

CONCERTGEBOUWORKEST

24 juni 1972

Seizoen 1971/72

Concertgebouworkest
Concertgebouw - Amsterdam
zaterdag 24 juni 1972 - 20.15 uur

Holland Festival

dirigent
solisten

Michael Gielen
Halina Lukomska, sopraan
Lode Devos, tenor

programma

György Ligeti

1923-

* **Melodien** (1971)

voor orkest

Luigi Nono

1924-

Canti di vita e d'amore (1962)

voor sopraan, tenor en orkest

Sul ponte di Hiroshima

Diamila Boupachà

Tu

György Ligeti

* **Melodien** (1971) (herhaling)

voor orkest

pauze

Luciano Berio

1925-

* **Allelujah II** (1956-58)

voor vijf instrumentale groepen

* eerste uitvoering door het
Concertgebouworkest

Dit concert wordt rechtstreeks
uitgezonden door de NOS (radio)

Michael Gielen

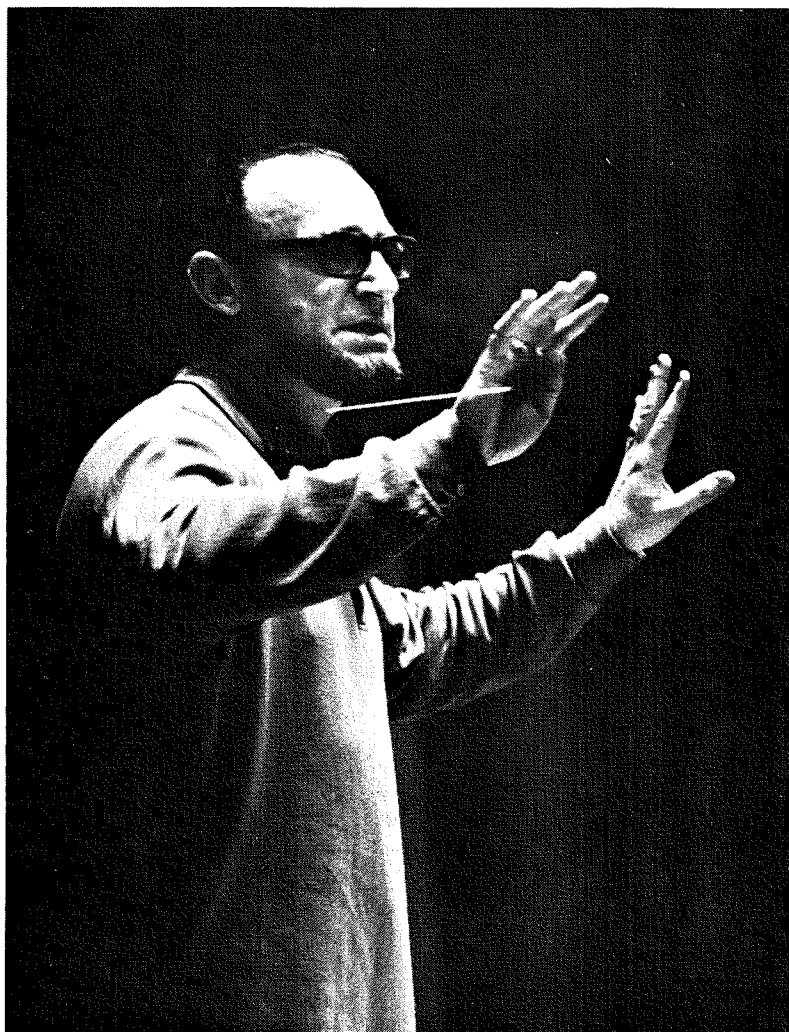


Foto Maria Austria

Michael Gielen werd in 1927 te Dresden geboren als zoon van Josef Gielen, regisseur en later directeur van het Burgtheater in Wenen.

Hij studeerde bij Dr. E. Leuchter in Argentinië, waarheen zijn familie in 1940 was geëmigreerd. Zijn eerste optreden in het openbaar was als pianist.

Hij begon als opera-repetitor te werken aan het Teatro Colón en assisteerde daarbij Furtwängler, Kleiber, Böhm en vele anderen.

Van 1950 tot 1960 was hij verbonden aan de Staatsopera te Wenen, eerst als repetitor, later als dirigent.

Van 1960-1965 bekleedde Michael Gielen de functie van chef-dirigent van de Koninklijke Opera te Stockholm.

In de jaren 1965 tot 1969 werkte hij veelvuldig als gastdirigent en als componist; hij gaf tevens directielessen te Keulen.

Sinds 1969 is hij Directeur Musical van het Nationaal Orkest van België.

Met ingang van 1 september 1973 is hij benoemd tot chef-dirigent van de Nederlandse Opera Stichting voor de tijd van twee jaar.



De dikwijls gehoorde mening dat het moderne componeren een louter cerebrale aangelegenheid, het componeren in vroeger eeuwen daarentegen een kwestie van intuïtie en inspiratie zou zijn, berust op een vooroordeel. De inspiratie en intuïtie bij Beethoven of Brahms wordt bij Schönberg of Webern geacht te hebben plaats gemaakt voor verstandelijke constructie. Het element van constructie in het vertrouwde, 'ijzeren' concertrepertoire wordt echter al te dikwijls grotelijks onderschat. Een analyse bijvoorbeeld van de Haydn-Variaties van Brahms kan ons leren, dat dit werk niet minder het resultaat van constructivistisch denken is dan bijvoorbeeld de Variaties voor Orkest van Arnold Schönberg, een op een twaalftoonreeks gebaseerde compositie.

György Ligeti heeft in een onlangs gepubliceerd gesprek met de musicologe Monika Lichtenfeld een interessante uitspraak gedaan over de wijze waarop intuïtie en constructie in zijn componeren samengaan: 'Componeren is voor mij niet alleen een proces van bewust overleg, maar beslist ook van intuïtie. Ik stel me eenvoudig muziek voor, en wanneer ik dan componeer, komt ook de factor berekening in het spel; maar de eerste impuls is altijd iets spontaans'. Ligeti vervolgt dan: 'Een dergelijke spontane impuls was tegen het midden van de jaren zestig voor mij de behoefte, de schrijfwijze die ik tot dusver had beoefend niet meer te verfijnen, maar in alle beslistheid een stap verder te doen en haar tot iets nieuws te transformeren'.

De schrijfwijze die Ligeti wilde omvormen, is ons bekend uit composities als *Apparitions*, *Atmosphères* – beide voor orkest – en het orgelwerk *Volumina*. In deze werken componeerde Ligeti uiterst complexe en gedifferentieerde muzikale weefsels, waarin de luisteraar noch bepaalde intervallen, noch duidelijke ritmische contouren of melodische gestalten kan waarnemen. Het

stemmenweefsel is zo dicht geweven dat de stemmen hun individualiteit verliezen en er volledig in opgaan. Ligeti spreekt in dit verband van een 'onhoorbare' polyfonie.

Wat de luisteraar wel kan waarnemen, zijn geleidelijke of abrupte veranderingen van structuur en dichtheid van dit quasi statische klankweefsel, maar vooral – en dit is misschien wel het belangrijkste – het op de voorgrond treden van het element klankkleur. De onderdrukking van specifieke intervallen en van ritmische en melodische contouren heeft de emancipatie van de klankkleur tot gevolg. Door middel van een 'onhoorbare' polyfonie worden hoorbare klankkleurtransformaties gerealiseerd. Is dit misschien de door Schönberg als utopie geformuleerde idee van een 'Klangfarbenmelodie'? (Dat Schönberg deze in het derde van zijn *Fünf Orchesterstücke* (1909) zou hebben gerealiseerd, is minder zeker dan vaak wordt aangenomen.)

Na het midden van de jaren zestig echter manifesteert zich in een aantal van Ligeti's werken de verandering van schrijfwijze waarop hij in het bovenstaande citaat doelde. Het tweede strijkkwartet en het blaaskwintet (beide uit 1968) alsook het 1969/70 gecomponeerde *Kammerkonzert* zijn doorzichtiger van factuur dan voorafgaande werken. Gestalten met een uitgesproken ritmisch en melodisch profiel worden waarneembaar. Er heeft een ontwikkeling plaats gevonden van 'onhoorbare' naar 'hoorbare' polyfonie. Het meest recente en tevens meest sprekende voorbeeld van deze stijlontwikkeling is het in 1971 gecomponeerde orkestwerk *Melodien*.

Melodien is een één-delig werk voor klein symfonie-orkest. De blazers zijn solistisch behandeld. Dit geldt overigens meer dan eens ook voor de strijkers. De titel van het werk duidt op een zeer concreet muzikaal feit: het stuk bestaat uit melodieën. Ligeti heeft een polyfoon vlechtwerk gecomponeerd van dikwijls bijzonder lange melodische lijnen, elk met een eigen tempo-verloop en ritmische structuur. De melodieën of ornamenten moeten, wanneer zij solistisch worden gespeeld, met een zekere mate van vrijheid worden geïnterpreteerd. De stemmen van het polyfone vlechtwerk moeten als vrije individuen kunnen ademen. Het is overigens opvallend – en typerend voor het werk – hoe dikwijls in deze partituur de speelaanwijzingen 'cantabile' of 'espressivo, cantabile' staan voorgeschreven.

In het bovengenoemde gesprek wijst Ligeti op een misschien minder belangrijk, maar toch karakteristiek aspect van zijn nieuwste werk, nl. dat van het 'épater l'avant-garde'. Waren melodieën in de nieuwe muziek niet lange tijd taboe?

Paul Op de Coul

Halina Lukomska



De Poolse zangeres Halina Lukomska werd opgeleid aan de Hogeschool voor Muziek in Warszawa, waar zij in 1954 afstudeerde. Zij zette haar studies voort o.m. bij Toti dal Monte. Bij het Internationale Vocalistenconкурс in Den Bosch in 1956 won zij de eerste prijs. Halina Lukomska heeft een uitgebreid repertoire dat niet alleen vele sopraan-partijen in composities uit de 18e en 19e eeuw omvat, maar ook talrijke werken van hedendaagse componisten, zoals Berg, Boulez, Nono, Strawinsky, Webern en verscheidene van haar landgenoten. Met het Concertgebouworkest zong zij o.m. werken van Handel, Webern, Nono en Alban Berg.



Lode Devos werd in 1926 in België geboren. Na zich aanvankelijk te hebben toegelegd op klassieke talen, ging hij viool studeren bij Arthur Grumiaux en zang in Graz, Salzburg en Keulen bij Prof. Glettenberg. Reeds in 1950 reisde hij heel Europa af met het ensemble 'Pro Musica Antiqua'. Naast het klassieke concertrepertoire kwam hij ook al vroeg in aanraking met het werk van hedendaagse componisten als Strawinsky, Berg, Bartók, Boulez, Holliger, Pousseur, Lutoslawski e.a. In 1952 werkte hij mee aan de Europese première van Strawinsky's *Cantate* en in 1954 zong hij de rol van Orestes in Badings' gelijknamige opera, die onderscheiden werd met de Italia-prijs. Hij gaf concerten met de bekendste orkesten op talrijke festivals in geheel Europa, en trad verder o.m. op in de Muntchouwborg te Brussel, de Opéra de Paris en het Scala-theater te Milaan. In 1970 verleende hij zijn medewerking aan de wereldpremière van Penderecki's *Utrenja*. Als dirigent leidde hij gedurende enige seizoenen een reeks voorstellingen van Maurice Béjart in de Brusselse Muntchouwborg.

Luigi Nono: Lieder van Leven en Liefde

De brug van Hiroshima die wij vastberaden willen overschrijden terwijl wij het gevaar uitbannen om mét hem te worden vernietigd door de misdadige waanzin van een aantal burgers en militairen.

Een lied enkel van hoop, opstijgend uit het Spanje dat nog in duisternis gehuld is; een lied dat weerklinkt vindt in de stem van de Algerijnse Djamilia Boupachà, als een symbool van leven, liefde en vrijheid voor allen, tégen ieder weer-opleven van onderdrukking en neo-nazistische marteling. Een hartekreet uitbarstend in een zeldzaam vreugdevolle zang van Cesare Pavese. Ziedaar drie gemoedsstemmingen van onze eigen tijd, die, innig met elkaar verbonden, in mij deze *Lieder van Leven en Liefde* deden ontstaan waarin de liefde niet een losmaking van – of een vlucht uit de werkelijkheid is, maar verweven blijft in het levensbewustzijn.

Wat de compositie-techniek betreft is het eerste deel *Op de brug van Hiroshima* gedacht in klank-velden welke geleiding varieert en die onderling afwijkingen vertonen, of ook wel ónveranderd blijven.

Hun verschillen worden o.a. bepaald door de verscheidenheid der intervallen zowel in de begrenzing van het klank-veld als binnen het klank-veld zelf. De verhouding tussen tijdsduur, toonhoogte en timbre is hier gegrondvest op verschillende geleidingen van basis-intervallen als b.v.: grote en kleine nonen, grote en kleine septimen, drieklanken, grote en kleine seconden, kwart-tonen. De kwart-tonen worden gebruikt (bij de strijkinstrumenten en het koper) als harmonische schaduw ter vergroting van het klank-veld zelf binnen de afbakening der onderverdeling, ook in verschillende registers, terwijl op deze wijze opéénstapeling van octaven wordt vermeden.

Van maat 40 tot 164 – orkest alleen – is de tekst in de partituur geschreven.

Hiermede wordt geen simpele programma-muziek bedoeld, maar een ononderbroken voortzetting van de tekst die zuiver muziek is geworden, hetzij door middel van de zang, hetzij door middel enkel van het orkest. Het tweede deel *Djamilia Boupachà*, is een zuiver eenstemmig gezang voor sopraansolo. Hierin ontwikkelt zich een vocale techniek van mijn vinding, eigenaardig ook door de wederzijdse bevruchting der intervallen-structuur van de verschillende toonhoogten, en het tempo en de menselijke uitdrukking. Het derde deel *Jij* is een jubelzang over een nieuwe mogelijkheid en een nieuwe noodwendigheid van liefde.

De strijkinstrumenten die vrijwel uitsluitend met de hand op de snaren getokkeld worden op verschillende plaatsen (op de toets, in het midden, of bij de kam) veranderen hierdoor niet in slaginstrumenten maar brengen een nieuwe timbremogelijkheid van klankvelden voort.

De muziek is het getuigenis van een musicus die hiermede uitdrukking geeft aan het mens-zijn in de tegenwoordige werkelijkheid.

Ook in de muziek doet ieder mens een keuze en draagt hij bij tot het vaststellen van de werkelijkheid van ons leven.

Luigi Nono

I Sul ponte di Hiroshima

essi

non devono giacere
e basta.
la loro
non è
una morte abituale.

ma

un monito
un avvertimento.

su un ponte di Hiroshima
un uomo
pizzica le corde di uno strumento
e canta.

dove vi aspettate di trovare il volto,
non troverete un volto,
ma una cortina:
perchè non ha più volto.
dove vi aspettate di trovare la mano,
non troverete una mano,
ma un artiglio d'acciaio:
perchè non ha più mano.

finchè non avremo esorcizzato il pericolo,
che alla sua prima manifestazione
portò via 200.000 uomini,
quell' automa
sarà su quel ponte

e

canterà la sua canzone.
sarà su tutti i ponti
che conducono al nostro futuro comune
come atto di accusa
come messaggero.

facciamo quanto occorre
per potergli dire:
non sei più necessario,
puoi lasciare il tuo posto.

I Op de brug van Hiroshima

(uit: *Zijn of niet-zijn - Dagboek van Hiroshima en Nagasaki* van Günther Anders)

(sopraan - tenor - orkest)

Zij mogen niet begraven liggen zonder dat wij
daar verder over nadenken.
Zij stierven geen normale dood.
Hun dood is een vermaning, een waarschuwing.

(orkest)

Op een brug van Hiroshima tokkelt een man
de snaren van een instrument en zingt.
Waar gij zijn gezicht verwacht te vinden
zult ge geen gezicht vinden maar een gordijn,
omdat hij geen gezicht meer heeft.
Waar gij verwacht de hand te vinden
zult ge geen hand vinden maar een klauw van staal,
omdat hij geen hand meer heeft.

Zolang wij het gevaar niet bezworen zullen hebben
dat, toen het voor de eerste maal zich openbaarde
200.000 mensen wegrukte, zolang zal die menselijke robot
zitten op die brug en zal hij zijn lied zingen.
Hij zal op al de bruggen zijn
die voeren naar onze gemeenschappelijke toekomst,
als een acte van beschuldiging, als een boodschapper.
Laat ons alles doen wat nodig is
om hem te kunnen zeggen:
Je bent niet langer noodzakelijk,
je kunt je post verlaten.

II Djamila Boupachà

Esta noche

Quítadme de los ojos
esta niebla de siglos.
Quiero mirar las cosas
como un niño.

Es triste amanecer
y ver todo lo mismo.
Esta noche de sangre,
este fango infinito.

Ha de venir un día
distinto.
Ha de venir la luz,
creedme lo que os digo.

Jesús López Pacheco

II Djamila Boupachà

(sopraansolo)

Deze nacht

Laat uit mijn ogen verdwijnen
deze mist van eeuwen.
Ik wil de dingen zien
als een kind.

Het is droevig bij het aanbreken van de dag
alles hetzelfde te zien.
Deze nacht van bloed,
deze oneindige modderpoel.

Er moet een dag komen
die anders is.
Het licht moet komen,
gelooft wat ik u zeg.

III Tu

Sarà un cielo chiaro.
S'apriranno le strade
sul colle di pini e di pietra.
Il tumulto delle strade
non muterà quell'aria ferma.
(I fiori spruzzati
di colore alle fontane
echeggeranno come donne
divertite.). Le scale
le terrazze le rondini
canteranno nel sole.
S'aprirà quella strada,
le pietre canteranno,
il cuore batterà sussultando
come l'acqua nelle fontane –
sarà questa la voce
che salirà le tue scale.
(Le finestre sapranno
l'odore della pietra e dell'aria
mattutina.) S'aprirà una porta.
Il tumulto delle strade
sarà il tumulto del cuore
nella luce smarrita.

Sarai tu – ferma e chiara.

III Jij

(Ik zal gaan over de Piazza di Spagna, van Cesare Pavese)

(sopraan – tenor – orkest)

Helder zal de hemel zijn.
De straten zullen open liggen
op de heuvel van pijnbomen en steen.
Geen straatrumoer zal de kalme lucht verstoren.
(De bloemen bij de fonteinen, met kleur oversprenkeld,
zullen kakelen als vrolijke vrouwen.)
De trappen, terrassen en zwaluwen
zullen zingen in de zon.
Open zal die straat zich uitstrekken,
de stenen zullen zingen,
en het hart zal kloppen, opspringend
als het water in de fonteinen.
Zo zal de stem zijn
die óp zal klimmen langs jouw trappen.
(De vensters zullen ademen
de geur van steen en vroege-morgenlucht.)
Een deur zal opengaan en in plaats van straatrumoer
zal het luide kloppen van mijn hart
in het wazig licht weerklinken. –
Jij zult daar zijn – kalm en helder.

Luigi Nono

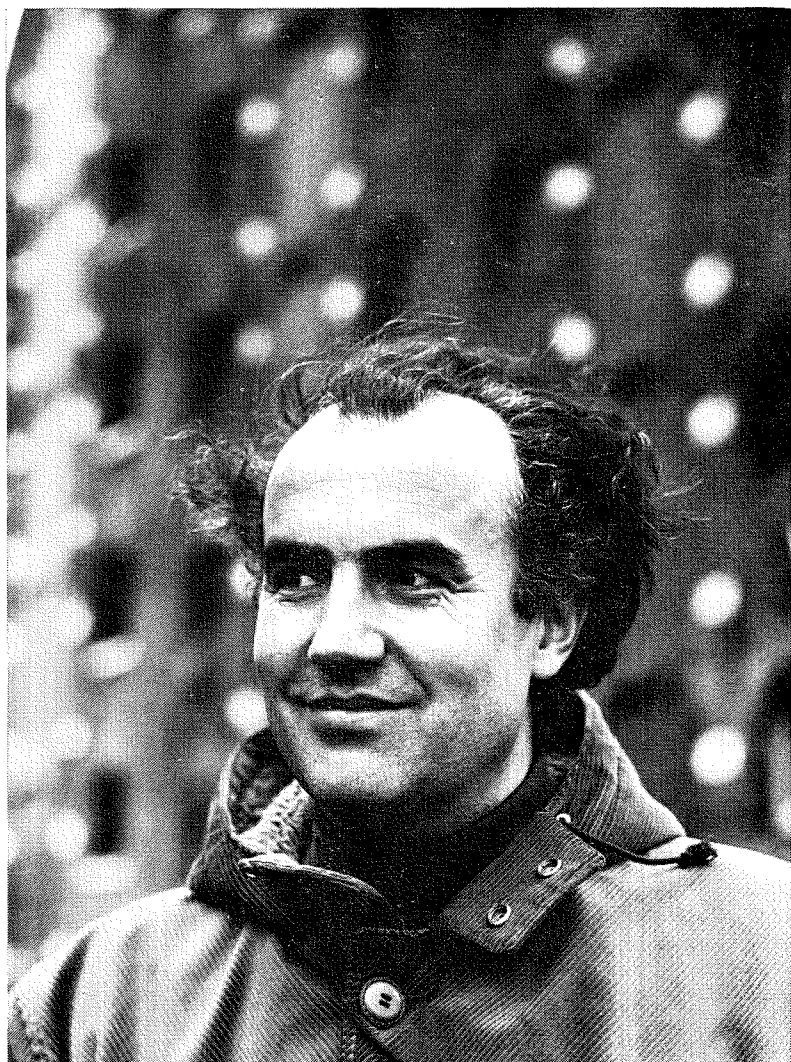
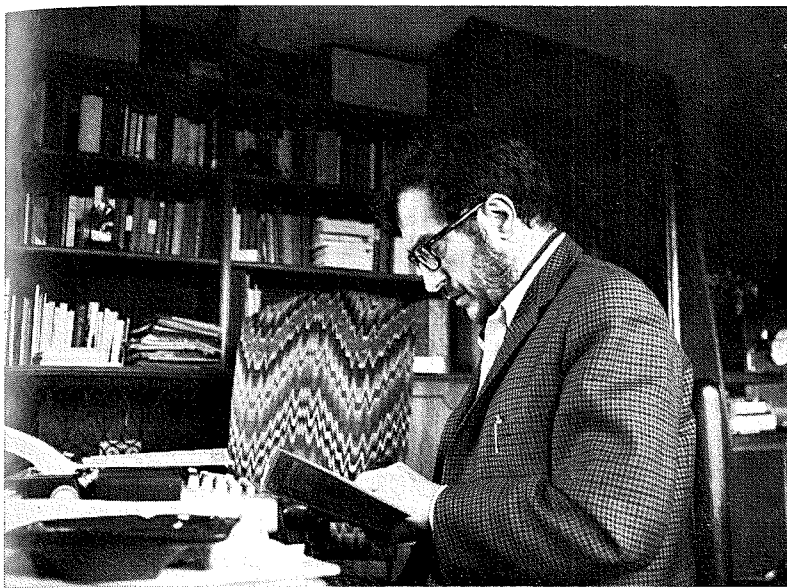


Foto Maria Austria



Anders dan vele na-oorlogse avantgardisten die elkaar soms in snel tempo opvolgden op de barricaden van de nieuwe muziek, heeft de Italiaanse componist Luciano Berio nog steeds niet het veld hoeven ruimen. En dat is dan tevens een van de weinige dingen die hij gemeen heeft met generatie-genoten als Stockhausen, Boulez en (in mindere mate misschien) met Nono. Waarbij komt dat zijn belang en ook zijn vruchtbaarheid, in tegenstelling tot die van de twee laatstgenoemde componisten, in de zestiger jaren steeds meer toegenomen is (de *Sequenze*, *Quaderni I-III*).

De crisis waarin het academisch serialisme, c.q. serieel academisme, aan het eind van de jaren vijftig verkeerde, betekende voor Berio een minder reëel gevaar dan voor de dogmatici, iets wat hij in de eerste plaats te danken had aan zijn benaderingswijze van het fenomeen muziek. De compositie-technische problemen trachtte hij namelijk nooit op louter theoretische gronden en met loslating van de praktijk, de realiteit van de onveranderlijke wetmatigheden van akoestiek en audio-perceptie, op te lossen.

Niet: *muziek te maken als toepassing van een systeem, maar eerder een systeem als mogelijkheid voor de muziek*, luidt dan ook de stelregel die ten grondslag ligt aan zijn componeren. Dit alles ondanks het feit dat in formeel opzicht ook Berio is uitgegaan van het seriële denken (o.a. *Cinque variazioni*, 1952, en *Nones*, 1954).

Evenals Stockhausen, die in 1956 met zijn *Gesang der Jünglinge* voor het eerste piëce de résistance van de elektronische muziek zorgt, richt ook Berio al in vrij vroeg stadium zijn aandacht op dit nieuwe muzikale wingewest. Samen met Bruno Maderna richt hij in 1954 in opdracht van de R.A.I. te Milaan een *Studio di Fonologia* op, die oorspronkelijk weliswaar geen ander doel heeft dan het produceren van klankeffecten bij hoorspelen. Al spoedig echter verlaten autonome elektronische werkstukken de studio, een terreinverkenning die tenslotte uitmondt in een van zijn tot nog toe belangrijkste composities: *Tema - Omaggio a Joyce* (1954).

In dezelfde tijd dat Berio in *Tema* de klank van de menselijke stem herwaardeert en deze gaat gebruiken als zelfstandige bouwsteen voor muzikale constructies, betreft hij in nieuwe composities het ruimtelijk aspect, waaraan hij een vormbepalende functie toekent. Zijn in *Allelujah I* (1956) de zes instrumentale groepen nog frontaal op het podium opgesteld, in *Allelujah II* (1956-58) worden de vijf orkestgroepen zodanig gegroepeerd dat het publiek

zich midden in het muzikale gebeuren bevindt, – iets waaraan de componist behalve een puur muzikale, ook een sociale betekenis hecht. In dit verband dient de volgende uitspraak van Berio gezien te worden: *De huidige componisten gaan van de wens en de noodzaak uit de regels van het collectieve luisteren te vernieuwen; een actieve, onderlinge en geestelijke band te leggen tussen de luisteraar en de nieuwe muziekstijl, tussen het publiek en de vormen van luisteren die de muziek zelf eist.*

De titel *Allelujah* verklaarde Berio naar aanleiding van zijn eerste compositie die deze naam draagt; deze moet gezien worden in het licht van de structurele overeenkomsten tussen dit instrumentale werk en de zogenaamde jubilus die de Gregoriaanse melodie kent, een melismatische, tekstloze melodie die de specifieke vorm van het Alleluja, een gezang uit de katholieke eredienst, bepaalt.

Omdat Berio tamelijk veel over zijn werk en zijn opvattingen over kunst geschreven heeft, viel het Fred K. Prieberg niet moeilijk in zijn *Imaginäres Gespräch mit Luciano Berio* (Melos, mei 1965) de mening van de componist weer te geven. Een vertaling van dit imaginaire gesprek op documentaire grondslag volgt hieronder:

'En de muziek? Heeft zij een programmatische functie in het theater? Is zij ook geëngageerd?

Muziek is nooit puur. Zij is gedrag. Zij laat zich niet scheiden van haar gebaren. Zo kan het ons, wanneer wij een concertzaal betreden waar de maestro zijn ritueel celebreert, voorkomen, alsof wij een verkeerde deur geopend hebben, alsof we midden in een privé-aangelegenheid terecht zijn gekomen. (...) Is de idee van een nieuw muzikaal theater soms de heldere en vragende stem van een kind? De opgave is toch de zin van de muzikale handeling in overeenstemming te brengen met de bijzondere vaardigheden van de uitvoerenden, hun de mogelijkheid te geven voor zichzelf iedere situatie te definiëren (...).

U hebt zich aan deze opgave gewaagd, maestro Berio. Maar toch niet alleen met betrekking tot het muziektheater?

Men kan mijn Allelujah II misschien zien als een stap in deze richting (...).

Men hoort een onsamenvattend klankenspel, korte motieven, zeer vrije ritmiek. Muziek vol doorbraken en uitbarstingen. De koperblazers tekenen een soort melodische lijn...

Weest U voorzichtig...

Ik zal mijn woorden corrigeren. Het is veeleer een recitativische reeks akkoorden en dissonantenparen, die steeds weer opgevangen wordt. De aangehouden tonen en klankblokken hebben een zeer poëtisch effect, omdat zich daarboven een dicht-gestructureerd muzikaal gebeuren afspeelt. Is dat niet een welhaast impressionistische werkwijze, zoiets als de modernistische bezwering van de geest van Debussy?

Zoals gezegd: weest U voorzichtig...¹

Elmer Schönberger

N.B. De vijfde groep musici wordt gedirigeerd door Hans Vonk.

Eerste viool

Herman Krebbers
 Jo Juda
 Jean Louis Stuurup
 Jo Hekster
 Frits Joël Waterman
 Wim Schrier
 Marten Haitjema
 André van Aalst
 Eiji Okada
 Hans Speth
 Johan Kracht
 Nobuyuki Shioda
 Hiu Kian Pin
 Warwick Lister
 Piet Lamberts
 Yuriya Pieteron-Saita
 Hanna van Hal
 Eleonore Olof-Elías
 Han de Wit

Tweede viool

Jo Jacobs
 Dolf Bettelheim
 Karel Hüsken
 Gerard den Hertog
Vacature
 Peter Keller
 Masako van Brederode-Fujii
 Hanny Nielsen-Scheffelaar

Klots

Albert Blanket
Vacature
 Kees Hendrikse
 Hugo Sanders
 Andrés Lehota
 Reiko Sijpkens-Shioyama
 Frans Blanket
 Yasuko Speth-Okumura
 Frans Hengeveld
 Wim van Keulen

Altviool

Klaas Boon
 Karel Schouten
 Koen van der Molen
 Imer Saracoglu
 Jan Jager
 Louis Metz
 Johan Giskes
 Adriaan Schutter
 Joris Bruynjé
Vacature
 Laurel van Gellekom-
 Ramsay
 Pieter Roosenschoon
 Stana van der Valk
 Bouman-Olléová
 Ferdinand Hügel

CONCERTGEBOUWORKEST**Violoncel**

Tibor de Machula
 Jean Decroos
 Henk Sekreve
 Lim Kek Beng
 Wim Straesser
 Hans van Weydom
 Claterbos
 Saskia Boon
 Christiaan Norde
 Edith Neuman
 Dijck Koster
 Hans Vader
 Fred Pot
 Yke Viersen

Contrabas

Henk Guldemond
 Tonny de Gruyter
 Cees van der Poel
 Jan Reuling
 Gerard Ernst
 Pim Hascher
 Guibert Vrijens
 Jo Enders
 Fred Nijenhuis

Fluit

Jan Visser
 Paul Verhey
Vacature

Piccolo en fluit

Hans van de Weyer

Hobo

Cees van der Kraan
 Werner Herbers
 Carlo Ravelli
 Rob Visser

Althobo en hobo

Leo van der Lek

Klarinet

Bram de Wilde
 Jan Koene
 Piet Honingh
 Jaap Moelker

Basklarinet en klarinet

Geert van Keulen

Fagot

Brian Pollard
 Joep Terwey
 Frans Odijk
 Kees Olthuis

Contrafagot en fagot

Kees Krom

Hoorn

Jan Bos
 Adriaan van Woudenber
 Marinus Clarijs
 Iman Soeteman
 Jaap Prinsen
 Sijmen van Brederode
 Gerben Sikkema

Trompet

Willem Groot
 Klaas Kos
 Freddy Grin
 Henk Minderman
 Epke van der Valk

Trombone

Hans Maassen
 Kees Blokker
 Jacques Banens

Bastrombone

Henk van Bergen

Tuba

Donald Blakeslee

Pauken

Jan Labordus
 Jan Straatmans
 Gerard Schoonenberg

Slagwerk

Gerard Smeekes
 Ruud van den Brink
 Niels Le Large

Harp

Vera Badings
 Sara Vos-Strumphler

CONCERTGEBOUWORKEST

C-serie, seizoen 1972/73 in vogelvlucht

6 concerten op zondagmiddag

- ★ Twee concerten worden geleid door de vaste dirigent Bernard Haitink
- ★ De componist Luciano Berio introduceert als dirigent eigen werken
- ★ Gastorkest is het Rotterdams Philharmonisch Orkest o.l.v. Ferdinand Leitner
- ★ Eén concert wordt uitsluitend verzorgd door kleinere ensembles uit het Concertgebouworkest
- ★ Drie hedendaagse Nederlandse componisten zijn op de programma's vertegenwoordigd
- ★ Voorts werken van o.m. Xenakis, Ligeti, Schönberg, Zimmermann, Strawinsky

Zie het prospectus



Luciano Berio