

CLARINET MARMALADE

21/03/2009

BINDTEKSTEN

INLEIDING

“Clarinet Marmalade” is inderdaad de titel van een bekend New Orleans nummer, maar dat gaan we vanavond niet spelen. We hebben die titel wel gekozen als thema voor deze avond. Want dat willen we eigenlijk doen: een lekkere marmelade voor jullie maken die een beetje smaakt naar de klarinet, in de jazzwereld ook wel de ‘liquorice stick’ genoemd, het zoethout Dus smakken maar!

SET 1

1) THE ENTERTAINER (1902) – Scott Joplin

Het eerste nummer is van Scott Joplin. Het dateert uit 1902 en er komt geen klarinet aan te pas. Het stamt zelfs niet uit New Orleans, maar uit Sedalia (Missouri). De meeste mensen herinneren zich dat nummer als leidmotief van de film “The Sting” (1973) met Redford en Newman.

Dit is ragtime muziek die in de laatste decennia van de 19^{de} eeuw enorm populair was in Amerika en in Europa. De ‘Cake Walk’ die er soms bij gedanst werd, was ook een rage in Parijs, Londen, Berlijn,

Rond 1900 werd er nog niet echt veel over jazz gesproken. Het was toen nog maar een tenger plantje in de wereld van de overweldigend populaire ragtime. Joplin en talloze zwarte en blanke ragtime pianisten (Louis Chauvin, Thomas Turpin, Percy Wenrich, Axel Christensen, ...) slaagden erin een betoverende mix te maken van Europese, Afrikaanse, Amerikaanse muzikale tradities.

Joplin werd in 1868 als zoon van een ex-slaaf in Texas geboren. Hij bleek een wonderkind op piano te zijn. Maar zijn moeder moest zich als kuisvrouw afsloven om zijn opleiding tot klassiek concertpianist te bekostigen. Dat waren de jaren van emancipatie, van ontwikkelingsmogelijkheden voor de zwarten. Joplin componeerde naast klassieke stukken ook een hele reeks populaire songs. Zijn “Maple Leaf Rag” was de eerste compositie waarvan meer dan één miljoen exemplaren verkocht werden. Dat nummer en klassiekers zoals “The Entertainer” leverden hem de bijnaam op van ‘King of Ragtime’.

2) ORIGINAL DIXIELAND ONE STEP – The Original Dixieland Jazzband (componist: Nick La Rocca, kl: Larry Shields)

DIPPERMOUTH BLUES – Joe ‘King’ Oliver’s Creole Jazz Band (kl: Johnny Dodds)

Ragtime had volgens veel oog- en oorgetuigen een enorme invloed op een hele reeks trompettisten die men later als pioniers van de jazz is gaan beschouwen. Bvb. Buddy Bolden, die door Jelly Roll Morton “the great ragtime trumpetman” wordt genoemd. Of de minder bekende Manuel Perez, of Freddy Keppard, naar wie Armstrong volgens zijn eigen zeggen

luisterde toen hij in het verbeteringsgesticht 's avonds op zijn bed lag en niet kon slapen. Uit die vroege periode, waarin de ruwe materialen voor de New Orleans jazz gekneed werden, zijn geen opnamen overgebleven. Freddie Keppard was trouwens de eerste jazzmuzikant die gevraagd werd om met zijn orkest op te nemen, maar hij weigerde, omdat hij vreesde dat anderen zijn muziek dan te gemakkelijk zouden kunnen naspelen. Hij stond er voor bekend dat hij zelfs bij publieke optredens een zakdoek over zijn hand legde, zodat niemand zijn vingerzetting kon zien. (Van copyright gesproken!)

Wie heeft dan wel de eerste officiële jazzplaat opgenomen? Wel de twee volgende nummers hebben alles met die vraag te maken. Officieel was dat een blank orkest "The Original Dixieland Jazzband" in het jaar 1917. Maar let nu goed op:

- de opnames gebeurden in New York en niet in New Orleans;
- de ODJB was lang niet de eerste jazzband, ook niet de eerste blanke jazzband; deze muzikanten componeerden een reeks nummers die tot het basisrepertoire van de jazz in 't algemeen zouden gaan behoren, maar ze konden daarbij ook fantastisch collectief improviseren;
- ze gebruikten het woord 'Dixieland' in hun naam en daarover alleen zijn ettelijke boeken geschreven.

Maar om de zaak nog ingewikkelder te maken en ze meteen dichter bij de werkelijkheid te brengen deze uitspraak van de trombonist Preston Jackson (die later nog bij Armstrong gespeeld heeft): in 1917 imiteerde de ODJB eigenlijk de muziek van Joe 'King' Oliver (let op, dat is onze 2^{de} koning vanavond). En laat 1917 nu ook toevallig het jaar zijn waarin Oliver naar Chicago trok, naar het noorden van de USA dus. Hij triomfeerde daar net zoals in New Orleans. Hij schitterde door zijn enorm improvisatietalent; zijn spel was krachtig en vindingrijk. Het publiek was betoverd door de hevigheid van zijn muziek en die van zijn orkest. En die populariteit steeg helemaal ten top toen hij in 1922 Louis Armstrong naar Chicago liet komen om bij hem te spelen. Let tussen haakjes al even op de naam 'Creole Jazzband'. We komen op dat begrip "Creool" later terug.

Kijk nog even naar de verschillen in de weliswaar geposeerde opstelling van de beide bands. Maar nu luisteren we hoe het interactief samenspel met respect voor elk instrument in de band het wonderrecept van deze nieuwe muziek was geworden en dat zowel in blanke als in zwarte bands.

3) WININ' BOY BLUES – Jelly Roll Morton (1885?-1941)

Voor Jelly Roll Morton was de vraag naar het ontstaan van de jazz simpel: hij verklaarde zichzelf gewoon tot uitvinder van de jazz. Op zijn visitekaartje stond letterlijk "Originator of Jazz". Goed, dat laten we voor zijn rekening. Maar wat historisch wel juist is, dat is dat hij op het kruispunt stond van de mysterieuze overgang van ragtime naar jazz. "Jelly Roll is the true connecting link between ragtime and jazz", zegt Rudi Blesh in zijn boek 'They All Played Ragtime'. En op een van de nummers die hij voor Alan Lomax opnam speelt Jelly een oude Franse quadrille en tovert die ter plekke om tot "Tiger Rag". Daar kan je trouwens perfect horen wat swing is, iets wat ik met woorden niet kan uitleggen. Want dat kon Jelly Roll als geen ander: muziek doen swingen op zijn piano, er een soort draai of duw aan geven waardoor je lichaam en je geest op sleeptouw genomen worden. Swing werd o.a. dank zij Jelly Roll één van de basisingrediënten van de jazz.

Jelly Roll Morton was een Creool. Het begrip "Creool" was zeer complex in New Orleans. Vanaf 1724 bestond er al een wet waardoor aan slaven de vrijheid kon gegeven worden. Veel blanke landeigenaars hadden kinderen bij hun zwarte slavinnen en bepaalden bij testament dat

die vrij waren. Ook hadden de Franse en Spaanse kolonisten voordien al huispersoneel met gemengd bloed meegebracht naar Amerika. Tegen 1830 hadden velen van deze “gens de couleur” veel geld, bezittingen en aanzien verworven. De Creolen die een Franse achtergrond hadden bleven Frans spreken. Bij hen waren wetenschappers, schrijvers, handelaars, (klassieke) muzikanten, immobiliënmakelaars, enz. Ze hadden hun eigen zitplaatsen in de Opera in New Orleans, niet vanwege discriminatie, maar omdat ze dat zelf als een statussymbool beschouwden.

Tegen het einde van de 19^{de} eeuw zien we de eerste echte gevolgen van een opflakkerende blanke discriminatiementaliteit. De Creolen werden in dezelfde verdomhoek geduwd als de “niggers”, de zwarten, zodanig zelfs dat er wrijvingen ontstonden tussen die twee bevolkingsgroepen. Ook in de muziek. Praktisch alle Creoolse muzikanten van rond de eeuwwisseling hadden een (klassieke) opleiding gekregen en moesten zich plots aanpassen aan de veel ruwere, primitievere, meer natuurlijke manier van spelen die zoveel succes had bij de zwarten. De klarinettist Alphonse Picou (een Creool) vertelde zelf dat hij had leren spelen bij een muzikant van The French Opera House en toen hij gevraagd werd om in de band van Bouboul Augustat te spelen kon hij niet volgen, omdat er geen partituren waren. Het was Picou die zich moest aanpassen.

Jelly Roll Morton nu zet zijn eerste stappen in de ragtime en jazzmuziek op het ogenblik dat de Creoolse cultuur erg onder druk komt te staan. Met zijn eigenzinnig maar open karakter maakt hij zijn eigen weg. Zijn ijdelheid (diamanten, kleding, ...) en zijn opportunisme, die hem dikwijls ook onsympathiek maakten, openden even dikwijls deuren (o.a. die van de bordelen) die voor anderen gesloten bleven. Ze vonden allemaal dat hij een groot ‘bakkes’ had, maar ze respecteerden hem.

4) BUGLE BOY MARCH

HIGH SOCIETY

NEW ORLEANS FUNCTION: FLEE AS A BIRD TO THE MOUNTAINS

OH, DIDN'T HE RAMBLE

We hebben het ondertussen nog altijd niet gehad over het enorme belang van de brassbands. Brassbands werden en worden in New Orleans voor alle aspecten van het sociale leven gebruikt: huwelijken, geboortes, begrafenissen, party's, picknicks, reclame, En bij elke brassband liep er ook altijd een second line mee. Een soort wandelend publiek dat met de muziek mee bewoog.

Iets speciaals waren de begrafenissen. Er was een grondig onderscheid tussen de weg naar de begraafplaats en de weg terug. Op de heenweg werden treurmarsen gespeeld. Bij het ten grave dragen klonk luid geweeklaag en meestal een uitroep zoals “Ashes to ashes, dust to dust, if the liquor don't get you, the”.

Dan verliet de begrafenistoet het kerkhof een tijdlang begeleid door niets anders dan het geroffel van de snare drum. Maar twee, drie straten verder veranderde de grote trom het ritme en barstte de band uit in de meest sprankelende en levenslustige muziek.

Bij het nummer High Society moeten we terugkeren naar de klarinettist die ik daarstraks al noemde: Alphonse Picou. Algemeen wordt aangenomen dat hij als eerste de virtuoze klarinetpartij van ‘High Society’ in Manuel Perez’ Imperial Band speelde. Anderen zeggen dat het George Baquet was in de Excelsior Brass Band. Zeker is dat niet Picou maar een zekere Porter Steele het nummer heeft geschreven. Picou vormde de oorspronkelijke piccolosolo wel om tot de fameuze klarinetpartij. Tussen haakjes: Picou werd bij zijn eigen begrafenis begeleid door een nooit eerder geziene Funeral Brass Band.

SET 2

1) ST. LOUIS BLUES WEST END BLUES

Daar is hij dan: Louis ‘Satchmo’ Armstrong.

In de late twintiger jaren speelde de band van Louis Armstrong de meest geïnspireerde jazz: de Hot Five en de Hot Seven Bands.

Let wel, de bands waren voornamelijk studio bands die reeksen prachtige opnames hebben gemaakt, maar die “live” niet altijd zo gemakkelijk te strikken waren.

Wat er ook van weze, dit is geniale muziek. Dit is New Orleans jazz op zijn best, hoewel de muzikanten zelf daar al jaren niet meer speelden op regelmatige basis. Heel Amerika en zelfs de wereld bood hen voortaan een podium. Maar de grootste kwaliteit blijft het fascinerende geïmproviseerde samenspel dat ook door het genie van Armstrong gerespecteerd en zelfs benadrukt werd.

Elk woord dat ik daar verder nog over zou zeggen kan er alleen maar afbreuk aan doen.

Luister liever naar de legendarische namen van de muzikanten: Louis Armstrong (tp), Johnny St. Cyr (banjo), Johnny Dodds (kl), Kid Ory (tr), Lil Hardin (p) en naar hun ‘hot music’.

2) AS LONG AS I LIVE (+ Edmond Hall & Barney Bigard)

Het is ongetwijfeld al opgevallen dat we met veel tamtam aangekondigd hebben, dat heel dit programma geïnspireerd werd door de klarinet en dat we daar tot nu toe weinig in detail over gesproken hebben. De verklaring is dezelfde als daarstraks: New Orleans muziek is het product van het improviserend samenspel van alle instrumenten! Een subtiel samenspel waarin elk instrument zijn eigen rol speelt. Er heerst weliswaar een enorme vrijheid van expressie, maar tegelijk een grote solidariteit om een thema samen uit te werken.

Zoals we weten deden er zich in de dertiger jaren in Amerika ingrijpende wijzigingen voor op economisch, sociaal, financieel gebied. Denk bvb. aan de beurscrash van 1929 en de depressie die erop volgde. (+ vgl. met huidige crisis)

Sociaal betekende dat het ontstaan van een enorme kloof tussen miljoenen armen die onder het absolute bestaansminimum leefden (“Brother can you spare me a dime”) en een beperkte groep superrijken die de crash hadden overleefd en die parasiteerden op de rug van de uitgehongerde sukkelaars.

In de jazzwereld deed zich toen ook een tweeledige evolutie voor. Enerzijds was er de onmiskenbare opbloei van de big bands, meestal geleid door een virtuoze muzikant die zijn eigen instrument bleef bespelen en dat ook regelmatig op het voorplan bracht. Anderzijds noodzaakte de economische crisis en de schaarste aan optredens een afslanking in de amusementswereld. Jazzmuzikanten begonnen vaker in kleine groepjes te spelen tot en met trio’s of kwartetten. Het voordeel was dat muzikanten die in big bands dikwijls in een keurslijf zaten, nu meer de kans kregen om hun persoonlijke talenten te tonen.

We gaan nu met een kwartet die situatie oproepen en onze klarinettist zo de kans geven om een evocatie te brengen van het klarinet spel van kerels zoals Edmond Hall en Barney Bigard (allebei uit New Orleans en allebei bij Armstrong gespeeld). Bij Hall houdt hij van diens bijtend klarinet spel, zijn pikante frasering en zijn hese toon. Tussen haakjes: Edmond Hall bewonderde zelf klarinettisten zoals Johnny Dodds en Jimmy Noone. Barney Bigard (een Creool) is zowat de tegenpool van Hall: hij is fijner, meer gesofisticeerd, vloeiender.

Laten we luisteren hoe Danny dat allemaal zelf verwerkt.

3) MEMORIES OF YOU OH LADY BE GOOD

BEGIN THE BEGUINE (nummer van Cole Porter waarmee Artie Shaw bekendheid verwierf + concerto voor klarinet en orkest geschreven)

Dé bigband leader met de klarinet bij uitstek was natuurlijk Benny Goodman, zelf ook een geschoolde klassieke muzikant. Hij kreeg al vlug de titel van ‘King of Swing’, maar we hebben daarstraks al gezien dat er in de jazzwereld heel wat koningen rondliepen. Wat het begrip ‘swing’ betreft, moeten we toch even opletten: we zegden al dat er in principe geen jazzmuziek bestaat zonder swing of ze nu in 1900 gespeeld werd of in 2000. Alleen is het zo dat dat in een bigband anders functioneert dan in een kleine bezetting. In de bigband verwijst het naar de wisselwerking tussen de verschillende secties van het orkest: de rietblazers, trompetten, trombones, snaren, ritmesectie, ... Swing wordt daar bijna als een apart fenomeen beschouwd waarmee kan geëxperimenteerd worden, soms met verschrikkelijke gevolgen. Wij blijven echter in de kwartetformule, want ook Benny Goodman deed dat dikwijls en graag. Denk maar aan het feit dat hij in 1936 al de raswetten in Amerika aan zijn laars lapte en een kwartet met Teddy Wilson, Lionel Hampton en Gene Krupa op het podium bracht. In zulke kleine bezettingen kon Goodman zijn gepolijste klarinetstijl best tot zijn recht laten komen.

Veel mensen vergeten dat Goodman rivalen had op zijn eigen terrein. Er was bvb. Artie Shaw, nog een koning, nl. ‘King of the Clarinet’. Zelf zei hij “Benny Goodman played clarinet, I played music.” Hij was inderdaad technisch veel beter dan Goodman en bovendien een passionele levensgenieter en vrouwenkenner (8 x getrouwd o.a. Lana Turner, Ava Gardner).

Shaw zat duidelijk vol driften! Zijn klarinet ook!

4) PETITE FLEUR

Een rasechte New Orleans klarinettist over wie we de laatste jaren veel te weinig horen is Sidney Bechet. Als mensen hem kennen, dan is dat meestal uit zijn Franse periode van de jaren vijftig.

Maar hij is puur New Orleans zei ik al. Als kleine jongen (°1897) liep hij mee in de second lines en luisterde bewonderend naar de leermeesters van de klarinet zoals Lorenzo Tio en George Baquet. Sidney Bechet is altijd een eigenzinnigaard geweest. Hij trad al met de besten op toen hij nog een kort broekje droeg.

Hij trok ook vroeg weg uit New Orleans: hij speelde al in Chicago nog voor Armstrong er was. En in 1924-25 namen ze samen in het kwintet van Clarence Williams prachtige duetten op die de vergelijking met die van Oliver en Armstrong kunnen doorstaan.

Maar begin jaren dertig moest ook dit genie zijn kost verdienen als schoenpoetser.

Om de stijl van Bechet te begrijpen, moeten we ons herinneren dat ook hij een Creool was. Denk daarbij aan wat we daarstraks over Morton en Picou zegden. Een oude Creoolse violist, Paul Dominguez, vertelde daarover aan Alan Lomax het volgende: “ ... Bolden cause all that. He cause all these younger Creoles, men like Bechet and Keppard to have a different style altogether from the old heads like Tio and Perez. I don’t know how they do it. But goddam, they’ll do it. Can’t tell you what’s there on the paper, but just play the hell out of it.”

En het jongetje Sidney dat op zijn zesde les had gekregen van George Baquet en zagezegd door Buddy Bolden op het 'slechte' pad was gebracht, speelde vijftig jaar later in Frankrijk de pannen van het dak met zijn krachtige, opzweepende, maar altijd glasheldere stijl. Hij was iemand die net als Armstrong met zijn publiek kon spreken via zijn instrument. Petite Fleur is niet per se een NO nummer, maar wel NO muziek. Het is Bechets bekendste nummer dat hij heel laat gecomponeerd heeft, maar van hot music gesproken, hier op sopraansax natuurlijk!

SET 3

And now, ladies en gentlemen, it's Revival Time!

Maar eerst een paar misverstanden uit de weg ruimen over de toestand in New Orleans bij het begin van de jaren veertig:

- niet alle muzikanten hadden New Orleans in de loop der jaren verlaten. Integendeel, de meesten waren gewoon gebleven.
- het klopt niet dat er in N.O. bijna geen jazz meer gespeeld werd. Het was wel zo dat er veel minder jobs waren in vast verband en dat de meesten voltijds ander werk hadden moeten zoeken.
- het klopt niet dat NO jazz in de jaren veertig exact hetzelfde klonk als dertig tot veertig jaar daarvoor. De NO stijl was in zijn thuisstad zelf geëvolueerd.

En zo zijn er nog meer mythes.

Wat wel waar is bijv.:

- mensen als Frederic Ramsey en Bill Russell gingen begin jaren '40 bewust op zoek naar het muzikale erfgoed in New Orleans en spoorden muzikanten op en maakten er opnames mee;
- Bunk Johnson bvb. was gestopt met spelen, maar kreeg een stel nieuwe tanden en een nieuwe trompet en begon een echte comeback (tanden van Leonard Bechet/briefwisseling met Armstrong);
- George Lewis was dokwerker geworden en speelde nog weinig. Door de stimulans van Russell en C° begon hij terug op dreef te komen.

1) TELL ME YOUR DREAMS (vgl. W. Humphrey, Sing Miller)

HOME (WHEN THE SHADOWS FALL)

ISLE OF CAPRI

-Even George Lewis citeren om in de stemming te komen: "I know how I like my music ... I like my music peppy, and I like four beats to the bar. If you've got six mens playing together then you've got a full band, enough to fill in everything. Somebody should be going all the time. It's a conversation, just like I would tell you 'no' and 'yes' and you would respond 'yes' ... Somebody should be underneath, somebody on top. That's the sort of music I came up with and play ...".

- 'TELL ME YOUR DREAMS': dit nummer roept o.a. herinneringen op aan de pianist Sing Miller en aan de klarinettist Willie Humphrey, beiden een aantal keren in 't Veerhuis geweest. En allebei spelend in de trant zoals Lewis beschrijft. Het is meteen een eerbetoon aan al de

NO muzikanten die we hier op ons podium hebben gehad of die we in Preservation Hall of elders hebben meegemaakt.

‘HOME’ heeft hier veel betekenissen:

- New Orleans is altijd ‘home’ gebleven: de jazzmuziek is er blijven voortleven, maar is er niet bevroren. De stijl is er op een eigen manier ontwikkeld. Er waren zoals we gezien hebben vanaf de jaren 1910 veel muzikanten uit New Orleans weggetrokken. Maar er waren er nog veel meer (honderden zelfs) gebleven. En die kerels hadden ook dat ‘home-feeling’ behouden: dat relaxte, ontspannen gevoel, die ongehaastheid zo kenmerkend voor een tropisch klimaat. Een aantal waren wel zot geworden door vrouwen en drank, maar niet door de “ratrace for the dollar” die het leven had verziekt en de muziek had veranderd van velen die naar andere oorden waren uitgezwermd.
- De Revival periode in de jaren 40 en 50 was dus een soort van “homecoming” voor de jazzmuziek zelf in tijden van stormachtige vernieuwingen zoals de bebop. Een terugkeer naar de bron die nog lang niet opgedroogd was, maar die opnieuw haar vrije loop moest krijgen.
- Meer specifiek werd er rond 1960 een echte nieuwe thuis gecreëerd in de stad NO zelf: Preservation Hall. Vanaf dat ogenblik, toen er praktisch geen zalen of dance halls meer waren die regelmatig jazzbands lieten optreden, is Preservation Hall tot op heden een veilige haven gebleken voor het eigen muzikaal erfgoed van NO.
- Het nummer ‘ISLE OF CAPRI’ koppelen we hier meteen aan vast om eens te meer de Latijnse invloeden in de NO muziek te benadrukken. De invloed van de Creolen. De invloed van de romantici en de dwepende dichters, zou je bijna kunnen zeggen.

2) ST.PHILLIP STREET BREAKDOWN BURGUNDY STREET BLUES

Burgundy Street Blues is samen met het nummer West End Blues van Armstrong, dat we bij het begin van de tweede set speelden, het enige echte bluesnummer qua structuur. In veel andere gevallen verwijst het woord blues naar de sfeer van het nummer.

We hebben het nu eens niet over een of andere King, maar over de klarinettist George Lewis. Een NO muzikant die zichzelf als kind had leren spelen op een metalen fluitje met zes gaatjes. Toen Joe Rena, de broer van Kid Rena, hem daarop hoorde spelen, was hij zo verrast over het talent van de jongen, dat hij hem overtuigde klarinet te leren. George Lewis leerde zichzelf grotendeels spelen op dat instrument. Hij vertelt bvb. dat hij zo’n speciale zachte maar toch sterke toon heeft ontwikkeld, omdat een buur bleef klagen over zijn gepiep en gejank, zodat hij verplicht was van heel zachtjes maar toch duidelijk te spelen als hij aan het oefenen was. Danny zegt: “Voor mij is hij de origineelste, zijn klarinettoon is een van de zuiverste, rond, vol, stevig. Zijn spel is simpel, rustig vertellend, eenvoudig ...”.

De twee nummers die we nu spelen zijn van George Lewis zelf. Ze laten horen hoe diep hij de NO muziek begreep en hoe verfijnd en poëtisch hij haar kon uitdrukken. Niet met technische hoogstandjes, maar met een pakkende vertelstem. Met zijn hart in de klarinet.

3) LET ME CALL YOU SWEETHEART WILLIE THE WEEPER

Over HET VEERHUIS NU, maar denk ook aan de ontstaansgeschiedenis: het café van Mit De Kogel aan de Veerdam in Boom, de symbolische oversteek met de veerboot naar Klein-Willebroek, enz.

Herinneringen aan de optredens (waaronder veel muzikanten uit New Orleans) en de sfeer in het oude Veerhuis.

De gedwongen afbraak van dat oude Veerhuis en de aanpassingswerken (met veel enthousiaste vrijwilligers) van het nieuwe en huidige Veerhuis aan de overkant van het sas. Hoogtepunten legio. Sommige dramatisch van aard zoals het optreden van een volledige New Orleans band in het Veerhuis op het ogenblik dat de stad New Orleans grotendeel verwoest was door de orkaan Katrina (het VRT nieuws zond daarover een verslag uit). Andere feestelijk en muzikaal hoogstaand zoals het festival bij ons 35-jarig bestaan. En wacht maar tot volgend jaar! Want in 2010 vieren we 40 jaar FRBB en Veerhuis, onze eigen 'thuis' voor de NO muziek!

Etienne WILS
Maart 2009