

Kees van Baaren was een bijzonder mens. In het na-oorlogse Nederland stond hij aan het hoofd van de drie grote conservatoria, en als componist en pedagoog inspireerde hij een hele generatie componisten. Hij kreeg in de jaren dertig les van Willem Pijper en gaf twintig jaar later de fakkel door aan zijn eigen leerlingen. Eén van hen, Peter Schat, verdient bijzondere aandacht. Wat is de directe lijn tussen Willem Pijper en Peter Schat?

Evert de Cock

Tussen kiemcel en toonklok

Kees van Baaren: leerling en meester

In de muzikale ontwikkeling van Kees van Baaren zijn vier personen van belang geweest: Friedrich Koch, Arnold Schönberg, Willem Pijper en natuurlijk Kees van Baaren zelf.

Kees van Baaren (Enschede, 22 oktober 1906) schreef zijn eerste composities toen hij nog op de middelbare school zat. In de muziekwinkel van zijn vader kwam hij al vroeg in aanraking met muziek. Hij bespeelde diverse instrumenten, waaronder cello, piano en mondharmonika, en hij bracht vele uren door met bladmuziek en partituren. Ook maakte hij kennis met een fenomeen dat in onze dagen niet meer weg te denken is: de grammofoon. In eerste instantie luisterde hij veel naar muziek van Edvard Grieg. Vanaf zijn vijftiende jaar raakte hij geheel in de ban van Claude Debussy, in die jaren een eigentijds componist. Toen hij 18 was, hoorde Van Baaren een grammofoonplaat met een uitvoering van *Tristart und holde* van Richard Wagner. In een gesprek met collega-componist en studiegenoot Hans Henkemans herinnerde Kees van Baaren zich deze ervaring: 'Toen ben ik heel erg geschrokken. Dit betekent de devaluatie, de massificering van alle muziek. Vanaf dat moment voelde ik me aangetrokken tot de componisten, die de toegankelijkheid tot hun werk op de een of andere manier barricadeerden. Later las ik bij Debussy dat men de muziek zou moeten barricaderen door allerlei esotherische moeilijkheden. Ik heb altijd als noodzaak gevoeld de muziek te redden voor dit lot'.¹

Zolang de muziek tekenen van leven vertoont, is er ruimte voor experimenten. Voor Van Baaren bestond er geen kloof tussen 'cerebraal' (verstand) en 'gevoel' (emoties). 'Een mens kan niet uitdrukkingloos zijn en tegelijkertijd handelen. Ik geloof niet dat een mens kan componeren zonder zich uit te druk-

ken.' Voor Van Baaren stonden componeren en uitvoeren altijd op een gelijk niveau.

In 1923, na het voltooiën van de middelbare school, vertrok de toen 18-jarige Kees van Baaren naar Berlijn om piano te studeren bij Rudolf Breithaupt² aan het Stern'schen Konservatorium. Ook volgde hij samen met Boris Blacher compositielessen bij Friedrich Koch³ aan de Hochschule für Musik. Berlijn was in de jaren twintig een smeltkroes van stijlen. Naast de dodecafonie van de Tweede Weense School kwam Kees van Baaren in aanraking met de symfonische jazz van George Gershwin en met de geëngageerde muziek van Kurt Weill en Hanns Eisler. Om in zijn onderhoud te kunnen voorzien werkte Van Baaren als jazzpianist, componeerde hij muziek bij toneelstukken en schreef hij songs voor het Kabarett der Unmöglichen, waarvan hij tevens de vaste begeleider was.

Contrapunt

Zijn leermeester, Friedrich Koch, gaf hem een degelijke klassieke opleiding. Hoewel Van Baaren weinig affiniteit had met het negentiende-eeuwse componeren, hebben de lessen bij Koch toch grote invloed gehad op zijn ontwikkeling. De negentiende-eeuwse harmonieleer was voor Van Baaren, zoals hij later voor zijn leerlingen zou verklaren, een 'dode taal met een grammatica van een belangrijke maar voorbijgeperiode'. Het contrapunt echter, en met name die van de zestiende-eeuwse polyfonie, was voor Van Baaren een openbaring. In Nederland werd in de jaren twintig het contrapunt gezien als een afgeleide van de harmonie, als meerstemmigheid in dienst van de samenklank. Friedrich Koch liet Van Baaren kennismaken met het zestiende-eeuwse contrapunt, zoals be-

schreven door Johann Joseph Fux in diens *Gradus ad Parnassum* (1725).

Het verschil tussen zestiende-eeuws en negentiende-eeuws contrapunt laat zich het best vergelijken met het verschil tussen horizontaal en verticaal. Volgens de leer van het negentiende-eeuwse contrapunt wordt de meerstemmigheid afgeleid uit de harmonie en is derhalve onderworpen aan (vooropgezette) principes van tonaliteit. Volgens de leer van het zestiende-eeuwse contrapunt is de interactie tussen de afzonderlijke stemmen van doorslaggevend belang, waarbij de samenklank (de harmonie) op het tweede plan is geplaatst. Een strenge regelgeving (sterke en zwakke maatdelen, geen parallele kwinten) moet ervoor zorgen dat de samenklank niet aan het toeval wordt overgelaten.

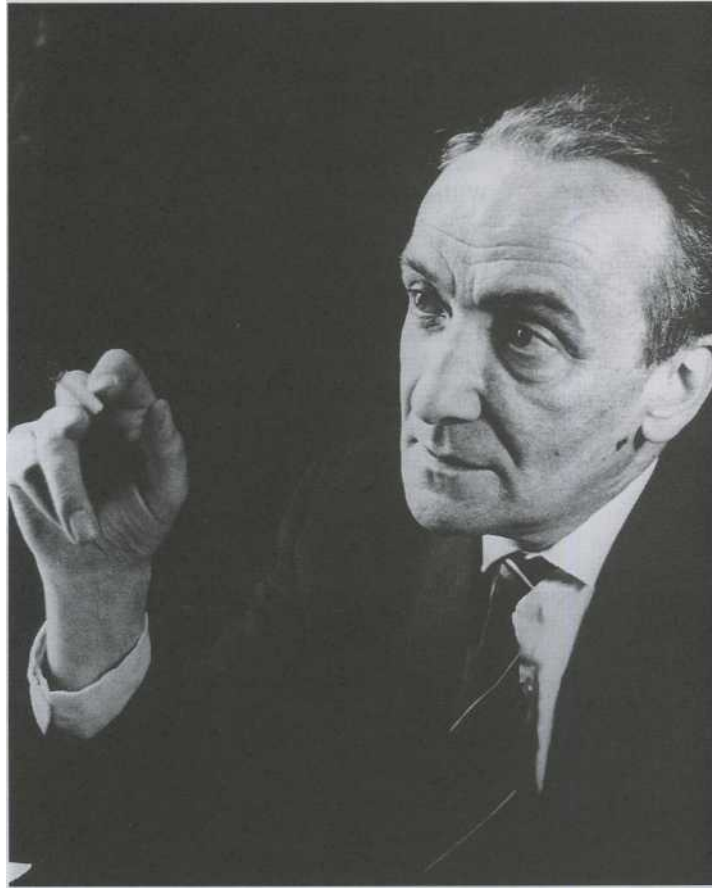
Kees van Baaren was voortdurend op zoek naar een geschikte wijze om zijn muzikale ideeën vorm te geven. Hij had altijd het gevoel dat iedere tonale wending een bepaalde, historisch geladen gevoelsinhoud bezat. Zoals sommige woorden die in de loop van de eeuwen een geheel andere betekenis kregen. 'De tonaliteit is dermate besmet met vroegere zaden, dat ik tonaal schrijvende bleef zitten in een soort pseudocreativiteit.'

Van Baaren zocht een systeem, een compositietechniek waarmee hij het klinkende materiaal weer in de oorspronkelijke betekenis kon laten horen.

De onafhankelijkheid van de afzonderlijke stemmen in het zestiende-eeuwse contrapunt was één van de facetten waarin hij die ideeën weerspiegeld zag. Een ander facet was de variabele metriek, ontwikkeld door zijn studiegenoot Boris Blacher.⁴ Een derde facet vond hij in de theorieën die Arnold Schönberg ontwikkelde tegen de achtergrond van het expressionisme.

Het expressionisme is de laatste grote Duitse kunststroming (periode 1905-1925) en wordt gezien als een van de heftigste uitlopers van de romantiek. Als cultuurstroming wordt expressionisme gezien als tegenhanger van het impressionisme. De expressionistische componist zet zijn gevoelsontladingen om in chromatiek en sterke dissonanten, waarbij de harmonie verwordt tot a-tonaliteit. De impressionistische componist daarentegen vermijdt sterke dissonante en leidtoonspanning, en laat de harmonie vervagen tot kleur.

Het begrip expressionisme duikt in de beeldende kunst voor de eerste maal op in 1910 naar aanleiding van een expositie van fauvistische en kubistische schilderijen op de Berliner Sezession (*Kunst und Künstler*, mei 1910). In de muzikliteratuur duikt het begrip pas op in 1919 als het al veel aan kracht heeft ingeboet. Artistiek gezien was het expressionisme een



Kees van Baaren. Foto: Stichting Donemus.

krachtige reactie op het naturalisme en realisme van het einde van de negentiende eeuw. De kunstenaars gingen ervan uit dat ware kunst het resultaat is van een innerlijke drang die zich niet laat vangen in traditie of conventie. Het gevolg was dat alle artistieke middelen leidend tot expressie van het innerlijk waren toegestaan, zoals vervorming van het onderwerp, sterk gestileerde vormen, wilde kleurcombinaties en vermenging van stijlen. In de muziek leidde het expressionisme tot verregaande tonale vrijheden, emancipatie van de dissonant en tot een vrij vormbesef. Tegen deze cultureel-maatschappelijke achtergrond ontwikkelde Schönberg in de jaren 1910-1925 zijn twaalftoonstheorie of dodecafonie.

Het ontstaan van de dodecafonie moet gezien worden als een logische stap in de ontwikkeling van de culturele stromingen in de eerste helft van deze eeuw, en niet als een zuiver technisch gegeven. In feite zette Ludwig van Beethoven in 1822 de tonaliteit al op losse schroeven met zijn pianosonate in c opus 111. Honderd jaar later, in 1923, publiceert Schönberg met zijn *Walzer opus 23 nr.5* de eerste compositie die geheel geschreven is volgens het

twaalftoonsprincipe.

Toch had Van Baaren weinig affiniteit met de muziek van Schönberg. Hij voelde zich veel meer aangetrokken tot de lyriek van Alban Berg en de aforistische schrijfwijze van Anton Webern.

Willem Pijper

In 1929 verscheen de vierde persoon in het leven van Kees van Baaren. Willem Pijper kwam naar Berlijn voor een jurybespreking van een van de muziekfeesten van de International Society for Contemporary Music. Willem Pijper gold in die dagen als een van de belangrijkste Nederlandse componisten.⁵ Bij die gelegenheid spraken Van Baaren en Pijper enige malen met elkaar over de meest uiteenlopende muzikale zaken. Pijper had de tonaliteit niet helemaal losgelaten. Met zijn voorkeur voor pluritonaliteit leek Pijper een middenweg gevonden te hebben tussen de

één deel, maar zal zich in het hele werk manifesteren (het zogenaamde cyclisch principe). *Leitmotiv* (Beethoven) en *idée fixe* (*Symphonie Fantastique*, Hector Berlioz) zijn in feite niets anders dan vroege verschijningsvormen van de kiemcel.

Na zes jaar Berlijn besloot Van Baaren terug te keren naar Nederland om zijn studie voort te zetten bij Pijper. Pijper had in Utrecht in de jaren 1925-1929 al een grote groep leerlingen gehad, waaronder Bertus van Lier, Piet Ketting, Guillaume Landré en Karei Mengelberg. Kees van Baaren behoorde met Henriëtte Bosmans, Oscar van Hemel, Henk Bindings, Hans Henkemans, Rudolf Escher en Wolfgang Wijdveld tot de tweede groep leerlingen van Pijper in Rotterdam. Pijper zag geen heil in de nieuwe technieken van Schönberg. Hij beschouwde de dodecafonie als een vertakking van de hoofdstroom zonder pretenties voor de toekomst, en hekelde Schönbergs destructieve werkwijze die moest leiden tot a-tonaliteit. Desondanks was Pijper er wel van overtuigd dat de dodecafonie de juiste weg was voor Van Baaren.

Van Baaren zag echter al snel dat er geen verschil was tussen de twaalftoonsreeksen van Schönberg en de kiemcellen van Pijper. Toen Van Baaren hem met dit gegeven confronteerde antwoordde Pijper dat hij helemaal gelijk had, maar dat hij [Pijper] er geen twaalf tegelijk in de gaten kon houden.⁶

In 1933 besloot Kees van Baaren om met een schone lei te beginnen en vernietigde alle composities uit voorgaande jaren. Hoeveel er verloren is gegaan en hoe het werk uit bijvoorbeeld zijn Berlijnse periode geklonken heeft, zal altijd een onbeantwoorde vraag blijven. Het vroegste volledige werk van Kees van Baaren stamt uit 1934: het *Concertino voor piano en orkest*. Dit werk vertoont nog duidelijk invloeden van Pijper. Ruim een jaar later schreef Van Baaren een *Trio voor fluit, klarinet en fagot* (1935/36). Het is een sterk polyfone compositie die sporen vertoont van dodecafonie. In deze vroege werken van Van Baaren is de dodecafonie nog heel tonaal gedacht, een vorm van sterk chromatisch schrijven tegen een tonale achtergrond.

Uiteindelijk bleek ook de dodecafonie te beperkt voor Van Baaren, 'totdat ik de tonaliteit heb laten vallen en de seriële kant opging. Sindsdien kan ik zeggen, wat ik te zeggen heb, geloof ik. De ontwikkeling van de dodecafonie naar de seriële techniek is een heel natuurlijke ontwikkeling. Schönberg heeft de tonaliteit alleen op het punt van de toonhoogte laten vallen, niet op het punt van de vorm, ritmiek, etc. Ik probeer uit de intervallen uit mijn reeks, die ik zie als absolute grootheden, ook bijvoorbeeld ritmische reeksen te construeren.'

harmonische kleur van de Franse impressionisten en de dissonante harmoniek van de Duitse expressionisten. Pijper prefereerde de term pluritonaliteit (meervoudige tonaliteit) boven polytonaliteit (samengestelde tonaliteit). Toch was ook het principe van meervoudige tonaliteit voor Van Baaren te beperkt, hoewel het hem herinnerde aan de zestiende-eeuwse polyfonie. Wat hem wel aansprak in het werk van Pijper was de consequente toepassing van de kiemceltechniek.

De kiemcel wordt beschouwd als de allerkleinste muzikale eenheid, kleiner nog dan het motief. Het is een onopvallend ritmisch of melodisch gegeven, vaak een interval, of een groepje van drie of vier noten. Ondanks het feit dat de kiemcel doorgaans zo onopvallend is, kan de aanwezigheid ervan de hechtheid van de muzikale structuur zeer bevorderen. In meerdere composities beperkt een kiemcel zich niet tot



Peter Schat. Foto: Marco Borggreve.

Muzikale intuïtie

Kees van Baaren geldt als eerste componist die de dodecafonie in Nederland introduceerde, maar in de werken die hij schreef in de periode 1948-1958 lijkt de dodecafonie niet erg van de grond te komen. Er waren in Nederland in de jaren vijftig componisten die qua techniek verder waren: Luctor Ponse met zijn *Pianoconcert, opus 17* (1951-55) of componisten als Matty Niel en Henk Smit. Zelfs een paar leerlingen van Kees van Baaren bleken meer bedreven in de dodecafonie dan de meester zelf. Het *Pianoconcert* (1952) en de *Pianosonate* (1955) van Theo Bruins gelden nog steeds als de meest verrassende dodecafonische composities die in ons land geschreven zijn. Een oorzaak zou kunnen liggen in het feit dat de dodecafonie een uitdrukkingmiddel is van het muzikaal expressionisme. In de jaren na de Tweede Wereldoorlog was het cultureel-maatschappelijk klimaat totaal anders dan in de jaren twintig. Tegen de achtergrond van wederopbouw en Koude Oorlog ontwikkelde zich in Europa het serialisme (Darmstadt, Parijs en Zürich). Kees van Baaren beschikte over een dermate ontwikkeld muzikale intuïtie en een historisch besef dat het voor hem heel moeilijk was om goede muziek te schrijven in een 'dode taal met een grammatica van een belangrijke maar voorbijge periode'. Voor zijn leerlingen lag dat anders: zij pasten met succes een compositietechniek toe.

Pas in 1959 lukt het Kees van Baaren om het tonale juk geheel van zich af te schudden. *Variazioni per Orchestra* betekende een grote sprong voorwaarts: de compositie is niet dodecafoon van opzet, maar serieel. Niet alleen de opeenvolging van de noten zijn aan de consequentie van een reeks onderworpen, maar ook de lengte van de noten wordt gedicteerd door dezelfde reeks. De eerste van vijf variaties is een erbetoon aan de vader van het zestiende-eeuwse contrapunt: Johann Joseph 'Gradus ad Parnassum' Fux (1660-1741). Het werk ging in première op 22 september 1960. De opname van dit concert werd een jaar later door Done-mus op LP uitgebracht in de serie *Composers' Voice*. Deze plaat - de DA VS 6101, inmiddels een collectors item - was de eerste uit een zeer succesvolle reeks van meer dan 60 delen met louter eigentijdse Nederlandse muziek. In 1961 werd *Variazioni per Orchestra* bekroond met de Professor van der Leeuw Prijs. In *De Gelderlander* van 4 mei 1962 wordt teruggeblikt op de première: 'Toen tijdens een concert in de serie Muziek van Onze Tijd op 22 september een eerste uitvoering werd gegeven van de *Variazioni per Orchestra* van Kees van Baaren, reageerde het publiek zo enthousiast, dat het Utrechts Philharmonisch Orkest onder leiding van Paul Hupperts genoodzaakt was een

gedeeltelijke reprise van het werk te geven. Sindsdien hebben uitvoeringen in Amsterdam en Den Haag, in België, Duitsland en laatstelijk zelfs in Polen, het succes van deze orkestvariaties, die in een consequente reeksentechniek zijn gecomponeerd, alleen nog maar kunnen vergroten. "Ik sta zelf wel een beetje verbaasd over dit succes", zegt ons de componist. Hij vermoedt, dat de oorzaak van het feit dat dit werk bij velen zo is aangeslagen, hierin gelegen is, dat het niet alleen voor hemzelf een standopname is geweest van een continue ontwikkeling van zijn compositorisch denken, maar dat hiermee ook een soort balans van de stand van zaken in de hedendaagse muziek is gegeven, een punt is aangeduid waar de muziek van vandaag is aangeland, en tevens een wegwijzer naar een verdere ontwikkeling is gezet. "Goede muziek is voor mij altijd eenvoudige muziek geweest, waarin precies in het juiste tijdsbestek, met precies het juiste aantal tonen, vooral niet te veel, de zaken die je te zeggen hebt, gezegd worden".

Met de *Variazioni per Orchestra* had Kees van Baaren zijn stijl gevonden, en in de jaren tot aan zijn dood in 1970 zouden nog 10 werken volgen, waaronder het *Tweede Strijkkwartet* (1963), een *Blaaskwintet* (1963), het *Pianoconcert* (1964), *Musica per Orchestra* (1966-68) en *Musica per Organo* (1969).

Leerlingen

In de jaren vijftig had Kees van Baaren een grote schare leerlingen om zich heen verzameld, waaronder Theo Bruins, David Porcelijn, Jan Wisse, Louis Andriessen, Reinbert de Leeuw, Misha Mengelberg, Peter Schat en Jan van Vlijmen. Met name de laatste vijf zijn de geschiedenis ingegaan als 'De Vijf van Van Baaren'. Voor het Holland Festival van 1969 maakten zij met hun collectief gecomponeerde opera *Reconstructie* een politiek statement.

Kees van Baaren was een hele inspirerende man, die zijn leerlingen een grote mate van vrijheid gaf. Naast deze vrijheid eiste hij wel van hen een grondige kennis van de oude technieken van contrapunt en harmonie, zoals hij dat weer geleerd had bij Friedrich Koch. 'Mijn leerlingen zijn overwegend twaalftoonsmensen', verklaarde Van Baaren in 1962 voor *De Tijd-Maasbode*. 'Niettemin wil ik ze nooit persoonlijk beïnvloeden, nooit mijn inzichten opdringen. Komt er een bij me die dweept met Grieg en hem als hoogste ideaal ziet, dan is het mijn opgave zo'n discipel te leren componeren als Grieg, en dan goed ook!'.⁷ Peter Schat herinnert zich Kees van Baaren als een beminnelijk en tolerant mens. Zijn *Septet opus 3* (1956) is ontstaan onder invloed van Van Baaren. 'Het is niet

zo dat Van Baaren bij wijze van spreken dagelijks je hand vast hield om tussen de balken de goede noten te krijgen. Het was een overdracht van inspirerende ideeën. Zo was het idee van de reeks en van de kiemcel al heel inspirerend, en dat is bij mij nooit meer weggegaan. Ik herinner mij nog een les waarbij Van Baaren de hele *Mattheus* van Bach analyseerde vanuit het idee van de kiemcel.⁸

De Toonklok

Op 24 december 1982 publiceerde Peter Schat in het NRC *Handeblad* 'De Toonklok', waarmee hij een oplossing aandroeg van het tonaliteitsprobleem waarmee de Westerse muziektraditie worstelde sinds het Tristanakkoord van Wagner. Peter Schat definieert in zijn Toonklok twaalf verschillende groepen van drie noten, triades genaamd. Met deze triades grijpt hij terug op de *Traité de l'harmonie* (1722) van Jean Philippe Rameau (1683-1764). Rameau definieerde de grote drieklank als theoretisch fundament van de muziek, van de diatonische tonaliteit. Peter Schat definieert de triade als fundament van de chromatische tonaliteit. In dit kader spreekt Schat dan ook niet meer van tonaal en a-tonaal, maar van tonikaal en a-tonikaal (alle muziek bestaat immers uit tonen, en is dus die zin *tonaal*). In de Toonklok gaat Schat ervan uit dat alle mogelijke samenstellingen van drie tonen (het fundament van de muziek) gevormd worden door twaalf verschillende basis-triaden of een van hun omkeringen. Deze basis-triaden vormen de twaalf uren, ook wel de twaalf tonaliteiten genoemd. Elke mogelijke reeks bestaat uit een samenstelling van één of meer van deze uren. De laagste noten van elk van deze triaden vormen op zich ook weer één of meer triaden. Dit wordt de sturing genoemd, in de klok ook wel aangeduid met de minutenwijzer. De Toonklok is een instrument om de tijd te meten, de chromatische tijd die verstrijkt tijdens de compositie (tonikaal of a-tonikaal). De afzonderlijke uren zijn niets anders dan de kiemcellen van Willem Pijper, en de ordening in twaalf uren grijpt terug op de theorieën van Arnold Schönberg, waarmee de lijn tussen Willem Pijper, Kees van Baaren en Peter Schat duidelijk wordt.

Daar de dodecafonic niets anders is dan een van de heftigste uitlopers van de romantiek, kan De Toonklok beschouwd worden als logisch gevolg van de Romantiek. Let wel, de Toonklok grijpt niet terug op de Romantiek, de Toonklok gaat nog een stap verder.

Met de Toonklok is niet alleen de tijd binnen een compositie meetbaar, maar is ook de tijd tussen de composities waar te nemen. Paus Gregorius naast

Karei Goeyvaerts, Guillaume de Machaut naast Olivier Messiaen en Heinrich Schütz naast Peter Schat.

Noten

1. 'Componisten aan het woord: Hans Henkemans en Kees van Baaren' in *Mens en melodie*, vol. 19 nr. 1 (1964), p. 6-10. Citaten van Van Baaren zonder verdere bronvermelding zijn hieraan ontleend.
2. Rudolf Breithaupt (1873-1945). Duits pianopedagoog, vanaf 1918 hoofdvakdocent aan het Stern'schen Konservatorium in Berlijn. Publiceerde onder meer *Die natürliche Klavirtechnik* (1905) en *Die Grundlagen des Gewichtsspiels* (1906).
3. Friedrich Koch (1862-1927). Dirigent, componist en pedagoog (zang, theorie en compositie), onder meer in Berlijn en Baden-Baden. Schreef opera's, oratoria, symfonieën, koorwerken en kamermuziek.
4. Boris Blacher (1903-1975). Studeerde aanvankelijk architectuur, later compositie (Friedrich Koch) en muziekwetenschappen. Muzikale kenmerken zijn de neiging tot parodie en satire, en het gebruik van de door hem ontwikkelde variabele metriek (*Ornamente* voor piano opus 37 uit 1950). Enorm oeuvre, waaronder *Jazz-Koloraturen* opus 1 (1929), en de *Paganini-varianties* voor orkest opus 26 (1948).
5. Willem Pijper (1894-1947). Componist, pianist, pedagoog en muziekcriticus. Kreeg zijn eerste muzieklessen van zijn vader en was als componist aanvankelijk autodidact. Op 19-jarige leeftijd begon hij in Utrecht een studie bij Johan Wagenaar. Zijn eerste werken (tot 1921) stonden in het teken van het Franse impressionisme. Na 1922 zou hij een geheel eigen stijl ontwikkelen. Zijn muziek is verre van atonaal en laat zich het best omschrijven met de term pluritonaal. Een door Pijper veelvuldig gebruikte compositietechniek was die van de kiemcel. In veel van zijn werken zijn invloeden uit de jazz terug te vinden (zoals in zijn Pianoconcert uit 1927). Hij liet een omvangrijk oeuvre na.
6. L. Samama, *Zeventig jaar Nederlandse muziek* (1915-1985), Querido, Amsterdam (1986). Kees van Baaren, p. 215-216, 219-222; Willem Pijper, p. 49-53, 97-108.
l.De Tijd-Maasbode, 2 mei 1962.
- 8.E. de Cock, 'Stilte gedurende de muziek', interview met Peter Schat in *De Concertzendergids*, april 1994.

Selectieve discografie.

Kees van Baaren: Concertino voor piano en orkest - NMClassics 92044, Septet - Olympia OCD 505;
Jan Wisse: Sette aforismi - Donemus CV 45/46;
Willem Pijper: Pianoconcert - Olympia OCD 504, Orkestwerken - Donemus CV1, Strijkkwartetten - Olympia OCD 457;
Peter Schat: Anathema, Canto General, Thema, To you - Donemus CV 19, De Hemel - NMClassics 92033, Kamermuziek - NMClassics 92027.

Tijdens het Lost Paradise Festival van het Residentie Orkest zal veel aandacht besteed worden aan Peter Schat. Op woensdag 9 oktober staat ouder en recent werk van Schat op het programma en op vrijdag 25 oktober gaat Schats Indisch Requiem, geschreven in opdracht van het Residentie Orkest, in première. Beide concerten vinden plaats in de Dr. Anton Philipszaal.