



Orkest van de XVIIIe Eeuw

Amsterdam
Concertgebouw, Grote Zaal
vrijdag 3 juni 1988
20.15 uur

Den Haag
Dr. Anton Philipszaal
zaterdag 4 juni 1988
20.15 uur

mede mogelijk gemaakt door bijdragen van:

Van der Kroft c.s.
Advokaten te Amsterdam

REITSMA  WERTHEIM
Entrepreneur/Business Search
Overname-adviseurs
030-334040

dirigent Frans Brüggen

Orkest van de XVIIIe Eeuw

Amsterdam
3 juni

Wolfgang Amadeus Mozart

Symfonie in Es gr. t. KV 543 (Wenen, 1788)
Adagio - Allegro
Andante con moto
Menuetto (Allegretto) en Trio
Allegro

Wolfgang Amadeus Mozart

Concerto voor fluit in G gr. t. KV 313 (Mannheim, 1778)
Allegro Maestoso
Adagio non troppo
Rondeau (Tempo di Menuetto)
Konrad Hünteler solist

PAUZE

Ludwig van Beethoven

Tweede Symfonie in D gr. t. Opus 36 (Wenen, 1802/1803)
Adagio molto - Allegro con brio
Larghetto
Scherzo (Allegro)
Allegro molto

Den Haag
4 juni

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia tot Le Nozze di Figaro KV 492
(Wenen, 1785/1786)

Wolfgang Amadeus Mozart

Symfonie in D gr. t. KV 504 - 'Praagse' (Wenen, 1786)
Adagio
Andante
Presto

PAUZE

Ludwig van Beethoven

Tweede Symfonie in D gr. t. Opus 36
Adagio molto - Allegro con brio
Larghetto
Scherzo (Allegro)
Allegro molto



Frans Brüggen (foto: Jean van Lingem)

Mozart *Symfonie in Es KV 543* (1788) en *Concerto voor fluit in G KV 313* (1778)

In de zomer van 1788 componeerde Mozart in korte tijd zijn laatste drie symfonieën. De *Symfonie in Es KV 543* ontstond als eerste van dat beroemde drietal, waartoe verder de *Symfonie in g KV 550* en de *Symfonie in C (de Jupiter-symfonie) KV 551* behoren. Samen met Haydns zogenaamd 'Londense' symfonieën - die later geschreven werden - vormen Mozarts laatste orkestwerken het hoogtepunt van het symfonische genre in de klassieke traditie. In zijn eerste twee symfonieën knoopt Beethoven nog wel bij Haydn aan, maar hoewel de bezetting en de vorm van de *Eroïca* nog wel klassiek zijn, maakt de omvang en de muzikale inhoud dat werk toch post-klassiek.

In de catalogus die Mozart sinds 1784 van zijn composities bijhield staat de *Symfonie in Es* vermeld onder 26 juni 1788. Vier dagen eerder schreef Mozart een ander werk in; de symfonie moet dus in vier dagen uitgeschreven zijn. Gezien zijn produktiviteit kan het compositieproces dat daar aan voorafging niet al te veel tijd in beslag genomen hebben, maar dat betekent niet dat het werk in vier dagen gecomponeerd werd. Dat er nauwelijks schetsen van Mozarts composities bewaard zijn, betekent evenmin dat hij die niet gemaakt heeft en hoe lang hij over een stuk nadacht voor hij het uitschreef, is ook niet te reconstrueren. Niet alleen met betrekking tot Mozarts componeren bestaan romantische mythes. Omdat het niet bekend is voor welke gelegenheid hij zijn laatste drie symfonieën componeerde, is de tragische veronderstelling ontstaan dat de

componist ze nooit heeft horen klinken. Mozart schreef vrijwel altijd voor een bepaalde gelegenheid, bracht bovendien op een uitvoering gerichte wijzigingen aan in de *g moll-symfonie* en heeft met zekerheid in 1790 in Frankfurt een concert geleid waarin twee niet nader genoemde nieuwe symfonieën werden uitgevoerd.

Zoals Mozart naar aanleiding van Haydns *Strijkkwartetten opus 33* een serie van zes kwartetten schreef, zo ook is er een wellicht niet toevallige overeenkomst tussen zijn laatste symfonieën en Haydns 'Parijse' symfonieën uit 1786. Mozarts werken staan in dezelfde toonsoorten als de eerste drie 'Parijse' symfonieën. De beide symfonieën in Es openen met een langzame introductie - ongewoon bij Mozart - en de finale van Mozarts symfonie staat in karakter dicht bij Haydns afsluitende delen. Het slot-allegro wordt gedomineerd door één thema en de manier waarop dat ontwikkeld wordt, verwijst naar Haydn. Net als bepaalde instrumentale dialogen, de plotselinge modulaties of de abrupte afwisseling in dynamiek.

De wijze waarop het eerste thema van het openings-allegro vanuit de langzame introductie wordt bereikt, verdraagt eveneens Haydns invloed, terwijl het gepuncteerde ritme van die introductie afkomstig is uit de zogenaamde Franse Overture.

In de sterkere dramatische werking onderscheidt het werk zich van zijn model en klinkt de operacomponist Mozart door.

In de dramatische vormen van Opera

en Concerto ligt een zwaartepunt van Mozarts oeuvre. Met zijn pianoconcerten leverde hij een belangrijke bijdrage aan de ontwikkeling van het concert met solo-instrument. De vorm die Mozart daarvoor vond, was voor het grootste deel van de generatie componisten na hem de norm.

De twee fluitconcerten die Mozart produceerde, schreef hij echter met frisse tegenzin. Weinig componisten halen het niveau van Mozart in de behandeling van de houtblazers in het orkest, maar van de fluit als solo-instrument had hij een grote afkeer.

Hij kreeg de opdracht tot het schrijven van drie 'licht en korte concerten en een paar kwartetten' voor fluit van de rijke Nederlandse koopman De Jean en kon daar tweehonderd gulden mee verdienen. Mozart nam de opdracht aan en leverde uiteindelijk na een voor zijn doen lange periode twee concerten en een kwartet voor 96 gulden. Aan zijn

vader die de toen 21-jarige componist bij voortdurend vermanende brieven deed toekomen, schreef Wolfgang bij wijze van excuus: 'Zoals je weet, wordt ik onmiddellijk door afkeer overvallen wanneer ik voor een instrument dat ik niet kan uitstaan moet componeren'.

Het *Fluitconcert in G* is het enige originele fluitconcert dat Mozart schreef, want het tweede concert in D (KV 314) is een omwerking van een hoboconcert. De moeizame ontstaansgeschiedenis ten spijt blijft het *Fluitconcert in G* populair en niet alleen vanwege de unieke plaats in het werk van de componist. Mozart kon uitstekend op bestelling leveren. Al was de inspiratie misschien wat minder aanwezig; de fluitist kan schitteren en Mozarts vakmanschap en genie staan er borg voor dat zelfs clichés een extra dimensie krijgen.

Mozart *Sinfonia tot 'Le Nozze di Figaro'* KV 492 (1785/1786) en *Symfonie in D* KV 504 (*Praagse symfonie*) (1786)

Begin december 1786 beleefde de opera *Le Nozze di Figaro* de eerste uitvoering in Praag. Het succes was overweldigend en overtrof zelfs de enthousiaste ontvangst van het werk bij de wereldpremière in Wenen. Die was niet zonder slag of stoot tot stand gekomen dankzij de politiek gevoelige inhoud van het toneelstuk van De Beaumarchais waarnaar Lorenzo Da Ponte het libretto vervaardigde.

De revolutionaire geest van De Beaumarchais' toneelstuk waarin een eenvoudige jongeman (Figaro) een adellijke heer te kijk zet, werd aan het Weense hof niet echt gewaardeerd. In Wenen mocht het stuk niet worden opgevoerd. Dat de opera - ondanks het feit dat het libretto scherpe kantjes behield - wel mocht worden uitgevoerd, lag aan de handigheid van Da Ponte.

Over wat Mozart van de politieke implicaties van de operatekst vond, is niets bekend. Gezien zijn levenswandel zal hij daar niet afkeurend tegenover hebben gestaan, maar zeker is dat de tekst hem fantastische mogelijkheden als operacomponist bood en dat heeft ongetwijfeld zwaar voor hem geteld.

De opera werd gecomponeerd tussen half oktober 1785 en april 1786. Waarschijnlijk was het grootste deel van het werk al eind november 1785 af - na die tijd voltooide Mozart diverse andere composities - maar de *Sinfonia* werd als een van de laatste onderdelen gecomponeerd en pas in april 1786 uitgeschreven.

In de meeste komische opera's in

Italiaanse stijl vóór *Figaro* is een *Sinfonia* een op zichzelf staande eenheid die fungeert als introductie op - attentiesignaal voor - het drama. In de laat-barokke- en de vroegklassieke stijl werd de standaardvorm driedelig: snel-langzaam-snel in tempo.

Aanvankelijk was die vorm ook in de *Sinfonia* tot *Figaro* terug te vinden. Een langzame siciliano werd door Mozart op het laatste moment geschrapt. In de definitieve vorm is de *Sinfonia* een bruisende introductie waarin net zo veel vaart zit als in de erop volgende handeling. Niet alleen daarin sluit de inleiding aan op het drama. Diverse motieven binnen de *Sinfonia* verwijzen naar nummers uit de opera.

Het succes van *Figaro* in Praag leidde tot een uitnodiging aan Mozart het werk daar zelf te komen dirigeren en tot de opdracht voor het componeren van een nieuwe opera: *Don Giovanni*. In januari 1787 reisde de componist naar Praag waar hij bij aankomst met vreugde constateerde dat de mensen passages uit zijn opera op straat floten.

De 'Praagse' symfonie was al geschreven voordat Mozart de uitnodiging om naar Praag te komen, kreeg en is dus niet speciaal voor die gelegenheid gecomponeerd. Wel vond de wereldpremière - op 19 januari 1787 - in de huidige Tsjechische hoofdstad plaats. In de compositie klinken echo's na uit *Figaro* in de vorm van motivische verwijzingen, maar meer nog loopt de symfonie vooruit op *Don Giovanni*. De hoofdtoonsoort D groot wordt dik-

wijls overschaduwd door het demonische d klein van de titelheld uit die opera wiens muzikale karakterisering ook in de dramatische intensiteit van het eerste deel en de flitsende finale is terug te vinden.

Opmerkelijk is het ontbreken van een

Menuet in de 'Praagse' symfonie en naar de reden daarvan kan men slechts gissen. Wellicht zijn de muzikale inhoud en de grootse conceptie van het eerste deel - het langste symfonische openingsdeel dat Mozart schreef - een reden daarvoor geweest.

Beethoven *Symfonie II opus 36* (1802)

'Zo neem ik afscheid van je - en diep bedroefd - ja de gekoesterde verwachting - waarmee ik hier kwam, om tenminste tot op zekere hoogte genezing te vinden, zij moet mij nu geheel verlaten, zoals herfstbladeren afvallen, verwelken, zo is - ook zij voor mij verdord, in bijna dezelfde staat als waarin ik hier aankwam, vertrek ik - zelfs de hooggestemde moed, die mij tijdens de mooie zomerdagen dikwijls bezielde - hij heeft mij verlaten - O, Voorzienigheid - gun mij eenmaal een dag van pure vreugde - zo lang al is het ware innerlijk geluk mij vreemd - O wanneer, O wanneer, O Godheid - kan ik dat in de tempel van de natuur en de mensheid weer voelen - nooit - nee - het zou te hard zijn -'

Op 6 oktober 1802 richtte Beethoven, 31 jaar oud, zich met deze hartekreet tot zijn oudere broer Carl. Het in zijn onhandige formulering aangrijpende citaat, vormt het slot van het zogenaamde Heiligenstadter Testament. Carl heeft het nooit onder ogen gekregen. Hij stierf in 1814 en het document werd pas na Beethovens dood in 1827 gevonden.

Beethovens wanhoop kwam voort uit zijn steeds verder toenemende doofheid en misschien heeft ook een ongelukkige liefde die hij - niet voor het eerst en zeker niet voor het laatst - koesterde, een rol gespeeld. Toen hij het Heiligenstadter Testament schreef, had Beethoven vermoedelijk zestig procent van zijn gehoor verloren. Vanaf 1816 was hij volledig doof.

De Tweede Symfonie ontstond in de zomer van 1802 en van de persoonlijke crisis is in de muziek niets te horen. Persoonlijke bekentenis-muziek schreef Beet-

hoven nooit; wat dat betreft wortelt zijn werk geheel in de klassieke traditie.

Het werk is niet geschreven door een componist die door het noodlot wordt getart, maar lijkt eerder het produkt van de 'hooggestemde moed' die Beethoven tijdens de mooie zomerdagen bezielde.

Hector Berlioz schreef dat in de Tweede 'Alles voornaam, energiek, en trots' is. Het 'jeugdige vuur van een edel hart dat de mooiste illusies van het leven zuiver bewaard heeft', klinkt er in door. Het uitgelaten Scherzo met zijn fijn uitgewerkte motivische spel tussen de instrumentengroepen; het afsluitende Rondo met zijn sterke contrastwerkingen, imiterende stemvoeringen en spannend geplaatste rusten: Het zijn voorbeelden wat met die niet al te fraaie term 'Beethoviaanse humor' wordt aangeduid.

Beethovens *Tweede Symfonie* is niet alleen zonnig, het is ook een belangrijke stap verder in symfonische conceptie en compositorische ontwikkeling ten opzichte van de *Eerste symfonie*. In instrumentatie, melodische inventie en lyriek overtreft het Larghetto het Andante uit de Eerste ruimschoots.

De opzet van het eerste deel is groter en uit de schetsen blijkt dat de expositie van het begin af aan als één geheel is gedacht, terwijl Beethoven zich daarvoor in de eerste fase van het compositieproces vooral op het thematisch materiaal concentreerde.

In de jaren rond 1800 - de periode dat zijn gehoor dramatisch afnam - verdiepte Beethovens compositorische

denken zich. Naast thematische ideeën en de verwerking daarvan, spelen abstractere concepties een grotere rol. In de *Pianosonate opus 31/3* klopt in het eerste deel de inhoud van de thema's niet met de functie die ze in de grote vorm innemen, waardoor het idee van de sonate-vorm wordt ondergraven.

In dat soort gedachten – en ook in de *Tweede symfonie* zijn die te vinden – schuilt de nog altijd geldende moderniteit van Beethoven. Het is een speculatie, maar wellicht heeft Beethovens gehoorprobleem er toe geleid dat hij zich daar in zijn componeren sterker op is gaan richten.

Roeland Hazendonk

Het Orkest van de XVIIIe Eeuw

Sinds de oprichting in 1981 heeft het Orkest van de XVIIIe Eeuw onder de artistieke leiding van dirigent Frans Brüggen en dankzij de inzet van directeur Sieuwert Verster een internationale reputatie opgebouwd. De musici in het orkest spelen op instrumenten die zoveel mogelijk overeen komen met die van een 18e-eeuws orkest.

Niet alleen door het instrumentarium, maar vooral ook door de benadering van de partituren, kan het orkest 18e- en vroeg 19e-eeuwse composities in zogenaamde 'authentieke' uitvoeringen tot klinken brengen.

In dit vraaggesprek vertellen twee orkestleden iets meer over het karakter en de interpretatiewijze waar het Orkest van de XVIIIe Eeuw befaamd om is.

'Sieuwert Verster', is het bondige antwoord van violist Marc Destrubé op de vraag wat er zo bijzonder is aan het Orkest van de XVIIIe Eeuw. Destrubé woont in Canada en komt – net als de vele andere buitenlanders in het orkest – twee maal per jaar naar Nederland voor een repetitieperiode. Daarna volgt een tournee. (met dit Holland Festival programma was het orkest eerder deze maand in Spanje en Japan te horen).

In het orkest zijn 14 nationaliteiten verenigd en de meeste musici zijn door persoonlijke contacten in het ensemble terechtgekomen. Destrubé kwam zeven jaar geleden bij het orkest via eerste violiste Lucy van Dael. Die onorthodoxe wijze waarop de samenstelling van het orkest tot stand komt, is

bevorderlijk voor de onderlinge samenhang en een eerste verschil met een 'normaal' symfonie-orkest. Alle musici hebben eenzelfde interesse voor de authentieke uitvoeringspraktijk en iedereen speelt met hetzelfde enthousiasme en dezelfde inzet.

Eric Hoeprich kwam iets later dan Destrubé bij het orkest. Ook hij had een persoonlijke connectie met het ensemble. Hij kent dirigent Frans Brüggen sinds 1972. Hoeprich studeerde toen filosofie aan de Harvard University en besloot onder invloed van Brüggen voor een muzikale carrière als klarinettist te kiezen en zich in de authentieke uitvoeringspraktijk te specialiseren.

Hij kwam naar Nederland, studeerde aan het Conservatorium van Den Haag en raakte daar tevens geïnteresseerd in de reconstructie van 18e- en 19e-eeuwse blaasinstrumenten. In tegenstelling tot bijvoorbeeld strijkinstrumenten, functioneren veel blaasinstrumenten uit die tijd zo slecht dat ze nabgebouwd moeten worden.

Hoeprich: 'Het fascinerende van het spelen in een orkest als dit is dat het om meer gaat dan alleen het technisch gaaf reproduceren van de noten bij een traditionele uitvoering. In het Orkest van de XVIIIe Eeuw gaat het ook om het denken achter de muziek zoals dat ten tijde van het ontstaan van de composities bestond. Het is onzin om alle werken die pakweg tussen 1750 en 1920 geschreven werden op eenzelfde manier, vanuit eenzelfde 19e-eeuwse orkesttraditie, te spelen zoals een normaal symfonie-orkest doet. Wij nemen

tijd, ontdekken partituren, repeteren langer'.

Destrubé: 'Wij spelen de partituren alsof het om moderne muziek gaat, alsof het helemaal nieuw is. Dat betekent dat je de clichés uit de interpretatie haalt, niet vanuit die traditionele uitvoeringspraktijk werkt. Een modern orkest neemt voor een Haydn-symfonie twee korte repetities'.

Hoerich: 'Dat impliceert de merkwaardige gedachte dat Haydn of Mozart minder te zeggen hadden dan Mahler. Met twee repetities heb je geen idee. Wij denken over de articulatie en de dynamiek van iedere maat. Zoals we wel eens zeggen: Een symfonie-orkest is net de Engelse taal. Je kunt er overal mee terecht, maar als je een land echt wil leren kennen, moet je de desbetreffende taal vlekkeloos beheersen. Het Orkest van de XVIIIe Eeuw spreekt in vele talen'.

Sieuwert Verster - alom aanwezig -: 'Wij zijn polyglot'.

Hoerich: 'Een orkest dat in Wenen Beethovens *Tweede Symfonie* voor het eerst speelde, kwam voort uit één specifieke muziekcultuur. Er wordt wel eens gesteld dat wij waarschijnlijk veel beter spelen dan zo'n orkest, maar dat vraag ik me af. De musici van toen hadden een belangrijk voordeel omdat de intentie van de muziek, de taal, ze in het bloed zat. Aan de andere kant was het zo dat bij de samenstelling van een dergelijk ensemble het toeval geen geringe rol speelde, overdreven gesteld: het was een jam-session'.

Destrubé: 'Ook het Orkest van de XVIIIe Eeuw bestaat uit musici die

allemaal eenzelfde dialect spreken. In ons orkest heeft iedereen zich verdiept in de muzikale intenties van toen. Weliswaar hebben wij dat moeten aanleren via onderzoek, inleving en verder noest studie, maar het uiteindelijke resultaat is dat ons orkest toch vergelijkbaar is met zo'n Weens orkest wanneer wij die Beethoven-symfonie spelen. Dat wil overigens niet zeggen dat wij een puur museale functie hebben, er is altijd een daar bovenuitstijgende muzikale inbreng. We zijn nooit louter bezig met reconstructie'.

Hoerich: 'Dat kan ook niet als je werkelijk muziek maakt en het is bovendien niet eens mogelijk om instrumenten exact te reconstrueren. Klarinetten hadden bijvoorbeeld andere en variërende rieten'.

Destrubé: 'Met strijkinstrumenten lukt het toch wel om het origineel weer terug te krijgen'.

Hoerich: 'Nou, de dikte van de snaren of de constructie van de stokken is toch niet echt precies duidelijk en in ieder geval wisselde ook dat'.

Destrubé: 'Dat is inderdaad wel waar, een 18e-eeuws orkest bestond nadrukkelijker dan tegenwoordig uit een verzameling individuen'.

Hoerich: 'Moderne instrumenten lijken veel meer op elkaar. Hobo, fluit en klarinet hebben bij ons veel meer een eigen profiel. Ze mengen ook anders. Eigenlijk is het een contradictie: enerzijds versmelt de klank van de instrumenten in ons orkest beter met elkaar en tegelijkertijd klinkt het gehele ensemble helderder. De instrumenten geven het orkest niet alleen een aparte klank, ze hebben ook consequenties voor de uitvoering ten ge-

volge van hun technische beperkingen. De trompetpartij uit Bachs *Tweede Brandenburgse Concert* is op zo'n oud ding bijna niet te spelen. Dat wist Bach ook wel. Het was dus kennelijk zijn bedoeling een bepaald effect te bereiken, die bepaalde spanning op te roepen. Mozart en Haydn waren in hun orkestwerk heel voorzichtig en praktisch in de behandeling van de verschillende instrumenten; wat zij schreven is altijd heel goed te realiseren, maar in Beethovens *Eroica* is dat zeker niet zo'.

Destrubé: 'Ook Beethoven zocht die spanning duidelijk op. Wanneer je zijn muziek op moderne instrumenten uitvoert, resteert daar nog maar weinig van. Als Beethoven voor hedendaagse instrumenten had geschreven, zou hij tot of over de grens van hun technische mogelijkheden gegaan zijn. Niet alleen in de interpretatie, maar ook dankzij ons instrumentarium denk ik dat wij de kern van zo'n werk als de *Eroica* werkelijk kunnen raken. En uiteindelijk moet een uitvoering daarop gericht zijn'.

Neil van der Linden

ORKEST VAN DE XVIIIe EEUW

Frans Brüggen - dirigent

viool

Lucy van Dael
Alda Stuurup

Rémi Baudet
Marc Destrubé
François Fernandez
Lorna Glover
Antoinette van den Hombergh
Kees Koelmans
Anthony Martin
Troels Svendsen
Staas Swierstra
Marinette Troost
Dirk Vermeulen
Natsumi Wakamatsu
Richard Walz
Sayuri Yamagata

altviool

Gijs Beths
Marten Boeken
Ruth Hesseling
Jacques Holtman
Oscar Hoogland
Emilio Moreno

cello

Wouter Möller
Richte van der Meer
Lidewij Scheifes
Hidemi Suzuki
Rainer Zipperling

contrabas

Anthony Woodrow
Jeroen van der Linden
Margaret Urquhart

fluit

Konrad Hünteler
Ricardo Kanji

hobo

Ku Ebbinge
Alayne Leslie

klarinet

Eric Hoeprich
Alf Hörberg

fagot

Danny Bond
Donna Agrell

hoorn

Stefan Blonk
Claude Maury

trompet

David Staff
Robert Farley

pauk

Berend de Vries

HOLLAND FESTIVAL WIJN

Evenals de afgelopen twee jaren is in samenwerking met Sopexa en het Comité Interprofessionel des Vins du Côtes du Rhône te Avignon een speciale Holland Festival wijn geselecteerd.

De selectie is gemaakt door een deskundig proefpanel waarin onder meer Gerard Fagel van restaurant de Hoefslag, de general manager van American, Heinz Strobl, de directie van Sancerre en Robert Leenaers, auteur over wijnen, zitting hadden.

Voor de rode Côtes du Rhône is de keuze gevallen op 'Château Ruth' van G. Meffre in Gigondas. Importeur is Wijn Verlinden te Den Bosch.

De witte wijn is 'Petit Duc' van Père Anselme in Châteauneuf du Pape en wordt geïmporteerd door André Kerstens uit Tilburg.

Zoals gebruikelijk dragen de wijnen het etiket van het Holland Festival kunstenaarsaffiche. Dit affiche, tevens verkrijgbaar als zeefdruk in een gesigeneerde oplage van 125 exemplaren, werd voor 1988 ontworpen door Toon Verhoef.

De wijnen zullen tijdens het Holland Festival worden geschonken in diverse restaurants en theatercafés en zijn verkrijgbaar bij een aantal gespecialiseerde slijters.

SPONSORS

KLM Royal Dutch Airlines
American Express
PTT Telecommunicatie Amsterdam
Kodak Nederland
Avenue
de Volkskrant
Dommelsche Bierbrouwerij bv
American Hotel
F. van Lanschot Bankiers nv
Fiat Auto Nederland
ICE, Italiaans Instituut voor de buitenlandse Handel;
Koninklijke Wessanen nv;

Reitsma & Wertheim,
overname adviseurs;
Drukkerijen Debussy Ellerman
Harms bv;
Mart. Spruyt bv., Amsterdam
Grafisch Centrum Amsterdam (GCA)
Van der Kroft, Advocaten te Amsterdam
AT&T Nederland bv
Nauta en Haagen bv
Wordperfect Europe bv
Epson Business and
Information Centre bv
Golden Tulip Barbizon Palace

COLOFON

Bestuur:

F.A.Becht (voorzitter)
mr H.J. Jong (penning-
meester)
dr L.J.C.M. Le Blanc
dr L. Ginjaar
mr. G. Korthals Altes
drs A.C.H. Kuijpers
J. Muis
mr E.L.L. de Wilde

Directeur:

Adriaan 's-Gravesande

Adjunct-directeur:

Geert Dales

Juridische zaken:

Marcel de Zwaan

Programmering:

Marc Jonkers (dans)
Arthur Sonnen (theater)
Adriaan 's-Gravesande
Elmer Schönberger
(muziek)

Productieleiding:

Elza Heijman

Producers:

Joseé Voormans
Karin IJzermans

Productie-assistentie:

Sigi Giesler
Marty Meinardi
Marja Molenwijk
Just Smits
Gwenoële Trapman

Productie en programmering Off Holland:

Paula van Eijk
Roeland Hazendonk
Renee Jonker
Rob Klaasman
Monica van Steen
Sieuwert Verster

Publiciteit

Irene de Groot
Carla Hazewindus
Neil van der Linden
Marijke Orthel
Marc Wielaert

Pers:

Babs van Overbeek
Anneke de Vries
Anne Wertheim

Sponsoring:

Jolanta Polomski

Secretariaat:

Tineke van Manen
Alma Netten
Jildou Straat
Isabelle Vermeij

Administratie:

Anny Brouwers
Anita van der Kroft

Huishouding:

Lies Bührmann-Indrisie

Grafisch Ontwerp:

Vincent van Baar
(Studio Dumbar)

Druk/Zetwerk:

BV Grafisch Centrum
Amsterdam (GCA)

Foto omslag:

Lex van Pieterse