

Nederlands Congresgebouw - Den Haag
Sweelinckzaal

Concertgebouw - Amsterdam
Kleine zaal

het Residentie-Orkest

Ter gelegenheid van het feit dat het dit jaar 25 jaar geleden is dat de Stichting Donemus met haar werkzaamheden als documentatiecentrum, uitgeverij en propaganda-instituut voor de Nederlandse muziek begonnen is, vindt in het kader van het Holland Festival een drietal concerten plaats, te geven door het Residentie-Orkest, waarin op bijzondere wijze aandacht besteed wordt aan de Nederlandse muziek.

In samenwerking met de artistieke commissie van het Residentie-Orkest is voor de concerten op 18 en 19 juni een keuze gedaan uit het werk van Kees van Baaren en zijn leerlingen, terwijl voor het concert op 3 juli de aandacht gevraagd wordt voor een viertal toonaangevende figuren uit het Nederlandse muziekleven van de vóóroorlogse jaren.

De Stichting Donemus prijst zich gelukkig dat mede onder haar auspiciën deze manifestatie van de Nederlandse muziek ter gelegenheid van haar 25-jarig bestaan door het Residentie-Orkest op zo zinvolle wijze kan plaatsvinden.

Dr. Jos Wouters
Voorzitter Stichting Donemus

vrijdag 18 juni 1971 - 20.15 uur

zaterdag 19 juni 1971 - 20.15 uur



Hans Vonk

Hans Vonk werd 18 juni 1942 te Amsterdam geboren. Hij doorliep het gymnasium, studeerde rechten aan de Universiteit te Amsterdam en tevens piano en directie aan het Muzieklyceum. Zijn leraren waren Peter Erös en Jaap Spaanderman. Verder studeerde hij bij Hermann Scherchen (Salzburg) en Franco Ferrara (dirigentencursus NRU, Hilversum). In 1964 behaalde hij het solistendiploma piano met onderscheiding.

Sinds 1966 is hij dirigent van de orkestklasse van het Muzieklyceum; in hetzelfde jaar werd hij tot dirigent van het Nationaal Ballet benoemd. Hij dirigeerde concerten van verscheidene Nederlandse orkesten.

Met het Nederlandse Blazersensemble maakte hij onlangs een tournee naar het Verre Oosten. Tijdens het Nikolai Malko-concours te Kopenhagen in 1968 werd hem een speciale prijs toegekend.

Sedert 1 september 1969 is Hans Vonk werkzaam als assistent bij het Concertgebouworkest; tevens is hij dirigent van het Radio Blazersensemble. In de loop van 1970 dirigeerde hij verscheidene concerten van het Concertgebouworkest.

dirigent: Hans Vonk
medewerkenden: Geoffrey Madge, piano
Reinbert de Leeuw, piano
leden van het Residentie-Orkest

PROGRAMMA

Kees van Baaren
1906-1970

Settetto
1952

Jan van Vlijmen
1935

Costruzione
voor twee piano's
1960

Pauze

Misha Mengelberg
1935

Musica per 17 strumenti
1959

Louis Andriessen
1939

Ittrospezione III
1965

Pauze

Peter Schat
1935

Septet
1957

Reinbert de Leeuw
1938

Music for piano I
(opgedragen aan Louis Andriessen)
1964

Pauze

David Porcelijn
1947

Cybernetisch object *
(opgedragen aan
het Residentie-Orkest)
1970/71

* wereldpremière

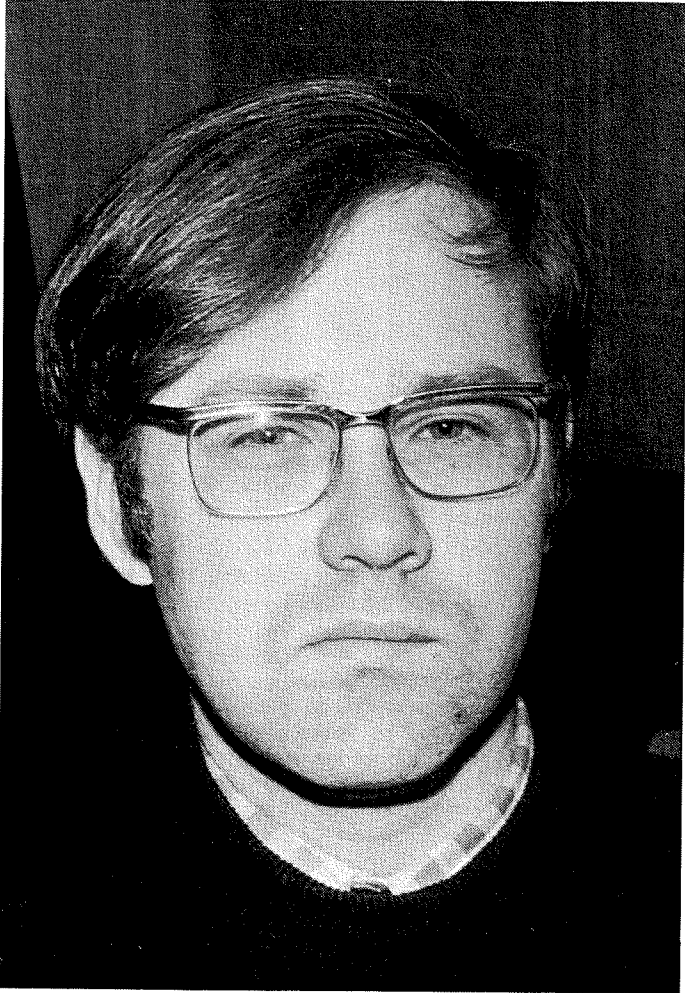
In eerste instantie werd voor dit concert ook een uitvoering aangekondigd van Peter Schats Entelechie II, met medewerking van de mezzo-sopraan Inge Frölich.

Het is echter niet mogelijk gebleken de gecompliceerde speelcode voor dit werk tijdig te ontrafelen. Wij hebben er daarom in overleg met dirigent en vocaliste de voorkeur aan gegeven de uitvoering uit te stellen tot het concert van 30 oktober 1971 (het derde keuzeconcert van dit seizoen)

Het laatste werk van dit programma zal op 19 juni in het Concertgebouw in de Spiegelzaal plaatsvinden.

Al de op dit concert uit te voeren werken zijn uitgegeven bij Donemus.

Dit concert wordt door de Wereldomroep opgenomen.



Geoffrey Madge

Geoffrey Madge

Geoffrey Madge werd geboren in 1941 te Adelaide (Zuid-Australië). Hij studeerde aan het Elder conservatorium van de universiteit in zijn geboortestad. Reeds op jeugdige leeftijd won hij prijzen in de Nationale Radio competitie te Sydney, de piano-wedstrijden te Adelaide, de Australian Bach championship te Canberra, en in 1963 behaalde hij de eerste prijs in het concours uitgeschreven door de Australian Broadcasting Company, bij welke gelegenheid hij enige malen met het Sydney Symphony Orchestra optrad.

Toen hij een Nederlandse studiebeurs ontving ging hij studeren in de Studio voor elektronische muziek in Utrecht, waar hij twee jaar verbleef. Intussen volgde hij nog de meesterklas van Geza Anda in Luzern, bestudeerde speciaal de werken van Bartók en de hedendaagse Hongaarse muziek in Budapest bij Peter Solymos en met een studiebeurs volgde hij in 1964 de Ferienkurse für neue Musik in Darmstadt. In 1966 kreeg Madge de vererende opdracht van het Adelaide Festival om een strijkkwartet te componeren.

Geoffrey Madge woont thans in Gent waar hij sinds 1966 chef-repetitor bij de opera is.

In 1970 maakte Madge een tweede tournee door Hongarije; hij trad met orkest op en gaf er recitals.

Uitnodigingen voor Holland, België en Engeland (een serie van drie recitals in de Wigmore Hall) volgden.

Voor de Nederlandse radio maakte hij diverse opnamen evenals voor de B.B.C. te Londen.

Met ingang van januari van dit jaar werd Madge tot hoofdleraar piano aan het Koninklijke Conservatorium in Den Haag benoemd.

Reinbert de Leeuw



Reinbert de Leeuw - in 1938 geboren te Amsterdam - studeerde bij Jaap Spaanderman te Amsterdam en behaalde zijn einddiploma met onderscheiding. Hij studeerde eveneens bij Kees van Baaren aan het Koninklijk Conservatorium in Den Haag, aan welk instituut hij sinds 1963 als leraar verbonden is. Als pianist treedt hij regelmatig op, zowel solistisch als in ensemble, waarbij hij zich in het bijzonder heeft toegelegd op de vertolking van de hedendaagse muziek.

Kees van Baaren en zijn leerlingen

Met **Kees van Baaren** heeft het Nederlandse muziekleven vorig jaar een kunstenaar verloren wiens betekenis tweeledig is geweest: als componist heeft hij een oeuvre gecreëerd dat een aparte plaats in het componeren in ons land inneemt, terwijl zijn gaven als paedagoog hem tot een gezocht leermeester en daardoor tot een opvallend centrum van compositorische activiteit hebben gemaakt. Na "Pijper en zijn School" vormen de Van Baaren-leerlingen een nieuwe groep die men echter niet eenzelfde betiteling zou willen meegeven, omdat het woord "school" iets impliceert van een bepaalde invloedssfeer, een gemeenschappelijk karakterkenmerk, waarvan bij de Van Baaren-groep veel minder sprake is dan bij die van Pijper.

In een artikel in "De Gids" (2/3-1966) heeft Van Baaren's leerling Reinbert de Leeuw onder de titel "Het einde van een mythe" de betekenis van Willem Pijper als drijvende kracht in ons muziekleven tussen 1918 en 1940 sterk aangevallen. Pijpers afwijzing van de ontwikkeling die Schönberg en Strawinsky volgden (waartegenover hij aan de stroming der polytonaliteit "een hegemonie van tenminste 100 jaar" voorspelde . . .) is een blijk van gemis aan contact met de muzikale werkelijkheid geweest waardoor Pijper mede schuldig te noemen is aan het ontstaan van ernstige lacunes in ons concertleven.

Kees van Baaren heeft zich eigenlijk als enige van Pijper's leerlingen al in een vrij vroeg stadium losgeëvolueerd van diens opvattingen; hij was de eerste componist in ons land die Schönberg's twaalftoon-techniek toepaste, op die wijze contact kreeg met de aktualiteit en juist daardoor een nieuw middelpunt van muzikale creativiteit kon worden.

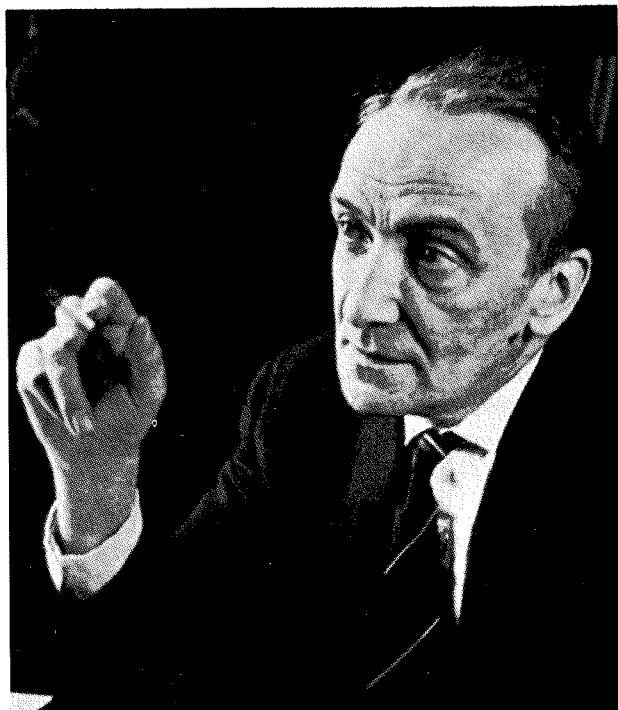
Dat Van Baaren een eminent leraar was - iemand die als het ware in een schets van een leerling zag "wat eruit zou kunnen komen", daartoe impulsen gaf maar zich verder op een afstand wist te houden, lijkt mij mede het gevolg van een eigen instelling binnen het creatieve proces. Via een enkel persoonlijk gesprek met hem heb ik de stellige indruk gekregen, dat in hem twee krachten huisden: een spontaan-muzikanteske en een koel-registrerende, die zich in wezen niet gemakkelijk lieten samenvoegen (in een in "Elseviers Weekblad" gepubliceerd "Muzikaal Zelfportret" worden die karakterverschillen tegenover elkaar geplaatst; veelzeggend lijkt mij daarbij het door Van Baaren gebruikte citaat uit Ezra Pound's "The Pisan Cantos": ". . . Here! None of that mathematical music", said the Kommandant when Munch offered Bach to the regiment".). Ik heb het gevoel dat het Van Baaren af en toe niet lukte om tot een gave synthese van die beide polen te geraken (bijvoorbeeld in de "Musica per Orchestra"), terwijl in andere gevallen (de "Variazioni" en het Pianoconcert) een in elkaar opgaan van beide elementen juist tot zulke meesterlijke resultaten kon leiden.

Ook het uit 1952 daterende "Settetto" toont die geslaagde synthese in zijn klinkende resultaat. Men kan het stuk, waarin Van Baaren voor het eerst met consequentheid de twaalftoontechniek toepast (aspecten daarvan treft men ook al in de Cantate "The Hollow

Men"), gerust "diverterend" noemen; de dodecaphonie zorgt voor weinig problemen bij het luisteren, omdat de wijze waarop Van Baaren deze techniek toepast "in de geest van de tonaliteit" plaats vindt, de tot uitgangspunt genomen twaalftoonreeks heeft op zichzelf al tonale bindingen die ook in de samenklank gaan functioneren. Een zekere gebondenheid aan de geest van de tonaliteit zou ook kunnen blijken uit de vormtoepassingen. In het eerste deel van dit septet kan men gemakkelijk een sonate-vorm ontdekken - een klassieke vorm van die in wezen bestaat bij de gratie van de contrasterende gegevens welke uit de tonale spanning voortkomen. Het gemis aan contrastwerking, dat door opheffing van de tonale centra ontstaat, compenseert Van Baaren door variatietechnieken, speciaal binnen de instrumentatie. In de "Expositie" zet het uit de reeks gevormde thema in de soloviool in en wordt in de omkering beantwoord door de fluit; in de "reprise" is de behandeling van de soloviool identiek maar wordt de beantwoording opgedeeld tussen hobo, klarinet en fluit.

Het tweede thema wordt in de expositie door de hobo ingezet waarna de soloviool het overneemt, terwijl in de reprise het thema eerst in de kreeftengang voorkomt (fagot en contrabas), door fluit en klarinet in de oorspronkelijke vorm wordt overgenomen en dan pas door de viool wordt ingezet. Buitengewoon inventief is het contrapunctische spel, dat Van Baaren met deze gegevens en allerlei daaruit afgeleide motieven bedrijft. Interessant is daarbij de veelvuldige maatwisseling, die direct verband houdt met de ontwikkeling der melodiek. Instructief voor Van Baaren's metrisch-ritmische behandeling is het openingsgedeelte dat zich afwisselend afspeelt in de maatindeling $\frac{3}{4} + \frac{3}{8}$ en $\frac{1}{4} + \frac{6}{8}$, - een formule die een gevoel geeft van verkleining en vergroting, van inkrimping en uitdijing. Het tweede deel is eveneens op twee gegevens gebouwd, het eerste lyrisch-eenvoudig, het tweede gepunteerder, ritmischer van karakter; het concorderende karakter van de soloviool manifesteert zich hier in een uitvoerige solocadens. In het laatste deel, gigue-achtig, worden nieuwe reeksvormen met elementen van de aanvangsreeks uit deel I omspeeld. De moeilijke combinatie van een concorderende viool met blaasinstrumenten vereist een uiterst transparante instrumentatie; daarvan is Van Baaren zich - getuige de doeltreffendheid van zijn schrijfwijze - steeds bewust geweest.

Wanneer men stelt dat bij het wegvallen van de tonaliteit ook het recht van bestaan voor de klassieke, absolute vorm vervalt dan blijkt uit die woorden al dat in de a-tonale, of liever: anti-tonale, muziek het vormprobleem acuut wordt. Een causaal verband zoals dat tussen de onderdelen van de klassieke sonate-vorm bestaat wordt opgeheven, - een consequentie daarvan is dat er geen ontwikkeling meer plaats vindt, de muziek wordt statisch, de gegevens worden ruimtelijk naast elkaar gezet. Waar de vorm niet meer absoluut is van karakter en een gericht tijdsverloop verliest, kunnen er verschillende combinatiemogelijkheden ontstaan en in



Kees van Baaren

voel eigentijdse muziek wordt de vorm, die op papier "open" is ,door de uitvoerende musici bepaald.

Dat is bijvoorbeeld het geval bij **Reinbert de Leeuw's** "Music for piano I" uit 1964. Het stuk bestaat uit 12 structuren, die in een zelfgekozen volgorde moeten worden gespeeld; gegeven is daarbij dat men wel met structuur I moet beginnen en met 12 moet eindigen.

Van de tussenliggende structuren zijn er die overgeslagen mogen worden, terwijl andere juist twee keer kunnen worden gespeeld.

De notatie is spatieel; per structuur is een globale tijdsduur aangegeven, waarin de muzikale akties zich moeten afspelen, - ruimtelijke verhoudingen op papier worden omgezet in tijds-verhoudingen.

Laat Reinbert de Leeuw in zijn pianostuk de samenstelling van de onderdelen aan de speler over, **Louis Andriessen** heeft met zijn "Ittrospezione III" een werk geschreven waarvan het gelijk-blijvende muzikale materiaal uitgangspunt is voor het vormen van verschillende versies of "concepten"; hij heeft zelf enige

concepten gerealiseerd, die samen een evoluerend beeld vormen van de manier waarop hij zich met dat muzikale materiaal bezig houdt.

In het eerste concept, geschreven voor 2 piano's en 3 instrumentale groepen, is sprake van twee los van elkaar staande basisstructuren: een onderdeel voor 2 piano's, dat levendig en sterk-ritmisch is en opvallend contrasteert met een juist heel statisch gedeelte voor 3 trombones. De andere twee groepen instrumenten stellen tegenover deze structuren hun gegevens als een soort interjecties. Voor het op dit programma uit te voeren tweede concept van zijn stuk heeft Andriessen de totale instrumentale bezetting iets gewijzigd, de structuur voor 2 piano's door herhalingen uitgebreid en aan de totaalvorm een derde basisstructuur toegevoegd voor met contactmicrofonen versterkte strijkers, die via uiterst lang aangehouden tonen en dubbelgrepen (op vrije wijze gespeeld, los van de dirigent) haast een nulpunt in de beweging bereiken. In een vorm van collage-techniek worden de overige onderdelen tegen de basisstructuren "geplakt" in een groepsgewijze bezetting waarbij een saxofoon-solo (ook elektronisch versterkt) voor de laatste "tegen-impuls" zorgt. Met het noemen van een derde concept voor groot orkest hebt U een indruk van de ontwikkelingsstadia binnen "Itrospezione III". In een karakteristiek van het werk mag het begrip "muzikantesk" niet ontbreken; Louis Andriessen verraadt zijn origine niet (waarmee hij al te vaak om de oren wordt geslagen) en Van Baaren zal als leraar zeker grote waarde voor hem hebben gehad, al was het alleen al in het "regelen" van zijn spontaniteit.

Interessant is het de behandeling van de twee piano's in Andriessen's stuk te vergelijken met de toepassing van **Jan van Vlijmen** in diens voor pianoduo geschreven "Costruzione" (1960). De schrijfwijze heeft op zichzelf wel enige overeenkomsten, maar binnen het vorm-gegeven vindt men een zeer essentieel verschil. Waar Andriessen's fragment voor 2 piano's als het ware in zichzelf rond blijft gaan (wanneer het ophoudt is dat min of meer toevallig, het had langer of korter kunnen duren), daar is Van Vlijmen's compositie een volkomen afgerond, geheel gefixeerd totaal. Kees van Baaren zegt over dit werk, dat Van Vlijmen's uitdrukkingwijze van een "ongewone directheid" is; "nergens komt hij de toehoorder tegemoet, in tegendeel: een duidelijke, onomwonden agressiviteit en abruptheid wekken soms de indruk als een uitdaging bedoeld te zijn".

De componist gaat uit van een twaalftoonreeks waarmee een reeks van toonduren verbonden is; iedere toon heeft zijn eigen mee-georganiseerde lengte. Deze reeks wordt op velerlei wijze "gepermuteerd" (simpelweg: in verschillende combinatie-mogelijkheden toegepast), de resultaten daarvan worden samengevoegd en er ontstaat al naar gelang het aantal gecombineerde reeksen een steeds wisselende horizontale dichtheid, waarbij de componist naar het ontstaan van contrasterende muzikale verschijningsvormen streeft. "Costruzione" bestaat uit twee delen.

Het eerste deel is in twee helften op te delen, die een ritmisch spiegelbeeld van elkaar vormen. Het tweede deel bestaat uit drie onderdelen: een uiterst knap geschreven "Canon in de tegenbeweging" (de tweede piano laat de omkering horen van wat in de eerste piano gebeurt) wordt voorafgegaan en afgesloten door een langzaam gedeelte, dat bij zijn tweede optreden weer een ritmisch spiegelbeeld van het eerste vormt. Een opmerkelijk facet in de "Canon" is het gestaag toenemen van compactheid in de ritmische beweging. Mede door een steeds wisselende metriek is "Costruzione" een ritmisch zeer gedifferentieerde compositie, die zijn "agressiviteit" vooral ook ontleent aan de veelvuldig voorkomende martellato- en staccato-aanslag.

Wanneer Jan van Vlijmen door zijn weloverwogenheid en efficiëntheid de indruk maakt de meest typerende Van Baaren-leerling te zijn, dan lijkt **Misja Mengelberg** door zijn volkomen andere uitgangspunten het verst van het voorbeeld van zijn leraar af te staan. Mengelberg behoort tot de componisten bij wie de mentaliteit van waaruit een werk ontstaat in wezen belangrijker lijkt te zijn dan het werk-zelf. In zijn benadering van het fenomeen muziek, in zijn muzikale "denken", is Mengelberg een originele figuur, die – wanneer men zijn "Musica per 17 strumenti" beluistert – al in een vroeg stadium (1959) met dingen bezig was die verder door niemand in ons land werden gedaan. Zijn "Musica" viel ook zeer op tijdens de Internationale Gaudeamus-Muziekweek in 1961, toen het als beste Nederlandse compositie werd bekroond. "Musica per 17 strumenti" is geschreven in het psychische klimaat van een John Cage; Mengelberg's muziek voldoet aan Cage's ideaal van het zichzelf-laten-zijn van de tonen door geen expressie in te leggen en geen ordening op te leggen. Er is geen dynamische ontwikkeling, er zijn geen contrasten en climaxen; de stilte wordt af en toe doorbroken door losse klanken zonder uitdrukking in romantische zin (alles senza vibrato!), zonder klankschoonheid. Een technische informatie, die bewijst dat het hier geen louter "toevallige" compositie betreft (en de vergelijking met Cage niet geheel opgaat): buiten de gitaar en het slagwerk om, spelen alle instrumenten slechts één toon, – elk een andere toon waarbij het toonmateriaal in zijn totaal het complete chromatische gebied omvat. Met iedere toonhoogte is dus een eigen specifiek timbre verbonden. Er vallen enige verschuivingen in de instrumentatie waar te nemen: het stuk begint met een combinatie van strijkers-, blazers- en slagwerkklank, gebruikt daarna louter strijkinstrumenten-klank, gaat over in een naar verhouding vrij uitvoerig gedeelte voor gitaar, cembalo, xylofoon en vibrafoon, om tenslotte weer in een gemengde ligging te eindigen.

Het stuk heeft haast iets ritueels, waarvan men zich kan afvragen of het in de concertzaal het best tot zijn recht komt. Dit programma maakt in zijn geheel een sterk-retrospectieve indruk; de verschillende composities zijn natuurlijk niet representatief voor deze Van Baaren-leerlingen wanneer men van hun huidige componeren uitgaat. Maar ook voor wie met hun situatie in 1971

vertrouwd is kan deze terugblik de moeite waard zijn. Een confrontatie met een van **Peter Schat's** eerste werken, zijn *Septet* uit 1956/57, kan bijvoorbeeld aantonen hoe Schat al in zijn beginstadium een opvallend gemak heeft in het toepassen en verwerken van actuele technieken. Hij heeft daarin van meet af aan een ongewone durf getoond, die hem tot een woordvoerder hebben gemaakt en tot een ontwerper van initiatieven, die in ons land heel wat konden losmaken (1960, *Mood Engineering Society* – een eerste vorm van muzikaal theater in ons land; 1964, "*Labyrinth*" – een vorm van totaaltheater).

Het is interessant Van Baaren's "*Settetto*" met dat van Schat te vergelijken. In hun instrumenten-keuze hebben zij slechts de fluit, hobo en hoorn gemeen; Van Baaren combineert daarmee, klarinet, fagot, viool en contrabas, – Schat de basklarinet, piano, cello en slagwerk.

Vooraf het zeer gedifferentieerde slagwerk en de piano maken het klankgemiddelde bij Schat "actueler", al zitten daarin ook gevaren van "decoratieve" aard (een niet geheel opgenomen zijn van de slagwerkklank in de totaalklank bijvoorbeeld). Het werk, dat in helderheid van schrijfwijze met dat van zijn leraar vergelijkbaar is, heeft twee delen. Het eerste daarvan bestaat uit een aantal variaties, waarvoor een toonhoogtenreeks als uitgangspunt dient; die variaties zijn: *pianissimo*, *scherzino molto capriccioso*, *con fuoco*, *presto* en *adagio*.

Het tweede deel is opzichzelf weer een variant van het eerste, een variatie over een variatie, – een techniek die in de twaalftoon-techniek veel voorkomt.

Ton Hartsuiker

David Porcelijn: Cybernetisch object voor orkest

Cybernetisch object voor orkest is in 1970-71 gecomponeerd. Het werk is opgedragen aan het Residentie-Orkest.

Cybernetica is stuurkunde.

Mijn uitgangspunt is als volgt geweest: het geven van impulsen, waardoor acties en/of reacties ontstaan, die weer als impuls kunnen fungeren.

Hierdoor ontstaat een kringproces. De acties en reacties kan men zien als eventuele aanvullingen en/of correcties van een bepaalde situatie. De totaliteit is een keten van oorzaken en gevolgen.

Er zijn twee instrumentale blokken:

1e. de 'kerngroep' van 11 instrumenten, die in het midden van de zaal is gesitueerd;

2e. de 'vrije groepen'. Dit zijn 2, 3 of 4 groepen van ieder minimaal 14 instrumenten, die om de 'kerngroep' zitten.

De 'kerngroep' functioneert als een volledig zelfstandige groep.

Deze groep speelt steeds vrij korte fragmenten, die als 'impulsen' gezien kunnen worden.

De duur van een fragment en de duur van de pauzes tussen de fragmenten wordt steeds door een andere speler van de 'kerngroep' bepaald. Dit is afhankelijk van de relatieve tijdsduuraanduidingen. Iedere speler van de 'vrije groepen' mag binnen de duur van het totale werk beginnen wanneer hij wil.

Hij kan zowel 'impulsontvanger' als 'impulsgever' zijn.

a. 'impulsontvanger' - een impuls kan zowel van de 'kerngroep' of van één of meerdere spelers van de 'vrije groepen' komen. De 'impulsontvanger' kan hier op reageren.

b. 'impulsgever' - de speler kan zich ook afsluiten voor impulsen van buitenaf en zelf 'actie' ondernemen, wat voor de andere spelers van de 'vrije groepen' een impuls kan zijn om te reageren.

Het materiaal waarmee de spelers van de 'vrije groepen' acties en/of reacties geven is een aaneenschakeling van 300 segmenten.

De segmenten worden opeenvolgend gespeeld, maar kunnen in kleinere of grotere groepen onderverdeeld worden.

Dit moet de speler, afhankelijk van de situatie, steeds zelf bepalen.

De wijze van actie af reactie is afhankelijk van de aanduidingen van een segment.

Deze aanduidingen hebben betrekking op toonduur, register, speelmannieren en dynamiek, waarbij geen absolute maar relatieve waarden worden gegeven.

Het materiaal van het stuk is dus tweeledig:

1e. impulsachtige fragmenten van de 'kerngroep';

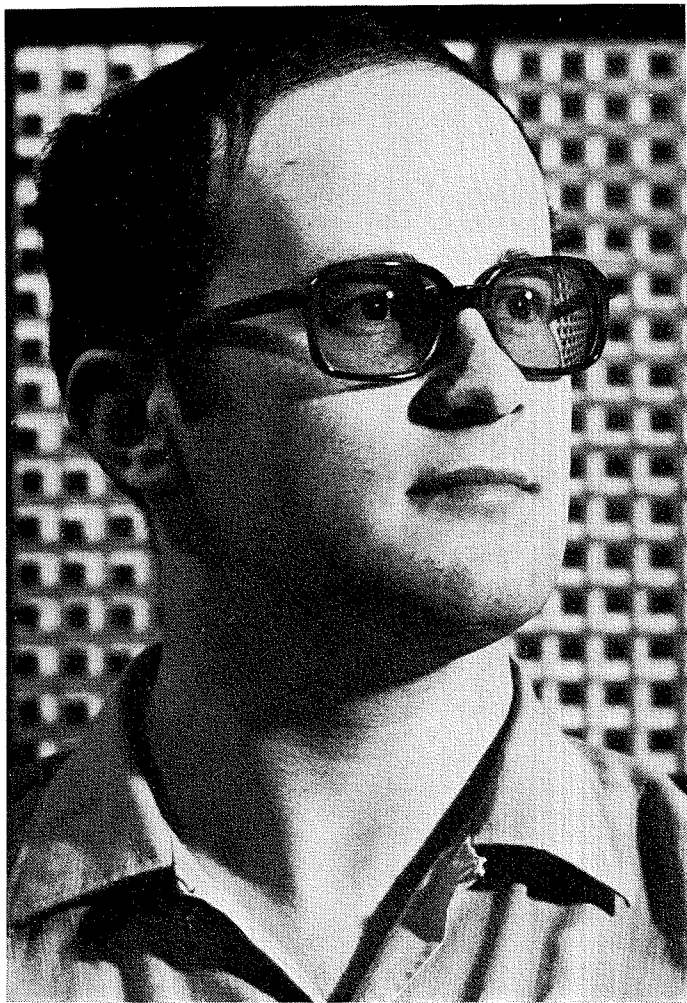
2e. segmenten van de 'vrije groepen', die zowel 'impuls' als 'reactie' kunnen zijn.

De impulsen van de 'kerngroep' zou men kunnen voorstellen als de pijlers van het bouwwerk (muziekwerk), waarbinnen de plaatsing van de segmenten van de 'vrije groepen' tijdens het bouwen (spelen) bepaald wordt.

Dit 'plaatsen' wordt bepaald door acties en/of reacties van de spelers van de 'vrije groepen'.

David Porcelijn

David Porcelijn



David Porcelijn werd in 1947 in Friesland geboren. In 1964 begon hij zijn fluitstudie bij Frans Vester aan het Koninklijk Conservatorium te Den Haag en beëindigde deze studie in 1968. Aan hetzelfde conservatorium begon hij in 1966 met compositielessen bij Kees van Baaren en later bij Jan van Vlijmen. Eind 1970 behaalde hij de prijs voor compositie. Thans studeert hij orkestdirectie bij Louis Stotijn.

AGENDA

vrijdag 25 juni 1971
zaterdag 26 juni 1971

Ned. Congresgebouw - 20.15 uur

dirigent
regie
solisten

Gary Bertini
Josef Heinzelmann
Lotte Lenya - Anne Haenen - Henriette
Klautz - Mary Lindsay - Werner Goetz -
John van Kesteren - Meinard Kraak -
Lieuwe Visser

met medewerking van

Rotterdams Conservatoriumkoor
(dir. Kees Stolwijk)

Kurt Weill
Kurt Weill

Royal Palace
Der Silbersee

zaterdag 3 juli 1971 Ned. Congresgebouw - 20.15 uur

dirigent
solisten

Diego Masson
Inge Frölich, mezzo-sopraan
Max van Egmond, bas-bariton

met medewerking van

Collegium Musicum Amstelodamense
(dir. Toon Vranken)

Willem Pijper
Sem Dresden
Piet Ketting
Matthijs Vermeulen

The tempest
Chorus tragicus
Vier gedichten
Symfonie nr. 2

vrijdag 9 juli 1971 Ned. Congresgebouw - 20.15 uur

CIRQUE MUSICAL

medewerken o.m.

Het Residentie-Orkest
Promenade Orkest
(‘Les Saltimbanques’)
Ensemble Syntagma Musicum
Int. Folkloristisch Danstheater
Flamenco-groep Paco Peña