensie naar aanleiding van een uitvoering van Benjamin Britten's *Serenade* opus 31 door het CO onder leiding van Haitink:

[...] de sonore, fraai genuanceerde hoornsolo van Julia Studebaker (solo-hoorniste van het C.O.) moet voor 100 procent aan Britten's klankideaal hebben beantwoord.⁹²⁴

Het is opmerkelijk dat de recensente het woord "sonore" gebruikt om de hoornsolo van Studebaker te omschrijven. Frank Brouk, Studebaker's leraar in Chicago, werd tijdens zijn carrière namelijk vaak geprezen in dezelfde bewoordingen, vanwege zijn "sonore" klank.

In 1978 verscheen in *De Telegraaf* een recensie van een uitvoering van Richard Strauss' eerste hoornconcert door het CO o.l.v. Hans Vonk met soliste Julia Studebaker:

[...] Als een ware hoorn des overvloeds hanteert Julia Studebaker, de Amerikaanse die sinds vier jaar als solohoorniste in het Concertgebouworkest werkzaam is, haar moeilijke instrument. Zo stak zij deze week tijdens het abonnementsconcert in Amsterdam vader Strauss naar de kroon: diens voor- en tegenstanders vrezen unaniem zijn kwaliteiten als hoornvirtuoos in het orkest van de Münchener Hofoper, maar toch waagde hij er zich niet aan het concert dat zijn zoon Richard op zijn 11^e jaar voor hem componeerde publiekelijk uit te voeren, voornamelijk wegens de "linke" hoge es die er herhaaldelijk in voorkomt. [...] Met heldere, klare tonen, ongewone virtuoze beheersing en vol muzikale flair blies zij haar veeleisende partij, waarbij het door de jonge Strauss vernuftig geïnstrumenteerde accompagnement door Hans Vonk en het Concertgebouworkest een gesloten eenheid vormde.⁹²⁵

Ook in deze recensie is er een overeenkomst met haar opleiding in Chicago te ontdekken. Haar klank wordt omschreven als "heldere, klare tonen", overeenkomstig de heldere klank van de *Chicago Symphony Brass section*. In *The San Francisco Chronicle* van 23 september 1982 schreef Robert Commanday over een uitvoering van de zevende symfonie van Gustav Mahler door het CO onder leiding van Haitink. De volgende passage komt uit deze recensie:

[...] the star was the principal horn, a leading voice in the work, Julia Studebaker, born and trained in Chicago. She was splendid, but then why not? This was Amsterdam Concertgebouw.⁹²⁶

⁹²⁴ *De Telegraaf*, 10 december 1976, Mia Aleven-Vranken, "Britten herdacht door Concertgebouworkest", p. 11.

⁹²⁵ *De Telegraaf*, 17 november 1978, Mia Aleven-Vranken, "Julia Studebaker fenomenaal hoorniste", p. 2.

⁹²⁶ Aldus op 23 september 1982 in het artikel "Mahler's Near 'Salvation' at Davies".

Op 3 mei 1983 verscheen in *De Telegraaf* een recensie over een uitvoering van het *Konzertstück* opus 86 van Robert Schumann, uitgevoerd door het CO o.l.v. Haitink. De solisten waren Julia Studebaker, Jaap Prinsen, Peter Steinmann en Jacob Slagter.

[...] Triomfantelijk hoorngeschal in beide hoekdelen, een romantisch tintje in de tussenliggende “Romance”, hoge eisen aan instrumentale beheersing, met name in de eerste hoornpartij, zijn zo de kenmerken van dit niet al te diep gravende, nogal overdadig georkestreerde werk, waarin vier solisten uit eigen gelederen uiterst paraat stonden aangetreden: Peter Steinmann, Jaap Prinsen en Jakob Slagter, aangevoerd door hun leidsvrouw, de Amerikaanse solo-hoorniste van het Concertgebouworkest Julia Studebaker.⁹²⁷

Zowel in 1992 als in 1993 speelde het KCO wederom het *Konzertstück*, opus 86 van Robert Schumann, respectievelijk in Maastricht en Kerkrade. Jos Frusch berichtte over beide concerten in het *Limburgsch Dagblad*:

[...] Bewondering vooral voor de vier hoornisten – Jacob Slagter, Julia Studebaker, Peter Steinmann en Paulien Weierink – die dit werk bravoureus en technisch briljant vertolkten, ook al hadden ze op het gebied van klankontplooiing best wat meer gas mogen geven.⁹²⁸

[...] Bravoureus brachten zij – Jacob Slagter, Julia Studebaker, Peter Steinmann en Paulie Weierink – dit onmogelijke werk tot een goed einde. De vonken spatten ervan af. Het (blaasmuziek minnend?) publiek genoot.⁹²⁹

Studebaker trad 19 maal op als soliste met het CO:⁹³⁰

- W.A. Mozart, hoornconcert nr. 4 in Es, KV 495 (28 en 29 mei 1975)
- B. Britten, Serenade, opus 31 (8 en 9 december 1976)
- R. Strauss, Hoornconcert nr. 1 in Es, opus 11 (15 en 16 november 1978)
- R. Schumann, *Konzertstück* in F, opus 86 (29 april en 1 mei 1983)
- P. Hindemith, Hoornconcert (23, 28 en 29 september 1988)
- R. Schumann, *Konzertstück* in F, opus 86 (10, 11, 13 en 14 september 1992, 9 oktober 1992, 30 juni 1993, 2 en 4 juli 1993).

⁹²⁷ *De Telegraaf*, 3 mei 1983, Mia Aleven-Vranken, “Hoorngeschal en heksensabbat onder Haitink”, p. 13.

⁹²⁸ Aldus Jos Frusch op 12 oktober 1992, p. 2.

⁹²⁹ Jos Frusch aldaar op 3 juli 1993, p. 12.

⁹³⁰ Concertgebouworkest (n.d.).



Afb. X.10. Jacob Slagter, Jaap Prinsen, Julia Studebaker en Peter Steinmann.⁹³¹

Zij is te beluisteren op vele plaat-, cd- en televisie-opnames van het KCO, waaronder de beroemde *Mahler Kerstmatinee*s onder leiding van Bernard Haitink.⁹³²

Kamermuziek

In 1973/1974, tijdens haar dienstverband bij het Radio Symphonie Orchester Berlin, speelde Studebaker veel kamermuziek, onder meer hoornkwartetten van Stamitz en Pleyel. In Nederland concentreerde Studebaker zich vooral op haar werk in CO. Zij speelde het *hoorntrio* van Brahms met Daniel Wayenberg en Theo Olof.⁹³³ Studebaker maakte twee plaatopnames: *Auf dem Strom* van Franz Schubert met Elly Ameling en Irwin Gage (CBS Masterworks 76976, 1980) en *Hornkonzert opus 65* van Othmar Schoeck met Festival Strings Lucerne o.l.v. Rudolf Baumgartner (PAN 130070, 1983).

Docentschap

Studebaker heeft in 1979 een korte periode lesgegeven aan het Amsterdams Conservatorium. In de jaren '90 heeft zij als docente hoofdvak hoorn aan het Utrechts Conservatorium een korte periode waargenomen voor een zieke collega.⁹³⁴ Daarnaast heeft zij, in de periode dat ze

⁹³¹ Foto: archief KCO.

⁹³² (Philips, 00289 4428713, 2006).

⁹³³ Hoekmeijer, 1999. p. 3

⁹³⁴ Julia Studebaker. Persoonlijke mededeling. Elmhurst (USA): 18 februari 2015.

solohoorniste in het CO was, af en toe professionele hoornisten gecoached. Zij gaf ook verschillende presentaties tijdens tours met het CO, onder meer in Helsinki (voor de *Finnish Horn Club*), Leningrad, Toronto en Boston.⁹³⁵ De *Australian Youth Orchestra* speelde in de zomer van 1994 in het Concertgebouw, als onderdeel van hun ‘*Moving on Music*’ *European Tour*.⁹³⁶ De hoornisten van dit jeugdorkest vroegen Studebaker om hen te coachen. Zij heeft met plezier deze Australische hoornisten gecoached.⁹³⁷



Afb. X.11. *Australian Youth Orchestra* hoornsectie, v.l.n.r. Heidi Bowdler, Julia Studebaker, Matthew Coorey, Wendy Minett, Ben Jacks, Sarah Galbraith.⁹³⁸

World Orchestra of Peace

Het *World Orchestra of Peace* werd opgericht door Sir Georg Solti in 1995, bij gelegenheid van het vijftigjarig bestaan van de Verenigde Naties. Het orkest wordt samengesteld uit vooraanstaande musici van toporkesten uit de gehele wereld en speelt enkel bij speciale gelegenheden. Sinds de oprichting vonden er 21 plaats. Volgens Solti was het de bedoeling van het orkest, de gedachte “the unique power of music as an ambassador for peace” wereldwijd uit te dragen.⁹³⁹ Solti nodigde Studebaker uit om mee te spelen in het eerste concert van dit orkest op 5 juli 1995. Samen met haar leraar Dale Clevenger (Chicago

⁹³⁵ Idem.

⁹³⁶ Australian Youth Orchestra: www.ayo.com.au/content/1990s/gjirix (geraadpleegd 11-03-2015).

⁹³⁷ Julia Studebaker. Persoonlijke mededeling. Elmhurst (USA): 18 februari 2015.

⁹³⁸ Foto: privéarchief Julia Studebaker.

⁹³⁹ World Orchestra of Peace: www.worldorchestraforpeace.com/orchestra/default.aspx (geraadpleegd 11-03-2015).

Symphony Orchestra) speelde Studebaker de hoge hoornpartijen tijdens dit concert. Peter Steinmann en Sharon St. Onge (beiden KCO) speelde de lage hoornpartijen. In 1998 werd Studebaker opnieuw uitgenodigd om mee te spelen in het *World Orchestra of Peace*, ditmaal onder leiding van Valerie Gergiev.⁹⁴⁰ De andere hoornisten tijdens dit concert waren William Klingelhoffer (San Francisco Opera and Ballet Orchestra), Gustavo Barrenechea (Real Orquestra Sinfónica de Sevilla) en Paulien Weierink (KCO).⁹⁴¹

Instrumenten

Het eerste instrument van Studebaker, na haar overstap van cornet naar hoorn, was een enkele F-hoorn. Dit instrument werd aangeschaft door haar schoolorkest.⁹⁴² Kort daarna kreeg ze een dubbelhoorn van het merk *Holton* (F/B^b). Op haar vijftiende kocht zij van haar docente Nancy Fako een *Holton, model Farkas H178* (dubbelhoorn F/B^b).



Afb. X.12. Julia Studebaker met haar *Holton, model Farkas*, tijdens een muziekkamp in Interlochen.⁹⁴³

In 1972 kocht Studebaker een Geyer dubbelhoorn (F/B^b). Het instrument werd in 1959 door Carl Geyer gemaakt voor Nancy Fako. Zij verkocht de hoorn aan één van haar oud-leerlingen,

⁹⁴⁰ Sir Georg Solti was kort daarvoor, in 1997, overleden. Gergiev volgde hem op als dirigent van het *World Orchestra of Peace*.

⁹⁴¹ Julia Studebaker. Persoonlijke mededeling. Elmhurst (USA): 18 februari 2015.

⁹⁴² Het is in de Verenigde Staten gebruikelijk om leerlingen te laten beginnen op enkele F-hoorns, in tegenstelling tot Nederland waar de meeste leerlingen starten op B^b-hoorns.

⁹⁴³ Foto: privécollectie Julia Studebaker.

William Klingelhoffer, die het instrument op zijn beurt verkocht aan Julia Studebaker. Klingelhoffer raadde haar aan om een *Schmidt-model* inblaaspijp te laten vervaardigen door Jerry Lechniuk. De door Lechniuk vervaardigde inblaaspijp verbeterde zowel de intonatie als de stabiliteit van de hoorn.⁹⁴⁴

Carl Geyer was een beroemde hoornbouwer van Duitse afkomst die werd opgeleid in Markneukirchen.⁹⁴⁵ In 1904 emigreerde Geyer naar de Verenigde Staten en ging werken voor Richard Wunderlich in Chicago. In 1920 opende Geyer zijn eigen werkplaats in Chicago. Geyer werkte intensief samen met hoornisten uit het CSO, waaronder Frank Brouk en Ethel Merker. Brouk was een korte tijd zelfs mede-eigenaar van Geyer's werkplaats.⁹⁴⁶ Geyer-hoorns, met name de hoorns die gemaakt zijn tussen 1955 en 1970, behoren tot de beste orkestinstrumenten ter wereld.⁹⁴⁷ Geyer-hoorns kenmerken zich door een sonore, open klank die goed aansluit bij instrumenten van Europese bouwers. De Geyer-hoorn (F/B^b) heeft veel overeenkomsten met de Knopf-hoorn (model 16), zowel betreffende de bouw als de klank van het instrument.



Afb. X.13. Geyer-hoorn uit 1959 van Julia Studebaker.⁹⁴⁸

⁹⁴⁴ Julia Studebaker. Persoonlijke mededeling. Elmhurst (USA): 17 februari 2015.

⁹⁴⁵ In Markneukirchen zijn van oudsher de werkplaatsen vele instrumentmakers gevestigd, waaronder de werkplaats van Knopf (sinds 1852).

⁹⁴⁶ Greer 2004, p. 37f.

⁹⁴⁷ www.hornsociety.org/home/ihs-news/26-people/honorary/50-carl-geyer-1880-1973.

⁹⁴⁸ Foto: privécollectie Julia Studebaker.

Vanaf 1972 speelde Studebaker exclusief op haar Geyer-hoorn. De klank en speelstijl van Studebaker kan omschreven worden als homogeen, passend bij de hoorngroep van het CO.⁹⁴⁹ In het begin van de jaren '80 besloten verschillende collega's, in navolging van Studebaker, ook een Geyer-model te gaan bespelen. Jacob Slagter kocht een *Holton* Geyer-model H190.⁹⁵⁰ Jaap Prinsen ging een hoorn van Steven Lewis bespelen.⁹⁵¹ Lewis-hoorns worden vanaf 1977 op maat gebouwd door Lewis, die bij zijn ontwerp, gebaseerd op de Geyer-hoorn, ook de klank van de Knopf-hoorns van het CO als richtpunt had.⁹⁵²



Afb. X.14. Julia Studebaker met haar Geyer-hoorn.⁹⁵³

⁹⁴⁹ Jaap Prinsen. Persoonlijke mededeling. Bloemendaal: 19 maart 2014.

⁹⁵⁰ Jacob Slagter. Persoonlijke mededeling. Breukelen: 18 februari 2015.

⁹⁵¹ Jaap Prinsen. Persoonlijke mededeling. Bloemendaal: 19 maart 2014.

⁹⁵² Steven Lewis gaf aan dat hij bij het ontwerp van zijn “Geyer-model” als ideaalklank een mix tussen de klank van de Geyer-hoorns, de Knopf-hoorns van het *Concertgebouworkest* en de klank van “Wienerhorns” van de *Wiener Philharmoniker* nastreefde. Steven Lewis. Persoonlijke mededeling. London (UK): 12 augustus 2014.

⁹⁵³ Foto via www.youtube.com/watch?v=6H146D7y53k (geraadpleegd 31-01-2015).

Vertrek naar de USA

Gedurende de laatste jaren van haar carrière in het KCO speelde Studebaker op een triplehoorn van de Japanse bouwer Yamaha.⁹⁵⁴ Zij is op deze hoorn gaan spelen vanwege de homogeniteit in de hoorngroep: verschillende collega's waren inmiddels op triplehoorns gaan spelen. De Geyer-hoorn is tot op heden nog steeds in haar bezit.⁹⁵⁵ Zij beschikte ook over een *Otto* hoge F-hoorn en een *Alexander B^b*/hoge F-hoorn.

In 2002 beëindigde Studebaker haar carrière in het KCO. Terugkijkend op haar glansrijke rol in het (k)CO deelde zij mij mee:

Na 28 seizoenen ben ik met pensioen gegaan, met het geweldige genoegen gespeeld te hebben in het Concertgebouw, dat de beste en prachtigste akoestiek heeft van alle zalen waarin ik ooit gespeeld heb, met het orkest dat exclusief doortrokken is van deze prachtige klank, het Koninklijk Concertgebouworkest van Amsterdam.⁹⁵⁶

Na haar afscheid van het KCO keerde Julia Studebaker terug naar de Verenigde Staten.

⁹⁵⁴ In een triplehoorn worden een F-hoorn, een B^b-hoorn en een hoge F-hoorn gecombineerd in één instrument. De hoge F-hoorn staat een octaaf hoger dan de F-hoorn en geeft meer zekerheid in het hoge register.

⁹⁵⁵ Julia Studebaker. Persoonlijke mededeling. Elmhurst (USA): 15 februari 2015.

⁹⁵⁶ Julia Studebaker. Persoonlijke mededeling. Elmhurst (USA): 4 juli 2014.

XI

JACOB SLAGTER

Het blaasorkest als achtergrond

De blaasmuziek in Nederland kent een rijke historie. Vele dorpen en steden beschikken over één of meer amateurblaasorkesten. Sinds de oprichting van de eerste amateurblaasorkesten in de negentiende eeuw vervullen deze muziekverenigingen een dienstbare rol binnen de samenleving.⁹⁵⁷ Deze dienstbaarheid komt tot uiting in het opluisteren van vele gebeurtenissen in de gemeenschap, het organiseren van feestelijkheden voor bewoners en het verzorgen van concerten.⁹⁵⁸ De huidige blaasorkesten, zoals een harmonie of fanfare, zijn ontstaan naar het voorbeeld van militaire kapellen. Reeds in de Renaissance bestond een verband tussen wapens en instrumenten: trommels en pijperfluiten werden gebruikt bij de infanterie, trompetten en pauken bij de cavalerie.⁹⁵⁹ Koning Willem I erkende militaire muziek in zijn Koninklijk Besluit van 1818, waarin de Nederlandse militaire muziek naar Frans model werd georganiseerd.⁹⁶⁰ Vanaf het midden van de negentiende eeuw ontstonden burgerlijke muziekverenigingen bij schutterijen, sociëteiten en kerken. Deze orkesten hadden hun ontstaan en voortbestaan te danken aan de gemeenschap waartoe zij behoorden. Het waren volgens Eduard Reeser “de harmonie- en fanfaregezelschappen die in de openlucht concerteerden en meer dan welk symphonie-orkest ook de volksklassen konden benaderen”.⁹⁶¹

In de noordelijke provincies werden vooral fanfareorkesten en later ook brassbands gevormd.⁹⁶² De brassband, die zijn oorsprong heeft in Engeland, bereikte Nederland via het *Leger des Heils*.⁹⁶³ Pioniers in de brassbandmuziek als Ale van Kammen, Albert de Vries en zijn zoon Hielke, Sake Paulusma en Piebe Bakker speelden een voorname rol in de ontwikkeling van deze vorm van blaasmuziek in Groningen en Friesland.⁹⁶⁴ De gedegen muziekoopleidingen in de blaasorkesten zorgden voor een solide basis die talentvolle leerlingen hielp om uit te groeien tot uitvoerend of docerend musicus.⁹⁶⁵ Veel blazers uit Nederlandse professio-

⁹⁵⁷ Lijnschoten 1985, p. 2.

⁹⁵⁸ Driessens 2000, p. 6.

⁹⁵⁹ Baeck 2002, p. 387.

⁹⁶⁰ Ibid., p. 386.

⁹⁶¹ Meuwissen 2002, p. 752.

⁹⁶² Trouw, 16 september 1995. Zie www.trouw.nl/home/wedijver-in-harmonie~a74331e8/.

⁹⁶³ Bomhof 2001, p. 329f.

⁹⁶⁴ Ibid., p. 331.

⁹⁶⁵ Door bezuinigingen op het gebied van kunst en cultuur in het afgelopen decennium verdwijnt het georganiseerd muziekonderwijs in steeds meer Nederlandse gemeenten.

nele orkesten zijn afkomstig uit de amateurblaasmuziek, zo ook de Friese hoornist Jacob Slagter.⁹⁶⁶

Jeugd en opleiding

Jacob Slagter werd op 4 september 1958 geboren in het Friese Westergeest. Hij groeide in Kollum op in een muzikale familie. Zijn vader Siebren was tubaïst bij Christelijke muziekvereniging *Wilhelmina* te Kollum, zijn oudere broer Harke speelde bariton, zowel bij *Wilhelmina* als in de brassband *De Waldsang* Buitenpost en zijn zus Janneke, een zangeres, maakte televisieopnamen voor de Evangelische Omroep.⁹⁶⁷ Slagter kwam al vroeg in aanraking met muziek, tijdens de wekelijkse zondagsvieringen in de gereformeerde kerk te Kollum, toen hij naast zijn vader in de muziekvereniging mocht zitten tijdens het begeleiden van de gemeentezang.⁹⁶⁸

Op zesjarige leeftijd kreeg Slagter zijn eerste instrument: een bugel.⁹⁶⁹ Slagter werd reeds als jonge bugelist opgemerkt als groot talent. Op verschillende solistenconcoursen voor jonge blazers behaalde hij goede resultaten.⁹⁷⁰ Als negenjarige nam hij deel aan een solistenconкурс, met als resultaat een eerste prijs. In 1970 behaalde hij aan de muziekschool het A-diploma.⁹⁷¹ Naar aanleiding van een solistenconкурс van de Christelijke Bond van Muziekverenigingen Friesland, waar hij een eerste prijs met lof behaalde, verscheen in de *Leeuwarder Courant* van 1 maart 1971 het volgende bericht:

[...] Echte solisten zijn dun gezaaid. De jonge Jacob Slagter uit Buitenpost bijvoorbeeld kan bij serieus voortgezette studie er zo een worden. Frank en vrij blies hij op de bugel de Carneval de Venice en gaf hiermee blijk uit het goede hout te zijn gesneden.”⁹⁷²

⁹⁶⁶ Meuwissen 2014, p. 30.

⁹⁶⁷ *Leeuwarder Courant*, 1 oktober 1977, “Jacob wil zijn gaven niet begraven”, p. 49.

⁹⁶⁸ Muziekvereniging Wilhelmina begeleidde de volkszang omdat het orgel van de kerk nog in aanbouw was (Posthuma de Boer 2010, p. 11).

⁹⁶⁹ Zijn leraar was Tjeerd Brouwer, een muziekpedagoog die zijn leerlingen wist te motiveren en de liefde voor muziek wist over te brengen (Jacob Slagter, persoonlijke mededeling. Breukelen: 5 oktober 2014). Hij was leraar aan muziekschool De Waldsang waar hij in de jaren '60 het initiatief nam tot oprichting van een schoolorkest, waar ook Slagter deel van zou uitmaken. Vanuit dit schoolorkest is later de beroemde brassband *De Waldsang* ontstaan. Zie Bomhof 2001, p. 338.

⁹⁷⁰ *Leeuwarder Courant*, 1 oktober 1977, “Jacob wil zijn gaven niet begraven”, p. 49.

⁹⁷¹ Vgl. *Leeuwarder Courant*, 15 augustus 1977, “Jacob Slagter (18) uit Kollum boekt successen als hoornist 1977”, p. 8.

⁹⁷² *Leeuwarder Courant*, 1 maart 1971, D. Kreger, “Solistenconкурс van de Christelijke Bond werd zaterdag besloten”, p. 7.

Tjeerd Brouwer beschreef zijn leerling Jacob Slagter als volgt:

[...] Als 11-jarig jongetje stak hij al met kop en schouders boven de rest uit. Hij trok als verreweg het jongste bugelblazertje de hele groep mee omhoog. Op solistenconcoursen bleek dat hij over een zeer opmerkelijk muzikaal geheugen beschikte, hij speelde alles uit het hoofd. Wat ik altijd enorm gewaardeerd heb, is dat hij in de loop der jaren niets veranderd is. Hij is nog precies dezelfde Jappie van 15 jaar terug; totaal geen kapsones en dat maak je wel eens anders mee.⁹⁷³

Op jonge leeftijd wilde Slagter al verder in de muziek. Zijn aanvankelijk plan was om dirigent te worden. Daarom ging hij op tienjarige leeftijd ook pianolessen volgen aan de muziekschool.⁹⁷⁴ In december 1971 behaalde hij het A-diploma piano.⁹⁷⁵ Dat hij verder zou gaan in de muziek was duidelijk, de vraag was alleen met welk instrument. De bugel wordt immers in professionele (symfonie)orkesten zelden bespeeld. Op advies van zijn docent Tjeerd Brouwer liet hij zich daarom testen op het Gemeentelijk Muziekinstituut te Leeuwarden (later bekend als de Muziekpedagogische Academie).⁹⁷⁶ Uit de test, afgenomen door Jelle Kuipers, eerste trompettist van het Frysk Orkest, kwam de algemene muzikale aanleg duidelijk naar voren, maar Slagter kreeg het advies om over te stappen naar hoorn, daar er al veel trompettisten voorhanden waren.⁹⁷⁷ Hij nam dit advies ter harte en volgde vanaf oktober 1971 lessen bij Oldrich Milek, solohoornist van het Frysk Orkest en hoorn docent aan de Muziekpedagogische Academie te Leeuwarden.⁹⁷⁸ Vanaf 1968 heeft Milek zich ingezet om het in Friesland nog enigszins onbekende instrument bekendheid te geven,⁹⁷⁹ waardoor midden in Friesland een

⁹⁷³ Jongsma 1985, p. 11.

⁹⁷⁴ *Leeuwarder Courant*, 1 oktober 1977, “Jacob wil zijn gaven niet begraven”, p. 49.

⁹⁷⁵ In een verslag van de muziekschool (februari 1972) is te lezen: “Zonder de andere leerlingen te kort te doen, mag het pianospel van Jappie Slagter genoemd worden, die met een muzikale voordracht en goede techniek de mensen wist te boeien.” Vgl. *Leeuwarder Courant*, 15 augustus 1977, “Jacob Slagter (18) uit Kollum boekt successen als hoornist 1977”, p. 8.

⁹⁷⁶ *Leeuwarder Courant*, 1 oktober 1977, “Jacob wil zijn gaven niet begraven”, p. 49.

⁹⁷⁷ Hij wist toen nog niet hoe een hoorn er uit zag (Jacob Slagter, persoonlijke mededeling. Breukelen: 12 maart 2014); in de fanfare werd in die tijd vooral op een althoorn gespeeld. De althoorn is een instrument dat behoort tot de saxhoorn-familie (De Keyser 2002). Het instrument staat gestemd in Es, heeft een conische boring en beschikt over ventielen. De althoorn wordt vooral gebruikt in brassbands en is veel makkelijker bespeelbaar dan een hoorn. Het instrument beschikt over minder boventonen dan een hoorn en is daarom beperkt in klank en toonomvang.

⁹⁷⁸ Jongsma 1985, p. 11.

⁹⁷⁹ Zie het PRELUDIUM in deze dissertatie voor een uitgebreide beschrijving van de Boheemse Hoornschoon en Oldrich Milek.

typisch Boheemse hoornschoon ontstond.⁹⁸⁰ Milek gaf Slagter een hoorn, legde uit hoe hij het instrument moest vasthouden en liet hem toonladders spelen. Slagter speelde meteen vier octaven op de hoorn: hij bleek grote aanleg te hebben.⁹⁸¹ Milek gaf hem vanaf dat moment privéles, geheel volgens de Boheemse traditie. Centraal hierin stond dat de hoorn moest klinken als de menselijke stem. Ook de techniek kreeg – via etudes – ruime aandacht.⁹⁸² Slagter vertelde later in een interview over deze lessen:

[...] Elke woensdagmiddag ging ik met de bus naar Leeuwarden en had ik les van twee tot vijf. Staand, achter mekaar, met af en toe een kopje thee. Milek heeft een enorme invloed op me gehad, hij gaf me vleugels. Ik ben 13 jaar bij hem gebleven.⁹⁸³

Slagter volgde al snel ook een vooropleiding voor de MPA (Muziekpedagogische Academie) te Leeuwarden.⁹⁸⁴ Zijn snelle vorderingen blijken uit het feit dat hij in februari 1973, als veertienjarige, de *Romance* opus 36 van Camille Saint-Saëns als solist bij het Frysk Orkest mocht uitvoeren. Aanvankelijk was het de bedoeling dat hij alleen in zijn woonplaats Kollum zou optreden, maar de repetities verliepen zo goed, dat hij het werk in een reeks van zes concerten mocht uitvoeren.⁹⁸⁵ De *Leeuwarder Courant* van 7 maart 1973 meldde hierover:

[...] De 14-jarige Jacob Slagter heeft deze bijvalsbetuigingen volop verdiend: hij speelde op zijn prachtig instrument de gevoelige *Romance* van Camille Saint-Saëns en gaf behalve van uitstekend spel ook blijk van een goede podiumpresentatie.⁹⁸⁶

Inmiddels had Slagter via muziekvereniging *Wilhelmina* een *Alexander* model 103 (F/B^b) gekregen.⁹⁸⁷ Ook werd hij solohoornist van het Regionaal Jeugdorkest Noordoost.⁹⁸⁸ In oktober van dat jaar was hij wederom solist bij het Frysk Orkest met hoornconcert KV 447 van

⁹⁸⁰ J. Slagter, persoonlijke mededeling. Breukelen: 12 maart 2014.

⁹⁸¹ Posthuma de Boer 2010, p. 12.

⁹⁸² J. Slagter, persoonlijke mededeling. Breukelen: 12 maart 2014.

⁹⁸³ Posthuma de Boer 2010, p. 12.

⁹⁸⁴ *Leeuwarder Courant*, 1 oktober 1977, “Jacob wil zijn gaven niet begraven”, p. 49.

⁹⁸⁵ *Leeuwarder Courant*, 28 februari 1973, “Jeugdige solist bij Frysk Orkest”, p. 1.

⁹⁸⁶ *Leeuwarder Courant*, 7 maart 1973, R. Benes-Puschnig, “Veel bijval voor jeugdige hoornist”, p. 13.

⁹⁸⁷ Voor een amateurvereniging was de aanschaf van een dergelijk professioneel instrument, dat destijds f 3.500,- kostte, een flinke investering (*Leeuwarder Courant*, 28 februari 1973, “Jeugdige solist bij Frysk Orkest”, p. 17).

⁹⁸⁸ Vgl. *Leeuwarder Courant*, 15 augustus 1977, “Jacob Slagter (18) uit Kollum boekt successen als hoornist 1977”, p. 8.

Wolfgang Amadé Mozart.⁹⁸⁹ In 1974 behaalde hij een derde prijs bij het Concertino Praga, een muziekconcours waarbij deelnemers via het opsturen van een bandopname werden beoordeeld.⁹⁹⁰ Dit leverde hem in de zomer van 1975 een uitnodiging voor vijf optredens bij een radio- en televisiefestival in Tsjechië op.⁹⁹¹



Afb. XI.1. Jacob Slagter tijdens één van de optredens met het Frysk Orkest, in februari 1973.⁹⁹²

Slagter studeerde aan de Muziekpedagogische Academie (MPA) te Leeuwarden (1975-1979). Vanaf 1976 speelde hij als invaller mee in het Frysk Orkest, aan de zijde van zijn leraar Milek.⁹⁹³ In januari 1977 was hij, tijdens een bezoek van componist Oldrich Flossman aan Friesland, solist in diens *Konzert* voor hoorn. Ook bracht hij samen met Jan Harshagen en Ant van Berkum het *Scherzo* voor drie hoorns van dezelfde componist ten gehore.⁹⁹⁴ In februari

⁹⁸⁹ Jongsma 1985, p. 11.

⁹⁹⁰ Slagter zette twee werken, respectievelijk van de Tsjechische componisten Flosman en Skrup, op band. Zie *Leeuwarder Courant*, 9 juli 1975, “Jonge hoornist twee weken naar Tsjecho-Slowakije”, p. 13.

⁹⁹¹ *Leeuwarder Courant*, 1 oktober 1977, “Jacob wil zijn gaven niet begraven”, p. 49.

⁹⁹² Foto: *Leeuwarder Courant*, 28 februari 1973.

⁹⁹³ Jongsma 1985, p. 12.

⁹⁹⁴ *Leeuwarder Courant* 25 januari 1977, Theo Lambooy, “Tjechisch componist Flossman op bezoek bij Leeuwarder MPA”, p. 11

1977 was hij solist bij het Nationaal Jeugd Orkest (NJO) in het eerste hoornconcert van Richard Strauss.⁹⁹⁵ In augustus 1977 werd hij winnaar van het *Grand Concours International de Cor Saint-Hubert* (België). In de finale van dit internationale concours, waar veertig hoornisten aan deelnemen, versloeg hij de gerenommeerde Britse hoornist Philip Eastop. Slagter bracht in deze finale het *Concerto no. 2* van Robert Janssens en het eerste hoornconcert van Richard Strauss ten gehore.⁹⁹⁶ In 1977 en 1978 nam hij deel aan het televisieprogramma *Jonge mensen op weg naar het concertpodium* van de AVRO.⁹⁹⁷



Afb. XI.2. Jacob Slagter en Johan Faber bij *Jonge mensen op weg naar het Concertpodium*.⁹⁹⁸

Op 2 april 1978 speelde Slagter samen met zijn studiegenoot Jan Harshagen in een matineeconcert van Frysk Orkest.⁹⁹⁹ Het orkest wilde hiermee de aandacht vestigen op talentvolle jonge musici van Friese afkomst. Slagter speelde het *Tweede Hoornconcert* van Strauss. De *Leeuwarder Courant* deed als volgt verslag:

⁹⁹⁵ Over een uitvoering in Harlingen berichtte R. Benes-Puschnig op 28 februari 1997 in de *Leeuwarder Courant* (p. 11) “Jacob Slagter schitterde bekwaam en zelfverzekerd in het technisch hoge eisen stellende hoornconcert”.

⁹⁹⁶ *Leeuwarder Courant*, 4 augustus 1977, “Jacob Slagter won in België internationaal hoornistenconcours”, p. 27.

⁹⁹⁷ Hij speelde de *Romance* van Saint-Saëns (*Leeuwarder Courant*, 1 oktober 1977, “Jacob wil zijn gaven niet begraven”, p. 49). De tweede opname waaraan hij deelnam dateert van 13 april 1978 (*Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid*); de aflevering werd uitgezonden op 23 april (zie *Limburgsch Dagblad*, 22 april 1978). Hij speelde het hoornconcert van Flossman.

⁹⁹⁸ Afbeelding: <http://in.beeldengeluid.nl/collectie/details/expressie/4319783/false/true>.

⁹⁹⁹ Er waren nog twee solisten tijdens dit concert: Fred van der Kooi (tenor) en Jaap Sijtsma (cello).

[...] Jacob Slagter op de hoorn te horen spelen is iedere keer weer een onverdeeld genoegen. In fiere houding, temperamentvol genietend van zijn medeconcerterende partner, het FO, speelde hij het tweede hoornconcert van Richard Strauss. Voor iedere ras-hoornist is dit concert een uitdaging par excellence, dat in het middendeel de solist gelegenheid beidt zijn hart uit te storten, terwijl in de hoekdelen, met name in het rondo, de virtuositeit voortdurend op de proef wordt gesteld.¹⁰⁰⁰

Het eindexamen aan de Muziekpedagogische Academie werd in juni 1979 afgerond met een negen als eindcijfer. Slagter werd benoemd tot hoornist in het Frysk Orkest en vervolgde zijn studie bij zijn leraar Milek aan het Koninklijk Conservatorium te Den Haag.¹⁰⁰¹ Jan van Vlijmen, directeur van het conservatorium, attendeerde Slagter op een auditie voor lage hoorn in het Concertgebouworkest (CO).

Concertgebouworkest 1981-2009

Slagter verwachtte niet dat hij ver zou komen bij het proefspel in 1981 omdat zijn speelstijl behoorlijk afwijkend was van die van de hoorngroep van het CO. Hij speelde namelijk met een duidelijk vibrato in zijn toon, wat destijds hoogst ongebruikelijk was bij die hoorngroep.¹⁰⁰² Tijdens zijn proefspel vroeg één van de orkestleden: “Kan hij ook zonder vibrato spelen?” Slagter liet horen dat hij dit kon.¹⁰⁰³ Bernard Haitink vertelde in een documentaire van NTR Podium het volgende over de auditie van Slagter:¹⁰⁰⁴

[...] Ik herinner mij als de dag van gisteren dat hij kwam proefspelen. En daar zaten we met z'n allen in afwachting en daar komt die toen hele jonge, blonde Fries met zijn hoorn en die moest dan allerlei passages uit het klassieke repertoire spelen. Wij waren volkomen overonderd. Hij speelde dat met een gemak en wij vroegen hem hoe langer hoe meer lastigere dingen en zei hij: “ja” – dat begon altijd “ja” – en dan ging ‘ie en dan was het JA!¹⁰⁰⁵

Slagter won het proefspel en werd met ingang van 1 mei 1981 benoemd tot 2^e / 4^e hoornist van het CO.¹⁰⁰⁶ De hoorngroep bestond toen uit Jaap Prinsen, Iman Soeteman, Peter Steinman

¹⁰⁰⁰ Aldus op 3 april 1978, p. 9, door R. Benes-Puschnig.

¹⁰⁰¹ Jongsma 1985, p. 12.

¹⁰⁰² J. Slagter, persoonlijke mededeling. Breukelen: 9 maart 2016.

¹⁰⁰³ Idem.

¹⁰⁰⁴ Haitink was ten tijde van de auditie chefdirigent van het CO.

¹⁰⁰⁵ NTR Podium, 4 september 2011: www.npo.nl/ntr-podium/04-09-2011/NPS_1185969.

¹⁰⁰⁶ Van Royen 1989, p. 246.

en de solohoornisten Julia Studebaker en Adriaan van Woudenberg. Inmiddels maakte Slagter ook deel uit van het Fodor Kwintet.¹⁰⁰⁷ Slagter beschreef zijn eerste kennismaking met het CO als volgt:

[...] Als je daar voor het eerst binnenkomt, heb je het gevoel dat je in het Paradijs komt. Het is zo mooi wat er om je heen gebeurt, zo prachtig. Je hoort een strijkorkest voor je, dat is zo warm, zo veel intensiteit. Nooit hard, altijd prachtig. De mensen die daar achter zitten, willen altijd zo mooi spelen als het strijkorkest. Dat is de grote kracht van het Concertgebouw-orkest.¹⁰⁰⁸

Op 14 juni 1981 behaalde Slagter zijn diploma Uitvoerend Musicus aan het Koninklijk Conservatorium met het cijfer tien. Bij deze gelegenheid werden hem de Elizabeth Evertsprijs en de Fock-medaille toegekend.¹⁰⁰⁹ Als 4^e hoornist speelde hij het *Konzertstück in F*, opus 86 van Robert Schumann, samen met zijn collega's Julia Studebaker (1^e), Peter Steinman (2^e) en Jaap Prinsen (3^e). De uitvoeringen, onder leiding van Haitink, vonden plaats op 29 april en 1 mei 1983.¹⁰¹⁰

Naar aanleiding van een concert tijdens het Frysk Festival, waar Slagter in mei 1985 als solist met het Frysk Orkest speelde, meldde de *Leeuwarder Courant*:

[...] Hoogtepunt van het concert was het optreden van Jacob Slagter in het derde hoornconcert in Es-groot KV447 van Wolfgang Amadé Mozart [...] een overtuigende podiumpersoonlijkheid en meeslepend muzikant, die naast bravoureuze virtuositeit ook het cantabile met al zijn kleurschakeringen genuanceerd presenteerde en in de cadens van het eerste deel tweestemmigheid fraai inzette.¹⁰¹¹

¹⁰⁰⁷ Fodor kwintet: Marieke Schneemann (fluit), Harmen de Boer (klarinet), Bart Schneemann (hobo), Ronald Karten (fagot) en Jacob Slagter (hoorn).

¹⁰⁰⁸ J. Slagter, persoonlijke mededeling. Breukelen: 12 maart 2014.

¹⁰⁰⁹ De Elizabeth Evertsprijs is een aanmoedigingsprijs die sinds 1949 wordt toegekend aan een jong, Nederlands muzikalent van uitzonderlijk niveau. De Fock-medaille werd in 1904 door oud-minister mr. Cornelis Fock, voorzitter van de Commissie van Toezicht van het Koninklijk Conservatorium Den Haag, ingesteld als bijzondere erkenning voor begaafde studenten. Zie: Mutaties bij het Concertgebouworkest 1981, p. 20.

¹⁰¹⁰ Concertgebouworkest (n.d.).

¹⁰¹¹ Aldus R. Benes-Puschnig, 29 mei 1985, "Slagter hoogtepunt van familieconcert", p. 13.



Afb. XI.3. een gedeelte van de hoorgroep van het Concertgebouworkest in 1984.

V.l.n.r. Peter Steinmann, Jaap Prinsen, Jacob Slagter, Julia Studebaker en Adriaan van Woudenberg.¹⁰¹²

Na bijna vier jaar als 2^e / 4^e hoornist te hebben gefungeerd, nam Slagter deel aan een proefspel voor de solohoornpositie om de vrijgekomen positie van Van Woudenberg in te nemen, die met ingang van 1 januari 1985 afscheid had genomen van het orkest. Slagter werd in februari 1985 benoemd tot solohoornist van het CO.¹⁰¹³ Als solohoornist kreeg hij meer ruimte om zijn eigen speelstijl te etaleren. In zijn lyrische spel was een duidelijk vibrato waar te nemen. Hij luisterde veel naar zijn collega-muzikanten in het orkest en probeerde zijn klank aan te passen. Slagter beschreef zijn rol in het orkest als volgt:

[...] Als soloblazer zit je in het orkest omdat je een soort eigenheid hebt. Ze zoeken mensen die artistiek iets te vertellen hebben. Maar tegelijkertijd zich kunnen aanpassen op momenten dat andere musici op de voorgrond moeten staan. Ik speelde op een manier waarbij ik luisterde hoe andere mensen in het orkest speelden. Als ik dan iets moest overnemen van iemand die met vibrato speelde, zoals Brian Pollard, kon ik het goed overnemen. Zodoende werd ik een soort zweefvliegtuig, dat met alle winden in het orkest meevloog. Ik kon een brug vormen tussen een zware koperpassage en een fluweelzachte passage in strijkers of blazers.¹⁰¹⁴

¹⁰¹² Afbeelding: foto-archief KCO.

¹⁰¹³ Vgl. *Leeuwarder Courant*, 6 februari 1985, “Jacob Slagter eerste hoornist Concertgebouw”, p. 17.

¹⁰¹⁴ J. Slagter, persoonlijke mededeling. Breukelen: 12 maart 2014.

In mei 1987 behaalde hij tijdens het beroemde hoornconcours *Prague Spring* een eervolle tweede prijs, vlak achter winnaar Jindrich Petras, een leerling van Frantisek Solc.¹⁰¹⁵ Op zondag 16 oktober 1988 kreeg hij uit handen van minister Brinkman (Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur) de Nederlandse Muziekprijs uitgereikt.¹⁰¹⁶ In het drie jaar durende studietraject dat hieraan voorafging, volgde hij lessen bij Frantisek Solc, Dale Clevenger, Oldrich Milek en Nikolaus Harnoncourt.¹⁰¹⁷ Hij speelde bij deze gelegenheid hoornconcert nr. 4, KV 495, van Mozart, met het CO onder leiding van Harnoncourt.



Afb. XI.4. Jacob Slagter spelend op zijn Paxman, model 80.¹⁰¹⁸

Jacob Slagter was 32 keer als solist te beluisteren met het CO:

- Robert Schumann, Konzertstück in F, opus 86 (2^e hoornist) (29-04-1983, 01-05-1983)

¹⁰¹⁵ Bontekoe 1987, p. 25.

¹⁰¹⁶ De *Nederlandse Muziekprijs* is de hoogste onderscheiding die door het Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap (tot 1994 door het ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur) kan worden uitgereikt aan een musicus, werkzaam in de klassieke muziek. De kandidaat volgt een intensief studietraject, waarbij een adviescommissie de kandidaat nauwlettend volgt. Aan het eind van het studietraject, dat afgesloten wordt met een concert, wordt door de adviescommissie bepaald of de kandidaat de prijs toegekend krijgt.

¹⁰¹⁷ Bontekoe 1988, p. 6.

¹⁰¹⁸ Afbeelding: foto-archief KCO.

- Wolfgang Amadé Mozart, Hoornconcert nr. 4, KV 495 (14-10-1988, 16-10-1988)
- Richard Strauss, Hoornconcert nr. 2 (22-09-1989, 23-09-1989, 24-09-1989)
- Frank Martin, Concerto (31-08-1991, 03-09-1991, 26-09-1991, 27-09-1991, 29-09-1991, 14-10-1991, 20-10-1991, 25-10-1991)
- Robert Schumann, Konzertstück in F, opus 86 (1^e hoornist) (10-09-1992, 11-09-1992, 13-09-1992, 14-09-1992, 09-10-1992, 30-06-1993, 02-07-1993, 04-07-1993)
- Wolfgang Amadé Mozart, Sinfonia Concertante, KV 297b (12-01-1994, 13-01-1994, 14-01-1994, 16-01-1994)
- Wolfgang Amadé Mozart, Hoornconcert nr. 4, KV 495 (04-12-1996, 06-12-1996, 08-12-1996)
- Geert van Keulen, Hoornconcert (20-09-2001, 21-09-2001).¹⁰¹⁹

Naast solo-optredens met het CO was hij een veelgevraagd solist bij zowel professionele orkesten als amateurorkesten. Gedurende zijn gehele carrière, zowel als hoornist en later als dirigent, bleef hij betrokken bij de (amateur)blaasmuziek. Tot op heden is hij een veelgevraagd dirigent en jurylid. In 2005 werd hij door het Wereld Muziek Concours (WMC) benoemd tot Persoon van Verdienste vanwege zijn vele verdiensten voor de Harmonie-, Fanfare- en Brassbandsector.¹⁰²⁰ Slagter maakte als solist vele opnames, meestal uitgebracht op cd.¹⁰²¹

Zijn carrière in het CO verliep voorspoedig. Met name bij de Kerstmatineeën in de jaren tachtig onder Haitink, maakten Slagter en zijn collega Julia Studebaker, ieder op een persoonlijke manier, indruk door hun uitvoeringen van de grote hoornsolo's in Mahler-symfonieën.¹⁰²²

¹⁰¹⁹ <http://archief.concertgebouworkest.nl/nl/archief/zoeken/>.

¹⁰²⁰ <http://www.vrienden-wmc.nl/index.php/nl/ere-galerij/jaco-slagter>.

¹⁰²¹ Dutch Gramophone 1990 (Brahms Trio met Jaap van Zweden en Ronald Brautigam), Canal Grande 1991 (Mozart: Hoornconcerten), VSB Klassiek 1991 (Förster: Hoornconcert in Es), Ottavo Records 1992 (Brahms Trio met Eva Koskinen en Daniël Dechenne), Brilliant Classics 1994 (Mozart: Sinfonia Concertante KV297b), Nederlandse Muziekprijs 1995 (Mozart, Hoornconcert nr. 4), Decca 1995 (Martin: Concerto for 7 wind instruments, timpani, percussion & strings), Vanguard Classics 1995 (Mozart: hoornconcert nr. 2), Donemus 1995 (Ketting: Cheops), Albany Records 1997 (Borstlap: Capriccio), DeHaske Records 1997 (Van der Roost: Rhapsody for Horn, Winds and Percussion), DeHaske Records 1998 (Mozart & his contemporaries), West Music 2002 (Ketting, Intrada en Woud: Dances)Pentatone 2005 (Mozart: Hoornconcert nr.1), NorthWest Classics 2007 (Van Keulen: Concert voor hoorn en orkest). RCO Live 2016 (Mozart: Hoornconcert nr 4).

¹⁰²² In *De Telegraaf*, “Het is net Amadeus II”, 31 augustus 1985, p. 33, was te lezen: “Jacob is nog in zijn proefjaar, maar in muziek-kringen spreekt men vol lof over zijn prestaties.” Na een uitvoering van de derde Symfonie van Bruckner schreef Roeland Hazendonk in *De Telegraaf* van 20 december 1985, p. 17: “Speciale vermelding dient de hoorngroep – niet altijd is dat mogelijk, maar nú kan het. Zowel

In 1983 had Slagter het virtuoze *Konzertstück* opus 86 van Schumann als vierde hoornist gespeeld. Studebaker speelde toen eerste hoorn. In het seizoen 1992-1993 speelde Slagter opnieuw het *Konzertstück* met het Koninklijk Concertgebouworkest (KCO), ditmaal als eerste hoornist in een serie van acht concerten.¹⁰²³ De kritieken waren opnieuw lovend.¹⁰²⁴

Slagter ontwikkelde zich in het KCO tot een hoornist met een geheel eigen klank, zich kenmerkend door een zangerige stijl op basis van de menselijke stem. Hij was uitstekend in staat, te variëren in klankkleur, waardoor hij zijn klank kon aanpassen aan de klank van collega's in het orkest. Deze versmelting is o.a. te horen in een opname van Mahlers *Vijfde Symfonie* onder leiding van Ricardo Chailly (1995). Ver voor Slagters tijd – in het tijdperk van dirigent Eduard van Beinum – werd het belang van het versmelten van klank in het CO reeds benadrukt.¹⁰²⁵ De akoestiek van het Concertgebouw heeft ertoe geleid dat Slagter duidelijker ging articuleren.¹⁰²⁶

Naast invloeden vanuit de Boheemse School bracht Slagter verandering in het instrumentarium dat door de hoorngroep van het KCO werd gebruikt. Waar voorheen bijna uitsluitend op instrumenten werd gespeeld die op de bouwwijze van Knopf/Geyer waren gebaseerd, kwamen er gedurende de periode Slagter steeds meer andere hoorns in het KCO. Het type instrument was niet langer leidend in de instrumentkeuze, maar het speelgemak van de musicus stond centraal, waarbij ieder individu de hoorn(s) kiest die het best bij hem / haar past. Slagter speelde tijdens zijn carrière in het KCO onder meer op hoorns van Holton, Paxman, Yamaha en Ricco Kühn. Hij was degene die de triplehoorn in het Concertgebouworkest introduceerde.¹⁰²⁷ Ook de andere hoornisten kozen steeds meer voor andere instrumenten dan de voorheen gebruikelijke Knopf- of Geyer-hoorns.¹⁰²⁸ Hierdoor veranderden klank speelstijl in het van KCO. Het typerende geluid van de hoorngroep uit de periode Sell / Bos / Van Woudenberg – een warm, enigszins donker hoorngeluid – veranderde naar een meer ‘internationale’ hoornklank met een lyrischer karakter. De zangerige stijl van Slagter doorbrak de ongeschreven wet die inhield dat er zonder vibrato werd gespeeld.

in de machtige fanfares als in de subtiele invul-lingen lukte deze avond vrijwel alles [...] en hetzelfde geldt voor de solistische bijdrage van eerste hoornist Jacob Slagter”.

¹⁰²³ <http://archieff.concertgebouworkest.nl/nl/archief/zoeken/>.

¹⁰²⁴ “Bewondering vooral voor de vier hoornisten – Jacob Slagter, Julia Studebaker, Peter Steinmann en Paulien Weierink – die dit werk bravoureus en technisch briljant vertolkten.” Frusch 1992, p. 2.

¹⁰²⁵ Nolthenius 1989, p. 21.

¹⁰²⁶ J. Slagter, persoonlijke mededeling. Breukelen: 12 maart 2014.

¹⁰²⁷ Een triplehoorn is een hoorn waarin de F-, Bes- en descant F-hoorn gecombineerd zijn.

¹⁰²⁸ J. Slagter, persoonlijke mededeling. Breukelen: 12 maart 2014.

In de periode 1985-2009 bouwde Slagter een indrukwekkende reputatie op, niet alleen als solohoornist van het Concertgebouworkest, maar ook als solist en kamermusicus. Het is niet bevreemdend dat componisten nieuw werk aan hem opdroegen. Hardy Mertens componeerde het werk *Poseidon*, opus 185 bij gelegenheid van het 330-jarig bestaan van het Korps Mariniers en het 50-jarig jubileum van de Marinierskapel der Koninklijke Marine. Hij droeg het werk op aan Jacob Slagter en Gert Buitenhuis. Op de vraag van de componist wat het bereik van de hoorn is, antwoordde Slagter: “Schrijf maar wat”. Dit zeer uitdagende werk zoekt dan ook de grenzen op van het bereik van de hoorn. De eerste uitvoering vond plaats in De Doelen te Rotterdam op 28 november 1995 door de Marinierskapel met Slagter als solist.¹⁰²⁹ Het werk werd ook uitgevoerd tijdens het 30-jarig jubileum van het Nederlands Hoornisten Genootschap, op 10 november 2012, door de Marinierskapel met solist René Pagen. Slagter was ditmaal dirigent.¹⁰³⁰

In 2001 schreef Geert van Keulen, componist en (toenmalig) basklarinettist in het KCO, in opdracht van dit orkest het *Concert voor hoorn en orkest* voor Slagter. Het lyrische stuk, klassiek van opzet, kent verwijzingen naar de 7^e en 10^e Symfonie van Mahler.¹⁰³¹

Slagter speelde tijdens zijn carrière in het Concertgebouworkest onder drie chef-dirigenten: Barnard Haitink, Riccardo Chailly en Mariss Jansons.¹⁰³² In september 2009 legde hij, na 26 jaar in dienst geweest te zijn van het orkest, zijn functie als solohoornist van het KCO neer. Hij wilde zich meer gaan richten op het dirigeren, een wens die hij van jongs af aan had. Over zijn beslissing om te stoppen als solohoornist deelde hij mee:

[...] Als je de 45 gepasseerd bent en je zit al zo’n 22 jaar in het orkest, dan heb je alles wel meegemaakt: vijftig keer de *Vijfde* van Mahler gespeeld, onder drie verschillende chefs, je kent het hele repertoire [...] Maar met de jaren wordt het lichamelijk toch minder, je moet meer studeren om goed te blijven spelen. Dat maakt je nerveus en langzamerhand verandert het “willen” in “moeten”. Dan gaat de druk je spel beïnvloeden en krijg je het gevoel dat je onder je niveau zit te spelen.¹⁰³³

¹⁰²⁹ “Jubileum-Gala-Concerten Marinierskapel der Koninklijke marine in Rotterdamse Doelen”, *Eilanden-nieuws. Christelijk streekblad op gereformeerde grondslag*, 24 oktober 1995, p. 2.

¹⁰³⁰ Nederlands Hoornisten Genootschap 2012, p. 19.

¹⁰³¹ *Trouw*, 20 september 2001, Sandra Kooke, “Hoorn spelen blijft topsport”.

Zie: www.trouw.nl/home/-hoorn-spelen-blijft-topsport~a9dc75bb/.

¹⁰³² Posthuma de Boer 2010, p. 10.

¹⁰³³ *Ibid.*



Afb. XI.5. Slagter bij zijn afscheid van het KCO in 2009.¹⁰³⁴

Instrumentarium

Slagter speelde gedurende zijn carrière op verschillende instrumenten. Hij koos voor instrumenten die hem de beste mogelijkheden boden om zijn muzikale bedoelingen te uiten.¹⁰³⁵ Als jonge leerling in Friesland begon hij op een enkele F-hoorn van het Tjechische merk *Lidl*.¹⁰³⁶ In 1973 kreeg hij, zoals aan het begin van dit hoofdstuk vermeld, de beschikking over een *Alexander* model 103: een dubbelhoorn F/B^b. Op advies van zijn docent Milek stapte hij enkele jaren later over op een *Holton* model H181: een Amerikaans instrument, ontwikkeld in samenwerking met Philip Farkas.¹⁰³⁷ Slagter bleef tot zijn proefspel voor solohoornist bij het CO in 1983 op deze hoorn spelen.¹⁰³⁸ Hierna bespeelde hij een *Holton*, model H190: een F/B^b dubbelhoorn met een warme klank die weinig weerstand bood. Dit model stond bekend als “Geyer”-model en paste beter bij het instrument dat Studebaker toen bespeelde: een originele F/B^b-hoorn van Carl Geyer.

¹⁰³⁴ Afbeelding: Ronald Knapp, *Preludium* januari 2010.

¹⁰³⁵ J. Slagter, persoonlijke mededeling. Breukelen: 12 maart 2014.

¹⁰³⁶ Idem, 20 januari 2015.

¹⁰³⁷ Een foto in het *Nieuwsblad van het Noorden* van 15 augustus 1977 toont Slagter met de *Holton* H181.

¹⁰³⁸ J. Slagter, persoonlijke mededeling. Breukelen: 20 januari 2015.



Afb. XI.6a. *Holton H181*



Afb. XI.6b. *Holton H190*

In 1987 studeerde Slagter voor de Nederlandse Muziekprijs bij Dale Clevenger in Chicago. Tijdens één van deze lessen mocht hij een orkeststudie van César Franck spelen op het instrument van Clevenger: een compenserende triplehoorn van het Britse merk *Paxman*. De lastige orkeststudie bleek plots zo makkelijk, dat Slagter besloot om meteen zo'n zelfde hoorn te bestellen. Het betrof een *Paxman* model 80. Slagter speelde het grootste deel van zijn carrière in het CO (ongeveer 15 jaar lang) op dit instrument. Het is thans in bezit van zijn oud-leerling Tsutomu Isohata, hoornist van het Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra.¹⁰³⁹

Eind jaren '90 kwam Slagter tijdens concertreizen in Japan in contact met de hoornfabrikant Yamaha. Slagter probeerde in Tokyo diens hoorns uit, en dit beviel zo goed dat hij overstapte op een *Yamaha* triplehoorn, model YHR891: een volledige triplehoorn, waarin een lage F-hoorn, een B^b-hoorn en een hoge F-hoorn zijn gecombineerd. Aan het einde van zijn carrière in het KCO speelde hij op een triplehoorn van de Duitse bouwer Ricco Kühn.¹⁰⁴⁰ Kenmerkend voor dit instrument, name in zachte passages zeer licht bespeelbaar, is de compacte klank met veel projectie.

¹⁰³⁹ J. Slagter, persoonlijke mededeling. Breukelen: 20 januari 2015.

¹⁰⁴⁰ Idem.



Afb. XI.7. *Paxman*, model 80: de compenserende triplehoorn van Jacob Slagter.¹⁰⁴¹



Afb. XI.8a. *Yamaha* model YHR891.



Afb. XI.8b. *Kühn* triplehoorn.¹⁰⁴²

¹⁰⁴¹ Afbeelding: privéarchief Tsutomu Isohata.

¹⁰⁴² Afbeelding: privéarchief Jack Munnecom.

Jacob Slagter had een grote invloed op het instrumentarium dat in het Concertgebouworkest bespeeld werd. Zijn voorgangers speelden vrijwel uitsluitend op enkele B^b-hoorns van Herbert Fritz Knopf.¹⁰⁴³ De grootste verandering was het inzet van de triplehoorn in het CO. Met name de hoge F-hoorn, die ingezet wordt in het hogere register, heeft een aanzienlijk dunnere klank dan de B^b-hoorn, zeker in vergelijking met de B^b-hoorns van Knopf. In de periode 1985-2009 verdwenen de Knopf-hoorns gaandeweg uit het Concertgebouworkest.

Kamermuziek

Naast zijn werk in het CO was Slagter zeer actief in de kamermuziek. Vanaf 1980 maakte hij deel uit van het *Fodor Kwintet*, waarin hij samenspeelde met Marieke Schneemann (fluit), Bart Schneemann (hobo), Gerrit Boonstra en Harmen de Boer (klarinet) en Ronald Karten (fagot). Ook Brahms' *Trio* voor hoorn, viool en piano, opus 40 werd regelmatig uitgevoerd, aanvankelijk met Jaap van Zweden (viool) en Ronald Brautigam (piano), daarna met het *Guarneri Trio* en later met Emma Verhey (viool) en Paul Komen (piano). Zowel met Van Zweden / Brautigam als met het *Guarneri Trio* heeft Slagter het Brahms *Trio* opgenomen.¹⁰⁴⁴

In 1985 verscheen in de *Telegraaf* een recensie over een uitvoering van Brahms' *Trio* door Slagter, Van Zweden en Brautigam, waarin onder meer werkd opgemerkt:

De hoornist Jacob Slagter voegde zich na de pauze bij het duo om mee te helpen aan een werkelijk monumentale uitvoering van het hoorntrio van Brahms. Slagter is, met al zijn 26 jaren, onlangs opgeklommen tot eerste hoornist van het Concertgebouworkest, en men kon gisteren horen waarom: hij beschikt over een fraaie, volle toon, hij paste zich met grote muzikaliteit in het samenspel en liet zich qua virtuositeit ook niet uit het veld slaan als Van Zweden en Brautigam in een van hun tempo-excessen vervielen.¹⁰⁴⁵

In 1998 stond Slagter centraal in het NCRV-programma *C-Majeur*, waarin werken van Mozart, Hauff, Reicha en Stich werden uitgevoerd. Slagter werd begeleid door een strijkkwartet, bestaande uit Hiromi Kikuchi (viool), Eva Koskinen (viool/altviool), Ken Hakii (altviool) en Jean Decroos (cello).¹⁰⁴⁶

¹⁰⁴³ Collega-solohoorniste Julia Studebaker speelde weliswaar op een Geyer, maar dit type hoorn lag qua klank dichtbij de Knopf.

¹⁰⁴⁴ Dutch Gramophone 1990 (90010) en Ottavo Recordings 1992 (OTRC29134).

¹⁰⁴⁵ Aldus Gerard Verlinden op 2 september 1985, p. 11.

¹⁰⁴⁶ NCRV *C-Majeur*, aflevering "Hoorn en Zien" (14 juni 1998). Dezelfde werken werden als cd en bladmuziek uitgebracht door De Haske Records in 1998, onder de titel *Mozart & his contemporaries*.

Docent en dirigent

In de periode 1987 – 2009 was Slagter als hoofdvakdocent hoorn verbonden aan het Conservatorium van Amsterdam. Vanuit zijn fraaie hoekkamer in het (oude) “Sweelinck” Conservatorium, schuin tegenover het Concertgebouw, gaf hij onder meer les aan Pierre Buizer, Jonathan Wegloop, Tsutomu Isohata, Wendy Limberty, Margreet Mulder, Raoul Ortiz, Inez Gonzales en Joeri Devente. Slagter verzorgde masterclasses in Nederland, vaak in samenwerking met het Nederlands Hoornisten Genootschap. Tijdens concertreizen naar Japan gaf hij naast optredens als solist of kamermusicus vele masterclasses, onder andere in Tokyo in samenwerking met Yamaha. Hierbij was zijn leerling Tsutomu Isohata vaak als tolk betrokken.¹⁰⁴⁷ Daarnaast gaf hij incidenteel les aan geïnteresseerde hoornisten of hoornstudenten van andere conservatoria. Hij doceerde volgens de Boheemse School en richtte zich erop, de hoorn als de menselijke stem te laten klinken. Zo adviseerde hij bij het bestuderen van een hoornconcert van Mozart om opnames van diens opera’s te beluisteren en te letten op de manier waarop zangers de muziek benaderden.¹⁰⁴⁸

Eerder is al opgemerkt dat Slagter als kind dirigent wilde worden.¹⁰⁴⁹ In een interview met Henriette Posthuma de Boer, bij gelegenheid van zijn afscheid als solohoornist van het KCO, beschreef Slagter deze wens opnieuw:

[...] Ik wilde dirigent worden. Al vanaf ik heel klein was en elke zondag naar de kerk moest, de grote gereformeerde kerk in Kollum. Het orgel was nog in aanbouw, en de gemeentezang werd begeleid door het plaatselijke korps, waarin mijn vader bas speelde. Ik mocht naast hem zitten en keek mijn ogen uit naar die man die daar vooraan stond te zwaaien. Dat je in je eentje zo’n enorme kerk aan het zingen kon krijgen, dat vond ik geweldig. Dus toen mijn leraar op de muziekschool mij vroeg wat ik later wilde worden, zei ik: dirigent.¹⁰⁵⁰

Op zijn zestiende dirigeerde Slagter al een amateur-fanfarenkorps. Naarmate zijn carrière als hoornist meer vorderde, raakte het dirigeren op de achtergrond. In 1991 pakte hij het dirigeren weer op, toen hij verhuisde naar Breukelen en gevraagd werd om tijdelijk dirigent te worden bij brassband Breukelen.¹⁰⁵¹ In 1994 dirigeerde hij brassband *De Waldsang* Buitenpost,

¹⁰⁴⁷ J. Slagter, persoonlijke mededeling. Breukelen: 9 maart 2016.

¹⁰⁴⁸ Tussen 2000 en 2005 volgde ik zelf hoornlessen bij Slagter aan het Conservatorium van Amsterdam. Tijdens één van deze lessen kreeg ik deze waardevolle aanwijzing van hem.

¹⁰⁴⁹ Uit een interview blijkt dat Slagter als kind de wens had om dirigent te worden: *Leeuwarder Courant*, 1 oktober 1977, “Jacob wil zijn gaven niet begraven”, p. 49.

¹⁰⁵⁰ Posthuma de Boer 2010, p. 11.

¹⁰⁵¹ J. Slagter, persoonlijke mededeling. Breukelen: 9 maart 2016.

waarin hij als jongetje bugel had gespeeld, tijdens een festival in Heerenveen.¹⁰⁵² In 1995 werd hij benoemd tot chefdirigent van het Nederlands Fanfare Orkest. Daarnaast werd hij vaste gastdirigent van de Koninklijk Militaire Kapel te Den Haag.¹⁰⁵³ In het Concertgebouw leidde hij in 2003, 2006 en 2009 het Groot Entrée-orkest van het KCO. Voorts dirigeerde hij het Noord Nederlands Orkest, het Gelders Orkest, Holland Symfonia, het Orkest van het Oosten en Philharmonie Zuid.¹⁰⁵⁴ Vanaf 2004 assisteerde Slagter regelmatig Mariss Jansons in het KCO, onder meer tijdens de Kerstmatinee 2010.¹⁰⁵⁵ Sinds zijn afscheid als solohoornist richt Slagter zich volledig op het dirigeren.



Afb. XI.9. Dirigent Jacob Slagter.¹⁰⁵⁶

¹⁰⁵² De recensies waren positief: “Waldsang bij Slagter verrassend energiek”. Ibid., p. 11.

¹⁰⁵³ Assmann 2009, p. 10.

¹⁰⁵⁴ Ibid.

¹⁰⁵⁵ www.jacobslagter.com/biografie.html.

¹⁰⁵⁶ Afbeelding: Ronald Knapp.

DEEL V: DE NIEUWE AMSTERDAMSE SCHOOL (2004-2017)

Met de benoeming in 2004 van Jasper de Waal deed opnieuw een solohoornist die was opgeleid was binnen de traditie van de Amsterdamse School zijn intrede in het Koninklijk Concertgebouworkest (KCO).¹⁰⁵⁷ Zijn leermeester Herman Jeurissen was op zijn beurt een leerling van Adriaan van Woudenberg. Ook Laurens Woudenberg, die in 2012 tot solohoornist werd benoemd, staat via zijn docenten Herman Jeurissen en Hans Dullaert in directe lijn met de Amsterdamse School.

De speelwijze van de solohoornisten uit de periode van 2004 tot heden, die ik de ‘Nieuwe Amsterdamse Hoornschool’ noem, kan worden gezien als een herleving van de Amsterdamse School na een periode van nieuwe invloeden. Deze Nieuwe Amsterdamse School is echter geen *volledige* herleving, maar een samensmelting van enerzijds de traditie van de vroegere Amsterdamse Hoornschool en anderzijds de nieuwe invloeden die vooral in de jaren tachtig en negentig van de vorige eeuw opvattingen over klank, speelstijl en instrumentkeuze binnen de hoornsectie van het KCO deden veranderen.¹⁰⁵⁸

De Waal en Woudenberg zijn opgeleid door Herman Jeurissen. Als hoofdvakdocent hoorn aan de conservatoria van Den Haag, Tilburg en Amsterdam was Jeurissen in de afgelopen drie decennia verantwoordelijk voor de opleiding van vele hoornisten in Nederland. Zijn uitgangspunt was het vormen van een internationaal georiënteerde en technisch moderne hoornschool, met behoud van de traditionele waarden van de Amsterdamse School.¹⁰⁵⁹ Zijn invloed op de Nieuwe Amsterdamse School is zeer groot.

Gelijktijdig ontstond aan het conservatorium te Maastricht een grote hoornklas die gebaseerd was op de Midden-Duitse hoorntraditie. Ook binnen deze hoornklas werden vele Nederlandse hoornisten opgeleid, wat leidde tot benoemingen in diverse Nederlandse en Duitse orkesten. De invloed van de Maastrichtse hoornklas op de hoorngroep van het KCO bleef echter beperkt. Alleen Marcel Sobol kwam vanuit deze school in het KCO terecht. Zijn invloed was niet groot, aangezien hij reeds na één seizoen vertrok.

Félix Dervaux, die zijn opleiding zowel in Frankrijk als in Duitsland volgde, bracht als solohoornist van het KCO een overwegend Duitse speelstijl naar voren, maar was dankzij zijn grote flexibiliteit in staat om zijn klank en speelstijl te richten op zijn medespelers. Internationalisering en andere impulsen van buitenaf hebben ervoor gezorgd dat het volume in het KCO in de afgelopen decennia is toegenomen.¹⁰⁶⁰ Hierdoor wordt meer gevraagd met betrekking

¹⁰⁵⁷ Zoals beschreven in deel III van dit proefschrift.

¹⁰⁵⁸ Idem.

¹⁰⁵⁹ Herman Jeurissen, persoonlijke mededeling. Amsterdam: 25 oktober 2016.

¹⁰⁶⁰ *De Volkskrant*, 28 november 2014, Biëlla Luttmer, “Het Concertgebouworkest is zichzelf niet meer”. Zie: www.volkskrant.nl/muziek/het-concertgebouworkest-is-zichzelf-niet-meer~a3800480/.

tot het uithoudingsvermogen van de musici. Het instrumentarium dat in de periode van de Amsterdamse School werd gebruikt, is heden ten dage niet meer toereikend.¹⁰⁶¹ Jasper de Waal bracht eenheid in instrumentkeuze binnen de hoorgroep terug. Tijdens zijn periode in het KCO stapten de hoornisten over op instrumenten van *Gebr. Alexander*. Laurens Woudenberg introduceerde instrumenten van *Klaus Fehr*. Dit zijn ambachtelijke instrumenten die via een persoonlijke benadering werden vervaardigd en dicht bij het karakter van de hoorns van *Gebr. Alexander* liggen.

De Nieuwe Amsterdamse School blijft trouw aan de traditie van de Amsterdamse School, maar heeft zich met behulp van invloeden van buitenaf ontwikkeld tot een moderne hoornschoon, passend in de hedendaagse orkestwereld. Door de jaren heen bleven de hoornisten van het KCO hun gecultiveerde speelstijl behouden, altijd gericht op het voortbrengen van een mooie en warme klank. De ‘fluwelen’ hoornklank van de Amsterdamse School bleef daarmee gekoesterd.

¹⁰⁶¹ Herman Jeurissen, persoonlijke mededeling. Amsterdam: 25 oktober 2016.

XII JASPER DE WAAL

Aan het begin van de 21^e eeuw moest het Koninklijk Concertgebouworkest (KCO) regelmatig een beroep doen op remplaçanten om de solohoornpositie in te vullen. Deze positie bleef na het vertrek van Julia Studebaker in 2002 ruim twee jaar lang vacant. Bij een eerste proefspel in 2003 werd geen van de auditerende hoornisten door de commissie gekozen.¹⁰⁶² Hans Dullaert, kort daarvoor gestopt als solohoornist van het Radio Filharmonisch Orkest (RFO), nam de solohoornpositie waar.¹⁰⁶³ Als leerling van Adriaan van Woudenberg kende hij zowel de klank en speelstijl van de hoorngroep van het KCO als de hoornisten: Jaap van der Vliet en Fons Verspaandonk, beiden derde hoornist, hadden voor hun benoeming bij het KCO in het RFO gespeeld, waar Dullaert solohoornist was. Peter Steinmann, de tweede hoornist, was regelmatig remplaçant bij het RFO.¹⁰⁶⁴ Dullaert vormde een stabiele en ervaren factor in een voor de hoorngroep onrustige periode. In september 2004 vond een tweede proefspel plaats voor de solohoornpositie. Jasper de Waal, solohoornist van het Residentieorkest te Den Haag, werd hierbij door de proefspelcommissie gekozen als nieuwe solohoornist van het KCO.¹⁰⁶⁵



Afb. XII.1. Jasper de Waal (Privécollectie Jasper de Waal).

¹⁰⁶² Jasper de Waal, persoonlijke mededeling. Ouderkerk aan de Amstel: 14 augustus 2015.

¹⁰⁶³ Dullaert was tussen 2001 en 2009 de vaste *remplaçant* voor de solohoornpositie. Hij kon geen vaste aanstelling krijgen omdat hij kort daarvoor met pré-pensioen was gegaan bij het RFO. (Hans Dullaert: persoonlijke mededeling. Loenen aan de Vecht: 9 april 2016).

¹⁰⁶⁴ Hans Dullaert, persoonlijke mededeling. Loenen aan de Vecht: 9 april 2006.

¹⁰⁶⁵ Jasper de Waal, persoonlijke mededeling. Ouderkerk aan de Amstel: 14 augustus 2015.

Jasper de Waal werd op 25 juli 1966 te Bergen op Zoom geboren in een muzikale familie. Zijn vader Guus de Waal was dirigent en muzikant bij amateurgezelschappen in Bergen op Zoom en bespeelde verschillende koperinstrumenten, waaronder de hoorn.¹⁰⁶⁶ Thuis waren verschillende muziekinstrumenten voorhanden: trompet, hoorn, klarinet en een trom.¹⁰⁶⁷ Jasper kreeg zijn eerste muzieklessen van zijn vader en volgde aansluitend muzieklessen aan de Gemeentelijke Muziek- en Balletschool.¹⁰⁶⁸ Hier koos hij, toen hij elf jaar was, voor de hoorn omdat hij de klank daarvan zo mooi vond.¹⁰⁶⁹ Zijn eerste hoornlessen kreeg hij van Thom van Veen en vervolgens van de Belgische trombonist Tony Liekens, die een koperensemble oprichtte, bestaande uit leerlingen van de muziekschool. In 1993 vermeldde De Waal dat hij in het groot koperensemble had geleerd, eerste hoorn te spelen.¹⁰⁷⁰



Afb. XII.2. Groot koper-ensemble van de Gemeentelijke Muziek- en Balletschool, Bergen op Zoom met Jasper de Waal zittend in de voorste rij, tweede van links.¹⁰⁷¹

¹⁰⁶⁶ Rijken 1999, p. 8.

¹⁰⁶⁷ Met zijn broers was het rond carnavalstijd een soort sport om zo snel mogelijk een nieuw carnavalsliedje op één van de instrumenten te kunnen spelen. (Hoekmeijer 2005, p. 8).

¹⁰⁶⁸ Deze was gelegen bij het Juvenaat van Bergen op Zoom. In 1982 verhuisde de muziekschool naar de oude Kazerne der Artillerie aan de Burgemeester Stulemeijerlaan en is daar onder de naam *CKB De Maagd* tot op heden gevestigd. Van zijn zevende tot zijn elfde speelde De Waal trompet. Hij kreeg aan de muziekschool les van Frans Keij en later van Thom van Veen, hoornist bij het Brabants Orkest. De de Waal begon als jonge muzikant in *Kolping's Zonen*, het oudste harmonieorkest van Bergen op Zoom en stapte daar nog in zijn jeugd over naar de harmonie *Eendracht Maakt Macht* (Jasper de Waal: persoonlijke mededeling. 14 augustus 2015).

¹⁰⁶⁹ Van den Boom 2016.

¹⁰⁷⁰ Hesselink *et al.*, p. 21.

¹⁰⁷¹ Afbeelding: privécollectie Jasper de Waal.

De Waal kreeg vervolgens les van Gery Liekens (hoornist bij het Vlaams Radio Orkest en zoon van Tony Liekens¹⁰⁷²) van wie hij in vier jaar veel leerde.¹⁰⁷³ Al op jonge leeftijd wist hij dat hij van muziek zijn beroep wilde maken. Tijdens het laatste jaar van zijn middelbare schooltijd volgde hij al de voorbereidende klas voor het Conservatorium aan de Gemeentelijke Muziekschool. Aan het conservatorium in Tilburg werd Herman Jeurissen zijn docent.

Herman Jeurissen is een internationaal gerenommeerd hoornist en docent, opgeleid door Adriaan van Woudenberg en Michaël Hölzel. In 1978 werd hem de *Prix d'Excellence* toegekend en in 1979 kreeg hij de Zilveren Vriendenkrans van het Concertgebouw. Jeurissen was 35 jaar lang solohoornist van het Residentieorkest te Den Haag en is hoofdvakdocent hoorn aan de Conservatoria van Amsterdam, Den Haag en Tilburg. Hij reconstrueerde en publiceerde de onvoltooid overgeleverde hoornconcerten van Mozart (KV 370b, KV 371 en KV494a). Daarnaast componeerde en arrangeerde hij hoornmethodes, etudes en diverse composities voor hoorn- en koperensembles. Zijn wijze van lesgeven is zeer succesvol gebleken; veel van zijn oud-leerlingen hebben een orkestbaan verworven.¹⁰⁷⁴

Doordat Jeurissen een leerling was van Adriaan van Woudenberg is De Waal via hem verbonden met de Amsterdamse School. Jeurissen heeft als docent steeds nagestreefd, een moderne, internationaal georiënteerde hoornklas te vormen, met behoud van de traditionele uitgangspunten van de Amsterdamse School. Een goede balans tussen technische vaardigheden en muzikaliteit is voor de studenten van belang.¹⁰⁷⁵ Over de lessen bij Jeurissen merkte De Waal op:

Een veelzijdig leraar, breed georiënteerd en met veel andere muzikale kwaliteiten dan alleen als hoornist. Hij was erg veeleisend, soms was het moeilijk om aan het gevraagde te voldoen. Hij staat bol van de energie.¹⁰⁷⁶

In 1988 deed De Waal eindexamen (1^e fase) aan het Conservatorium van Tilburg. In 1990 werd hij aangenomen bij de Koninklijke Militaire Kapel (KMK) en speelde hier twee jaar. De

¹⁰⁷² Het Vlaams Radio Orkest wordt vanaf 2008 Brussels Philharmonic genoemd.

¹⁰⁷³ Hoekmeijer 2005, p. 8.

¹⁰⁷⁴ Enkele voorbeelden hiervan zijn: Laurens Woudenberg (solohoornist KCO), Jose Luis Sogorb Jover (KCO), Fons Verspaandonk (KCO), Rob van de Laar (Mozarteumorchester Salzburg) en Pieter Hunfeld (Metropole Orkest).

¹⁰⁷⁵ Herman Jeurissen, persoonlijke mededeling. Amsterdam: 26 oktober 2016.

¹⁰⁷⁶ Hesselink *et al.*, p. 21.

Waal had echter minder affiniteit met het militarisme in dit orkest.¹⁰⁷⁷ Hij vervolgde zijn studie in 1990 bij Vicente Zarzo aan het Koninklijk Conservatorium te Den Haag en combineerde deze met zijn baan bij de KMK.¹⁰⁷⁸

Vincente Zarzo is afkomstig uit de Spaanse provincie Valencia. Zarzo studeerde hoorn aan het Conservatorio de Musica y de Declamation te Valencia bij Don Miquel Falomir, destijds solohoornist van het Orquestra Municipal Valencia, waar hij volgens Valenciaalse traditie les kreeg op een F-hoorn. De Valenciaalse hoornschool heeft een eigen identiteit, die sterk beïnvloed is door folklore en Spaanse volksmuziek. Zarzo werd benoemd als solohoornist van het Orquestra Sinfónica de Valencia en het Orquestra Sinfónica del Gran Teatro del Liceo de Barcelona. Na het behalen van zijn diploma in Valencia ging Zarzo in München studeren bij Hans Noeth, solohoornist bij de Bayerische Staatsoper. Hij speelde vervolgens in het symfonieorkest van Reykjavik (IJsland), het American Wind Ensemble Pittsburgh (Verenigde Staten) en het Orquestra National Mexico. In 1968 werd Zarzo benoemd tot solohoornist van het Residentieorkest te Den Haag, waar hij gedurende 25 jaar zou blijven.¹⁰⁷⁹

Jeurissen en Zarzo hebben een belangrijke invloed op Jasper de Waal gehad.¹⁰⁸⁰ De Waal speelt met het warme, fluwelen geluid dat duidelijk verwant is met de (oude) Amsterdamse hoornschool. Ook zijn speelstijl is te vergelijken met zijn voorgangers in het Concertgebouw-orkest: een pure, fijnzinnige en beschaafde manier van spelen. Echter, de klank van De Waal is een meer open klank. Dit heeft te maken met de handpositie. Jeurissen onderwijst een open handpositie omdat deze beter in de huidige orkestpraktijk past. Tevens heeft een open handpositie een positieve invloed op de stemming.¹⁰⁸¹ De Waal maakt in tegenstelling tot de hoornisten uit de (oude) Amsterdamse hoornschool gebruik van een licht vibrato. Het gebruik van vibrato is zowel beïnvloed door Herman Jeurissen als door Vicente Zarzo. De zangerige, lichte stijl van De Waal is een duidelijke invloed van Zarzo en terug te leiden naar de Spaanse School. In 1990 legde De Waal zijn eindexamen 2^e fase in Den Haag succesvol af.¹⁰⁸²

Residentieorkest

In 1990 werd De Waal benoemd tot 3^e / plaatsvervangend 1^e hoornist van het Residentieorkest te Den Haag. De hoorngroep werd destijds aangevoerd door De Waals leraren Jeuris-

¹⁰⁷⁷ Ibid.

¹⁰⁷⁸ Boom 2016.

¹⁰⁷⁹ Hesselink *et al.* 1993a, p. 5-9.

¹⁰⁸⁰ Jasper de Waal: persoonlijke mededeling. Ouderkerk aan de Amstel: 14 augustus 2015.

¹⁰⁸¹ Herman Jeurissen: persoonlijke mededeling. Amsterdam: 26 oktober 2016.

¹⁰⁸² Hoekmeijer 2005, p. 9.

sen en Zarzo. In de twee jaar die volgden, moest De Waal zeer regelmatig Zarzo wegens gezondheidsproblemen vervangen. Na het terugtreden van Zarzo in december 1992 werd De Waal gepromoveerd tot solohoornist. Hij voerde de hoorngroep samen met Jeurissen aan. De concentratie en inzet van het orkest waren hoog en De Waal voelde zich gesteund door de hoorngroep.¹⁰⁸³ Op 28 en 29 september 1996 voerde het Residentie Orkest het *Konzertstück für 4 Hörner* van Robert Schumann uit. Solisten waren De Waal, Jeurissen, Wendy Leliveld en Louise Schepel.¹⁰⁸⁴ De Waal bleef tot 2004 als solohoornist verbonden aan het Residentieorkest.



Afb. XII.3. De hoorngroep van het Residentieorkest in 1992. V.l.n.r.: Peter Knijnenbrug, Herman Jeurissen, Vicente Zarzo, Louise Schepel, Wim Roerade en Jasper de Waal.¹⁰⁸⁵

Concertgebouworkest

In september 2004 won De Waal het proefspel voor de solohoornpositie in het Koninklijk Concertgebouworkest. Hij werd daarmee de opvolger van Julia Studebaker. Mariss Janssons was kort daarvoor benoemd als chef-dirigent.¹⁰⁸⁶ In zijn eerste jaar in het KCO kreeg De Waal te maken een longontsteking, die hem lange tijd uit de roulatie hield.¹⁰⁸⁷ Ondanks deze tegen-

¹⁰⁸³ Hesselink *et al.* 1993b, p. 21.

¹⁰⁸⁴ Digitaal archief *De Volkskrant*: www.volkskrant.nl/archief/klassiek~a433566/.

¹⁰⁸⁵ Afbeelding: W. Polak, Nederlands Hoornisten Genootschap. *Uilenspieghel* voorjaar 1993.

¹⁰⁸⁶ Jasper de Waal, persoonlijke mededeling. Ouderkerk aan de Amstel: 14 augustus 2015.

¹⁰⁸⁷ Hoekmeijer 2005, p. 9.

slag heeft hij zijn kwaliteiten als solohoornist laten horen, wat leidde tot een vaste benoeming als solohoornist in het Amsterdamse orkest. De hoorngroep van het KCO in 2004 bestond naast De Waal uit Jacob Slagter (solohoornist), Peter Steinmann, Jaap Prinsen, Jaap van der Vliet, Sharon St. Onge en Paulien Weierink. Binnen de hoornsectie waren nuanceverschillen in klankkleur aanwezig, uiteenlopend van de ietwat lichtere klank van Slagter tot de eerder donkere klank van de hoornisten die binnen de Amsterdamse Hoornschool opgeleid waren.¹⁰⁸⁸ Ook op het gebied van instrumentkeuze bestonden verschillen. Er werden instrumenten gebruikt van *Gebr. Alexander* (dubbelhoorn), *Ricco Kühn* (tripelhoorn) en *Yamaha* (tripelhoorn). De Waal heeft vanuit zijn rol als aanvoerder ervoor gepleit dat de hoornsectie gebruik ging maken van instrumenten van *Gebr. Alexander* (Mainz, Duitsland).¹⁰⁸⁹ In 2012 speelde de voltallige hoornsectie op de instrumenten van deze beroemde hoornfabriek.



Afb. XII.4. Jasper de Waal, spelend op een hoorn van *Gebr. Alexander*, model 103.

De Waal speelde vier keer als solist met het Concertgebouworkest: het 2^e *hoornconcert* van Richard Strauss onder dirigente Xian Zhang op 11 en 12 maart 2010 en de *Serenade*, opus 31 van Benjamin Britten onder leiding van Ludovic Morlot op 27 en 28 september 2012.¹⁰⁹⁰

¹⁰⁸⁸ Jasper de Waal, persoonlijke mededeling. Ouderkerk aan de Amstel: 14 augustus 2015.

¹⁰⁸⁹ Peter Steinmann, persoonlijke mededeling. Neeritter: 11 september 2016 .

¹⁰⁹⁰ KCOW: *Archief* via <http://archief.concertgebouworkest.nl/>.

De Volkskrant van 1 oktober 2012 meldde naar aanleiding van de laatstgenoemde concerten: “Tenor Ian Bostridge heeft een stem die het trommelvlies vervult van gelukzalige sensaties. [...] Achter Bostridge zaten de strijkers van het Koninklijk Concertgebouworkest en naast hem stond hoornist Jasper de Waal, die een zeldzaam fraaie tegenpartij blies.” Frits van der Waa, “Klassiek KCO”. Zie: www.volkskrant.nl/archief/klassiek-kco~a3324591/ (geraadpleegd 30-09-2016).

In een recensie in *De Volkskrant* van een uitvoering van Gustav Mahlers *Vierde Symfonie* werd Jasper de Waal in positieve zin genoemd;¹⁰⁹¹ andere recensies waren van dezelfde aard. Ik noem er op deze plaats enkele. Het concert van het KCO van 27 mei 2011 stond in het teken van de verjaardag van H.M. Koningin Máxima.¹⁰⁹² Biëlla Luttmer schreef in *De Volkskrant* van 31 mei 2011 over dit concert het volgende:

Met Carl Maria von Webers Overture Oberon begon het muzikale gedeelte echt. De toon werd gezet door de solohoornist Jasper de Waal. Met een betoverend zachte toon schudde hij de drukte van de feestelijkheden af en won de magie van de klank het van de cameraploegen en heen en weer lopende royaltyjournalisten.¹⁰⁹³

In december 2012 speelde De Waal opnieuw de *Serenade*, opus 31 van Britten, ditmaal met Amsterdam Sinfonietta en tenor James Gilchrist. Op 12 december 2012 verscheen in *De Volkskrant* een recensie van Guido van Oorschot over deze uitvoering:

In de *Serenade* voor tenor, hoorn en strijkers treden James Gilchrist en Jasper de Waal aan. De twee solisten bewijzen zich onder meer als kanjers in het laten versmelten van boventonen.¹⁰⁹⁴

Een uitvoering van hetzelfde werk op 9 maart 2013 met Collegium Musicum Leiden, onder leiding van Quinten Clare, werd door Ynske Gunning als volgt beschreven in het *Haarlems Dagblad*:

Jasper de Waal buit de klankmogelijkheden van de hoorn helemaal uit. Schitterend zijn de vederlichte, muisstille echo's in de openings- en slotsolo. Een taptoe met onverwachte melodische wendingen waarin de solist dankzij de rijke nagalm van de basiliëk soms met zichzelf samenspeelt.¹⁰⁹⁵

De Waal heeft als gastsolist opgetreden met vele orkesten, waaronder The Edinburgh Chamber Orchestra, Concertgebouw Kamer Orkest, Potsdammer Philharmonie, Philharmonia

¹⁰⁹¹ “[...] Houvast in Symfonie nr. 4 kwam van goudgerande, gedurfde hoornsoli (Jasper de Waal), een pregnant prikkelende harp, vlammeende altviolen en stoer stuwende contrabassen.” *De Volkskrant*, 24 april 2010, Lonneke Regter, “Ivan Fischer laat zijn swingende drive horen”.

www.volkskrant.nl/archief/ivan-fischer-laait-zijn-dwingende-drive-horen~a994434/.

¹⁰⁹² Destijds nog Prinses Máxima.

¹⁰⁹³ *De Volkskrant*, 31 mei 2011: www.volkskrant.nl/archief/recensies~a2439534/.

¹⁰⁹⁴ www.volkskrant.nl/archief/benjamin-britten~a3361921/ (geraadpleegd 30-09-2016).

¹⁰⁹⁵ www.collegiummusicum.nl/w/wp-content/uploads/Tutti-juni-2013-definitief.pdf.

Transylvania, Mittelsächsische Philharmonie en Camerata Amsterdam. Naast de vele opnames met het Residentieorkest en het Concertgebouworkest maakte De Waal drie cd-opnames als solist.¹⁰⁹⁶ Deze opnames werden zowel nationaal als internationaal zeer goed ontvangen.¹⁰⁹⁷ Zijn pure en fijnzinnige klank komt ook in deze recensies naar voren. Met name wat betreft zijn gecultiveerde speelstijl en aandacht voor een optimale klankkwaliteit vertoont zijn spel overeenkomsten met dat van zijn voorganger Jan Bos. De Waal heeft ook aandacht voor soepelheid in het spelen. Voor het publiek moet het musiceren eenvoudig klinken, alsof het de musicus allemaal heel makkelijk afgaat. Een optimale beheersing van het instrument is hiervoor noodzakelijk.¹⁰⁹⁸

De positie van solohoornist, zeker in een gerenommeerd orkest als het KCO, brengt veel druk met zich mee. Het feit dat zijn collega-solohoornist Jacob Slagter tussen 2004 en 2009 regelmatig afwezig was wegens ziekte, legde een extra druk op De Waal. Immers, positie van solohoornist wordt normaal gesproken door twee hoornisten gelijkmatig verdeeld. Na het vertrek van Slagter in 2009 bleef diens positie vacant tot 2012.¹⁰⁹⁹

In de loop der jaren groeide bij De Waal steeds meer de behoefte om te gaan dirigeren. Hij wilde de muziek meer vanuit de breedte gaan benaderen en niet alleen vanaf de hoornpositie. Toen hij in het KCO speelde, kreeg De Waal al regelmatig aanvragen om ensembles te

¹⁰⁹⁶ In 2010 verscheen een cd met hoornconcerten van Joseph en Michael Haydn (Channel Classics [CCS] 30210), gevolgd door een opname van Benjamin Britten's *Serenade, opus 31* (CCS 32213). In 2014 bracht De Waal zijn derde cd-opname uit, met werken van Brahms, Schumann en Reinecke (CCS 34014).

¹⁰⁹⁷ [...] a briljant, original, and highly entertaining bit of early Haydn. (*Classics Today*); [...] His performance is first-class, expressive in the slow movement, producing lovely creamy tone and lively in the outer tones. He uses vibrato sparingly, to create a pleasant effect, and is superbly accompanied by the Concertgebouw Chamber Orchestra. (*Audiophile Auditions*); [...] Met een diep glanzende toon laat hij iedere technische barrière met speels gemak achter zich. (*Opus Klassiek*). Zie Channel Classics: www.channelclassics.com/waal-30210.html.

¹⁰⁹⁸ In dit opzicht heeft De Waal veel bewondering voor musici als Maurice André, Hermann Baumann, Peter Masseurs en Walter Boeykens. Jasper de Waal: persoonlijke mededeling, 14 augustus 2015.

¹⁰⁹⁹ Ook in andere (gerenommeerde) orkesten komt het voor dat een solopositie lang vacant blijft omdat men geen geschikte vervanger kan vinden. Solohoornposities in Berlijn en Chicago zijn langere tijd vacant geweest. Sinds het vertrek van Radek Baborak in 2010 werd de solohoornpositie in de Berliner Philharmoniker alleen ingevuld door Stefan Dohr. Pas in 2017 werd een tweede solohoornist benoemd: David Cooper. Na het vertrek van Dale Clevenger in the Chicago Symphony Orchestra in 2013 bleef de solohoornpositie vacant. Daniel Gingrich neemt sindsdien deze positie waar als "acting principal horn". Berliner Philharmoniker, www.berliner-philharmoniker.de/news/detail/david-cooper-gewinnt-solo-horn-probespiel/#highlight=David%20Cooper%20gewinnt%20Solo-Horn-Probespiel (geraadpleegd 22-04-2017).

dirigeren.¹¹⁰⁰ In 2012 nam hij de beslissing om zijn werk als solohoornist van het KCO te beëindigen. In een interview voor *West Point*, een platform voor muziekliefhebbers in West-Brabant, lichtte De Waal zijn beslissing om in het KCO te stoppen als volgt toe:

Het had te maken met een optelsom van diverse grote muziekgezelschappen die enerzijds natuurlijk de nodige ‘zekerheid’ met zich meebrengen maar anderzijds ook de nodige beperkingen opleggen. Daarvoor had ik eerst 2 jaar in de Koninklijke Militaire Kapel gespeeld en daarna 14 jaar in het Residentie orkest. Na nog eens 8 jaar bij het KCO was ik toe aan een nieuwe fase in mijn muzikale ontwikkeling. Zo’n orkestgemeenschap met zijn eigen cultuur, waar je fulltime mee bezig bent, werkte op den duur ook redelijk beperkend op mijn behoefte aan een bredere ontwikkeling.¹¹⁰¹

Kamermuziek

Naast zijn werk als orkestmusicus speelde De Waal veel kamermuziek. In de periode bij het Residentie Orkest maakte De Waal deel uit van het Residentie Blazers Ensemble en het Nederlands Blazers Ensemble.¹¹⁰² Verder speelde De Waal op projectbasis in diverse kamer-muziekensembles. In januari 1999 gaf hij in de Nieuwe Kerk te Den Haag een bijzonder recital, waarin hij naast de hoorn ook de wagnertuba, een natuurhoorn en een herdershoorn bespeelde.¹¹⁰³ De Waal speelde meer dan vijftig keer het *Brahms Trio*, dat hij in 2014 uitbracht op cd met Candida Thompson (viool) en Frank van de Laar (piano). Eerder al verscheen een cd van het *Trio* van Jochem Slothouwer met Rian De Waal (piano) en Ronald Hoogeveen (viool).¹¹⁰⁴ Daarnaast gaf De Waal diverse solorecitals in wisselende samenstellingen. De Waal bleek uitstekend thuis te zijn in kamermuziek vanwege zijn fijnzinnige klank, die uitermate geschikt bleek in deze, vaak kleinere samenstellingen.

Tussen 2004 en 2012 speelde hij in diverse ensembles die verbonden waren met het Concertgebouworkest, zoals het hoornkwartet (met Fons Verspaandonk, Sharon St. Onge en Jaap van der Vliet), het koperkwintet (met Peter Masseurs, Frits Damrow, Jörgen van Rijen en Perry Hoogendijk) en RCO Brass (groot ensemble met koperblazers van het KCO). Sinds

¹¹⁰⁰ Jasper de Waal: persoonlijke mededeling. Ouderkerk aan de Amstel: 14 augustus 2015.

¹¹⁰¹ Interview met Henny Nix, 2014. Zie www.west-point.nl/overige-interviews/5064-jasper-de-waal-het-spelen-in-grote-overigens-prachtige-orkesten-had-zijn-houdbaarheidsdatum-overschreden (geraadpleegd 30-09-2016).

¹¹⁰² Jasper de Waal: persoonlijke mededeling. Ouderkerk aan de Amstel: 14 augustus 2015.

¹¹⁰³ Rijken 1999, p. 8.

¹¹⁰⁴ Hoekmeijer 2005, p. 9.

2015 maakt hij deel uit van Brass United (met Wim van Hasselt, Alexandre Baty, Jörgen van Rijen en Stephane Labeyrie).



Afb. XII.5. Koperkwintet Koninklijk Concertgebouworkest v.l.n.r. Perry Hoogendijk, Jasper de Waal, Jörgen van Rijen, Frits Damrow en Peter Masseurs.¹¹⁰⁵

Instrumentarium

Nadat Jasper de Waal als beginnend muzikant enkele jaren trompet had gespeeld, stapte hij in 1977 over op hoorn. Zijn eerste instrument was een hoorn van het merk *Hans Hoyer*, destijds gefabriceerd in Oost-Duitsland. Deze hoorns werden in de amateurmuziek veelvuldig gebruikt vanwege een relatief lage prijs. Echter, op veel Hoyer-hoorns was de a^2 zeer slecht speelbaar. Op een foto van het groot koper-ensemble van de Gemeentelijke Muziek- en Balletschool (Bergen op Zoom), gemaakt rond 1980, is te zien dat hij op een *H.F. Knopf* model 14 speelde (zie *afb.* XII.2). Deze hoorn was een compenserende dubbelhoorn die beschikte over een extra A-stopventiel.

In het eerste jaar van zijn conservatoriumstudie stapte De Waal over op een hoorn van *Gebr. Alexander*, model 103.¹¹⁰⁶ Deze instrumentenfabrikant uit Mainz (Duitsland), die sinds 1782 blaasinstrumenten maakt, werd als hoornbouwer bekend door de bouw van model

¹¹⁰⁵ www.proarte.co.jp/english/overseas/artist-backnumber/post-38.php (geraadpleegd 19-09-2015).

¹¹⁰⁶ Jasper de Waal: persoonlijke mededeling. Ouderkerk aan de Amstel: 14 augustus 2015.

103.¹¹⁰⁷ In 1909 werd voor deze dubbelhoorn F/B^b patent aangevraagd. Een significante vernieuwing in dit model betrof het omschakelventiel van F- naar B^b-hoorn, dat in tegenstelling tot de toentertijd gangbare modellen omgedraaid in het instrument kwam te liggen. Beide zijden (F en B^b) werken onafhankelijk van elkaar. Hierdoor heeft de hoornist de beschikking over een puur F-hoorn of B^b-hoorn geluid, hetgeen een grote flexibiliteit in intonatie en klank betekent. Het instrument heeft een boring van 12,1 mm, een ‘medium’ beker met een diameter van 310 mm en beschikt over vier ventielen waaronder het gepatenteerde omschakelventiel F/B^b.¹¹⁰⁸ De *Alexander 103* groeide uit tot één van de meest bespeelde modellen onder professionele hoornisten wereldwijd. De Waal speelde in zijn professionele carrière overwegend op de *Alexander 103*, maar maakte ook gebruik van een enkele hoorn van *Alexander* model 90. Dit is een enkele hoorn in B^b die beschikt over dezelfde specificaties als de B^b-hoorn van model 103.



Afb. XII.6. Gebr. Alexander, model 103.¹¹⁰⁹



Afb. XII.7. Gebr. Alexander model 90.¹¹¹⁰

Tijdens zijn eerste auditie bij het Concertgebouworkest speelde hij afwisselend op de *Alexander 90* en de *Alexander 103*. Tijdens de tweede auditie in 2004, toen hij benoemd werd tot solohoornist, speelde hij op een *Yamaha* triplehoorn, model YHR-891.¹¹¹¹ Deze triplehoorn (in F, B^b en hoog F) heeft een boring van 12 mm, een “medium” beker met een diameter van

¹¹⁰⁷ De huidige directeur, Georg Philipp Alexander, is de zevende generatie van hoornbouwers uit de familie Alexander.

¹¹⁰⁸ Gebr. Alexander 2007, p. 30.

¹¹⁰⁹ Afbeelding: privécollectie Gebr. Alexander Mainz (afbeelding geplaatst met toestemming).

¹¹¹⁰ Idem.

¹¹¹¹ Jasper de Waal: persoonlijke mededeling. Ouderkerk aan de Amstel: 14 augustus 2015.

308 mm en beschikt over vijf ventielen waarbij het omschakelventiel aan de achterzijde van het instrument geplaatst is.¹¹¹² Volgens De Waal had het instrument voordelen in het hoge register, maar waren er weinig mogelijkheden om te kleuren.¹¹¹³ Kort na zijn benoeming bij het Concertgebouworkest stapte hij daarom weer over naar de *Alexander 103*. In programma's met kleinere bezettingen of kamermuziek gebruikte hij een *Alexander 90* of *107X*. De *Alexander 107X* is een dubbelhoorn B^b / hoog F (discant). Discanthoorns worden vaak ingezet bij barokmuziek.¹¹¹⁴ Een dubbelhoorn als de *Alexander 107X* maakt het mogelijk, de romantische klank van een B^b-hoorn te combineren met de lichtere klank van een discant-hoorn.



Afb. XII.8. Gebr. Alexander model 107X.¹¹¹⁵

De Waal gebruikt een mondstuk van het merk *Engelbert Schmid*, nr. 8. Bij uitzonderlijk hoge hoornpartijen gebruikte hij weleens een *Engelbert Schmid* nr. 7 of nr. 4.¹¹¹⁶

¹¹¹² <http://usa.yamaha.com/products/musical-instruments/winds/frenchhorns/triple/yhr-891/> (geraadpleegd 19-09-2015).

¹¹¹³ Hoekmeijer 2005, p. 10.

¹¹¹⁴ De hoornstemmen in barokmuziek zijn in een dermate hoog register geschreven, dat normale dubbelhoorns (F/Bb) niet ideaal zijn om deze muziek mee uit te voeren. Daarnaast ligt de klank van een discanthoorn dicht bij de hoorns die in de barok gebruikt werden. Gebr. Alexander 2007, p. 11.

¹¹¹⁵ Afbeelding: privécollectie Gebr. Alexander Mainz.

¹¹¹⁶ Jasper de Waal, persoonlijke mededeling. Ouderkerk aan de Amstel: 10 oktober 2016.



Afb. XII.9. mondstuk Engelbert Schmid nr. 8.¹¹¹⁷

In het algemeen vindt hij dat instrumenten met een ronde, enigszins subtiële klank goed passen in de klank van het KCO. De instrumenten van de merken *Alexander* en *Knopf* zijn volgens De Waal uitstekend geschikt voor het Concertgebouw.¹¹¹⁸

Docentschap

De Waal gaf in de periode dat hij deel uitmaakte van het Residentie Orkest drie jaar les aan het Koninklijk Conservatorium te Den Haag. Hij vond het een voordeel dat hij als jong docent dicht bij de studenten stond en begreep hen goed. Om diverse redenen, waaronder een druk programma als solist en kamermusicus, beëindigde hij zijn vast docentschap.¹¹¹⁹ In een interview met Zuidwest TV op 13 januari 2016 onderstreepte hij het belang van georganiseerd muziekonderwijs aan amateurs.¹¹²⁰ De Waal is thans als gastdocent verbonden aan de conservatoria van Tilburg, Den Haag en Amsterdam. Daarnaast is hij als coach en dirigent werkzaam bij het Nationaal Jeugd Orkest en geeft hij diverse masterclasses. De Waal gaf les aan onder anderen Rob van de Laar, Pieter Hunfeld en Mirjam Steinmann.¹¹²¹

¹¹¹⁷ Afbeelding: privécollectie Jack Munnecom.

¹¹¹⁸ Jasper de Waal, persoonlijke mededeling, 14 augustus 2015.

¹¹¹⁹ Hij had ook moeite met het feit dat het toekomstperspectief voor hoornisten in Nederland thans niet positief is vanwege het verdwijnen van vele orkesten. Zie Hoekmeijer 2005, p. 9.

¹¹²⁰ Het verdwijnen van muziekscholen en het bezuinigen op cultuur in diverse gemeenten vindt hij een slechte zaak: “[...] Muziekonderwijs is essentieel, ik vind dat je het ieder kind moet aanbieden. Als je het niet doet, mis je echt wel wat. Ieder kind gaat toch sporten op school? Waarom geef je niet ieder kind ook muziek mee? [...] Er zijn wel initiatieven. Zelfs koningin Maxima ondersteunt het! Maar vandaag was er weer in het nieuws dat gemeenten meer gaan bezuinigen op cultuur. Dat vind ik verschrikkelijk. Dat is echt armoede! [...] Een bloeiend amateurmuziekleven: daar begint het. Het is belangrijk om dat te blijven voeden, zeker als het onderwijs via scholen dreigt weg te vallen. Muziek blijft altijd. Het is belangrijk om de knowhow door te geven, zodat een volgende generatie het wiel niet zelf opnieuw moet uitvinden. De kennis moet doorgegeven worden.” (Boom 2016: interview met Jasper de Waal).

¹¹²¹ Jasper de Waal: persoonlijke mededeling, 10 juni 2016.

Solohoornist / dirigent

Na zijn vertrek bij het Concertgebouworkest in 2012 richtte De Waal zich op zijn carrière als solist, kamermusicus en ging hij zich toeleggen op het dirigentschap. Hij volgde lessen bij Jan Stulen en dirigeerde in de afgelopen jaren diverse gerenommeerde orkesten, zoals Transylvanian Sinfonica, het Noord Nederlands Orkest, het Nederlands Philharmonisch Orkest, het Nationaal Jeugdorkest, het Gelders Orkest, het Rotterdams Philharmonisch Orkest en het Residentie Orkest.¹¹²² De visie op een muziekstuk door een dirigent vindt De Waal erg belangrijk. Zijn ambitie als dirigent is om ruimte voor spontaniteit en creativiteit in een orkest te krijgen.¹¹²³ Ook als hoornist bleef hij na zijn vertrek bij het KCO actief. Op verzoek van Bernard Haitink werd hij in 2014 solohoornist van het *Chamber Orchestra of Europe*. Dit ensemble speelt op projectbasis, gemiddeld zes keer per jaar.¹¹²⁴ Daarnaast bleef hij actief als solist en kamermusicus. In september 2016 keerde hij gast-solohoornist terug bij het KCO in een uitvoering van Mahlers Tweede Symfonie bij gelegenheid van het inauguraal concert van Daniël Gatti als nieuwe chefdirigent.



Afb. XII.10. Jasper de Waal met een *Gebr. Alexander*, model 90 (privécollectie De Waal).

¹¹²² Boom 2016: interview met Jasper de Waal.

¹¹²³ Idem.

¹¹²⁴ *BN De Stem*, 27 maart 2012, “Jasper de Waal verruult vastigheid voor vrijheid”, p. 3.

XIII

MARCEL SOBOL EN FELIX DERVAUX

In de laatste decennia van de twintigste eeuw zette de ontwikkeling van amateurblaasorkesten (beschreven in Hoofdstuk XI) zich in hoog tempo voort. De Nederlandse toporkesten binnen de blaasmuziek (nog steeds voornamelijk bestaand uit amateurs) namen een symfonisch normenpatroon over en musiceerden inmiddels op een hoog niveau. Componisten als Louis Andriessen, Henk Badings, Jacob de Haan en Johan de Meij leverden een bijdrage aan de vernieuwing en ontwikkeling van de hedendaagse blaasmuziek. Een opmerkelijke kwalitatieve groei deed zich voor in de provincies Limburg en Friesland. Jos Meuwissen stelt in *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden*:

Meer dan elders gaven in deze provincies culturele en maatschappelijke bewegingen impulsen aan het muzikale verenigingsleven, zodat de muzikanten gedrevener met hun hobby bezig waren dan waar dan ook.¹¹²⁵

De opkomst van de mijnindustrie gaf een belangrijke impuls aan de blaasmuziek in Limburg. Er ontstond in toenemende mate behoefte aan geborgenheid binnen de leefomgeving. De dorpsamenleving verschaftte deze geborgenheid en haar verenigingen werden een belangrijk sociaal bindmiddel.¹¹²⁶ De sluiting van de mijnen, in de tweede helft van de jaren '60, en de deconfessionalisering zette het gevoel van geborgenheid binnen de Limburgse samenleving onder druk. In dit proces vormde het verenigingsleven een stabiele factor, waardoor veel verenigingen nog meer tot bloei kwamen.¹¹²⁷ Deelname aan wedstrijden verschaftte de dorpsgemeenschap een identiteit en een positief zelfbeeld. Tijdens deze concoursen zorgde rivaliteit tussen naburige dorpsverenigingen, soms zelfs tussen verenigingen binnen één dorp, voor een verdere verbetering van de kwaliteit bij de blaasorkesten.¹¹²⁸

¹¹²⁵ Meuwissen 2002, p. 755f.

¹¹²⁶ Schmitz 2014, p. 29.

¹¹²⁷ Meuwissen 2002, p. 756.

¹¹²⁸ Bekend zijn de orkesten uit het Limburgse Thorn, de Koninklijke Harmonie van Thorn (in de volksmond de “bokken” genoemd) en de kerkelijke Harmonie St. Michaël (de “geiten”), waarbij de onderlinge concurrentie binnen Thorn leidde tot een uitzonderlijk hoog niveau bij beide orkesten. Dit gebeurde overigens ook in de Spaanse plaats Liria (bij Valencia), waar de amateurorkesten *Union Musical* en *Banda Primitiva* in onderlinge wedijver tevens een zeer hoog niveau bereikten.

Parallel aan deze ontwikkelingen vond kwaliteitsverbetering in het muziekonderwijs plaats. Vanaf de jaren '70 werden muzieklessen steeds vaker verzorgd door muziekscholen die (aan conservatoria opgeleide) docenten in dienst namen en gingen werken via leerplannen.¹¹²⁹ Muziekverenigingen kwamen in toenemende mate onder leiding van professioneel opgeleide dirigenten, die de blaasmuziek verder uitbouwden.¹¹³⁰ Deze solide basis bleek voor talentvolle leerlingen een opstap naar de professionele wereld. Zoals Jacob Slagter en Jasper de Waal was ook de Limburgse hoornist Marcel Sobol afkomstig uit deze rijke traditie. Aan hem zal in dit hoofdstuk alleerst aandacht worden besteed. Hij fungeerde slechts één seizoen als solohoornist in het KCO. Vervolgens is dit hoofdstuk gewijd aan de uit Frankrijk afkomstige Felix Dervaux, die eveneens vrij kort – in de jaren 2014-2016 – als solohoornist aan het KCO verbonden is geweest.

XIII.1 MARCEL SOBOL

Opleiding

Marcel Sobol (*Heerlen, 29 januari 1977) groeide op in een periode waarin de blaasmuziek in de provincie Limburg floreerde. Zijn vader was vice-voorzitter van harmonieorkest *St. Caecilia* Nieuwenhagen; de dirigent was Hub(ert) Crüts, hoorndocent aan het Conservatorium Maastricht.¹¹³¹ Sobol wilde aanvankelijk slagwerk spelen maar werd door Crüts gevraagd om hoorn te spelen. Van hem kreeg Sobol op negenjarige leeftijd zijn eerste hoornlessen. Crüts besteedde veel aandacht aan ademhaling en projectie.¹¹³² Na anderhalf jaar kreeg Sobol een nieuwe docent, René Pagen,¹¹³³ van wie hij gedurende twee jaar les (thuis) kreeg. Van 1990

¹¹²⁹ Leon Adams, *Raamleerplan Hafabra-opleiding* (Utrecht: Stichting NIB1996).

¹¹³⁰ Schmitz 2014, p. 30.

¹¹³¹ Hub Crüts werd in 1983 dirigent van harmonie St. Caecilia (*Limburgsch Dagblad* 03-05-1983, p. 17).

¹¹³² Sobol herinnert zich in het bijzonder een oefening waarbij Crüts zijn leerlingen een propje papier hard liet wegblazen. Door deze oefening leerde Sobol zijn luchtstroom te focussen tot een klein punt. Marcel Sobol, persoonlijke mededeling. Ubach-Palenberg: 16 mei 2017.

¹¹³³ René Pagen studeerde aan het Conservatorium Maastricht bij Hub Crüts en Erich Penzel. Reeds tijdens zijn studieperiode maakte hij deel uit van Schleswih Holstein Musik Festival en het Europees Jeugdorkest. In 1992 werd hij solohoornist van de Bochumer Symphoniker gevolgd door een benoeming tot solohoornist van het Radio Symfonie Orkest te Hilversum in 1994. Sinds 2004 is hij solohoornist van het Residentie Orkest te Den Haag. Hij is “guest musician” bij *The Saint Paul Chamber Orchestra* (Minnesota, VS). Daarnaast speelt hij regelmatig als (gast-)solohoornist in het Koninklijk Concertgebouworkest, Rotterdams Philharmonisch Orkest en het Mahler Chamber Orchestra.

tot 1992 kreeg Sobol via de muziekschool hoornonderricht van John Herpers.¹¹³⁴ Daarnaast kreeg hij lessen muziektheorie en improvisatie van Rien Rats. In deze periode had Sobol weinig motivatie om hoorn te spelen. Deze gebrekkige motivatie veranderde volledig toen zijn voormalige leraar Crüts met hem ging werken aan het 1^e hoornconcert van Richard Strauss.¹¹³⁵ Vanaf 1997 kreeg hij wederom les van Crüts, die hem voorbereidde op het toelatingsexamen voor het conservatorium.¹¹³⁶

Hubert Crüts (1950) studeerde aan de Hochschule für Musik in Köln bij Erich Penzel. Hij werd reeds op 18-jarige leeftijd solohoornist van het Gürzenich Orchester Köln en was van 1976 tot 1979 docent aan de Staatliche Musikhochschule Köln.¹¹³⁷ Van 1979 tot 1993 was hij hoofdvakdocent hoorn aan het Conservatorium Maastricht. Crüts was een actief kamermusicus en specialist op natuurhoorn. Hij maakte deel uit van het *Collegium Aureum*, waarmee hij een opname maakte van Mozart's *Hoornconcert* KV 447, gespeeld op natuurhoorn.¹¹³⁸ Crüts stond bekend om zijn muzikaliteit en lyrische spel.¹¹³⁹ Naast zijn werk als hoornist en docent was hij dirigent van diverse (amateur-) blaasorkesten in Limburg.

In 1998 deed Sobol toelatingsexamen aan het Conservatorium Maastricht, voor de hoornklas van Willy Bessems, Will Sanders en Erich Penzel. Hij werd toegelaten tot de voorbereidende klas (VK). Voor Sobol was dit een teleurstelling, omdat hij rechtstreeks in het eerste jaar toegelaten wilde worden. Crüts wist hem er echter van te overtuigen dat hij blij mocht zijn, omdat hij nu een jaar extra aan het conservatorium kon studeren.¹¹⁴⁰ Bessems werd zijn docent.

Willy Bessems (1964) studeerde aan het Conservatorium Maastricht bij Hub Crüts en Erich Penzel, waar hij zijn studie *cum laude* afsloot. Hij werd door Sergiu Celibedache geselecteerd om de solohoornpositie in het *Schleswig Holstein Musik Festival* te vervullen. Daarna speelde hij in het Gustav Mahler Jugendorchester en als plaatsvervangend solohoornist in de Philharmonie Essen (1989-1991).

¹¹³⁴ John Herpers was hoornist van het Limburgs Symfonie Orkest.

¹¹³⁵ Marcel Sobol, persoonlijke mededeling. Ubach-Palenberg: 16 mei 2017.

¹¹³⁶ Crüts gaf deze lessen als privédocent. Hij was reeds in 1993 gestopt als docent aan het conservatorium. Harrie Dieteren gaf in 1997/1998 lessen solfège en muziektheorie aan Sobol, eveneens ter voorbereiding op zijn conservatoriumstudie.

¹¹³⁷ Van Rijt 2008, p. 18.

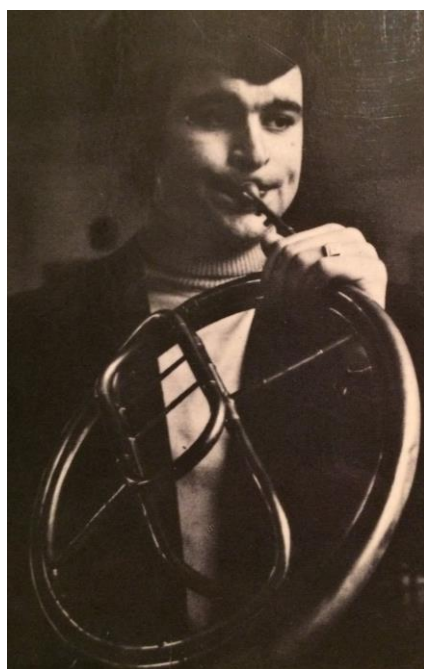
¹¹³⁸ Harmonia Mundi: HMO 30.578.

¹¹³⁹ Willy Bessems, persoonlijke mededeling. Ubachsberg: 20 mei 2017.

¹¹⁴⁰ Marcel Sobol, persoonlijke mededeling. Ubach-Palenberg: 16 mei 2017.

In 1991 volgde een benoeming tot 3^e / 1^e hoornist van het Gürzenich Orchester Köln, waar hij nog steeds werkzaam is. In 1993 werd hij benoemd tot docent aan het Conservatorium Maastricht.¹¹⁴¹

Sobol kwam terecht in een hoornklas van – ook nu nog – (inter)nationaal aanzien. Op initiatief van Crüts werd Erich Penzel in 1984 naar Maastricht gehaald. Onder hun leiding kwam een grote hoornklas tot stand, die in klank en speelstijl gericht was op de (aan het begin van dit proefschrift besproken) Duitse School. Het trainen van elementaire techniek via vaste oefeningen (*Tonübungen*) behoort tot het lesprogramma en bezorgt studenten een solide basis met betrekking tot embouchure en ademtechniek.¹¹⁴² Belangrijke aandachtspunten zijn het werken aan een duidelijke, precieze articulatie en een heldere klankvoorstelling.¹¹⁴³ Volgens Penzel voldoet de klank van instrumenten van de *Gebr. Alexander* uit Mainz (vooral model 103) aan een typisch Duits klankbeeld, met een heldere articulatie, net als de Duitse taal.¹¹⁴⁴ Vele studenten uit de hoornklas spelen daarom op een *Alexander 103*.¹¹⁴⁵



Afb. XIII.1. Hub Crüts (foto: privécollectie Jack Munnecom).

¹¹⁴¹ www.conservatoriummaastricht.nl/en/about-us/team/willy-bessems.

¹¹⁴² Kleingeld *et al.*, p. 15.

¹¹⁴³ Erich Penzel, persoonlijke mededeling. Köln: 30 maart 2016.

¹¹⁴⁴ Van Rijt 2007, p. 10.

¹¹⁴⁵ In tegenstelling tot beweringen van sommigen uit de hoornwereld werd het binnen de hoornklas van Maastricht niet verplicht gesteld om een *Alexander 103* te bespelen. Veel studenten bespelen een *103* vanwege de klank, de goede kwaliteit van het instrument en het feit dat dit instrument in veel (Duitse) orkesten als standaard beschouwd wordt.

Ook nadat Crüts in 1993 als docent aan het Conservatorium Maastricht stopte, bleef de hoornklas een kweekvijver voor hoorntalent.¹¹⁴⁶ Vanaf dat moment werd de hoornklas voortgezet door Penzel, Bessems en Sanders (de laatsten waren leerlingen van Crüts en Penzel). Een groot aantal hoornisten, opgeleid binnen deze succesvolle hoornklas, vond emplooi in professionele orkesten.¹¹⁴⁷ In het tweede jaar van zijn conservatoriumstudie vervolgde Sobol zijn studie bij Penzel en Sanders.¹¹⁴⁸ De *Tonübungen* uit de lessen van Penzel, zorgden bij Sobol voor een toename in stabiliteit. Met Sanders richtte hij zich vooral op ademhaling en flexibiliteit. Bij beide docenten was er veel aandacht voor repertoirestukken en orkeststudies, waarmee een uitstekende basis voor proefspelen en het latere werk in orkesten werd gelegd.¹¹⁴⁹ In 2003 behaalde Sobol zijn diploma Uitvoerend Musicus hoorn.

Orkestervaring

In 2000, nog tijdens zijn studie aan het conservatorium, werd Sobol benoemd tot hoornist in het *Johann Strauss Orkest* van André Rieu. Tijdens de tournees met dit orkest heeft Sobol op vrije momenten veel gestudeerd en gesport.¹¹⁵⁰ Dankzij de vele optredens (vaak in grote zalen) met het orkest van Rieu is Sobol van de podiumvrees afgekomen, waar hij voordien nog wel eens last van had.¹¹⁵¹ In deze periode nam hij deel aan verschillende audities, resulterend in een benoeming tot 3^e/2^e hoornist in de *Bergische Sinfoniker* te Remscheid/Solingen. Drie maanden later won hij een auditie bij de *Duisburger Philharmoniker*. Nadat hij het seizoen in Remscheid/Solingen had afgemaakt, trad hij in dienst in Duisburg, waar hij van 2003 tot 2005 als 4^e/2^e hoornist werkzaam was. Gelijktijdig speelde hij als solohoornist in het *Gelders Orkest* te Arnhem. Hoewel hij deze positie in Arnhem aangeboden kreeg, is hij er niet aangetreden in een vast contract. In 2005 werd hij benoemd tot 3^e/2^e hoornist bij het *NDR Sinfonieorchester* Hamburg, waar hij tot 2011 aanbleef.¹¹⁵² Op 29 januari 2010 won hij de finaleronde van het proefspel voor solohoornist van het Koninklijk Concertgebouworkest (KCO). In het eerste jaar, dat zoals gebruikelijk als proefjaar wordt beschouwd, combineerde hij zijn nieuwe

¹¹⁴⁶ Van Rijt 2008, p. 18.

¹¹⁴⁷ Enkele andere hoornisten uit de hoornklas van het Conservatorium Maastricht zijn naast Bessems, Sanders en Crüts: René Pagen (Residentie Orkest), Takeshi Hidaka (Tokyo University), David Fernández Alonso (Rotterdams Philharmonisch Orkest), Harry Vorselen (Radio Symfonie Orkest), Joost van der Elst (Bochumer Symphoniker) en Toine Martens (Radio Philharmonisch Orkest).

¹¹⁴⁸ Zie voor nadere informatie over Sanders en Penzel Hoofdstuk III.

¹¹⁴⁹ Marcel Sobol, persoonlijke mededeling. Ubach-Palenberg: 16 mei 2017.

¹¹⁵⁰ Sobol benadrukt het belang van een goede balans tussen lichamelijk conditie en het musiceren. Marcel Sobol, persoonlijke mededeling. Ubach-Palenberg: 16 mei 2017.

¹¹⁵¹ Idem.

¹¹⁵² Marcel Sobol, persoonlijke mededeling. Ubach-Palenberg: 16 mei 2017.

baan in het KCO met zijn werk in Hamburg. In het seizoen 2010-2011 speelde hij in het KCO diverse programma's met onder meer: Symfonie 6, Mahler (o.l.v. Lorin Maazel), Symfonie 7, Mahler (o.l.v. Pierre Boulez), Symfonie 7, Bruckner (o.l.v. Bernard Haitink), Symfonie 4, Tsjaikovski (o.l.v. Mariss Jansons) en *Don Juan*, Strauss (o.l.v. Daniele Gatti).



Afb. XIII.2. Marcel Sobol tijdens een bezoek aan *Gebr. Alexander* te Mainz (2001), spelend op een *Alexander Wagnertuba*.¹¹⁵³

Sobol heeft een ruime, heldere en goed projecterende klank. Hij is een trefzekere hoornist, in staat om grote dynamische verschillen te realiseren. Zijn klank en speelstijl ligt dicht bij de Duitse School. Hij heeft zijn speelstijl in het KCO enigszins moeten aanpassen: over het algemeen genomen zijn 'fortissimo's' in Duitse orkesten groter van klank, maar dit laat de zaal niet toe omdat de strijkers dan overheerst worden. De grote zaal van het Concertgebouw verlangt een mengklank.¹¹⁵⁴

¹¹⁵³ Afbeelding: privécollectie Jack Munnecom.

¹¹⁵⁴ Marcel Sobol, persoonlijke mededeling. Ubach-Palenberg: 16 mei 2017.



Afb. XIII.3. Marcel Sobol, spelend op een Alexander, model 103.¹¹⁵⁵

Na één seizoen nam Sobol afscheid van het KCO. De reden voor zijn vertrek was de gestelde voorwaarde dat hij zich in de buurt van Amsterdam zou vestigen, terwijl hij met zijn gezin graag in zijn (pas aangekochte) woning in Ubach-Palenberg (Duitsland) wilde blijven wonen; deze wensen bleken onverenigbaar. Sobol beschreef zijn periode in het KCO als volgt:

De tijd in het KCO heeft zeer veel veranderd aan mijn spel. Ik heb geleerd om meer te doseren en om te anticiperen op de klank van anderen: dus meer kamer-muzikaal te spelen. Het KCO is fenomenaal, de klank is als een orgel. Het is het sjiekste orkest waar ik ooit gespeeld heb.¹¹⁵⁶

Na zijn vertrek uit Amsterdam in juni 2011 werd hij benoemd tot 3^e / 1^e hoornist bij het WDR Rundfunkorchester in Keulen. In het seizoen 2013-2014 speelde hij als solohoornist in het WDR Sinfonieorchester om vervolgens (als solohoornist) terug te keren in het WDR Rundfunkorchester, waar hij nog steeds werkzaam is.¹¹⁵⁷

Instrumentarium; activiteiten als docent en remplacé hoornist

Als jonge leerling kreeg Sobol via het harmonieorkest een *Holton* dubbelhoorn F/B^b (vermoedelijk een model H178), waarop hij zijn gehele jeugd bleef spelen. In 1997 stapte hij over op

¹¹⁵⁵ Afbeelding: privécollectie Marcel Sobol.

¹¹⁵⁶ Marcel Sobol, persoonlijke mededeling. Ubach-Palenberg: 16 mei 2017.

¹¹⁵⁷ Het WDR Rundfunkorchester heeft haar naam in 2014 gewijzigd in WDR Funkhausorchester.

een *Alexander* model 103M.¹¹⁵⁸ Hij bleef dit type hoorn, dat door het merendeel van de studenten in Maastricht werd gebruikt, gedurende zijn gehele carrière bespelen. Tijdens zijn periode in het WDR Sinfonieorchester (2013-2014) werd tijdens enkele projecten op de natuurhoorn gespeeld; Sobol gebruikte een natuurhoorn van Andreas Jungwirth.¹¹⁵⁹

Sobol heeft als assistent van zijn vroegere docent Sanders lesgegeven aan de Hochschule für Musik te Karlsruhe. Daarnaast heeft hij als privédocent, zowel in Hamburg als Köln, lessen verzorgd aan studenten en professionele hoornisten, bijvoorbeeld ter voorbereiding op proefspel. Als remplacerend hoornist speelt hij regelmatig mee met diverse, overwegend Duitse orkesten zoals de Berliner Staatskapelle, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Bamberger Symphoniker, Tonhalle Zürich en de Berliner Philharmoniker. In de zomermaanden van 2017 werd hij uitgenodigd om als solohoornist mee te spelen in het *Los Angeles Philharmonic*. Op 17 mei 2014 was hij eerste (solo)hoornist in het *Konzertstück für 4 Hörner* van Robert Schumann met het *Sinfonieorchester Aachen* (o.l.v. Kazem Abdullah), waarin hij samenspeelde met drie oud-studenten uit de hoornklas van het Conservatorium Maastricht.



Afb. XIII.4. Marcel Sobol tijdens een les aan de Hochschule für Musik Karlsruhe.¹¹⁶⁰

¹¹⁵⁸ Voor een beschrijving van dit type instrument: zie Hoofdstuk XII.

¹¹⁵⁹ Marcel Sobol, persoonlijke mededeling. Ubach-Palenberg: 16 mei 2017.

¹¹⁶⁰ Afbeelding: privécollectie Marcel Sobol.



Afb. XIII.5. Marcel Sobol als remplaçant bij de Berliner Philharmoniker o.l.v. Daniele Gatti (25 oktober 2014).¹¹⁶¹

XIII.2 FELIX DERVAUX

Opleiding

Félix Dervaux werd geboren op 10 mei 1990 in Cambrai, Frankrijk. Hij startte met percussie toen hij zeven jaar oud was aan *l'Ecole de Musique* te Caudry. Aanvankelijk wilde hij piano spelen, maar in de pianoklas van de muziekschool was geen plaats meer.¹¹⁶² Dervaux maakte een half jaar later bij toeval kennis met de hoorn via Yves Polvent, die tijdens een les op de muziekschool binnenliep en de hoorn introduceerde. In een interview met Bruno Serrou tijdens het *Festival Juventus Cambrai 2015* zei Dervaux over zijn toevallige kennismaking met de hoorn: “S’il n’était pas passé...”.¹¹⁶³ Het hoornspelen ging vanaf het begin vrij gemakkelijk en Dervaux besloot om door te gaan met lessen. Zijn hoorndocenten in Caudry waren Yves Polvent en Pierre Billiet. Vanaf zijn tiende jaar mocht hij ook pianoles gaan volgen. Hij startte op de muziekschool te Caudry en vervolgde zijn lessen aan het Conservatoire Départemental te Cambrai. Hij maakte van zijn 11^e tot 16^e jaar deel uit van de pianoklas van Phillippe Keller. Met percussie was hij inmiddels gestopt.¹¹⁶⁴

¹¹⁶¹ Idem.

¹¹⁶² Félix Dervaux, persoonlijke mededeling. Amsterdam: 6 mei 2015.

¹¹⁶³ <http://brunoserrou.blogspot.nl/2015/07/jeventus-de-cambrai-intronise-felix.html> (geraadpleegd 06-03-2017).

¹¹⁶⁴ Félix Dervaux, persoonlijke mededeling. Amsterdam: 6 mei 2015.

De muziekopleiding in Frankrijk is onderverdeeld in een viertal gradaties, die telkens een hoger niveau vertegenwoordigen.¹¹⁶⁵ Het bereiken van het hoogste niveau, het Conservatoire Supérieur, is alleen voorbehouden aan de meest talentvolle studenten.¹¹⁶⁶ Aan het Conservatoire Départemental werd Eric Brisse, solohoornist bij het Orchestre Colonne en Orchestre Philharmonique de l'Oise,¹¹⁶⁷ de hoorndocent van Dervaux. In 2008 verruilde Dervaux Cambrai voor het Conservatoire á rayonnement regional te Rueil-Malmaison. Zijn docent werd Jean-Michel Vinit, hoornist in het Orchestre de Paris. De hoornklas van Vinit is duidelijk verbonden met de Franse School.¹¹⁶⁸ In 2009-2012 vervolgde Dervaux zijn opleiding bij David Guerrier aan het Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse te Lyon.¹¹⁶⁹ Tijdens zijn studie nam hij deel aan een proefspel bij de Opéra de Paris, waar hij zonder enige proefspel-ervaring de finale wist te bereiken. Hierna werd hij regelmatig gevraagd als invaller in de opera-orkesten van Lyon en Parijs. Dervaux is via zijn opleiding sterk verbonden met de Franse School. Hoewel de speelstijl van Franse hoornisten in de afgelopen decennia steeds meer door andere scholen is beïnvloed, blijft de Franse speelstijl herkenbaar in een lichte, heldere klank, alsmede vibrato in de toon. Tevens worden tonen met elkaar verbonden door gebruik van *crescendo* ná aanzet van de toon.¹¹⁷⁰

In september 2012 vervolgde Dervaux zijn studie bij Christian-Friedrich Dahlmann aan de Hochschule für Musik Hans Eisler te Berlijn.¹¹⁷¹ Dervaux vertrok uit Frankrijk omdat zijn vriendin, de fagottiste Sophie Dartigalongue, in Berlijn studeerde.¹¹⁷² De overstap van Lyon naar Berlijn was verre van vanzelfsprekend. In de Duitse School wordt gespeeld met een ruimere klank. Bij het geven van muzikale uitdrukking aan een melodielijn speelt de frasering een grote rol. Het spelen met vibrato en het eerder beschreven verbinden van tonen

¹¹⁶⁵ L'Ecole de Musique, Conservatoire Départemental, Conservatoire á rayonnement regional en Conservatoire Supérieur.

¹¹⁶⁶ Frankrijk kent maar twee *Conservatoires Supérieurs*: in Parijs en Lyon.

¹¹⁶⁷ Hij werd opgeleid door Georges Barboteu in Parijs. Zie Hoofdstuk I over de Franse School.

¹¹⁶⁸ Jean-Michel Vinit kreeg aan het Conservatorium van Parijs les van Michel Garcin-Marrou, een leerling van Jean Devémy. Garcin-Marrou legde zich toe op het bespelen van historische instrumenten. Aan het Conservatorium van Parijs richtte hij opnieuw een natuurhoorn-opleiding op, nadat in deze discipline meer dan eeuw geen lesgegeven meer was.

¹¹⁶⁹ David Guerrier sloot zowel een opleiding tot trompettist als hoornist succesvol af aan het *Conservatoire Supérieur de Lyon*. Hij studeerde ook in de hoornklas van Michel Garrin-Marrou.

¹¹⁷⁰ Félix Dervaux, persoonlijke mededeling. Wenen: 5 maart 2017.

¹¹⁷¹ Dahlmann studeerde aan hetzelfde instituut bij Kurt Palm. Hij speelde bij de Deutsche Staatsoper, het Berliner Sinfonieorchester en het Berliner Oktett en werkt thans als Professor aan de Universität der Künste Berlin. Palm was opgeleid in de hoornklas van Döhler in het voormalige Oost-Berlijn.

¹¹⁷² Sophie Dartigalongue werd in 2015 benoemd tot solofagottiste van de Wiener Staatsoper en maakt inmiddels ook deel uit van de Wiener Philharmoniker.

zoals in Frankrijk is in deze school ongebruikelijk.¹¹⁷³ Voor Dervaux betekende dit dat hij zijn speelstijl en speeltechniek (embouchure) moest aanpassen. Ook wisselde hij van instrument om dichterbij de Duitse klank te komen.¹¹⁷⁴ Dahlmann legde veel nadruk op techniek en op het projecteren van de klank.¹¹⁷⁵ Tevens werkte hij aan de ontwikkeling van een gelijkmatig toonscala. Dit betekent dat er in de volledige omvang van het toonscala, van het lage naar het hoge register, géén breuken mogen bestaan.¹¹⁷⁶

In februari 2013 deed Dervaux succesvol auditie bij de Orchester-Akademie “Herbert von Karajan” van de Berliner Philharmoniker. In dit in 1972 door Von Karajan opgerichte instituut worden talentvolle studenten door ervaren musici opgeleid volgens de klanktraditie en speelstijl van de Berliner Philharmoniker. Naast individuele lessen krijgen studenten de mogelijkheid om mee te spelen in repetities en concerten. Dervaux kreeg hier les van Fergus McWilliam.¹¹⁷⁷ Via de hoornlessen bij McWilliam en diens leraar Adriaan van Woudenberg is Dervaux verbonden met de Amsterdamse Hoornschool. De periode in Berlijn en de begeleiding door McWilliam veranderden op een positieve wijze heel veel aan Dervaux’ spel, met name op het gebied van frasering, expressie en psychologie bij het spelen in een orkest.¹¹⁷⁸

Van de Opéra de Lyon naar het Concertgebouworkest

In september 2013 keerde Dervaux terug naar Frankrijk, waar hij werd benoemd tot solohoornist van de *Opéra de Lyon*, met Kazushi Ono als chef-dirigent van het orkest, verbonden aan de opera.¹¹⁷⁹ In het seizoen 2013-2014 nam hij deel aan een proefspel voor de positie van solohoornist bij de Berliner Philharmoniker. Dervaux bereikte de finaleronde, maar geen van

¹¹⁷³ In Duitse School wordt het verbinden van tonen middels een crescendo ná de aanzet als ongewenst beschouwd. Deze speelmanier wordt beschreven met de term: “buiknoten”.

¹¹⁷⁴ Zie alinea “Instrumenten”.

¹¹⁷⁵ Félix Dervaux, persoonlijke mededeling. Amsterdam: 6 mei 2015.

¹¹⁷⁶ Breuken zijn tonen die minder goed klinken of aangezet kunnen worden wanneer een hoornist van een hoog naar een laag register (of andersom) speelt. Volgens Kurt Palm kunnen dergelijke breuken op langere termijn ernstige embouchure-problemen veroorzaken (Kurt Palm, persoonlijke mededeling. Lohmen: 5 maart 2017).

¹¹⁷⁷ Fergus McWilliam: persoonlijke mededeling. London: 12 augustus 2014. McWilliam (1952) werd geboren aan de oevers van Loch Ness (Schotland) en groeide op in Canada, waar hij studeerde bij Eugene Rittich. Later studeerde hij bij Wilhelm Lanzky-Otto (Stockholm) en Adriaan van Woudenberg (Amsterdam). Hij speelde in diverse Canadese orkesten, het Detroit Symphony Orchestra en het orkest van de Bayerischer Rundfunk. In 1985 werd hij benoemd bij de Berliner Philharmoniker.

¹¹⁷⁸ Félix Dervaux, persoonlijke mededeling. Amsterdam: 6 mei 2015.

¹¹⁷⁹ Julie Bloom, A new baton at Opéra de Lyon”, *The New York Times*, 1 september 2008, p. E2.

de finalisten kreeg de positie.¹¹⁸⁰ In 2013 won hij een 1^e prijs bij de *24th International Competition Città di Porcia* (Italië). In februari 2014 nam hij deel aan het proefspel voor solohoornist in het KCO, één van zijn favoriete orkesten.¹¹⁸¹ Zijn voorbereiding was kort maar zeer intensief: hij staakte al zijn werkzaamheden vanwege het proefspel en huurde een remplaçant in voor de Opéra de Lyon. Omdat hij nog in zijn proefjaar zat, nam hij een behoorlijk risico met betrekking tot die baan. Hij speelde tijdens verschillende auditieronden zoveel mogelijk zonder partituur. Hij gaf in een interview aan dat hij graag vanuit zijn geheugen speelt.¹¹⁸² Dit proefspel resulteerde in zijn aanstelling tot solohoornist van het KCO.



Afb. XIII.6. Félix Dervaux in 2015, spelend op een *Alexander*, model 103.¹¹⁸³

Dervaux beschikt over een ruime klank en heeft veel kracht. Volgens Dervaux ligt het KCO qua huidige klank en speelstijl tussen de Duitse en Franse School.¹¹⁸⁴ Aangezien hij in beide

¹¹⁸⁰ In grote orkesten, zoals de Berliner Philharmoniker, is het gebruikelijk dat de solopositie door twee hoornisten gedeeld wordt. Vanaf het vertrek van Radek Baborek in 2010 werd de positie van solohoornist in de Berliner Philharmoniker alleen ingevuld door Stefan Dohr. Na verschillende proefspelen werd er pas in 2017 een tweede solohoornist door de Berliner Philharmoniker gekozen: David Cooper.

¹¹⁸¹ Félix Dervaux, persoonlijke mededeling. Amsterdam: 6 mei 2015.

¹¹⁸² Idem.

¹¹⁸³ Afbeelding: privécollectie Félix Dervaux.

scholen is opgeleid, kon Dervaux zich vrij snel aanpassen aan de Amsterdamse speelwijze. Op 28 november 2014 verscheen een recensie van Mischa Spel in *NRC Handelsblad* naar aanleiding van een uitvoering van de zesde Symfonie van Gustav Mahler onder leiding van Daniele Gatti, waarin werd meegedeeld: “[...] het Concertgebouworkest speelt onder Gatti vol vuur en vond in Felix Dervaux (aanvoerder hoorn) en Tatjana Vassiljeva (aanvoerder celli) recente vernieuwing van zijn topklasse”.¹¹⁸⁵ Jan-Jakob Delanoye schreef op 6 februari 2016 na een uitvoering van Richard Strauss’ *Ein Heldenleben* door het KCO: “Concertmeester Vesko Eschkenazy nam overigens een glansrol op, net als hoornist Félix Dervaux, die een formidabele hoornsectie aanvoerde”.¹¹⁸⁶

In juli 2016 nam Dervaux afscheid van het KCO vanwege de ongewenste afstand tot zijn vriendin, die inmiddels in Wenen werkzaam was. Het Cleveland Orchestra bood hem de positie van solohoornist aan, die hij om dezelfde reden afwees. Hij ging zich richten op freelance-werk en speelde onder meer in de Berliner Philharmoniker, het Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks en de Bayerische Staatsoper.¹¹⁸⁷ Op 26 oktober 2016 speelde hij met de Berliner Philharmoniker de hoornsolo in de aria “Lungi da te, mio bene” uit *Mitridate, re di Ponto* van Wolfgang Amadé Mozart.¹¹⁸⁸ Hugo Shirley schreef in een recensie: “Félix Dervaux, positioned at the front of the platform and playing from memory, brought similar gentle elegance to the horn obbligato in the *Mitridate* aria”.¹¹⁸⁹ In september 2016 nam hij deel aan de ARD-Musikwettbewerb te München, waar hij een derde prijs behaalde.¹¹⁹⁰

¹¹⁸⁴ Félix Dervaux, persoonlijke mededeling. Wenen: 5 maart 2017.

¹¹⁸⁵ Aldaar door Mischa Spel. Zie: www.nrc.nl/nieuws/2014/11/28/orkest-vurig-in-mahlers-symfonie-6-1444898-a74765.

¹¹⁸⁶ www.cuttingedge.be/muziek/koninklijk-concertgebouworkest-semyon-bychkov-nelson-freire-bozar-brussel

¹¹⁸⁷ Félix Dervaux, persoonlijke mededelingen. Wenen: 5 maart 2017.

¹¹⁸⁸ In deze aria wordt de sopraan begeleid door een obligate hoornsolist. In de concertante uitvoering door de Berliner Philharmoniker onder leiding van Ivan Fischer speelde Felix Dervaux de obligate hoornsolo vóór het orkest, naast soliste Christiane Karg. www.digitalconcerthall.com/en/concert/23446 (geraadpleegd 01-05-2017).

¹¹⁸⁹ Hugo Shirley, “A concert of two halves from Iván Fischer and the Berliner Philharmoniker” (27 oktober 2016). <https://bachtrack.com/review-mozart-enescu-bartok-fischer-karg-berlin-october-2016> (geraadpleegd 01-05-2017).

¹¹⁹⁰ Dit gerenommeerde concours, georganiseerd sinds 1952, fungeerde voor veel musici als springplank naar een solistencarrière. Zie www.br.de/ard-musikwettbewerb/preistraeger/index.html (geraadpleegd op 1 mei 2017).



Afb. XIII.7. Félix Dervaux en sopraan Christiane Karg als solisten bij de Berliner Philharmoniker tijdens het concert op 26 oktober 2016.¹¹⁹¹

Op 11 en 12 mei 2017 keerde Dervaux als gastsolist terug bij het KCO in een uitvoering van het *Horn Concerto* van Olivier Knussen onder dirigent Ryan Wigglesworth. In *NRC handelsblad* verscheen een recensie van de uitvoering van 12 mei:

[...] In het Hoornconcert van Oliver Knussen kwam het tot een kernachtiger verbinding van kleurgeving en dramaturgie. Dat was deels de verdienste van de virtuoos geïnstrumenteerde partituur, vol uitgekiende klankkleurestafettes en een-tweetjes tussen solist en orkest. Wat ook hielp: het verbluffende spel van hoornist Félix Dervaux, die met zijn amper 27 jaar tot de diepste geheimen van het koperspel is doorgedrongen. In Dervauxs handen werd de hoorn tot een wonderlijk fabeldier dat de luisteraar met een keur aan schal- en dempnuances meezoog in een sprookjesachtige klankwereld.¹¹⁹²

Dervaux gaf in een interview aan dat zijn speelstijl tijdens zijn periode in het KCO dichter bij de Amsterdamse School is gekomen. Hij is zachter, duidelijker en met weinig vibrato gaan

¹¹⁹¹ Afbeelding: privéarchief Jack Munnecom.

¹¹⁹² NRC 14 mei 2017, Joep Christenhusz, “Kleurrijk KCO-debuut van Ryan Wigglesworth”. Zie: www.nrc.nl/nieuws/2017/05/14/kleurrijk-kco-debuut-van-ryan-wigglesworth-9076995-a1558594.

spelen.¹¹⁹³ Volgens hem beschikt het KCO over een mooie warme klank zonder zwakke punten en is het gebouw door de mooie akoestiek een instrument op zich.¹¹⁹⁴ Dervaux heeft veel bewondering voor de beleving waarmee de orkestleden, van de concertmeester tot en met de laatste tutti-violist, musiceren: “They give sence to each note they play!”¹¹⁹⁵

Tijdens zijn periode in het KCO maakte Dervaux ook deel uit van diverse aan het orkest verbonden kamermuziekensembles, zoals het RCO Brass-sextet.¹¹⁹⁶ Later, in maart 2017, maakte hij deel uit van een trio met Anna Göckel (viool) en Eloïse Bella Kohn (piano) in een radioprogramma voor *France Musique*. Hij is thans hoornist bij het *Artos Quintet Wien*, voorts bestaande uit Karin Bonelli (fluit), Herbert Maderthaner (hobo), Christoph Zimper (klarinet) en Sophie Dartigalongue (fagot).

Instrumentarium

Dervaux begon als jonge leerling op een ‘pistonhoorn’ in F.¹¹⁹⁷ Dit volgens Dervaux erg oude instrument had een normaal derde ventiel, in tegenstelling tot het stijgend ventielsysteem dat in Frankrijk vaak werd gebruikt.¹¹⁹⁸ Tijdens zijn opleiding aan de muziekschool te Caudry stapte hij over op een dubbelhoorn (F/B^b) van het merk *Yamaha*. Op 14-jarige leeftijd verwisselde hij deze voor een *Paxman* model 20M. Het Merewhether-systeem van deze hoorn laat de luchtstroom bij zowel de F- als B^b-zijde in dezelfde richting door het instrument stromen. Het is een soepel spelende hoorn met weinig weerstand in bindingen. Dervaux bleef op deze hoorn spelen tot zijn studie bij Dahlmann in Berlijn, waar hij overstapte op een *Alexander* model 103.¹¹⁹⁹ Tijdens zijn auditie en het grootste gedeelte van zijn periode in KCO speelde hij op deze hoorn. In 2015 kreeg hij via het orkest de beschikking over een instrument van *Engelbert Schmid* (F/B^b), dat volgens hem briljant, compact en gemakkelijk speelbaar was; desondanks bleef hij toch vooral de *Alexander* gebruiken.¹²⁰⁰

¹¹⁹³ Félix Dervaux, persoonlijke mededeling. Wenen: 6 mei 2015.

¹¹⁹⁴ Idem.

¹¹⁹⁵ Idem.

¹¹⁹⁶ Met dit ensemble trad Dervaux op tijdens het Prinsengrachtconcert 2015.

¹¹⁹⁷ Félix Dervaux, persoonlijke mededeling. Wenen: 5 maart 2017.

¹¹⁹⁸ Zie Hoofdstuk I: Franse Hoornschool.

¹¹⁹⁹ Voor een beschrijving van de Alexander, model 103: zie Hoofdstuk XII.

¹²⁰⁰ Félix Dervaux, persoonlijke mededeling. Wenen: 5 maart 2017.



Afb. XIII.8a. *Paxman*, model 20M.¹²⁰¹



Afb. XIII.8b. *Alexander*, model 103.¹²⁰²

¹²⁰¹ Afbeelding afkomstig van: Paxman Musical Instruments Ltd. (geplaatst met toestemming).

¹²⁰² Afbeelding afkomstig van: Gebr. Alexander Mainz (geplaatst met toestemming).

XIV

LAURENS WOUDENBERG

Opleiding

Als kind van muzikale ouders kwam Laurens Woudenberg (*Den Haag, 1 maart 1982) al vroeg in aanraking met muziek. Op jonge leeftijd bezocht hij concerten van het ASKO|Schönberg ensemble, waar zijn vader cellist was. Toen hij het instrument van Hans Dullaert, de hoornist van dit ensemble zag, raakte hij gefascineerd door de glimmende buizen en de vorm van de hoorn.¹²⁰³ Op negenjarige leeftijd begon hij met hoornlessen bij Louise Schepel, hoorniste bij het Residentie Orkest en oud-leerlinge van Adriaan van Woudenberg.¹²⁰⁴ Woudenberg maakte in zijn jeugdjaren deel uit van het *Haags Instrumentaal Jeugdensemble*.¹²⁰⁵ Als dertienjarige speelde hij hiermee *Thema und Variationen* op. 13 van Franz Strauss. Het optreden werd nauwkeurig voorbereid: zo kreeg hij extra les van Van Woudenberg en waren er besloten uitvoeringen van het stuk voorafgaand aan het concert.¹²⁰⁶ Deze nauwgezette wijze van voorbereiding zou hij in zijn latere carrière blijven toepassen.

Op zijn veertiende verruilde hij de hoorn voor een basgitaar, na aarzeling over de aantrekkelijkheid van het beoefenen van klassieke muziek.¹²⁰⁷ Hij stopte echter niet volledig met hoornspelen: af en toe speelde hij als invaller in amateurgezelschappen. Toen hij drie jaar later gevraagd werd door het *Hofstads Jeugdorkest*, pakte hij het hoornspelen opnieuw serieus op. In 1999 startte hij met de vooropleiding aan het Koninklijk Conservatorium te Den Haag.¹²⁰⁸ Dullaert, wiens hoorn vroeger zo tot zijn verbeelding had gesproken, werd zijn docent.¹²⁰⁹ Van 2001 tot 2005 studeerde hij bij hem hoofdvak hoorn, afgesloten met het BA examen. Bij Dullaert leerde Laurens Woudenberg te luisteren ‘alsof je zelf in een verre hoek van een concertzaal staat’.¹²¹⁰ Woudenberg stelt in *Preludium* dat deze aanwijzing van zijn

¹²⁰³ Vey Mestdagh 2016, p. 50.

¹²⁰⁴ Daarnaast gaf Hans Dullaert hem als beginnend leerling aanwijzingen.

¹²⁰⁵ Laurens Woudenberg, persoonlijke mededeling. Amsterdam: 19 mei 2014.

¹²⁰⁶ Louise Schepel schreef in “Uilenspieghel” over het optreden van haar leerling: “De solist speelt technisch uitstekend en vooral heel muzikaal en het orkest slaat zich goed door de moeilijkheden heen. (Schepel 1995, p. 7).

¹²⁰⁷ Vey Mestdagh 2016, p. 50.

¹²⁰⁸ Laurens Woudenberg, persoonlijke mededeling. Amsterdam: 19 mei 2014 en 5 december 2016.

¹²⁰⁹ Vey Mestdagh 2016, p. 50.

¹²¹⁰ Hans Dullaert gaf zelf aan dat hij tijdens het musiceren “altijd met één oor in de zaal zat” (Hans Dullaert, persoonlijke mededeling. Loenen: 9 mei 2016).

docent een diepere laag had: “Het gaat niet om jou, maar om wat je doet en hoe het overkomt”.¹²¹¹

Hans Dullaert studeerde bij Adriaan van Woudenberg, was van 1977 tot 2001 solohoornist van het Radio Filharmonisch Orkest en remplaceerde tussen 2001 en 2010 veelvuldig in het Koninklijk Concertgebouworkest op de positie van solohoornist. Hij begon zijn carrière als hoornist in algemene dienst bij het Rotterdams Philharmonisch Orkest. Daarna werd hij achtereenvolgens solohoornist van het Bergen Philharmonisch Orkest (Noorwegen), het Nationaal Symfonieorkest Mexico en het Nederlands Kamerorkest. Aansluitend werd hij benoemd tot solohoornist van het Radio Filharmonisch Orkest, waar hij 34 jaar werkzaam is geweest. Kort na zijn pré-pensioen werd hij door het KCO gevraagd om tijdelijk te remplaceren. Tussen 2001 en 2010 heeft hij de solohoornpositie regelmatig waargenomen. Hij speelde tevens in het AskolSchönberg ensemble.¹²¹²

Toen Dullaert in 2004 met pensioen ging, nam Herman Jeurissen zijn lessen over.¹²¹³ Beide docenten vulden elkaar volgens Woudenberg perfect aan.¹²¹⁴ Woudenberg benoemt de grote kennis van Jeurissen en de vaardigheid om voor ieder probleem talloze oplossingen te hebben.¹²¹⁵ De zangerige stijl van Woudenberg is kenmerkend voor de Nieuwe Amsterdamse hoornschoon en terug te horen bij veel leerlingen van Jeurissen.¹²¹⁶ Tijdens zijn opleiding maakte Woudenberg ook deel uit van Nationaal Jeugd Orkest, waarmee hij in 2002 onder meer de vijfde symfonie van Gustav Mahler uitvoerde.¹²¹⁷ Na het behalen van zijn diploma “eerste fase” vervolgde hij zijn studie bij Herman Jeurissen met een voortgezette opleiding die hij in 2007 succesvol afsloot.¹²¹⁸

Gelders Orkest en Concertgebouworkest

In 2006 werd Woudenberg, toen nog student, benoemd tot 3^e / plaatsvervangend 1^e hoornist van Het Gelders Orkest (HGO). In 2010 werd door de hoorngroep voorgesteld om hem te promoveren naar 1^e hoorn.¹²¹⁹ Vlak nadat hij benoemd was tot solohoornist in HGO was hij

¹²¹¹ Vey Mestdagh 2016, p. 50.

¹²¹² Hans Dullaert, persoonlijke mededeling. Loenen: 9 mei 2016.

¹²¹³ Voor meer informatie over Herman Jeurissen: zie Hoofdstuk XII (Jasper de Waal).

¹²¹⁴ Vey Mestdagh 2016, p. 50.

¹²¹⁵ Ibid.

¹²¹⁶ Bijvoorbeeld: Jasper de Waal, Rob van de Laar, Jose Sogorb Jover, Pieter Hunfeld.

¹²¹⁷ Woudenberg speelde 1^e (tutti-)hoorn in de NJO hoornsectie waar ik als 4^e hoornist deel van uitmaakte. Pieter Hunfeld speelde de (obligate) solohoornpartij.

¹²¹⁸ Laurens Woudenberg, persoonlijke mededeling. Amsterdam: 5 december 2016

¹²¹⁹ Laurens Woudenberg, persoonlijke mededeling. Amsterdam: 19 mei 2014.

remplaçant in een productie van het Koninklijk Concertgebouworkest (KCO). Hij merkte dat hij werd opgetild door het hoge niveau van het orkest.¹²²⁰ In HGO werd een individueel coachingstraject op basis van *mindfulness* aangeboden. Dit gaf veel vertrouwen. Woudenberg leerde hier om zijn concentratie te richten op muziek en expressie.¹²²¹ In HGO speelde hij samen met José Sogorb Jover, die in 2016 benoemd zou worden als derde hoornist in het KCO.

In december 2011 vond een auditie plaats voor de solohoornpositie KCO. Woudenberg bereidde zich acht maanden lang op dit proefspel voor.¹²²² Hij werd benoemd en voert vanaf 1 september 2012 de hoornsectie aan. In de eerste weken in het orkest merkte hij, veel vertrouwen van het orkest te krijgen. Aan de mentale druk die zijn positie met zich meebrengt, raakte hij steeds meer gewend. Door de focus nadrukkelijk te leggen op de muziek, was er geen plaats voor andere gedachten. Trainingen op basis van *mindfulness* hebben hierbij een positieve invloed gehad. Woudenberg beseft dat hij zich kwetsbaar moet opstellen om gevoelig te kunnen spelen. Hij concentreert zich in zijn spel op muzikaliteit en legt nadruk op het mengen van klank met zijn collega's. Het hoge niveau van het orkest inspireert hem hierbij. Als aanvoerder wil hij de hoornsectie op een democratische manier leiden: hij neemt een coöperatieve rol aan in het orkest.¹²²³

Het Concertgebouw is geen makkelijke zaal om in te spelen. Voor de hoorngroep is de akoestiek indirect. Articulatie is daarom erg belangrijk. Woudenberg speelt bewust met een duidelijke aanzet. Het geluid van de hoornsectie wordt tegen de tredes van het podium aan geblazen, waardoor het geluid voor de hoornisten schel lijkt te klinken. Woudenberg vermoedt dat hoornisten in de loop der jaren hierdoor vanzelf met een ronder geluid zijn gaan spelen.¹²²⁴ In 2016 maakte hij zijn debuut als solist bij het KCO. Onder leiding van dirigent Franz Welser-Möst voerde hij het tweede Hoornconcert, KV 417 van Wolfgang Amadé Mozart uit.¹²²⁵ Woudenberg kreeg een goede pers.¹²²⁶

¹²²⁰ Groen 2015, p. 14.

¹²²¹ Laurens Woudenberg, persoonlijke mededeling. Amsterdam: 19 mei 2014.

¹²²² In *Preludium* beschrijft hij op welke manier hij dit proefspel benaderde: “[...] Mijn primaire uitdaging was om vanuit een verantwoordelijkheid voor de muziek mezelf, met behoud van de nodige focus, op de achtergrond te durven zetten. Voor mij is dat uiteindelijk de enige manier om echt mooi te kunnen spelen.” Zie Vey Mestdagh 2016, p. 50.

¹²²³ Laurens Woudenberg, persoonlijke mededeling. Amsterdam: 19 mei 2014.

¹²²⁴ Idem.

¹²²⁵ Dit gebeurde op 20, 21, 22 en 23 april 2016. Wederom ging hieraan een gedegen voorbereiding vooraf. Voorafgaand aan de uitvoeringen met het KCO speelde Woudenberg dit hoornconcert ook met het Kamerorkest Soest (10 januari 2016) en het Delfts Symfonie Orkest (17 januari, 16 april, 17 april 2016).



Afb. XIV.1. Franz Welser-Möst en Laurens Woudenberg tijdens de uitvoering van het Tweede hoornconcert van Mozart in april 2016 (privécollectie Laurens Woudenberg).

Op 31 augustus verscheen een recensie in *The Telegraph* over een uitvoering van Gustav Mahlers Symfonie nr. 9 tijdens Edinburgh International Festival:

[...] There were certainly many moments to savour in their performance of this strange piece, which embraces life and says farewell to it at the same time. Every time principal horn player

¹²²⁶ In *NRC* verscheen op 21 april 2016 de volgende recensie naar aanleiding van het concert van 20 april: “[...] Laurens Woudenberg, aanvoerder van de hoornsectie, soleerde voor het eerst bij zijn eigen orkest. Mozart schreef het korte Tweede hoornconcert, KV 417 voor zijn vriend Leutgeb, die hij in de partituur onder meer voor ezel en nar uitmaakte, maar voor wie hij ook verrukkelijke melodieën componeerde. Met zijn mooi omfloerste toon en heerlijk relaxte timing deed Woudenberg die volledig recht, zowel in het cantabile van het Andante als in het opgewonden Rondo.” Joep Stapel, “Zwierende Welser-Möst zoekt uitersten”.

In *Bachtrack* verscheen op 22 april een recensie over dit concert. Recensent David Pinedo berichtte: “[...] Lead horn player Laurens Woudenberg had his moment in the spotlight exhibiting unrelenting stamina, impressively subtle technical skills, and great musicality during Mozart’s Horn Concerto no. 2 in E flat major. [...] Woudenberg moulded each of his notes with great sensitivity. He sustained a fragile but utterly persistent suspense and produced silver and golden hues to his rounded phrasing. [...] I did not anticipate tonight’s Mozart would outshine Bruckner, but that was the case here.” Zie Pinedo 2016.

Laurens Woudenberg came to the fore his golden sound, loaded with regret, raised the emotional temperature.¹²²⁷

Naar aanleiding van de wereldtournee van het KCO schreef Mischa Spel op 2 december 2013 een recensie in *NRC*. In deze recensie is de volgende opmerking over Woudenberg te lezen:

[...] hoornist Laurens Woudenberg, wiens solo in Tsjaikovski's *Vijfde* een toehoorder net nog deed huppelen van enthousiasme. Dat vibrato, wow! Zo hoorde ik het nooit: Australiërs spelen strakker.

In november 2016 speelde Woudenberg negenmaal de (obligate) solohoornpartij in Gustav Mahler's *Vijfde Symfonie*. In *NRC* verscheen de volgende recensie:

[...] Een fenomenale trompettist en een geëngageerd warmbloedige hoornist: met Omar Tomasoni en Laurens Woudenberg neemt het Koninklijk Concertgebouworkest twee trefzekere protagonisten mee op tournee naar Wenen, Bratislava, Washington en New York.¹²²⁸

Uit bovenstaande recensies, opnames en concerten blijkt dat Woudenberg wordt beschouwd als een hoornist met warme, omfloerste klank, passend in de traditie van het KCO. Hij heeft een zangerige speelstijl en speelt met een licht vibrato, kenmerkend voor de *Nieuwe Amsterdamse Hoornschool*.¹²²⁹ Hij beschikt over het vermogen om zijn klank te mengen met verschillende orkestsecties – een kwaliteit die in het KCO van oudsher zeer wordt gewaardeerd.

Woudenberg maakt deel uit van het koperensemble van het KCO (*Royal Brass*) en speelt regelmatig in *Camarata RCO*, een kamermuziekensemble samengesteld uit leden van het KCO. In 2016 is op initiatief van hoboïst Alexei Ogrintchouk een *Concertgebouw Octet* opgericht waarvan Woudenberg deel uitmaakt. Op 5 juni 2016 werd er een *portretconcert*

¹²²⁷ *The Telegraph*, 31 augustus 2013, Ivan Hewett, "Edinburgh International Festival 2013: Royal Concertgebouw Orchestra - Mahler's Symphony No 9" [review].

www.telegraph.co.uk/culture/theatre/edinburgh-festival-reviews/10277979/Edinburgh-International-Festival-2013-Royal-Concertgebouw-Orchestra-Mahlers-Symphony-No-9-review.html

¹²²⁸ *NRC*, 17 november 2016, Floris Don, "Volslank orkestgeluid met passages van kolkende opwinding en ontroering".

www.nrc.nl/nieuws/2016/11/17/mahler-en-mozart-volslank-orkestgeluid-met-passages-van-kolkende-opwinding-en-ontroering-5326602-a1532206.

¹²²⁹ Tussen 2013 en 2016 heb ik Laurens Woudenberg zeer regelmatig live beluisterd tijdens uitvoeringen met het KCO in het Concertgebouw.

rondom hem geprogrammeerd in de kamermuziekserie van het Concertgebouw,¹²³⁰ waarin hij werken van Schubert, Britten en Bowen speelde, begeleid door musici uit het KCO.¹²³¹

Instrumentarium

Woudenberg begon als jonge leerling op een enkele B^b-hoorn van *Walter Mönnig* (Markneukirchen).¹²³² Toen hij 12 was, kreeg hij een B^b-hoorn van het merk *Hans Hoyer*. Deze hoorn bespeelde hij twee jaar, waarna hij terugkeerde naar de *Walter Mönnig*. Hiermee deed hij zijn toelatingsexamen aan het conservatorium. Kort daarna stapte hij over op een *Alexander*, model 200. Vanaf 2001 bespeelde hij een *Alexander*, model 103.¹²³³ Tijdens zijn auditie bij het KCO (december 2011) speelde hij op dit instrument, dat hij in de eerste jaren na zijn benoeming zou blijven gebruiken. Zijn collega-hoornisten van het KCO speelden destijds nagenoeg allemaal op instrumenten van *Gebr. Alexander*.¹²³⁴

In 2015 zocht Woudenberg contact met Klaus Fehr, een meester-instrumentmaker uit Sibbe (Zuid-Limburg).¹²³⁵ Hij bouwt volledig handgemaakte instrumenten en neemt daarbij de wensen van de hoornist mee, waardoor elke hoorn maatwerk is. Over zijn beweegredenen om uit te zien naar een ander instrument vertelde Woudenberg dat hij op zoek was naar “een

¹²³⁰ De zogenaamde *portretconcerten* die door het orkest worden georganiseerd krijgen musici van het orkest de mogelijkheid om solistisch voor het voetlicht te treden. De solist wordt begeleid door collega's uit het orkest. Laurens Woudenberg: persoonlijke mededeling. Amsterdam, 5 december 2016.

¹²³¹ www.concertgebouw.nl/concerten/close-up-portretconcert-laurens-woudenberg/05-06-2016.

¹²³² De instrumentbouwer Walter Mönnig is gevestigd in Markneukirchen (Duitsland), net als Herbert Fritz Knopf. Beide instrumentbouwers vervaardigen hun instrumenten op ambachtelijke wijze. De instrumenten hebben een vergelijkbare, warme klank.

¹²³³ Een omschrijving van dit type instrument staat beschreven in Hoofdstuk XII (Jasper de Waal).

¹²³⁴ In het KCO werd rond 2012 overwegend gebruik gemaakt van de *Alexander, model 103*. Daarnaast maakte men gebruik van *Alexander* triplehoorns (model 310). Eén hoorniste bespeelt een dubbelhoorn van de Duitse bouwer *Engelbert Schmid*. Bij bepaalde programma's, bijvoorbeeld bij werken van Mozart of Beethoven, werden enkele hoorns gebruikt (*Alexander, model 90*). Dirigent Nikolaus Harnoncourt vroeg specifiek om het gebruik van enkele hoorns in dergelijke programma's.

¹²³⁵ Klaus Fehr studeerde, na het Atheneum in Essen, vooropleiding trompet aan de *Folkwang Hochschule für Musik* te Essen. Hij volgde daarna een opleiding tot instrumentmaker volgens het meestergezel principe bij instrumentmaker *Fritz Luttk*e in Volkertshausen (Duitsland). Na het behalen van zijn “Meisterprüfung” studeerde hij via een beurs bij de firma *Kanstul Musical Instruments* in Anaheim (USA). Vervolgens ging hij werken als instrumentmaker bij *Van Laar, trumpets & flugelhorns* te Margraten. In deze periode begon Fehr te werken aan de ontwikkeling van een hoorn. In 2007 startte hij zijn eigen bedrijf: *Klaus Fehr french horns*. (Klaus Fehr: persoonlijke mededeling. Sibbe: 9 november 2016).

instrument met een heldere, warme klank, rijk aan boventonen. Een klank die goed past in de traditie van het Concertgebouworkest”.¹²³⁶



Afb. XIV.2. Laurens Woudenberg met zijn *Alexander*, model 103
(privécollectie Laurens Woudenberg).

Nadat Woudenberg enkele *Fehr*-hoorns had uitgetest, kreeg Fehr van hem het verzoek om een dubbelhoorn (F/B^b) te bouwen die beschikte over een rijk klankspectrum, goed kon mengen en voldoende draagkracht had voor het spelen in een grote zaal, zoals het Concertgebouw. Woudenberg benadrukte dat het instrument veel vrijheid moest bieden. Daarnaast was hij heel bewust bezig met de klankkleur van het instrument. Tussen Woudenberg en Fehr ontstond een wisselwerking, waarbij gezocht werd naar het klankideaal van Woudenberg. Via kleine aanpassingen aan krommingen, afmetingen van buizen en de positie van steunen, werd het instrument tot in detail toegespitst op de eigenschappen en wensen van Woudenberg.¹²³⁷ In de laatste fase van het bouwproces speelde Fehr uitgebreid op het instrument om de precieze locatie van verbindingen en steunen te kunnen bepalen, waardoor hij het instrument een persoonlijk karakter kon meegeven.¹²³⁸

¹²³⁶ De Vey Mestdagh 2016, p. 51.

¹²³⁷ Ibid., p. 31. Woudenberg heeft aan het eind van dit proces de hoorn nog tweemaal getest, wat leidde tot kleine aanpassingen in transparantie.

¹²³⁸ In zijn opleiding tot instrumentmaker bij Fritz Lutke (Duitsland) lag de nadruk op het toepassen van regels/protocollen waarmee een degelijk, vakkundig product ontstond. Bij de firma Kanstul (Verenigde Staten) lag de nadruk veel minder op protocollen rondom de bouw van een instrument. Het

In 2016 stapte Woudenberg van de *Alexander 103* over naar de *Klaus Fehr dubbelhoorn*.¹²³⁹ De hoorn van Woudenberg (F/B^b) heeft een boring van 12,1 mm. De *medium* beker heeft een diameter van 310 mm. Het instrument, gemaakt uit messing, heeft een compacte bouwwijze op basis van de *Kruspe*-stijl.¹²⁴⁰ Fehr beschrijft de hoorn als “spontaan, levendig en sprankelend. Een driedimensionale hoorn met veel ruimte om te variëren in klank”.¹²⁴¹ Woudenberg beschikt tevens over een discanthoorn (B^b/hoog F) van Klaus Fehr,¹²⁴² een natuurhoorn (*Jungwirth, model Courtois*) en een *Alexander*, model 90.¹²⁴³



Afb. XIV.3a/b. *Klaus Fehr* dubbelhoorn F/Bb / *Klaus Fehr* discanthoorn B^b/ hoog F
(privécollectie Klaus Fehr).

maakte niet uit als een buis of een steun enigszins afweek van de standaard, als de klank maar goed was. Voor Klaus Fehr was dit verschil in aanpak bepalend voor de manier waarop hij later zijn instrumenten zou gaan bouwen: altijd uitgaand van wat de muziek en de bespeler van het instrument vraagt.

¹²³⁹ Klaus Fehr, persoonlijke mededeling. Sibbe: 9 november 2016.

¹²⁴⁰ Ed. Kruspe bouwde de eerste dubbelhoorn in 1897 naar een ontwerp van Edmund Gumpert. Dit ontwerp vormde de basis voor latere ontwerpen zoals de Conn 8D, Holton Farkas en Alexander 103. (Heyde 1987, p. 181).

¹²⁴¹ Klaus Fehr, persoonlijke mededeling. Sibbe: 9 november 2016. Uit een interview met Woudenberg in *Preludium* blijkt dat hij tevreden is over zijn hoorn, met name over de goede projectie, draagkracht en het feit dat de hoorn mooi kan kleuren : zie De Vey Mestdagh 2016, p. 31.

¹²⁴² De discanthoorn is een kleiner instrument waarbij de B^b-hoorn gecombineerd wordt met een hoog F-hoorn (een octaaf hoger klinkend dan de normale F-hoorn).

¹²⁴³ De Alexander 90 is een instrument van het KCO en werd voorheen bespeeld door Jasper de Waal.

Voorzetting Amsterdamse School

Sinds zijn benoeming in 2012 wordt steeds meer duidelijk dat Woudenberg een hoornist is die goed in de traditie van het KCO past. Hij speelt met een warme, fluwelen klank in een speelstijl die dienstbaar is aan de muziek en het orkest. Woudenbergs opleiding is van jongs af aan met de Amsterdamse School verbonden geweest, via zijn docenten Schepel, Dullaert en Jeurissen.¹²⁴⁴ Hij kan beschouwd worden als één van de exponenten van de Nieuwe Amsterdamse School. Zijn docent Jeurissen heeft een groot aandeel gehad in de ontwikkeling van de Nieuwe Amsterdamse School. Als hoorndocent aan de conservatoria te Amsterdam, Den Haag en Tilburg wilde hij een technisch moderne school opzetten waarin de tradities van de Amsterdamse School behouden zouden blijven.¹²⁴⁵ Qua klank is de Nieuwe Amsterdamse School meer open, maar wel warm en zangerig. De reden voor de meer open klank is dat deze beter in de moderne orkesten past. Daarnaast wordt met een open klank een breder spectrum aan boventonen mogelijk, hetgeen ten goede komt aan stemming. Een heldere articulatie en een mengklank, waarbij de verbinding met houtblazers en strijkers gezocht moet worden, bleef vanuit de oorspronkelijk school aanwezig.¹²⁴⁶ Bij Woudenbergs spel valt op dat juist het vermogen om te mengen met andere instrumenten bijzonder goed ontwikkeld is.

Met betrekking tot klank en speelstijl vindt Woudenberg transparantie belangrijk. Hij wil de traditionele klank en speelstijl, de identiteit van de hoorngroep van het KCO, bewaren. Echter, het is ook van waarde dat binnen deze traditie ieder lid van de hoorngroep een eigen speelstijl heeft. Woudenberg streeft na dat er voldoende ruimte blijft voor persoonlijke artistieke inbreng van zijn collega's, zeker in solistische passages.¹²⁴⁷ Hieruit blijkt eens te meer dat hij een verbindend aanvoerder is, die met zijn collega's wil samenwerken op basis van respect en vertrouwen.

Woudenberg heeft geen vast dienstverband als docent. Er is vraag geweest om les te geven, maar Woudenberg concentreert zich momenteel volledig op zijn werk in het orkest.¹²⁴⁸ Als gastdocent verzorgde hij lessen in de klassen van Jeurissen. Opmerkelijk is dat Laurens Woudenberg nagenoeg dezelfde achternaam heeft als zijn voorganger Adriaan van Wouden-

¹²⁴⁴ Zoals vermeld waren Schepel, Dullaert en Jeurissen allen leerlingen van Adriaan van Woudenberg.

¹²⁴⁵ Jeurissen heeft deze school met succes vormgegeven, wat zichtbaar is in het feit dat verschillende leerlingen van hem in het laatste decennium voorname hoornposities hebben ingenomen.

¹²⁴⁶ Herman Jeurissen, persoonlijke mededeling. Amsterdam: 26 oktober 2016.

¹²⁴⁷ Laurens Woudenberg: persoonlijke mededeling. Amsterdam: 5 december 2016.

¹²⁴⁸ Hij sluit niet uit dat hij in de toekomst meer gaat lesgeven: hij voelt een verantwoordelijkheid om opgedane kennis door te geven. Laurens Woudenberg: persoonlijke mededeling. Amsterdam: 5 december 2016.

berg. In een dubbelinterview met Elske Groen voor *Uilenspiegel* (2013) merkte Adriaan van Woudenberg hierover op:

[...] Zeer teleurstellend voor jou zijn we geen familie, maar ik wil graag naar voren brengen dat Herman Jeurissen, Laurens zijn leraar was. En Herman is één van mijn leerlingen geweest die ik van begin af aan, met groot plezier van mijn kant en hopelijk ook de zijne, in Tilburg onder mijn hoede heb mogen hebben. Jasper de Waal was ook een leerling van Jeurissen. Ik loop hier liever niet mee te koop, maar inwendig vind ik dit een prettig gevoel. Dat ik toch niet helemaal voor niks op de wereld ben geweest en iets heb kunnen en mogen doorgeven.¹²⁴⁹



Afb. XIV.4. Laurens Woudenberg en Adriaan van Woudenberg in oktober 2016
(privécollectie Adriaan van Woudenberg).

¹²⁴⁹ Groen 2015, p. 9.

SLOTBESCHOUWING

Het Koninklijk Concertgebouworkest Amsterdam (KCO) heeft zich, vanaf de oprichting in 1888, ontwikkeld tot een toporkest. De invloed van de zeven chefdirigenten uit de bijna 130-jarige geschiedenis van het orkest speelt hierin een beduidende rol; daarnaast hebben de individuele kwaliteiten van de musici en de akoestiek van de grote zaal van het Concertgebouw ervoor gezorgd dat het orkest een hoog niveau van musiceren heeft bereikt en een unieke klank heeft ontwikkeld. In internationale ranglijsten, onder meer gepubliceerd in het Britse tijdschrift *Gramophone*, wordt het KCO steeds opnieuw tot de absolute top van de wereld gerekend.¹²⁵⁰

Parallel aan de ontwikkeling van het orkest ontstond ook binnen de hoornsectie een unieke traditie met betrekking tot klank en speelwijze, in deze studie de *Amsterdamse School* genoemd. Dergelijke tradities (ofwel: scholen) zijn terug te vinden in verschillende orkesten, zoals de Wiener Philharmoniker, Berliner Philharmoniker en New York Philharmonic, maar kunnen ook regionaal gebonden zijn: zo kent men bijvoorbeeld de Boheemse, Franse en Russische hoornschole.

Uit dit onderzoek blijkt dat de tradities, waardoor de solohoornisten van het KCO reeds tijdens hun vooropleiding en ervaringen voorafgaand aan hun benoeming in het KCO werden beïnvloed, een beduidende invloed hebben gehad op de klank en speelwijze van de hoornsectie in dit orkest. De *Amsterdamse school* is aldus ontstaan vanuit de tradities die haar solohoornisten meebrachten. Sterk afhankelijk van deze aanvoerders, is de Amsterdamse traditie aan verandering onderhevig. Tot op de dag van vandaag is dit een voortdurend proces, waarbij onder invloed van internationalisering binnen de orkesten vanaf de tweede helft van de twintigste eeuw unieke tradities dreigen te vervagen.¹²⁵¹ Hoewel ook het KCO hiermee te maken had, vond in het afgelopen decennium een opleving plaats van de *Amsterdamse School*, weliswaar in hernieuwde vorm.

De dertien solohoornisten uit de geschiedenis van het KCO, kunnen op basis van dit onderzoek onderverdeeld worden in vier perioden: *Vroegste periode* (1888-1922), *Amsterdamse School* (1922-1974), *Nieuwe Invloeden* (1974-2004) en *Nieuwe Amsterdamse School*

¹²⁵⁰ Zie www.gramophone.co.uk/editorial/the-world's-greatest-orchestras (geraadpleegd 01-08-2017).

¹²⁵¹ Een duidelijk voorbeeld is de *New York Philharmonic* hoornsectie, in het verleden een toonbeeld van een typisch Amerikaanse hoornklank, spelend op instrumenten van de firma Conn. Op initiatief van solohoornist Philip Myers schakelde de hoornsectie (grotendeels) over op instrumenten van Engelbert Schmid, wat een duidelijk waarneembare verandering in klank teweegbracht.

(2004-2017). Binnen de ontwikkeling van de *Amsterdamse School* is de invloed van een viertal scholen (*Franse School*, *Boheemse School*, *Midden-Duitse School* en *Chicago-School*) significant. Daarom is in dit proefschrift een beschrijving van deze vier scholen gegeven, die inzicht geeft in de tradities die aan de *Amsterdamse School* ten grondslag liggen. Uit deze beschrijving blijkt dat de oorsprong van het moderne hoornspel in de Boheemse traditie ligt. De transitie van de jachthoorn (veel gebruikt door Franse adel in de zeventiende eeuw) tot volwaardig orkestinstrument is terug te leiden tot de driehoek Praag – Wenen – Dresden. Nadat de jachthoorn omstreeks 1680 door graaf von Sporck in Bohemen was geïntroduceerd, verwierven Boheemse hoornisten in relatief korte tijd een uitstekende reputatie. Hun muzikale opleiding, in Jezuïeten- of Benedictijnerkloosters, lag ten grondslag aan het hoge niveau van beheersing van de hoorn. In deze opleiding werd veel aandacht besteed aan het ontwikkelen van een goede zangtechniek, waarbij ademhaling, gevoel voor frasering en gehoorscholing een stevig fundament vormden voor het bespelen van de hoorn. Door de zangerige stijl van de Boheemse hoornisten werd een eerste vorm van verfijning bereikt ten opzichte van de ruwe, ferme speelwijze die bij de jachthoornisten gebruikelijk was. Boheemse hoornisten werden vanaf het begin van de achttiende eeuw geëngageerd door hoforkesten in geheel Europa.

Door Weense instrumentmakers werd in dezelfde periode een tweede verfijning bereikt. De klank van de hoorn werd, door een wijdere mensuur en een compacte bouw, ronder en donkerder, overeenkomend met het toenmalige klankideaal van Weense instrumentmakers. De karakteristieke klank van de hoorn, die het best tot uiting bleek te komen op een F-hoorn en heden ten dage nog steeds het meest gangbaar is, heeft zijn oorsprong in Wenen.

Hoewel de oorsprong van het moderne hoornspel in Bohemen ligt, ontstonden er in de loop der tijd regionale verschillen. Tradities met betrekking tot klank en speelwijze binnen orkesten, opvattingen van individuele hoornisten en technische ontwikkelingen waren oorzaken van deze verschillen, van waaruit verschillende ‘hoornschole’ zijn ontstaan. De ontwikkeling van hoornschole in Europa mag niet beschouwd worden als een voortzetting van de Boheemse School, maar dient te worden gezien als een gemeenschappelijke ontwikkeling, waarin muziektradities en nieuwe technieken samensmolten met de verzorgde, lyrische stijl van spelen van de Bohemers.

Eén van deze scholen is de Midden-Duitse School, voortkomend uit tradities in Dresden en Leipzig. Op basis van de gebruiken in de orkesten van beide steden ontstonden verschillen. De invloed van ‘Stadt Pfeifer’, met name in Leipzig, mag hierbij niet onvermeld blijven. Voor de verspreiding van deze school speelden hoornpedagogen een belangrijke rol. De Midden-Duitse School werd via een meester-gezel systeem door deze pedagogen overge-

dragen op hun leerlingen. Met name Friedrich Gumpert had, mede via zijn leerlingen, een grote invloed op de verspreiding van deze school en stond aan de basis van vele Europese en Amerikaanse opleidingen, waaronder de *Amsterdamse School*.

Na de oprichting van het Concertgebouworkest in 1888 ontstond binnen de hoorngroep van het orkest gaandeweg een klank- en speelcultuur die later zou uitgroeien tot de *Amsterdamse School*. De hoornisten waren voornamelijk afkomstig uit Amsterdamse orkesten, zoals het *Paleisorkest* en de *Amsterdamsche Orkestvereniging*. De klank- en speelcultuur van de hoornsectie is stevig geworteld in de traditie van de Midden-Duitse School. Drie van de vier solohoornisten in de periode 1888-1922 waren opgeleid binnen deze traditie. Daarnaast waren de chefdirigenten, Willem Kes en Willem Mengelberg, duidelijk georiënteerd op de Duitse speelcultuur. Ook het gebruikte instrumentarium was van Duitse origine. De vroegste periode van deze School kende een hoog verloop. In sommige landen lagen de lonen voor musici aanzienlijk hoger dan het CO kon bieden. Verschillende musici vertrokken uit het orkest, waarbij de overtocht naar de USA bijzonder in trek was. Hermann Dutschke, Richard Lindenhahn en Leopold de Maré maakten deze oversteek en werden zeer succesvol in Amerikaanse orkesten. Willem Breethoff en Hendrik Kok bleven voor langere tijd verbonden aan het CO en vormden het fundament van de *Amsterdamse School*.

Over de hoornisten uit de vroegste periode van het CO was eerder zeer weinig bekend. In het kader van dit onderzoek is zeer fragmentarisch over de westerse wereld verspreide informatie over hen bijeengebracht. Hierbij is ook helderheid verkregen omtrent het door hen gebruikte instrumentarium: enkele F-hoorns met verwisselbare stembogen, meestal van Duitse makelij. Dit waren ook de instrumenten waarmee werd gewerkt tijdens (gast)directies van beroemde componisten als Mahler en Strauss. Aan de hand van dit instrumentarium kan men zich thans een beeld vormen van de klank- en speelcultuur in de tijd dat deze componisten met het orkest werkten. Dit onderzoek kan dienstbaar zijn aan de muziekhistorisch geïnformeerde uitvoeringspraktijk voor de beginperiode van de twintigste eeuw, die in de nabije toekomst verdere aandacht zou verdienen.

De benoeming van Richard Sell in 1922 betekende het begin van een periode waarin de hoornsectie een unieke klank en speelstijl ontwikkelde, die zijn oorsprong had in de Midden-Duitse School. Sell was de feitelijke grondlegger van de *Amsterdamse School*. Hij was in de periode 1922-1944 één van de toonaangevende musici van het CO, ook wel primadonna's genoemd. Hij bleef tot WO II de onbetwiste solohoornist onder dirigent Willem Mengelberg.

Als docent gaf hij aan het Conservatorium van Amsterdam les volgens het meester-gezel-principe. Uit verschillende onderzoeken blijkt dat dergelijke tradities een grote rol spelen in deze vorm van instrumentaal muziekonderwijs.¹²⁵² Talentvolle leerlingen werden als volontair in het CO opgenomen en leerden het vak van musicus in de praktijk, aan de zijde van hun ‘meester’. Klank en speelcultuur van het CO werden op deze manier bewaakt en aan een nieuwe generatie doorgegeven. Sell bracht eenheid in de hoornsectie, niet alleen in klank en speelstijl, maar ook in de instrumentkeuze. De volledige hoornsectie schakelde op zijn initiatief in de jaren '30 over op instrumenten van Herbert Fritz Knopf, wat van significante invloed op de ontwikkeling van de klank van de hoornsectie zou blijken te zijn. Deze instrumenten bleven een bepalende rol spelen in de klank van de hoornisten van het CO tot de jaren '80.

Teneinde een goede klankvoorstelling van deze instrumenten te verkrijgen, was het van belang dat originele instrumenten uit de periode van de *Amsterdamse School* onderzocht konden worden. Zowel de hoorn van Sell (Knopf, *Sonderanfertigung* uit 1926) als die van Jan Bos (Knopf, model 6 uit 1945) kon binnen het kader van dit onderzoek door mij worden getraceerd en verworven.¹²⁵³ Beide instrumenten worden gekenmerkt door een warm, fluwelig timbre. Zij zijn daardoor uitstekend geschikt voor het versmelten van klank, wat gunstig is in de akoestiek van de grote zaal van het Concertgebouw.

In de oorlogsjaren werd Sell, die de status van Rijksduitser had, ervan beticht sympathieën te hebben voor de Duitse bezetter. Dit leidde uiteindelijk tot een schorsing bij het CO op 5 mei 1945. Sell was inmiddels Nederland ontvlucht. Tijdens dit onderzoek is echter nieuwe informatie gevonden die de vermeende nazi-sympathieën van Sell weerlegt. Uit een document in het archief van het Nationaal Instituut voor Oorlogsdocumentatie (NIOD) blijkt dat Sell tijdens de bezetting les heeft gegeven aan een joodse leerling, wat niet alleen streng verboden maar ook strafbaar en gevaarlijk was.

In 1945 werd de positie van Sell ingenomen door Jan Bos. Adriaan van Woudenberg werd benoemd tot plaatsvervangend solohoornist. Zij waren beiden leerling van Sell, waarmee de *Amsterdamse School* in directe lijn werd voortgezet. Bos en Van Woudenberg verfijnden de speelcultuur van de hoornsectie. Bos legde de nadruk op een gecultiveerde en lyrische manier van musiceren, uitgaande van klankschoonheid en een integere muzikale

¹²⁵² Persson 1994, Rostvall & West 2003.

¹²⁵³ Het verwerven van deze instrumenten werd mede mogelijk gemaakt door bemiddeling van Adriaan van Woudenberg en door financiële steun van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis (Albert Smijers Onderzoekssubsidie t.b.v. ondersteuning reiskosten) en University College Roosevelt.

zeggingskracht. Hij had bijzondere affiniteit met dirigent Eduard van Beinum, met name vanwege de warme klank die door beiden werd nagestreefd. In het orkest bestond een gemeenschappelijke klankvoorstelling, vooral gericht op esthetiek. Veel musici speelden naast hun baan in het CO samen in kamermuziekensembles, wat het samenspel nog versterkte.

Adriaan van Woudenberg was een uiterst betrouwbare solohoornist, bekend om zijn warme, ruime klank en virtuositeit. Ook hij hield zich veelvuldig bezig met kamermuziek, onder meer als hoornist van het beroemde *Danzi Kwintet*. Hij speelde 42 seizoenen in het CO, waarin hij werkte met (chef)dirigenten Mengelberg, Van Beinum, Haitink en Jochem. Van Woudenberg is één der meest invloedrijke hoorndocenten uit de geschiedenis van Nederland. Hij doceerde aan de conservatoria van Amsterdam, Tilburg en Maastricht en – na zijn pensionering – aan de Hochschule für Musik in Trossingen. Hij leidde een groot aantal hoornisten op, waarbij vermeld mag worden dat vijf van de zes hoornisten in de huidige hoornsectie van het KCO met hem zijn verbonden doordat zij door hem, dan wel door een van zijn leerlingen zijn onderwezen.

De eensgezindheid in de hoornsectie, zowel wat betreft klankvoorstelling als instrumentkeuze, zorgde ervoor dat de *Amsterdamse School* optimaal tot ontwikkeling kwam. Doordat steeds de nadruk werd gelegd op het zoeken naar de ‘ideale klank’, kreeg de hoornsectie van het CO in deze periode de duidelijk herkenbare ‘fluwelen hoornklank’, die nationaal en internationaal werd bejubeld.

De benoeming van Julia Studebaker in 1974 luidde een nieuw tijdperk in. Begin jaren ‘70 was het gebruikelijk dat een vacature in de hoornsectie van het CO ingevuld werd door iemand die opgeleid was binnen de *Amsterdamse School*. Studebaker was echter opgeleid in Chicago. Haar klank en speelstijl lagen weliswaar dicht de *Amsterdamse School*, maar zij bracht ook nieuwe invloeden mee. Zij verschaftte nieuwe inzichten met betrekking tot projectie en akoestiek. Zij speelde met een pure, heldere klank. In navolging van Studebaker, die op een dubbelhoorn van het merk *Geyer* speelde, schakelde een aantal hoornisten over op andere instrumenten dan de tot dusver gebruikelijke *Knopf*-hoorn. Studebaker was ook de eerste vrouwelijke solohoorniste in een Europees toporkest, en dat in een tijd waarin mannen binnen deze orkesten de boventoon voerden en waarin tradities een overheersende rol speelden. Haar

benoeming in het CO was van grote betekenis voor de positie van vrouwen binnen orkesten in Europa.¹²⁵⁴

Jacob Slagter bracht invloeden vanuit de (tweede) Boheemse School naar het Concertgebouworkest. Zijn speelstijl week duidelijk af van de traditie van de *Amsterdamse School*. Hij speelde met een licht, helder geluid en had een vibrato in de toon, wat voorheen ondenkbaar was binnen de hoorngroep. En ook hij introduceerde nieuw instrumentarium, vanuit zijn uitgangspunt dat instrumentkeuze een persoonlijke keuze zou moeten zijn. De triplehoorn vond in deze periode in het KCO zijn plaats.

Beide solohoornisten, Studebaker en Slagter, brachten nieuwe en moderne invloeden in klank, speelstijl en instrumentarium in het orkest. Internationale invloeden, met name vanaf de jaren tachtig van de vorige eeuw, hadden niet alleen een invloed op de hoornsectie, maar op het gehele orkest. Door een toenemende globalisering maakte men gemakkelijker kennis met speelmannieren en instrumenten uit het (verre) buitenland. In het orkest kwam meer nadruk te liggen op technische perfectie, zeker toen commerciële belangen een grotere rol gingen spelen. Daarnaast werd er in het orkest een steeds ruimere klank verlangd; een ontwikkeling die zich tot op heden voortzet. Deze ontwikkelingen zorgden voor verbeteringen, maar ook voor een vervaging van de uniformiteit in de hoornsectie. De *Knopf*-hoorns, eens zo kenmerkend voor de hoornsectie van het CO, verdwenen langzaam maar zeker uit het orkest.

In 2004 werd opnieuw een solohoornist benoemd die opgeleid was binnen de traditie van de *Amsterdamse School*: Jasper de Waal. Zijn benoeming betekende het begin van een herleving van de *Amsterdamse School* na een periode van nieuwe invloeden. Van een volledige herleving was echter geen sprake. De *Nieuwe Amsterdamse School* moet gezien worden als een symbiose van traditionele opvattingen uit de *Amsterdamse School* en nieuwe invloeden en moderne opvattingen over klank, speelstijl en instrumentkeuze. Hiertoe behoren de invloeden van Studebaker en Slagter, maar de duidelijk aanwezige invloed van Herman Jeurissen mag zeker niet onvermeld blijven. Als hoorndocent aan de conservatoria van Amsterdam, Den Haag en Tilburg was hij verantwoordelijk voor de opleiding van vele hoornisten in Nederland, onder wie solohoornisten Jasper de Waal en Laurens Woudenberg én sectiehoornisten Fons Verspaandonk en José Sogorb Jover. Zijn uitgangspunt, het vormen van een internationaal georiënteerde en technisch moderne hoornschoon, met behoud van de traditionele waar-

¹²⁵⁴ Tijdens *The International Woman's Brass Conference (IWBC)* 2017 werd aan Julia Studebaker een *Pioneer Award* uitgereikt vanwege haar verdiensten voor de positie van de vrouw in Europese orkesten. Op de website van het IWBC wordt dit treffend verwoord: "Julia Studebaker paved the way for the rest of us". Zie myiwbc.org/about/iwbc-pioneers/ (geraadpleegd 01-08-2017).

den van de Amsterdamse School, is in feite karakteristiek voor de *Nieuwe Amsterdamse School*.

Jasper de Waal is een lyrische hoornist, spelend met een grote expressie. Zijn fijnzinnige benadering, vaak vergeleken met die van een kamermusicus, werd in het KCO zeer gewaardeerd. Zijn zangerige stijl en aandacht voor optimaal geluid vertoont overeenkomsten met het spel van Bos. De Waal bracht in de hoornsectie van het KCO eenheid terug in instrumentkeuze: men ging spelen op instrumenten van *Gebr. Alexander* uit Mainz. Ook het spelen van kamermuziek in ensembles, samengesteld vanuit het orkest zelf, nam opnieuw toe. Dat deze ontwikkeling een positieve invloed heeft op het gehele orkest, was reeds vanuit vroeger tijden bekend.

De *Nieuwe Amsterdamse School* kent ook invloeden uit de *Midden-Duitse School*. De solohoornisten Marcel Sobol en Félix Dervaux, die allebei een korte periode werkzaam waren in het KCO, brachten de ruime, heldere klank mee die heden ten dage in de Duitse School gangbaar is. Ook werd duidelijk dat een solohoornist in het KCO goed moet kunnen anticiperen op de klank van anderen. Het vermogen om klank te kunnen mengen wordt uiteraard van iedere orkestmusicus gevraagd, maar rekening houdend met de traditie van het KCO en de akoestiek van het Concertgebouw is dat in dit orkest van bovengemiddeld belang.

De huidige solohoornist van het KCO, Laurens Woudenberg, zet (behalve in zijn bijna gelijkkluidende achternaam) in zijn klank en speelstijl de traditie van de Amsterdamse School voort. Vooral in het hierboven beschreven mengen van klank, een kwaliteit die van oudsher zeer wordt gewaardeerd in het KCO, is hij een meester. Hij speelt in een zangerige stijl met de warme en open klank, die kenmerkend is voor de *Nieuwe Amsterdamse School*. Woudenberg introduceerde instrumenten van *Klaus Fehr* in het orkest: ambachtelijk vervaardigde hoorns die dicht bij het karakter van de *Alexander*-hoorn liggen. Als aanvoerder van de hoornsectie is hij een verbindend musicus, die graag samenwerkt op basis van vertrouwen en ruimte geeft aan persoonlijke artistieke inbreng van collega's. Hij is een exponent van de *Nieuwe Amsterdamse School*, waarin de traditionele 'fluwelen' hoornklank van de *Amsterdamse School* enerzijds en nieuwe invloeden / moderne inzichten op basis van individuele kwaliteiten anderzijds elkaar ontmoeten.

Heden ten dage kunnen alle hoornisten uit de hoornsectie van het KCO, direct of indirect, met de *Amsterdamse School* worden verbonden. Een gecultiveerde manier van spelen, altijd gericht op 'fluwelen' geluid, was gedurende alle jaren de belangrijkste eigenschap van de hoornsectie van het KCO.

SUMMARY

Since its foundation in 1888, the Royal Concertgebouw Orchestra (RCO) has become an orchestra that is considered to be one of the finest in the world, lauded for its unique sound. Its high playing level is not only the result of the exquisite conductors who led the orchestra or the special acoustics of the Concertgebouw's main hall, but very much of the individual qualities its musicians as well. Although there is quite a lot of literature available about the orchestra, its conductors, and the Concertgebouw, there still is a striking gap in the research of its musicians, who defined the sound and playing style in their sections, and, hence, the sound and playing style of the RCO as a whole.

Simultaneously with the development of this orchestra, a unique tradition in sound and playing style arose in the horn section: the *Amsterdam School*. Traditions that shaped the principal horn players in their education and experiences prior to their tenure in the RCO both had an important influence on the sound and playing style of the horn section in the orchestra, being in a constant process of change. The history of the (thirteen) principal horn players of the RCO can be divided into four periods: the Early Years (1888-1922), the Amsterdam School (1922-1974), New Influences (1974-2004), and the New Amsterdam School (2004-2017).

Four major traditions in horn playing (the French School, the Bohemian School, the Middle-German-School and the Chicago School) have been of significant influence to the development of the Amsterdam School. A description of these four Schools is given in this study. It provides insight into the traditions that shaped the Amsterdam School.

The transition of the hunting horn (widely used by French nobility in the seventeenth century) to a full orchestra instrument, dates back to Bohemian traditions in the triangle Prague-Vienna-Dresden. Although the origin of modern horn playing lies in Bohemia, regional differences appeared over time. Traditions in sound and playing style within orchestras, perceptions of individual musicians, and technical improvements caused these differences, which, in turn, influenced the current major horn schools. The evolution of horn schools in Europe should not be regarded as a continuation of the Bohemian School, but as a fusion of musical traditions and new techniques with the lyrical style of the Bohemians. One of these schools, originating from Bohemian traditions, was the Middle-German School. This school served as the foundation of many American and European Schools, including the Amsterdam School. Three of the four principal horn players in the Early Years (1888-1922)

were trained in the Middle-German tradition. In addition, music directors Willem Kes and Willem Mengelberg were clearly focussed on German traditions.

In this study, information about the history, traditions and instruments from principal horn players in the Early Years was collected. As such, it may be useful for period-specific orchestral practice regarding the early twentieth century, which may deserve more attention in the near future.

Richard Sell can be regarded as founder of the Amsterdam School. In a time when the RCO, under the baton of Willem Mengelberg, gained international fame, Sell was one of the leading principals in the orchestra. He also taught at the Amsterdam Conservatory. During his tenure, starting in 1922, the horn section developed a unique sound and playing style. Sell unified the horn section, not only in terms of playing style but also in the instruments that were used. The entire horn section switched to instruments made by *Herbert Fritz Knopf* in the 1930s. His successors, Jan Bos and Adriaan van Woudenberg, refined the playing culture of the Amsterdam horn section. Bos focused on a lyrical playing style, striving for the most beautiful sound one could imagine. Van Woudenberg was famous for his big, warm sound and his virtuosity. The unanimity in the horn section and the emphasis on an ‘ideal sound’ made the Amsterdam School flourish.

The year 1974 marked the beginning of a new era. Julia Studebaker won the position of principal horn in het RCO. Trained in Chicago, she brought new influences to the horn section regarding projection and acoustics. Jacob Slagter introduced the style of the (second) Bohemian School. His bright and clear sound and his lyrical style, featuring vibrato, were clearly different from the tradition of the Amsterdam School. Gradually, things started to change. International influences, especially from the 1980s, did not only have an impact on the horn section, but on the whole orchestra. These influences resulted in improvements, but also in a reduction of uniformity in the horn section.

With Jasper de Waal, who won the principal horn position in 2004, the Amsterdam School came forward again, but it was not a full revival. The *New Amsterdam School* (2004-2017) should be seen as a symbiosis of the traditional Amsterdam School with influences and modern perceptions regarding sound, playing style and instrument choice. These modern perceptions include the influences from Studebaker and Slagter, as well as the perceptions of the influential Herman Jeurissen, who was trained in the Amsterdam School himself. The current principal horn player, Laurens Woudenberg, represents the New Amsterdam School. He is a master in blending his sound with other instruments: a quality that is highly regarded in the RCO. The New Amsterdam School can be described as a horn school that combines the

traditional ‘velvet horn sound’ of the Amsterdam School with modern perceptions and new influences, based on the individual qualities of the principals. Throughout the years, the Amsterdam horn section maintained a cultivated way of playing, never forced, always concentrating on the most beautiful sound you could imagine. Beauty of sound, playing with expression, and blending the sound with other musicians in the orchestra, characterize the ‘velvet horn sound’ of the Royal Concertgebouw Orchestra’s horn section.

APPENDICES

Appendix I

Overzicht van solohoornisten in dienst van het Koninklijk Concertgebouw Orkest 1888-2017

1888-1889:	Hermann Dutschke
1888-1906:	Willem Cornelis Breethoff (*Breethoff was in 1888-1889 tweede solohoornist)
1906-1909:	Richard Lindenhahn
1909-1928:	Hendrik Kok jr.
1922-1945:	Richard Sell
1937-1974:	Jan Bos (*Bos was van 1937 tot 1945 tweede solohoornist)
1945-1985:	Adriaan van Woudenberg (*Van Woudenberg was in de periode van 1945 tot 1953 tweede solohoornist)
1974-2002:	Julia Studebaker
1985-2009:	Jacob Slagter
2004-2012:	Jasper de Waal
2010-2011:	Marcel Sobol
2012-heden:	Laurens Woudenberg
2014-2016:	Félix Dervaux

Appendix II

Overzicht van alle hoornisten in dienst van het Koninklijk Concertgebouw Orkest 1888-2017

De solohoornisten in het KCO zijn gelijkwaardig, het betreft gedeelde solohoornposities.

*Plaatsing in de eerste of tweede kolom van dit schema is willekeurig en zegt niets over de verdeling. Alleen als er een * is toegevoegd gaat het om een zogenaamde 'tweede' solohoornpositie, die een ondergeschikte rol had t.o.v. de 'eerste' solohoornist.*

Seizoen	Solohoornist	Solohoornist	tuttihoornist	tuttihoornist	tuttihoornist	tuttihoornist	tuttihoornist	tuttihoornist
1888-1889	Dutschke	Breethoff*	La Rondelle	-	Koch	Happée		
1889-1890	Breethoff	Lange*	Hutschenruyter	Huster	Koch	Happée		
1890-1891	Breethoff	-	Hutschenruyter	Luman	Koch	Happée		
1891-1892	Breethoff	-	Hutschenruyter	Blasz	Koch	Happée		
1892-1893	Breethoff	-	Hutschenruyter	Wentscher	Koch	Happée		
1893-1894	Breethoff	-	Hutschenruyter	Tautenhahn	Koch	Happée		
1894-1895	Breethoff	-	Hutschenruyter	Tautenhahn	Koch	Happée		
1895-1896	Breethoff	-	Hutschenruyter	Tautenhahn	Koch	Happée		
1896-1897	Breethoff	-	Hutschenruyter	Tak	Koch	Happée		
1897-1898	Breethoff	-	Hutschenruyter/ Gailliard	Tak	Koch	Happée		
1898-1899	Breethoff	-	Gailliard	Tak	Koch	Happée		
1899-1900	Breethoff	-	Gailliard	Tak	Koch	Happée		
1900-1901	Breethoff	-	Gailliard	Tak	Koch	Happée		
1901-1902	Breethoff	-	Gailliard	Tak	Koch	Happée		
1902-1903	Breethoff	-	Gailliard	Tak	Koch	Happée		
1903-1904	Breethoff	-	Gailliard	Tak	Koch	Happée		
1904-1905	Breethoff	-	Gailliard	Tak	Koch	Happée	Ras	
1905-1906	Breethoff	-	Gailliard	Tak	Koch	Happée	Ras	
1906-1907	Lindenbahn	-	Gailliard	Tak	Koch	Happée	Ras	
1907-	Lindenbahn	-	Gailliard	Tak	Koch	Happée	Ras	

Seizoen	Solohoornist	Solohoornist	tuttihoornist	tuttihoornist	tuttihoornist	tuttihoornist	tuttihoornist	tuttihoornist
1908								
1908-1909	Lindhahn	-	Gailliard	Tak	Koch	Happée	Ras	
1909-1910	Kok	-	Gailliard	Tak	Koch	Happée	Ras	
1910-1911	Kok	-	Gailliard	Tak	Koch	Happée	Ras	
1911-1912	Kok	-	Gailliard	Tak	Van Schaijk	Happée	Ras	
1912-1913	Kok	-	Gailliard	Tak	Van Schaijk	Happée	Ras	
1913-1914	Kok	-	Gailliard	Tak	Rebattu	Happée	Ras	
1914-1915	Kok	-	Gailliard	Tak	Rebattu	Happée		
1915-1916	Kok	-	Gailliard	Tak	Rebattu	Happée		
1916-1917	Kok	-	Gailliard	Tak	Rebattu	Happée	Jung	
1917-1918	Kok	-	Gailliard	Tak	Rebattu	Happée	-	
1918-1919	Kok	-	Gailliard	Tak	Rebattu	Happée	-	
1919-1920	Kok	-	Gailliard	Tak	Rebattu	Happée	Jung	
1920-1921	Kok	-	Gailliard	Tak	Rebattu	Happée	Jung	Van Harderwijk
1921-1922	Kok	-	Gailliard	Tak	Rebattu	Happée	Jung	
1922-1923	Kok	Sell	-	Tak	Rebattu	-	Jung	
1923-1924	Kok	Sell	-	Tak	Rebattu	-	Jung	
1924-1925	Kok	Sell	-	Tak	Rebattu	-	Jung	
1925-1926	Kok	Sell	-	Tak	Rebattu	-		
1926-1927	Kok	Sell	-	Tak	Rebattu	Toorensplits		
1927-1928	Kok	Sell	-	Tak	Rebattu	Toorensplits		
1928-1929	Kok	Sell	Dahlgas	Tak	Rebattu	Toorensplits		
1929-1930	Straub*	Sell	-	Tak	Rebattu	Toorensplits		
1930-1931	Straub*	Sell	-	Tak	Rebattu	Toorensplits		
1931-1932	Straub*	Sell	-	-	Rebattu	Toorensplits		

Seizoen	Solohoornist	Solohoornist	tuttihoornist	tuttihoornist	tuttihoornist	tuttihoornist	tuttihoornist	tuttihoornist
1932-1933	Straub*	Sell	-	-	Rebattu	Toorenspits		
1933-1934	Straub*	Sell	-	Wiechert	Rebattu	Toorenspits		
1934-1935	Burdack*	Sell	-	Wiechert	Rebattu	Toorenspits		
1935-1936	Burdack*	Sell	-	Wiechert	Rebattu	Toorenspits		
1936-1937	Burdack*	Sell	-	Wiechert	Van Leeuwen	Toorenspits		
1937-1938	Bos*	Sell	-	Wiechert	Van Leeuwen	Toorenspits		
1938-1939	Bos*	Sell	-	Wiechert	Van Leeuwen	Toorenspits		
1939-1940	Bos*	Sell	-	Wiechert	Van Leeuwen	Toorenspits		
1940-1941	Bos*	Sell	-	Veenstra	Van Leeuwen	Toorenspits		
1941-1942	Bos*	Sell	-	Veenstra	Van Leeuwen	Toorenspits		
1942-1943	Bos*	Sell	-	Veenstra	Van Leeuwen	Toorenspits		
1943-1944	Bos*	Sell	Van Woudenberg	Veenstra	Van Leeuwen	Toorenspits		
1944-1945	Bos*	Sell	Van Woudenberg	Veenstra	Van Leeuwen	Toorenspits		
1945-1946	Bos	Van Woudenberg*	-	Veenstra	Van Leeuwen	-	Sikkema	
1946-1947	Bos	Van Woudenberg*	-	Veenstra	Van Leeuwen	-	Sikkema	
1947-1948	Bos	Van Woudenberg*	-	Veenstra	Van Leeuwen	Van Brederode	Sikkema	
1948-1949	Bos	Van Woudenberg*	-	-	Van Leeuwen	Van Brederode	Sikkema	
1949-1950	Bos	Van Woudenberg*	-	-	Van Leeuwen	Van Brederode	Sikkema	
1950-1951	Bos	Van Woudenberg*	-	-	Van Leeuwen	Van Brederode	Sikkema	
1951-1952	Bos	Van Woudenberg*	-	-	Van Leeuwen	Van Brederode	Sikkema	
1952-1953	Bos	Van Woudenberg*	-	Clarijs	Van Leeuwen	Van Brederode	Sikkema	
1953-1954	Bos	Van Woudenberg	-	Clarijs	Van Leeuwen	Van Brederode	Sikkema	
1954-1955	Bos	Van Woudenberg	-	Clarijs	Van Leeuwen	Van Brederode	Sikkema	

Seizoen	Solohoornist	Solohoornist	tuttihoornist	tuttihoornist	tuttihoornist	tuttihoornist	tuttihoornist	tuttihoornist
1955-1956	Bos	Van Woudenberg	-	Clarijs	Van Leeuwen	Van Brederode	Sikkema	
1956-1957	Bos	Van Woudenberg	-	Clarijs	Van Leeuwen	Van Brederode	Sikkema	
1957-1958	Bos	Van Woudenberg	-	Clarijs	Van Leeuwen	Van Brederode	Sikkema	
1958-1959	Bos	Van Woudenberg	-	Clarijs	Van Leeuwen	Van Brederode	Sikkema	
1959-1960	Bos	Van Woudenberg	-	Clarijs	Van Leeuwen	Van Brederode	Sikkema	
1960-1961	Bos	Van Woudenberg	-	Clarijs	Van Leeuwen	Van Brederode	Sikkema	
1961-1962	Bos	Van Woudenberg	-	Clarijs	Van Leeuwen	Van Brederode	Sikkema	
1962-1963	Bos	Van Woudenberg	-	Clarijs	Van Leeuwen	Van Brederode	Sikkema	
1963-1964	Bos	Van Woudenberg	-	Clarijs	Van Leeuwen	Van Brederode	Sikkema	
1964-1965	Bos	Van Woudenberg	-	Clarijs	Van Leeuwen	Van Brederode	Sikkema	
1965-1966	Bos	Van Woudenberg	Prinsen	Clarijs	Van Leeuwen	Van Brederode	Sikkema	
1966-1967	Bos	Van Woudenberg	Prinsen	Clarijs	Van Leeuwen	Van Brederode	Sikkema	
1967-1968	Bos	Van Woudenberg	Prinsen	Clarijs	Van Leeuwen	Van Brederode	Sikkema	
1968-1969	Bos	Van Woudenberg	Prinsen	Clarijs	Van Leeuwen	Van Brederode	Sikkema	
1969-1970	Bos	Van Woudenberg	Prinsen	Clarijs	Van Leeuwen	Van Brederode	Sikkema	Soeteman
1970-1971	Bos	Van Woudenberg	Prinsen	Clarijs	Van Leeuwen	Van Brederode	Sikkema	Soeteman
1971-1972	Bos	Van Woudenberg	Prinsen	Clarijs	Soeteman	Van Brederode	Sikkema	
1972-1973	Bos	Van Woudenberg	Prinsen	Clarijs	Soeteman	Van Brederode	Sikkema	
1973-1974	Bos	Van Woudenberg	Prinsen	Clarijs	Soeteman	Van Brederode	Sikkema	
1974-1975	Studebaker	Van Woudenberg	Prinsen	Clarijs	Soeteman	Van Brederode	Kohl	
1975-1976	Studebaker	Van Woudenberg	Prinsen	Clarijs	Soeteman	-	Kohl	

Seizoen	Solohoornist	Solohoornist	tuttihoornist	tuttihoornist	tuttihoornist	tuttihoornist	tuttihoornist	tuttihoornist
1976-1977	Studebaker	Van Woudenberg	Prinsen	Clarijs	Soeteman	Steinmann	Kohl	
1977-1978	Studebaker	Van Woudenberg	Prinsen	Clarijs	Soeteman	Steinmann	Kohl	
1978-1979	Studebaker	Van Woudenberg	Prinsen	Clarijs	Soeteman	Steinmann	Kohl	
1979-1980	Studebaker	Van Woudenberg	Prinsen	Clarijs	Soeteman	Steinmann	Kohl	
1980-1981	Studebaker	Van Woudenberg	Prinsen	Clarijs	Soeteman	Steinmann	-	
1981-1982	Studebaker	Van Woudenberg	Prinsen	St.Onge	Soeteman	Steinmann	-	
1982-1983	Studebaker	Van Woudenberg	Prinsen	St.Onge	Soeteman	Steinmann	-	
1983-1984	Studebaker	Van Woudenberg	Prinsen	St.Onge	Soeteman	Steinmann	-	
1984-1985	Studebaker	Slagter	Prinsen	St.Onge	Soeteman	Steinmann	-	
1985-1986	Studebaker	Slagter	Prinsen	St.Onge	Soeteman	Steinmann	-	
1986-1987	Studebaker	Slagter	Prinsen	St.Onge	Soeteman	Steinmann	-	
1987-1988	Studebaker	Slagter	Prinsen	St.Onge	Soeteman	Steinmann	-	
1988-1989	Studebaker	Slagter	Prinsen	St.Onge	Soeteman	Steinmann	Goossen	
1989-1990	Studebaker	Slagter	Prinsen	St.Onge	Soeteman	Steinmann	Goossen	
1990-1991	Studebaker	Slagter	Prinsen	St.Onge	Soeteman	Steinmann	Goossen	
1991-1992	Studebaker	Slagter	Prinsen	St.Onge	Soeteman	Steinmann	Goossen	
1992-1993	Studebaker	Slagter	Prinsen	St.Onge	Soeteman	Steinmann	Goossen	
1993-1994	Studebaker	Slagter	Prinsen	St.Onge	Soeteman	Steinmann	Goossen	
1994-1995	Studebaker	Slagter	Prinsen	St.Onge	Van der Vliet	Steinmann	Goossen	
1995-1996	Studebaker	Slagter	Prinsen	St.Onge	Van der Vliet	Steinmann	Goossen	
1996-1997	Studebaker	Slagter	Prinsen	St.Onge	Van der Vliet	Steinmann	Goossen	
1997-1998	Studebaker	Slagter	Prinsen	St.Onge	Van der Vliet	Steinmann	Goossen	
1998-1999	Studebaker	Slagter	Prinsen	St.Onge	Van der Vliet	Steinmann	Goossen	
1999-2000	Studebaker	Slagter	Prinsen	St.Onge	Van der Vliet	Steinmann	Goossen	

Seizoen	Solohoornist	Solohoornist	tuttihoornist	tuttihoornist	tuttihoornist	tuttihoornist	tuttihoornist	tuttihoornist
2000-2001	Studebaker	Slagter	Prinsen	St.Onge	Van der Vliet	Steinmann	Goossen	
2001-2002	Studebaker	Slagter	Prinsen	St.Onge	Van der Vliet	Steinmann	Goossen	
2002-2003	-	Slagter	Prinsen	St.Onge	Van der Vliet	Steinmann	Goossen	
2003-2004	-	Slagter	Prinsen	St.Onge	Van der Vliet	Steinmann	Goossen	
2004-2005	De Waal	Slagter	Prinsen / Verspaandonk	St.Onge	Van der Vliet	Steinmann	Goossen	
2005-2006	De Waal	Slagter	Verspaandonk	St.Onge	Van der Vliet	Steinmann	Goossen	
2006-2007	De Waal	Slagter	Verspaandonk	St.Onge	Van der Vliet	Steinmann	Goossen	
2007-2008	De Waal	Slagter	Verspaandonk	St.Onge	Van der Vliet	Steinmann	Goossen	
2008-2009	De Waal	Slagter	Verspaandonk	St.Onge	Van der Vliet	Steinmann	Goossen	
2009-2010	De Waal	-	Verspaandonk	St.Onge	Van der Vliet	Steinmann	Goossen	
2010-2011	De Waal	Sobol	Verspaandonk	St.Onge	Van der Vliet	Steinmann	Goossen	
2011-2012	De Waal	-	Verspaandonk	St.Onge	Van der Vliet	Steinmann	Goossen	
2012-2013	Woudenberg	-	Verspaandonk	St.Onge	Van der Vliet	Steinmann	Goossen	
2013-2014	Woudenberg	-	Verspaandonk	St.Onge	Van der Vliet	Steinmann	Goossen	
2014-2015	Woudenberg	Dervaux	Verspaandonk	St.Onge	Van der Vliet	Steinmann	Goossen	
2015-2016	Woudenberg	Dervaux	Verspaandonk	St.Onge	Van der Vliet	Steinmann	Goossen	
2016-2017	Woudenberg	-	Verspaandonk	St.Onge	Van der Vliet	Steinmann	Goossen	Sogorb Jover
2017-2018	Woudenberg	-	Verspaandonk	St.Onge	Van der Vliet	Steinmann	Goossen	Sogorb Jover

ARCHIEVEN

Koninklijk Concertgebouworkest (KCO): Fotocollectie personeelsleden

Nationaal Archief, Den Haag (NA): Fotocollectie Elsevier (nummer 040-1303)

NIOD Instituut voor Oorlogs-, Holocaust- en Genocidestudies (NIOD): Dossier Joodse orkesten (nummer 249-0366D a4)

Utrechts Archief (UA): Burgerlijke Stand (toegang 481).

Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB)

Sibley Library, Eastman School of Music, Rochester, NY (SLESM)

Stadsarchief, Amsterdam (SA): Archief Concertgebouworkest N.V. (toegang 1089)

Stadtverwaltung Bad Langensalza (SBL): Stadtarchiv, Fachbereich I (registernummer 9/1889)

Statue of Liberty–Ellis Island Foundation, American Family Immigration History Center, New York

BIBLIOGRAFIE

In deze bibliografie zijn uitsluitend werken opgenomen waarnaar regelmatig wordt verwezen en die niet reeds volledig of via een link in voetnoten zijn vermeld.

- | | |
|-----------------------|---|
| Alberola I Verdú 2003 | Alberola I Verdú, Josep Antoni: 'The Horn in Valencia', <i>The Horn Call</i> 34/1 (2003), 53-58. |
| Andrieu 2012 | Andrieu, V.: 'The Czech School of Horn Playing', <i>The Horn Player</i> 9 (2012), 35-37 (nr. 2); 30-34 (nr. 3). |
| Assmann 2009 | Assmann, Ward: 'Jacob Slagter stopt als solohoornist bij het Koninklijk Concertgebouworkest', <i>Uilenspieghel</i> (2009-4), 10-11. |
| Baeck 2002 | Baeck, Erik: 'De expansie van de militaire muziek', L.P. Grijp, ed, <i>Een muziekgeschiedenis der Nederlanden</i> (Amsterdam ² 2002), 386-391. |
| Bank / Wennekes 2002 | Bank, Jan / Wennekes, Emile: <i>De klank als handschrift</i> (Amsterdam 2006). |
| Barboteu 1976 | Barboteu, George: 'The Evolution of the Horn in France and Its School', <i>The Horn Call</i> 6/2 (1976), 23-40. |
| Bauer 1983 | Bauer, Katrin: <i>Das Waldhorn in der Geschichte und Gegenwart der tschechischen Musik</i> (Praag 1983). |
| Billiet 2015 | Billiet, Jeroen (2015): 'Louis-Victor Dufrasne and the Belgian Influence on American Horn Playing', <i>The Horn Call</i> 45/3 (2015), 92-99. |
| Boers 2001 | Boers, Christiaan: 'Peter Hoekmeijer: rebels rokende realist', <i>Uijlenspieghel</i> (2001-3), 14-17. |
| Böhm | Böhm, Claudius: <i>Das Gewandhausorchester: Von der Kapelle zur Weltmarke</i> [www.gewandhausorchester.de/orchester/geschichte/]. |
| Bomhof 2001 | Bomhof, Gert: <i>BINGO, blaasmuziek in Nederland, groei en ontwikkeling</i> (Utrecht 2001). |
| Bontekoe 1987 | Bontekoe, Ietsje: 'Interview met Jacob Slagter', <i>Uilenspieghel</i> (1987-3), 25-27. |
| Bontekoe 1988 | Bontekoe, Ietsje: 'Nederlandse Muziekprijs uitgereikt aan Jakob Slagter', <i>Uilenspieghel</i> (1988-4), 6-7. |
| Boom 2016 | Boom, Maarten van den: <i>Onder 4 ogen</i> . Videoproductie. Bergen op Zoom: ZuidWest TV (13 januari 2016). |
| Bouma 1984 | Bouma, Bob: 'Adriaan van Woudenberg, laatste der Mohikanen' <i>Preludium</i> 43/5 (1984), 23-25. |
| Bourgue 2007 | Bourgue, Daniel: 'Hommage a Georges Barboteu (1924-2006)', <i>The Horn</i> |

- Call 37/ 2 (2007), 39-40.
- Brakman 2001 Brakman, Mieke: 'De entrée van de hoorn in het orkest', *Uilenspiegel* (2001-1), 8-9.
- Bysterus 1971 Bysterus Heemskerk, Elly: 'Over Willem Mengelberg' (Amsterdam 1971).
- Capitaine 2009 Capitaine, Dietmar von: *Conservatorium der Musik in Cöln* (Norderstedt 2009).
- Coady 2013 Coady, Alan: 'Edinburgh International Festival: Royal Concertgebouw Orchestra's Mahler 9', *Bachtrack* (2 september 2013).
[<https://bachtrack.com/review-edinburgh-2013-royal-concertgebouw-orchestra-gatti-mahler-9>].
- Coar 1952 Coar, Birchard: *A critical study of the nineteenth century horn virtuosi in France* (Doctoral dissertation, University of Edinburgh 1952).
- Comijs 1986 Comijs, Diana: 'Oldrich Milek: pedagoog en hoornist', *Uilenspiegel* (1986- 1), 20-29.
- Damicone 2013 Damicone, Tiffany: "*The Singing Style of the Bohemians*" – *A Study of the Bohemian Contributions to Horn Pedagogy, Western Perspectives on Czech Horn Playing and Analysis of the Teachings of Zdenek Divoky*' at the *Academy of Performing Arts* (DMA diss., Ohio State University 2013).
- Damicone 2014 Damicone, Tiffany: 'The Singing Style of the Bohemians', *The Horn Call* 44/2, (2014) 94-102 (Part 1); 45/1, 80-93 (Part 3).
- Damm 1980 Damm, Peter: '300 Jahre Waldhorn', *Brass Bulletin* 31 (1980), 19-33.
- De Smet 1962 De Smet, Monique: *La vie du Violoniste Jean Malherbe (Olne 1741-Amsterdam 1800). Maître de Chapelle de S.A.S. le Prince d'Orange et de Nassau* (Gembloux 1962).
- Devémy 1952 Devémy, Jean: 'Le cor', *Le conservatoire* 20 (1952), 11-12.
- Dik / Helmers 1994 Dik, Anje & Helmers, Dini: 'Inleiding', J. Malherbe & C. Van Steensel, ed., *Het is of ik met mijn lieve sprak* (Hilversum 1994).
- Divoky 2006 Divoky, Zdeněk: 'Emanuel Kaucky (1904-1953)', *The Horn Call* 36/3 (2006), 37-39.
- Divoky 2007 Divoky, Zdeněk.: 'Zdenek Tylsar (1945-2006)', *The Horn Call* 37/2 (2007), 43.
- Domnich 1828 Domnich, Heinrich: *Méthode de Premier et de Second Cor* (Paris 1808; Mainz 1828)
- Don 2013 Don, Floris: 'Orkestmusicus: geen gewone baan', Michel Khalifa, ed., *Bravo! 125 jaar Het Concertgebouw en het Koninklijk Concertgebouw-orkest* (Amsterdam 2013), 141-157.
- Dresden 1934 Dresden, Sem: *Gedenkboek uitgegeven ter gelegenheid van het 50-jarig*

- bestaan van het Amsterdamsch Conservatorium (1884-1934)* (Amsterdam 1934).
- Driessens 2000 Driessens, Paul: *Honderd jaar harmonie in muziek* (Kelpen-Oler 2000).
- Hesp 1982 Hesp, Jan: 'Jan Bos erelid van het NHG', *Uilenspieghel* (1982-3), 4-8
- Giskes 1989 Giskes, Johan: 'De periode Willem Kes', H.J. van Royen *et al.*, ed., *Historie en kroniek van het Concertgebouw en het Concertgebouworkest* (Zutphen ²1989), 27-63
- Ericson 1992 Ericson, John Q.: 'The Valve Horn and its Performing Techniques in the Nineteenth Century: An Overview', *The Horn Call Annual* 4 (1992), 2-32.
- Ericson 1997 Ericson, John Q.: 'Joseph Rudolphe Lewy and Valved Horn Technique in Germany 1837-1851', *The Horn Call Annual* 9 (1997), 23-35.
- Ericson 1999 Ericson, John Q.: 'Friedrich Gumpert (1841-1906) and the Performing Technique of the Valved Horn in Late-Nineteenth-Century Germany', *Brass Scholarship in Review: Proceedings of the Historic Brass Society Conference Cité de la Musique, Paris 1999*, ed. Steward Carter (New York 1999), 225-236.
- Fako 1998 Fako, Nancy Jordan: *Philip Farkas & His Horn: A Happy Worthwhile Life* (Elmhurst 1998).
- Farkas 1956 Farkas, Philip: *The Art of Horn Playing* (Los Angeles 1956).
- Fitzpatrick 1970 Fitzpatrick, Horace: *The Horn & Horn-playing and the Austro-Bohemian tradition 1680-1830* (London 1970).
- Flothuis 1989 Flothuis, Marius: 'Tussen twee wereldoorlogen (1920-1940)', *Historie en Kroniek van het Concertgebouw en het Concertgebouworkest*, ed. H.J. van Royen *et al.* (Zutphen 1989), 167-208.
- Frederiksen 2010 Frederiksen, B: *Arnold Jacobs: Song and Wind* (Gurnee ⁷2010).
- Fürstenau 1862 Fürstenau, Moriss: *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen und Könige von Polen* (Dresden 1862).
- Giskes 1989a Giskes, Johan: 'Opbouw (1881-1888)', *Historie en Kroniek van het Concertgebouw en het Concertgebouworkest*, ed. H.J. van Royen *et al.* (Zutphen 1989), 11-26.
- Giskes 1989b Giskes, Johan: 'De periode Willem Kes (1888-1895)', *Historie en Kroniek van het Concertgebouw en het Concertgebouworkest*, ed. H.J. van Royen *et al.* (Zutphen 1989), 27-68.
- Greer 2004 Greer, Lowell: 'A tribute to Frank Brouk (1913-2004)', *The Horn Call* 35/1 (2004), 37-40.
- Gregoir 1864 Gregoir, Edouard: *Biographie des artistes-musiciens Néerlandais des XVIIIe et XIX siècle et de Artistes Étrangers résidant ou ayant résidé en*

- Néerlande a la même époque* (Anvers 1864).
- Grin 1988 Grin, Freddy: *100 jaar trompettisten van het Concertgebouworkest* (Wormerveer 1988).
- Groen 2015 Groen, Elske: 'Van Woudenberg VS Woudenberg', *Uilenspieghel* (2015-3), 9-15.
- Gumbert Gumbert, Friedrich: *Solobuch für Horn* (Leipzig s.a.).
- Haeften 1926 Haeften, G.A. van: *Koninklijk Conservatorium voor Muziek te 's Gravenhage. Gedenkboek 1826-1926* (Den Haag 1926).
- Hamblin 2006 Hamblin, Colin: *Ellis Island* (Kansas City 2006).
- Henssen 2016 Henssen, Ralph: *Het ging hem glad af. Een biografie van Marinus Johannes Komst (1908-1997), solotrompettist van het Concertgebouworkest Amsterdam (1934-1972)* (Ridderkerk 2016).
- Hermann 2001 Hermann, Matthias: *Vokalisten und Instrumentalisten am kurfürstlich-wettinischen Hof 1464-1485 – Bemerkungen zur Frühgeschichte der kur-sächsischen Kapellmusik vor Neugründung der Hofkantorei 1548* (Hildesheim 2001).
- Hess 1971 Hess, Max: 'Memorabilia', *The Horn Call* I/1 (1971), 43.
- Hesselink 1991 Hesselink, Dick: 'Baborak trekleister', *Uilenspieghel* (1991-2), 33.
- Hesselink et al. 1993a Hesselink, Dick, De Haan, Renske & Middelhoven, W: 'Jasper de Waal: nu solohoornist van het Residentieorkest', *Uilenspieghel* (1993-1), 21-22.
- Hesselink et al. 1993b Hesselink, Dick, De Haan, Renske & Middelhoven, W: 'Vicente Zarzo neemt afscheid van het Residentieorkest', *Uilenspieghel* (1993-2), 5-9.
- Hesselink et al. 1994 Hesselink, Dick; De Haan, Renske; Middelhoven, W. & Kleingeld, Margriet: 'Will Sanders, de 28-jarige solohoornist van het symfonieorkest van de Bayerischen Rundfunk', *Uilenspieghel* (1994-4), 10-12.
- Heyde 1987 Heyde, Herbert: *Das Ventilblasinstrument* (Leipzig 1987).
- Hiebert 1992 Hiebert, Thomas: 'Virtuosity, Experimentation, and Innovation in Horn Writing From Early 18th-Century Dresden', *Historic Brass Society Journal* 4 (1992), 112-139.
- Hiebert 1996 Hiebert, Thomas: 'Old and new Roles for the Horn in J.F. Fasch's Hunt Concerto', *The Horn Call Annual* 8 (1996), 15-28.
- Hill 2001 Hill, Douglas: *Collected Thoughts on Teaching and Learning, Creativity, and Horn Performance* (Miami 2001).
- Hoekmeijer 1998 Hoekmeijer, Peter: 'Voor Vicente Zarzo geen manana!', *Uilenspieghel* (1998-3), 7-8.
- Hoekmeijer 1999 Hoekmeijer, Peter: 'Julia Studebaker 25 jaar Koninklijk Concertgebouworkest', *Uilenspieghel* (1999-4), 1-4.

Hoekmeijer 2003	Hoekmeijer, Peter: 'De fluwelen toon van Jaap Prinsen', <i>Uilenspieghel</i> (2003-4), 7-10.
Hoekmeijer 2005	Hoekmeijer, Peter: 'Jasper de Waal', <i>Uilenspieghel</i> (2005-3), 8-10.
Humphries 2000	Humphries, John: <i>The Early Horn. A Practical Guide</i> (Cambridge 2000).
Janetzky 1980	Janetzky, Kurt: '300 Jahre Horn in Böhmen', <i>Brass bulletin</i> 31 (1980), 3-4.
Janetzky / Bröchle 1988	Janetzky, Kurt / Bröchle, Bernhard: <i>The Horn</i> (London 1988).
Jeurissen 1991	Jeurissen, Herman: 'Willem Spandau, hoornvirtuoos aan het hof van Willem V', <i>Uilenspieghel</i> (1991-1), 42-44.
Jong, de 1974	Jong, Lou de: <i>Het Koninkrijk der Nederlanden in de Tweede Wereldoorlog</i> , deel 5 ('s Gravenhage 1974).
Jongsma 1985	Jongsma, Oeds: 'Jacob Slagter, opvolger van Adriaan van Woudenberg', <i>Uilenspieghel</i> (1985-1), 11-16.
Jung	Jung, Hans-Rainer: <i>Das Gewandhausorchester. Seine Mitglieder und seine Geschichte seit 1743</i> (Leipzig 2006).
De Keyser 2002	De Keyser, Ignace: 'Adolphe Sax en de uitvindingen in de muziekinstrumentenbouw', L.P. Grijp, ed., <i>Een muziekgeschiedenis der Nederlanden</i> (Amsterdam ² 2002), 423-431.
Kleingeld et al.	Kleingeld, Margriet; De Haan, Renske; Hesselink, Dick: 'Oefenen, oefenen, oefenen', <i>Uilenspieghel</i> (1995-4), 14-15.
Koopman 2016	Koopman, Bert: <i>Het dilemma van het Concertgebouworkest. Verzakelijking versus artistieke diversiteit (1952-2008)</i> (Diss. Leiden 2016).
Lansink 1978	Lansink, Lydia: 'De akoestiek van het Concertgebouw historisch bezien', <i>Preludium</i> 36/ 8 (1978), 35-45.
Larkin 2016	Larkin, Andrew: <i>The Royal Concertgebouw opens the Dublin season with a generous helping of Romantic fare [Bachtrack]</i> .
Letzer 1913	Letzer, J.H., <i>Muzikaal Nederland 1850-1910</i> (Utrecht 1913).
De Leur 1997	Leur, Truus de: 'Ontmoeting met hoornist Jan Bos', <i>Kcourant</i> (april 1997).
De Leur 2003	Leur, Truus de: 'Het Danzi Kwintet'. [www.vgkco.nl/index.php?page=ensembles&cmsid=23]
De Leur 2004	Leur, Truus de: 'Amsterdams Kamermuziek Gezelschap', <i>Kcourant</i> (juni 2004).
De Leur 2012	Leur, Truus de: 'Ademhalen zoals Wagner-zangers dat doen'. [www.vgkco.nl/index.php?page=mensen&cmsid=78].
De Leur 2013	Leur, Truus de: 'Adriaan van Woudenberg trad 70 jaar geleden in dienst van het KCO', <i>KCOurant</i> (maart 2013), 6-11.
Van Lijnschooten 1985	Lijnschooten, Henk van: <i>Het blaasorkest</i> (Tielt 1985).

Machala 1991	Machala, Kazimierz (1991): 'Frantisek Solc's Contribution to the Tradition of Hornplaying in Czechoslovakia', <i>The Horn Call</i> 22/1 (1991), 26.
Mathez 1999	Mathez, Jean-Pierre: 'Des Cuivres Heureux', <i>Brass Bulletin</i> 108 (1999), 128-133.
Mattheson 1713	Mattheson, Johann: <i>Das Neu-Eröffnete Orchestre</i> (Hamburg 1713).
McAllister 2004	McAllister, John: <i>Encyclopedia of Chicago</i> (Chicago 2004).
Metz 1963	Metz, Louis: <i>Het orkest onder de loep</i> (Amsterdam 1963).
Meuwissen 2002	Meuwissen, Jos: 'De emancipatie van de blaasmuziek', L.P. Grijp, ed., <i>Een muziekgeschiedenis der Nederlanden</i> (Amsterdam ² 2002), 750-756.
Meuwissen 2014	Meuwissen, Jos: 'De LBM heeft, op de achtergrond, veel gedaan voor de kwaliteit van blaasmuziek!', G. Schmitz, ed., <i>Limburg in Beeld. Harmonie- en fanfareorkesten</i> (Maartensdijk 2014), 28-35.
Micheels 1989	Micheels, Pauline: 'Het Concertgebouw gedurende de Tweede Wereldoorlog', <i>Historie en kroniek van het Concertgebouw en het Concertgebouw-orkest</i> , ed. H.J. van Royen et al. (Zutphen ² 1989), 211-252.
Micheels 1993	Micheels, Pauline: <i>Muziek in de schaduw van het Derde Rijk</i> (Zutphen 1993).
Milek 1984	Milek, Leonard.: 'Korte geschiedenis van de hoorn en het hoornspelen in Bohemen en Moravië', <i>Uilenspieghel</i> (1984-1), 6-8.
Milek 1986	Milek, Leonard.: 'De Boheemse hoorntraditie', <i>Uilenspieghel</i> (1986-2), 8-18.
Morley-Pegge 1973	Morley-Pegge, Reginald.: <i>The French Horn</i> (New York 1973).
Nelson 2006	Nelson, Bruce: <i>Also Sprach Arnold Jacobs</i> (Mindelheim 2006).
Nijenhuis 1987	Nijenhuis, Ria: 'In gesprek met Miroslav Ríčanek', <i>Uilenspieghel</i> (1987-2), 13-16.
Nolthenius 1989	Nolthenius, Helene: 'De periode Van Beinum', <i>Historie en Kroniek van het Concertgebouw en het Concertgebouw-orkest</i> , ed. H.J. van Royen, et al. (Zutphen ² 1989), 9-60.
Noske / Paap 1964	Noske, Willem / Paap, Wouter: <i>Geschiedenis Utrechts Symfonie Orkest</i> (Utrecht 1964).
Nösselt 1943	Nösselt, Hans-Joachim: <i>Das Gewandhausorchester</i> (Leipzig 1943).
Nösselt 1980	Nösselt, Hans-Joachim: <i>Ein ältes Orchester, 1530-1980. 450 Jahre Bayerisches Hof- und Staatsorchester</i> (München 1980).
Oost 2002	Oost, Gert: 'Oranje en de muziek', L.P. Grijp, ed., <i>Een muziekgeschiedenis der Nederlanden</i> (Amsterdam ² 2002), 342-347.
Ostermeyer 2015	Ostermeyer, Robert: <i>Hornisten in Leipzig</i> (s.l. 2015).

[www.french-horn.net/index.php/hornisten-in-leipzig/]

- Persson 1996 Persson, Roland S.: 'Brilliant performers as teachers: a case study of commonsense teaching in a conservatoire setting' *International Journal of Music Education*, 28 (1996), 25-36.
- Phillips 1990 Phillips, Harvey: 'The Chicago Brass Sound', *The Instrumentalist* 44/7 (1990), 14.
- Pierce 1986 Pierce, Robert O.: 'In Memoriam: Willem Adriaan Valkenier', *The Horn Call* 17/1 (1986), 29-30.
- Pinedo 2016 Pinedo, David: 'Challenging a legacy: disappointing Welser-Möst debut with the RCO', *Bachtrack* (22 april 2016). [<https://bachtrack.com/review-bruckner-welser-most-woudenberg-royal-concertgebouw-april-2016>].
- Piston 1955 Piston, Walter: *Orchestration* (New York 1955).
- Pizka 1986 Pizka, Hans: *Hornisten-Lexicon* (München 1986).
- Posthuma de Boer 2003 Posthuma de Boer, Henriette: *Concertgebouw en Koninklijk Concertgebouworkest Amsterdam* (Amsterdam / Gent 2003).
- Posthuma de Boer 2010 Posthuma de Boer, Henriette: 'Geen zenuwen meer', *Preludium* (januari 2010), 10-12
- Preludium 1949 N.N.: 'De Hoorn en Jan Bos', *Preludium* (juni 1949).
- Prinsen 2003 Prinsen, Jaap: 'In memoriam Jan Bos, erelid Nederlands Hoornisten Genootschap', *Uijlenspieghel* (2003-2), 6-7.
- Prochaska 1784 Prochaska, F.: *De Saecularibus Liberalium Artium in Bohemia et Moravia Fatis Commentarius* (Praag 1784).
- Rahmer 2012 Rahmer, D: *Paul Dukas, Villenelle für Horn und Klavier* (München 2012).
- Ree Wekre 2000 Ree Wekre, Froydis: 'An Interview with Professor Erich Penzel', *The Horn Call* 31/1 (2000), 59-64.
- Rees 1819 Rees, A.: *The Cyclopedia or Universal Dictionary of Arts, Sciences, and Literature in Thirty-Nine Volumes*, xxxiii (London 1819).
- Rijken 1999 Rijken, Fransje: 'Een avond rond Jasper de Waal', *Uilenspieghel* (1999-1), 8-9
- Van Rijt 2006 Rijt, Chrit van: 'Adriaan van Woudenberg', *Uijlenspieghel* (2006-1), 4-8.
- Van Rijt 2007 Rijt, Chrit van: 'Erich Penzel', *Uilenspieghel* (2007-2), 9-12.
- Van Rijt 2008 Rijt, Chrit van: 'In memoriam Hub Crüts', *Uilenspieghel* (2008-3), 18.
- Van Rijt 2012 Rijt, Chrit van: 'Concert Marinierskapel der Koninklijke Marine', *Uilenspieghel*, (2012-4), 19-23.
- Robertson 2011 Robertson, Karen: 'US Horn Players in Germany', *The Horn Call* 41/3 (2011), 92-96.
- Rostvall 2003 Rostvall, Anna-Lena / West, Tore, 'Analysis of Interaction and Learning

- in Instrumental Teaching', *Music Education Research*, 5/3 (2003), 213-226.
- Van Royen 1981 Royen, Hein J. van *et al.*: 'Mutaties bij het Concertgebouworkest', *Preludium* (oktober 1981), 20-21.
- Van Royen 1989 Royen, Hein J. van *et al.*, ed., *Historie en kroniek van het Concertgebouw en het Concertgebouworkest* (Zutphen ²1989).
- Salemson 2007 Salemson, Steve: 'Adieu Lucien Thévet: A Friend Remembered' *The Horn Call* 38/1 (2007), 44-46.
- Samama 1989 Samama, Leo: 'Willem Mengelberg, de woelige jaren (1895-1920)', *Historie en kroniek van het Concertgebouw en het Concertgebouworkest*, ed. H.J. van Royen *et al.* (Zutphen ²1989), 11-27.
- Saxton 1973 Saxton, S. Earl: 'Do you blow or do you sing on your Horn?', *The Horn Call* 3/2 (1973), 37-44.
- Schepel 1995 Schepel, Louise: 'Ook op zoek naar een solostuk voor hoorn en orkest?', *Uilenspieghel* (1995-3), 7.
- Schmitz 2014 Schmitz, Geert: *Limburg in Beeld. Harmonie- en fanfareorkesten* (Maartensdijk 2014).
- Schreiber 2003 Schreiber, Andreas: *Von der Churfürstlichen Cantorey zur Sächsischen Staatskapelle Dresden. Ein biografisches Mitgliederverzeichnis 1548-2003* (Possendorf 2003).
- Schweikert 1971 Schweikert, Norman: 'Gumpert, Not Gumbert!', *The Horn Call* 1/2 (1971), 45-46.
- Schweikert 1980 Schweikert, Norman: 'Wendell Hoss', *The Horn Call* 11/1 (1980), 36-51.
- Schweikert 2012 Schweikert, Norman: *The Horn of Valhalla. Saga of the Reiter Brothers* (Gurnee 2012).
- Sheman 1952 Sherman, John K.: *Music and Maestros: The Story of the Minneapolis Symphony Orchestra* (Minneapolis 1952).
- Singer 1956 Singer, Joseph: *Embouchure Building for French Horn* (New York 1956).
- Slominsky 1997 Slominsky, Nicolas: *Baker's biographical dictionary of twentieth-century classical musicians* (New York 1997).
- Smilde 1988 Smilde, Rineke: *Het Danzi Kwintet, een invloedrijk ensemble* (doctoraalscriptie UVA, Amsterdam 1988).
- Smith 2014 Smith, Nicholas: *Influence of European players on the horn sections of American Orchestras in the 20th Century*. Paper 46th International Horn Society Symposium (Imperial College, London 2014).
- Thurmond 1990 Thurmond, James: 'Reminiscences of Anton Horner', *The Horn Call* 20/2 (1990), 55-68.

- Tichá 2013 Tichá, Pavla: *Tvorba brněnských autorů 2.poloviny 20. století pro lesní roh*. (Masterscriptie Janáček Akademie, Brno 2013).
- Tung 2009 Tung, Margaret: *Dale Clevenger: performer and teacher* (DMA Diss., Ohio State University 2009).
- Vach 1987 Vach, Milan: 'About the Horn in Bohemia', *The Horn Call* 27/2 (1987), 30-33.
- Van der Ven 2013 Van der Ven, Aad: 'De maestro's: geven en nemen', Michel Khalifa, ed., *Bravo! 125 jaar Het Concertgebouw en Koninklijk Concertgebouworkest* (Amsterdam 2013), 178-191.
- Vey-Mestdagh 2016 Vey-Mestdagh de, Anna: 'De muziek voorop', *Preludium* 8 (2016), 49-51.
- Wennekes 2002 Wennekes, Emile: 'Het Paleisorkest en de professionalisering van het orkestwezen', L.P. Grijp, ed., *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden* (Amsterdam ²2002), 468-474.
- Weissmann 2008 Weissmann, Robert: 'Studien zur Musikgeschichte Anhalt-Dessaus, insbesondere der städtischen und höfischen Hornmusik', *Europa in der Frühen Neuzeit*, hg v. Erich Donnert (Köln 2008), 589-632.
- Van Woudenberg 2011 Woudenberg, Adriaan van: 'Mijn kennismaking met Mengelberg' *WM* 96 (2011), 10-11.
- Zantkuyl 1978 Zantkuyl, Henk: 'Het Concertgebouw als monument' *Preludium* 36/8 (1978) 18-27.
- Ziolkowski 2002 Ziolkowski, John.: 'The Roman *Bucina*: A Distinct Musical Instrument?', *Historic Brass Society Journal* 14 (2002), 31-57.
- Zwart 1995 Zwart, Frits: *Willem Mengelberg 1871-1951 dirigent / conductor* ('s-Gravenhage 1995).
- Zwart 2002 Zwart, Frits: 'De glansrijke carrière van Willem Mengelberg', L.P. Grijp, ed., *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden* (Amsterdam ²2002), 525-531.

CURRICULUM VITAE

Jack Munnecom werd geboren op 10 maart 1976 te Weert. Hij volgde de lerarenopleiding aan de Hogeschool Katholieke Leergangen te Roermond, waar hij in 1999 zijn onderwijsbevoegdheid behaalde. Vervolgens studeerde hij klassiek hoorn aan het Conservatorium van Maastricht. In 2004 behaalde hij daar zijn diploma's Docerend en Uitvoerend Musicus. Aan de Fontys University of Applied Sciences te Tilburg behaalde hij in 2012 zijn Master-diploma Special Educational Needs.

Hij was hoornist in het Nationaal Jeugdorkest, het Nederlands Studenten Orkest, het Europees Jeugdharmonie Orkest en de Koninklijke Harmonie van Thorn. Hij heeft opgetreden in vele concertzalen waaronder het Concertgebouw Amsterdam, Carnegie Hall New York, Konzerthaus Berlin, Semperoper Dresden, Konzerthaus Luzern en tijdens het Festival Junger Künstler van de Bayreuther Festspiele. Momenteel is hij solohoornist van TransAtlantic Brass en vast remplaçant in het Philips Symfonie Orkest Eindhoven.

Sinds 1999 werkt hij als docent voor de Stichting Katholiek Onderwijs Maasdal. In 2010 werd hij specialist hoogbegaafdheid en was hij initiator van een plusgroep voor hoogbegaafde leerlingen. Sinds april 2017 is hij directeur van basisschool *De Koningsspil* te Thorn.

In 2014 kreeg hij voor dit promotieonderzoek de *Albert Smijers Onderzoekssubsidie* van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis. In 2015 werd hij door *the International Horn Society* uitgenodigd als 'Contributing Artist' tijdens het *47th International Horn Symposium* in Los Angeles (California). In 2016 volgde opnieuw een uitnodiging, ditmaal voor het *48th International Horn Symposium* in Ithaca (New York).