

Nieuw Sinfonietta

Amsterdam

Inhoud

Onno Schoonderwoerd

*'In iedere muzikale zin kun je je
grootvaders herkennen.'*

*Over Henze, Adams en andere
bewerkers* 5

Toelichtingen 7

Biografieën 11

VSB Fonds: het andere gezicht van de VSB Bank

De VSB Bank bestaat nog niet zo lang - althans in naam.
Want als het gaat om bancaire ervaring kan zij bogen op een ruime ervaring,
die zelfs teruggaat tot de vorige eeuw.
Vandaag de dag is de VSB Bank een moderne allround instelling,
waar zowel de particulier als het bedrijfsleven terecht kunnen.

Maar de VSB Bank is ook een bank die middenin de samenleving staat en
haar verantwoordelijkheid niet uit de weg gaat. Dat bewijst het VSB Fonds,
een van de grootste particuliere fondsen in Nederland.
Jaarlijks verleent het VSB Fonds financiële steun aan honderden initiatieven in de
Nederlandse samenleving. Cultuurbehoud is daaronder ruim vertegenwoordigd.



VSB FONDS
steunt **Holland Festival**

Nieuw Sinfonietta Amsterdam

soliste: Jard van Nes, mezzosopraan

muzikale leiding: Lev Markiz

Arnold Schönberg,
bew. Bernhard Wulff
Sechs kleine Klavierstücke op.19

Johann Sebastian Bach,
bew. Anton Webern
*Fuga (Ricercata) Nr.2 aus dem
Musikalischen Opfer*

Carl Philipp Emanuel Bach,
bew. Hans Werner Henze
I sentimenti di Carl Philipp Emanuel Bach

pauze

Franz Liszt,
bew. John Adams
Wiegenlied

Franz Liszt,
bew. John Adams
La lugubre gondola II

Ferruccio Busoni,
bew. John Adams
Berceuse élégiaque

Richard Wagner,
bew. Hans Werner Henze
*Fünf Gedichte
(Mathilde Wesendonck)*

21 juni 1994, 20.15 uur
Beurs van Berlage, Yakult Zaal
einde circa 21.45 uur

Nieuw Sinfonietta Amsterdam

eerste viool

Arvo Leibur
Franc Polman
Helma Leenhouts
Karen Segal
Nikola Vasiljev
Heleen Hulst

tweede viool

Marie-José Schrijner
Ernst Grapperhaus
Clara James
Petra Griffioen
Baard Anderson
Liora Ish-Hurwitz

altviool

Liesbeth Steffens
4 Elisabeth Smalt
Els Goossens
Richard Kessler

cello

Koen Schouten
Maarten Mostert
Derck Littel
Michiel Weidner

contrabas

Anneke Hogenstijn
Rozemarie Heggen

fluit/piccolo/altfluit

Machiko Takahashi
Wieke Karsten

hobo/althobo

Nicoline Alt
Evert Weidner

klarinet/basklarinet

André Kerver
Han van Schaik

fagot/contrafagot

Jos Lammerse
Hanneke Metzelaar

hoorn

Serguei Dovgaliouk
Jaap van der Vliet
Christiaan Boers

trompet

André Heuvelman

trombone

Coen van 't Hof

harp

Manja Smits

pauken/slagwerk

René Oussoren
Richard Jansen

piano/celesta

Jan Insinger

fluit in C.P.E. Bach/Henze

Jacques Zoon

'In iedere muzikale zin kun je je grootvaders herkennen' Over Henze, Adams en andere bewerkers

Door Onno Schoonderwoerd

Het hergebruik van andermans oeuvre is eeuwenoud. Al sinds de late middeleeuwen werden vocale composities tot instrumentale omgewerkt. Vanaf de zeventiende eeuw fungeerde ook instrumentale muziek als uitgangspunt voor nieuwe composities. Bach baseerde zich voor zijn klavecimbel- en orgelconcerten geregeld op Vivaldi, Telemann en Marcello. Liszt bewerkte Beethoven, Mozart, Paganini, Verdi; Busoni koos het werk van onder andere Bach, Liszt en Schönberg als uitgangspunt. In hun operabewerkingen trachtten zij zelfs orkestrale effecten naar de piano te vertalen. Zonder het onvermijdelijke *tremolando* en de breed uitgemeten textuur ervan zouden de late pianowerken van Liszt en Busoni er wellicht anders uitgezien hebben.

Een bewerking had soms een praktische grond. Voor een componist kon het 'gevarieerd overschrijven' een manier zijn om zich een stijl eigen te maken, om de fijne kneepjes van het vak in de vingers te krijgen. Daarnaast kon het bewerken een veranderde kijk op het componeren opleveren en aldus aanzetten tot een herziening van eigen werk. Reducties van symfonieën en opera's tenslotte voldeden in de negentiende eeuw aan de sterk gegroeide vraag naar muziek in de huiskamer.

Deze piano-uittreksels, en potpourri's voor welk ander instrument dan ook, zijn doorgaans niet meer dan een kop slappe thee. Een aantal bewerkingen, zoals Liszts operaparafrasen en Busoni's *Carmen-fantasie* gaat echter veel verder en voegt een eigen 'smaakje' toe.

Aan de hand van de vele duizenden bewerkingen die in de loop der tijden het licht hebben gezien, zou een hele muziekgeschiedenis verteld kunnen worden. Een bewerking kan namelijk veel duidelijk maken over de populariteit van een compositie. Verder kan zij bijdragen aan onze kennis van de muzikale uitvoeringstechniek en de smaak van het publiek. Zo herschreef Mozart Händels *Messiah*, kuiste Rimski-Korsakov de grootste 'onzinnigheden' uit de opera's van Moesorgski, zette Toscanini Bachs Orgelprelude in d om tot een werk voor Mahleriaans orkest en werden Beethoven-symfonieën door Mahler en Mengelberg 'bijgeschaafd'. En tot slot kan een bewerking iets zeggen over de muzikale stellingname van de bewerker.

Het compileren van een reeks variaties over een eigen thema of dat van een collega zou men al als een vorm van bewerken kunnen beschouwen.

Of, nog extremer gesteld: muziek schrijven behelst in zekere zin altijd het arrangeren van al bestaande muziek. Immers, zo min als ieder ander wordt ook een componist niet in het luchtledige geboren. Hij maakt gebruik van de muzikale uitdrukkingsmiddelen en stijlen die hij ooit heeft leren kennen. Hans Werner Henze stelde het in 1976 als volgt: 'In iedere muzikale zin die je schrijft kun je je grootvaders herkennen - je kunt Josquin horen, en Verdi, plus Monteverdi en Mozart. En als je zou proberen dat alles te ontkennen, dan zou je iets onmenselijks voortbrengen, een soort fascistische kunst.'

In het hele oeuvre van Henze is de stem van het verleden dan ook overduidelijk aanwezig. De componist abstraheert uit een bepaald idioom bij voorbeeld één aspect en werkt dat verder uit. In *Tristan* uit 1973 (niet voor niets refereert de titel aan Wagners muziekdrama), haalt Henze de nog schuchtere atonaliteit van rond de eeuwwisseling onder het stof der geschiedenis vandaan. Hij poogt in het werk de lijn die Schönberg in die tijd aan het uitspikkelen was voort te zetten en stelt zich de vraag: 'Wat zou er gebeurd zijn, als de twaalftoonreeks niet ontdekt zou zijn?'

Een oorspronkelijke compositie, met haar vele muzikale parameters, heeft vele mogelijke interpretaties in zich. Eigenlijk zijn het er evenzovele als er musici en luisteraars zijn. Als bewerker wordt een componist als het ware één van die luisteraars of uitvoerende musici. Hij interpreteert hetgeen hem wordt aangereikt, en formuleert daarop een eigen antwoord. Niet dat hij daarmee andere interpretaties a priori onmogelijk maakt. Hij voegt hoogstens een extra betekenis aan het gebodene toe.

Deze herinterpretatie waaruit het antwoord van een componist bestaat, kan vele vormen aannemen. Enerzijds kan ze bestaan uit een vertaling van het ene medium naar het andere, zonder dat iets wezenlijks aan de structuur van een compositie wordt toegevoegd. Een orkestwerk wordt tot pianowerk of werk voor klein ensemble omgevormd, of een solistisch werk tot orkestwerk opgeblazen. Zo vertaalde Ravel Moesorgski's *Schilderijen van een tentoonstelling* voor orkest, waardoor allerlei op de piano niet te verwezenlijken nuances aan de oppervlakte konden komen. Het resultaat verradt eerder Ravels dan Moesorgski's hand. Maar goed, 'neem het brood van een ander, en beslis zelf wat je erop smeert', vond hij.

Omgekeerd ziet Maarten Bon's *Le sacre du printemps* voor vier piano's eruit als een scherpe röntgenfoto van Stravinsky's origineel. De band met het oorspronkelijke werk is in beide stukken zonneklaar.

De relatie met een inspiratiebron kan ook veel dieper onder de oppervlakte verborgen blijven. Zo blijkt het derde deel uit Brahms' Eerste pianoconcert bij nadere beschouwing gemodelleerd naar het derde deel uit Beethovens Derde pianoconcert. Theo Verbey baseerde zich voor zijn

Triade op de vorm van Mozarts *Praagse symfonie*. En Sofia Goebaidolina nam Bachs *Das musikalische Opfer* als uitgangspunt voor een hoogst dramatisch concept; in een overigens Weberniaanse klankwereld wordt het thema van Frederik de Grote noot voor noot geofferd.

Een derde mogelijkheid is de doelbewuste vermenging van verschillende 'muzieken'. Niet alleen in het werk van Henze zijn uiteenlopende stijlen onderdeel geworden van de twintigste-eeuwse muzikale taal. Al in Mahlers symfonieën duiken referenties op aan Liszt en Lehár, aan joodse melodieën, aan volksliedjes en militaire marsen. Niet minder bekend zijn Luciano Berio's *Sinfonia* uit 1968 en vrijwel het volledige oeuvre van Alfred Schnittke.

Kortom: de artistieke verwerking van het (nabije of verderweg gelegen) verleden krijgt op allerlei manieren haar beslag; vaak vormt zij niet meer dan de aanzet tot een nieuwe compositie. In de zeven werken die in dit concert geprogrammeerd staan is echter steeds sprake van de herinterpretatie van reeds bestaande *composities*. Er is als het ware een één-op-één-relatie tussen het resultaat en het origineel.

Toelichtingen

Schönberg/Wulff:

Sechs kleine Klavierstücke

Bernhard Wulff (1948) orkestreerde Schönbergs *Sechs kleine Klavierstücke* in 1983 voor kamerorkest. Aan de oorspronkelijke noten is zo weinig mogelijk toegevoegd. De fragiele muzikale architectuur komt echter door de instrumentatie tot leven. De laat-romantische gestiek is hier en daar wat benadrukt, maar de transparante klank bleef optimaal behouden.

Bach/Webern:

Fuga (Ricercata) a 6 voci, aus dem Musikalischen Opfer

Toen Webern in 1935 de zesstemmige fuga uit Bachs *Das musikalische Opfer* onder handen nam, deed hij dat eveneens om de 'motivische dichtheid van deze compositie zichtbaar te maken'. Of, zoals hij het zelf in een brief aan Hermann Scherchen schreef: 'Gaat het er niet om, wakker te maken, wat nog ligt te slapen, verborgen in die abstracte vorm die Bach er zelf aan heeft gegeven en wat, daardoor, voor veel mensen nog niet bestond, of op zijn minst nog absoluut onbegrijpelijk was?' Webern

gebruikte voor zijn versie een klein orkest dat het werk naar een negentiende-eeuwse klankwereld trekt, inclusief de onvermijdelijke paukentremolo's en solostrijkers.

Weberns eigen kijk op de oude polyfone muziek drukte echter een dikke stempel op dit arrangement. Dit is Webern à la Bach à la Webern, zoals ook Stravinsky's Pergolesi in *Pulcinella* weinig met de echte Pergolesi te maken heeft. Door de melodieuze over verschillende instrumenten te verdelen haalt Webern zoveel mogelijk onderlinge relaties in het polyfone weefsel naar voren. Hij voert de muziek van Bach aan als een twintigste-eeuwse compositie vol onvermoede interval-relaties, als in een serieel werk.

Bach/Henze:

I sentimenti di Carl Philipp Emanuel Bach, trascrizione per flauto, arpa e archi di C.Ph.E. Bachs Empfindungen (1787)

Wagner/Henze:

*Fünf Gedichte
(Mathilde Wesendonck)*

8 Hans Werner Henze neemt sinds lang stelling tegen de scherpe tweedeling tussen het gangbare concertleven en het hedendaagse componeren. Uit een onstuitbare 'Bedürfnis an Kommunikation' zoekt hij naar middelen om het publiek weer bij de muziek te betrekken. 'Ik vind dat je aan muziek, als zij eenmaal is voltooid, niet mag merken hoe moeilijk het schrijven zelf geweest is', aldus de componist. Muziek is voor hem vooral een drager van emotie, drager van een boodschap. Al maakte hij met name in de jaren vijftig en zestig gebruik van seriële technieken, altijd bleef het technische aspect vrijwel onhoorbaar op de achtergrond. Sinds Henze zich in de tweede helft van de jaren zestig met het socialisme engageerde, werd zijn muziek een metafoor voor de 'gespleten wereld' om hem heen. De hele muziekgeschiedenis, van traditionele gecomponeerde muziek tot populaire muziek en strijdliederen werd tegenover elkaar geplaatst en door elkaar gemengd. Deze werkwijze leidde tot een 'musica impura', zoals Henze het betitelde, die soms parallellen vertoont met de hybride muziek van Alfred Schnittke.

Henzes idioom is sindsdien gelardeerd met stijlцитaten uit de meest uiteenlopende perioden. Daarnaast verschenen van zijn hand diverse bewerkingen in de meer strenge zin van het woord. In 1976 zette Henze Wagners *Wesendonck-Lieder* voor alt en kamerorkest. Vijf jaar later 'herconstrueerde' hij Claudio Monteverdi's *Il ritorno d'Ulisse in patria. I sentimenti di Carl*

Philipp Emanuel Bach (1982) is een vrije transcriptie voor fluit, harp en strijkers van een *Clavier-Fantasie mit Begleitung einer Violine* van deze achttiende-eeuwse componist, waarin zelfs de traditionele versieringstabel niet ontbreekt.

Henze was niet de eerste die zich waagde aan de orkestratie van Wagners liederen met pianobegeleiding. Van één van de vijf, 'Träume', leverde de componist zelf al een versie voor zangstem en orkest. De bekendste orkestratie, in 1880 vervaardigd, stamt van de hand van Felix Mottl (1856-1911). Leverde Mottl, een overtuigd Wagner-dirigent, een dikke, oververzadigde orkestklank, Henze koos voor een kleiner, overzichtelijker kamerorkest. In zijn orkestbewerking overheersen de lagere klankkleuren. Wellicht gaf Wagners eigen orkestratie daartoe de aanleiding. Henze heeft evenwel niet getracht een Wagneriaans klankidoom te imiteren. De afstand van honderdtwintig jaar tussen Henze en Wagner is voortdurend voelbaar.

Busoni/Adams:

Berceuse élégiaque

Liszt/Adams:

Wiegenlied en La lugubre gondola II

9

Eerder werd gesteld dat Liszts en Busoni's transcriptieprocédés hun sporen op hun eigen componeren hebben nagelaten. Ze ontwikkelden voor de piano een welhaast orkestrale schrijfwijze. Naast de bravoure-stukken uit het begin van zijn carrière zijn de zes Elegieën, die Busoni in 1907 componeerde, duidelijke voorbeelden hiervan. Opvallend zijn de vele arpeggio's, de vluchtige arabesken naast complexe akkoordformaties, trillers en tremolo's; hier en daar roept Busoni daadwerkelijk de sfeer van een orkest op met speelaanwijzingen als 'quasi trombe lontanissime' en 'quasi arpa'. Twee jaar later werd naar aanleiding van het overlijden van zijn moeder een Berceuse aan de reeks toegevoegd. Dit wiegelied is schijnbaar veel eenvoudiger. De virtuositeit van de andere zes stukken is volledig bevroren tot een quasi-impressionistische sfeertekening.

Nog in hetzelfde jaar besloot Busoni het werk te herschrijven voor orkest. Het begin van de orkestversie volgde de oorspronkelijke pianopartituur. Het opvallende, bitonale middendeel werd echter sterk uitgebreid. De wiege-schommeling van akkoorden werd vertraagd en de bitonaliteit sterker benadrukt. Hier en daar is de orkestratie van deze *Berceuse élégiaque* (met als ondertitel 'Des Mannes Wiegenlied am Sarge seiner Mutter') ech-

ter wat zwaar aangezet. Een herinstrumentatie van Erwin Stein uit 1920 is noodgedwongen weinig subtiel. Met een bezetting van fluit, klarinet, harmonium, piano, strijkkwartet en contrabas is zijn versie typerend voor de concerten van Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen, waarvoor hij deze instrumentatie schreef. John Adams orkestrerde het werk nadien. Hij is uitgegaan van Busoni's eigen orkestratie en heeft niet veel meer gedaan dan het origineel retoucheren, in een kennelijke poging Busoni's kristallijne klankwereld te verfijnen. Twee van de vier hoorns, een van de drie fluiten en een van de klarinetten zijn uit het orkest verdwenen; twee fagotten en een spaarzaam gebruik van de pauze geven het ensemble meer substantie.

- Adams' *Berceuse élégiaque* ging op 24 november 1989 in Londen in première, samen de bewerking van twee pianocomposities van Franz Liszt: *La lugubre gondola II* en *Wiegenlied*. *Wiegenlied* is in feite een pianoreductie van Liszts laatste symfonische gedicht, *Von der Wiege bis zum Grabe*, die door Adams weer in het orkestrepertoire getrokken is. Alledrie zijn de stukken verbonden met de dood. *The black gondola*, zoals Adams' ondertitel luidt, dankt zijn ontstaan immers aan een visionaire droom van Liszt over Wagners Venetiaanse rouwstoet. De drie composities hebben bovendien met elkaar gemeen, dat ze een (vroeg-)impressionistisch idioom in zich hebben. Harmonische en melodische stilstand vervangen de klassieke ontwikkeling, melodische lijnen kunnen zich amper losmaken uit de langzame harmonische beweging en het spel van samenklanken alleen al suggereert vele klankkleurschakeringen.
- 10 Met zijn orkestratie onderstreept Adams grofweg twee lagen uit de originele composities. Allereerst verduidelijkt hij het programmatische karakter van de muziek. De componist schuwt daarbij geen enkel Mahleriaans orkestraal effect. Bovendien verheldert de instrumentatie de muzikale vorm. Plaatselijk onderbreekt Adams echter de loop van melodie of harmonie en sleept hij een onverwacht motief of een opvallende muzikale textuur voor het voetlicht. Daarmee maakt hij net als Henze zijn afstand tot het origineel hoorbaar. De negentiende eeuw van Liszt en Busoni wordt in een twintigste-eeuwse context geplaatst. Het (vroeg-)impressionistische karakter van drie werken - in orkestratie, onbewegelijkheid en harmonisch koloriet - wordt daarmee zo sterk uitvergroot, dat de werken eerder *minimal* dan Debussiaans worden. Ravels uitspraak blijkt zo gek nog niet.

Onno Schoonderwoerd

Biografieën

Jard van Nes was in 1978 prijswinnares van het Internationale Vocalistenconcours in Den Bosch en in 1981 van het Internationale Opera- en Belcanto Concours van de BRT. In 1984 ontving zij de Nederlandse Muziekprijs. Jard van Nes wordt beschouwd als een van de voor-
aanstaande mezzosopranen van haar generatie. Zij concerteert regelmatig met dirigenten als Pierre Boulez, Mstislav Rostropovich, Charles Dutoit, Carlo Maria Giulini, Jeffrey Tate, Bernard Haitink, Daniel Barenboim en Sir Georg Solti, bij orkesten als het Koninklijk Concertgebouworkest, het Orchestre de Paris, het London Symphony Orchestra, het Orchestre Symphonique de Montréal, de Münchener Philharmoniker en de Berliner Philharmoniker. Jard van Nes treedt ook regelmatig op in operaproducties. In het Holland Festival 1985 zong zij de titelrol van Loevendie's *Naima* en in 1987 werkte zij mee aan Jürgen Gosch' spraakmakende productie (bij De Nederlandse Opera) van *Tristan und Isolde*. In de zomer van 1991 maakte zij haar debuut bij de Salzburger Festspiele in *Die Zauberflöte* onder Sir Georg Solti.

De artistiek leider en chefdirigent van Nieuw Sinfonietta Amsterdam, **Lev Markiz**, werd geboren in Moskou. Hij begon zijn carrière als violist. Sinds de oprichting in 1955 was hij als concertmeester en solist verbonden aan het destijds zo befaamde Kamerorkest van Moskou. Later vormde hij zijn eigen kamerorkest: de Solisten van Moskou, waarmee hij meer dan zeventig grammo-

foonplaten en talloze radio-opnamen maakte, met een repertoire variërend van barok- tot hedendaagse muziek. Daarnaast dirigeerde hij vrijwel alle belangrijke symfonieorkesten in de toenmalige Sovjet-Unie. Sinds 1981 woont Lev Markiz in Nederland, waar hij regelmatig werkt met Nederlandse orkesten. Gastdirecties voerden hem naar bijna alle Europese landen, Canada en Israël. In Zweden maakt hij regelmatig cd-opnamen voor het label BIS, onder andere van composities van zijn vriend en landgenoot Alfred Schnittke.

Nieuw Sinfonietta Amsterdam werd in 1988 opgericht door een aantal musici dat een passie voor kamermuziek gemeenschappelijk had. Hun doel was een kamerorkest te creëren dat in staat zou zijn het hoogst mogelijke niveau in ensemblespel te bereiken. Na zes jaar neemt Nieuw Sinfonietta Amsterdam een bijzondere plaats in het Nederlandse muziekleven in. Het ensemble heeft furore gemaakt met een programmering waarin structureel ruimte wordt gemaakt voor hedendaagse muziek. Van tal van stukken van zowel Nederlandse als Russische componisten werden (wereld-)premières gespeeld. Ook in het buitenland heeft Nieuw Sinfonietta Amsterdam een plaats veroverd. Succesvolle tournees werden gemaakt in de Verenigde Staten, Duitsland, Italië, Frankrijk, Spanje en de voormalige Sovjet-Unie. Samen-gewerkt werd met gastdirigenten als Thomas Zehetmair, Reinbert de Leeuw en Jos van Immerseel, en met solisten als Yo Yo Ma, Roland Pöntinen en Nobuko Imai.

Colofon

Dit is een uitgave van het Holland Festival
Kleine-Gartmanplantsoen 21
1017 RP Amsterdam
telefoon 020.627 65 66
telefax 020.620 34 59

Sponsors Holland Festival

Koninklijke PTT Nederland NV
(hoofdsponsor)
Audi\Pon's Automobielhandel B.V.
AVCB Verzekeringsgroep
Coopers & Lybrand
De Volkskrant b.v.
Dommelsche Bierbrouwerij B.V.
Drukkerijen de Bussy Ellerman Harms bv
IBM Nederland N.V.
I&O Automatisering
VIB N.V. Vastgoedbeleggingsmaatschappij
12 B.V. Weekbladpers

Subsidiënten Holland Festival

Ministerie van WVC
Ministerie van Economische Zaken
Ministerie van Buitenlandse Zaken (afdeling
Internationale Culturele Samenwerking)
Gemeente Amsterdam
Prins Bernhard Fonds

Donateurs Holland Festival

Stichting VSB Fonds / VSB Bank
Holland Festival Vriendenkring

Holland Festival Vriendenkring

ABN Amro Bank N.V.
Alcatel Nederland b.v.
Amsterdam RAI
Catchline Communications BV
Delta Lloyd Verzekeringsgroep NV
EOE-Optiebeurs
IBM Nederland NV
Kamer van Koophandel en Fabrieken voor
Amsterdam
Koninklijke Ahold nv
Koninklijke BolsWessanen NV
Koninklijke Nederlandse Toeristenbond
ANWB
Koninklijke PTT Nederland NV
De Nederlandsche Bank N.V.
Nederlandsche Credietverzekering
Maatschappij nv
NOG Verzekeringen
Rabobank
SENS Stichting Exploitatie Nederlandse
Staatsloterij



de Volkskrant

Vibrato



BIJ DE NIEUWE RADIOZENDER CLASSIC FM ZIEN WE KLASSIEKE MUZIEK ALS IETS
SPRINGLEVENDS. DAAROM VINDEN WIJ EEN KLASSIEKE HITLIJST OOK NIKS TE
FRIVOOL. SCHAMEN WIJ ONS NIET VOOR EEN FILEBERICHT NA EEN ARIA. DOEN WIJ
AF EN TOE GEWOON EEN SPELLETJE. EN SNAPPEN WIJ OOK DAT U EEN BEETJE JAZZ
'S AVONDS EEN WELKOME AFWISSELING VINDT.

CLASSIC *fm*. KLASSIEK OP UW GOLFLENGTE.

STEM AF OP FM IN UW REGIO: RANDSTAD 101.2 GRONINGEN 99.1 LEEUWARDEN 93.2 IJSSELMEER 102.5 MIDDELBURG 93.0 ZWOLLE 93.6