

Asko Ensemble

Dirigent Denis Cohen

Cohen *Transmutations*

Fénelon *Maipú 994*

Amy *Ecrits sur toiles*

Barraqué *Concerto*

dinsdag 3 juni 1986 | 21.00 uur | Paradiso

Asko Ensemble

fluiten en piccolo

Leonore Pameijer

fluit

Leendert de Jonge

hobo en engelse hoorn

Alayne Leslie

Hans Cartigny

klarinetten en basklarinet

Peter Eggenhuizen

John Anderson

fagot en contrafagot

Guus Dral

altsaxofoon

Leo van Oostrom

tenorsaxofoon

Adri van Velzen

baritonsaxofoon

Alex de Leeuw

hoorn

Wim Timmermans

trompetten

Willem van der Vliet

trompet

Jurjen Hempel

trombone

Toon van Ulsen

Denis Cohen

Transmutations (1981)

concerto de chambre pour seize instruments

m.m.v. Pieter Smithuysen, *contrabas*

Philippe Fénelon

Maipú 994 (1983)

version pour huit instrumentistes

Gilbert Amy

Ecrits sur toiles (1983)

pour récitant et petit ensemble

m.m.v. Chantal Mesiné, *récitante*

P A U Z E

Jean Barraqué

Concerto (1968)

pour six formations instrumentales et deux instruments

m.m.v. Peter Eggenhuizen, *klarinet*; Wim Vos, *vibrafoon*

piano en celesta

René Eckhardt

klavecimbel

Dominique Citroen

slagwerk

Wim Vos

Peppie Wiersma

harp

Taatske Kleijn

gitaar

Olga Franssen

viool

Erik Kromhout

altviool

Esther Apituley

cello

Taco Kooistra

contrabas

Pieter Smithuysen

transport en

changementen

Monk Road Service

techniek

Kees Koeman

Het *Asko Ensemble* is een groep musici die zich richt op uitvoering van muziek uit de twintigste eeuw. Met name de nieuwste ontwikkelingen in de hedendaagse kamermuziek hebben de aandacht van dit uit circa zeventien musici bestaande ensemble. Het Asko Ensemble organiseerde een aantal belangwekkende projecten rond componisten als Elliott Carter, Iannis Xenakis, Edgar Varèse of een instituut als het IRCAM in Parijs. Daarnaast ontplooidde het ensemble tal van andere activiteiten, zoals de ontwikkeling van een lesmethode voor kinderen van 8 tot 12 jaar aan de hand van muziek van Varèse of de organisatie van een structurele samenwerking tussen musici en componisten in de zogenaamde Werkplaats.

De *Asko Werkplaats* werd in 1981 opgericht als een ontmoetingsplek voor een aantal componisten en de musici van het Asko Ensemble. Bedoeling was dat er ideeën uitgewisseld en mogelijkheden ter dege onderzocht konden worden, voordat een compositie zijn uiteindelijke gestalte zou krijgen en uitgevoerd kon worden. In een dergelijk hecht samenwerkingsverband op langere termijn kwam een aantal belangwekkende composities tot stand. In de loop der tijd heeft de Werkplaats zich ontwikkeld tot een veel minder vast omlind platform, waar componisten de mogelijkheid geboden wordt ideeën uit te werken en te verwezenlijken. Hen staan daarbij de diensten van het Asko Ensemble en allerlei andere faciliteiten van de Stichting Asko ter beschikking.

Met de Werkplaats wil het Asko Ensemble de onderlinge betrokkenheid van musici, componisten en ook anderen, zoals technici en vormgevers, versterken en hun ervaringen bundelen. In de huidige muziekpraktijk, waarin voor uitvoering van nieuwe muziek een verregaande specialisatie vereist is, heeft het Asko zich een duidelijke plaats verworven, welke positie door de internationale erkenning wordt bevestigd.

Tekst bij Ecrits surtoiles: Rainer Maria Rilke

Rainer Maria Rilke...
à Rodin...
à Clara Rilke...
à Marianne von Goldschmidt...
à Merline

EL GRECO: 'Toledo'

L'orage s'est déchiré et tombe brusquement
derrière une ville qui sur la pente d'une colline
monte en hâte vers sa cathédrale et plus haut
vers son chateaufort carré et massif

Une lumière en loges laboure la terre, la remue
la déchire et fait ressortir çà et là ses près vert
pâles derrière les arbres, comme des insomnies.

Un fleuve étroit sort sans mouvement de l'amas
de collines et menace *terriblement* de son bleu
noir et nocturne les flammes vertes des
boissons.

La ville épouvantée et en sursaut se dresse dans
un dernier effort comme pour percer l'angoisse
de l'atmosphère.

CÉZANNE...
'Madame Cézanne au fauteuil rouge...'

Bien que je me sois si souvent attardé devant
avec une attention sans faille la grande
architecture colorée de la 'Femme au fauteuil
rouge' se révèle aussi difficile à mémoriser
qu'un nombre à plusieurs décimales.

Rainer Maria Rilke...
an Rodin...
an Clara Rilke...
an Marianne von Goldschmidt...
an Merline.

EL GRECO: 'Toledo'

Das Gewitter hat sich zerrissen und fällt
plötzlich hinter eine Stadt die quer über steile
Hügel ihre Kathedrale entgegen eilt und weiter
hinauf ihrer eckigmassiven Befestigung zu

Licht in Fetzen bearbeitet, zerreißt die Erde
und da und dort erscheinen matgrüne Wiesen
hinter den Bäumen wie schlaflosigkeit.

Ein schmaler Fluss kommt bewegungslos aus
der Hügelmasse hervor und bedroht *fürchterlich*
mit seinem nachtschwarzen Blau die grünen
Flammen der Büchse.

Die entsetzt aufgebäumte Stadt spannt sich mit
äusserster Anstrengung als ob sie die Angst der
Atmosphäre durchstechen wollte.

CÉZANNE...
'Die Frau im roten Fauteuil

Schon, obwohl ich so oft aufmerksam und
unnachgiebig davorgestanden habe, wird in
meiner Erinnerung der grosse
Farbenzusammenhang der Frau im roten
Fauteuil so wenig wiederholbar wie eine sehr
vieltellige Zahl.

Je m'en étais pourtant imprégné chiffre par
chiffre

Dans ce fauteuil rouge personnage à lui seul
une femme est assise, les mains dans le creux
d'une robe à larges rayures verticales très
légèrement indicué au moyen des partites taches
éparses de jaune vert et de vert jaune jusqu'au
bord de la jaquette gris bleu qu'un noeud de
soie bleu où jouent des reflets verts ferme sur le
devant.

Sur le visage lumineux la proximité de ces
couleurs permet un modèle simple, même le
brun des cheveux en bandeaux couronnés par
un chignon et le brun lisse des yeux sont obligés
de s'affirmer contre ce qui les environne.

*C'est comme si chaque point du tableau avait
connaissance des autres*

Si l'on peut dire en effet voilà un fauteuil rouge
et c'est le premier fauteuil rouge et le plus
définitif de toute la peinture

il ne l'est pourtant que dans la mesure où il tient
enfermée en lui une somme de couleurs
éprouvée qui le fortifie et le confirme dans son
rouge

PICASSO...
'La mort d'Arlequin...'

Pierrot dans les tons gris, du gris des toiles
d'araignée, est allongé sur une couche bleu
opalin;

und doch habe ich sie mir eingepägt, Ziffer für
Ziffer

In diesen roten Fauteuil, der eine Persönlichkeit
ist, ist eine Frau gesetzt, die Hände im Schoss
eines breit senkrecht gestreiften Kleides, das
ganz leicht mit kleinen verteilten Stücken
grüner Gelbs und gelber Grüns angegeben ist,
bis an den Rand der blaugrauen Tacke, die eine
blaue, mit grünen Reflexen spielende
Seidenschleife vorne zusammenhält

In der Helligkeit des Gesichts ist die Nähe all
dieser Farben zu einer einfachen Modellierung
ausgenutzt, selbst das Braun des über den
Scheiteln rund aufgelegten Haars und das
glatte Braun in den Augen muss sich äussern
gegen seine Umgebung

Es ist als wüsste jede Stelle von allen...

Denn sagt man, es ist ein roter Fauteuil, und es
ist der erste und endgültigste rote Fauteuil aller
Malerei

so ist es doch, weil er eine erfahrene
Farbensumme gebunden in sich hat, die ihm
Rot bestärkt unbestätigt.

PICASSO...
'Der Tod Harlekins'

Pierrot liegt grau, spinnwebgrau, auf stark
milchglas blauer Unterlage

la seule clarté vient de la luminosité du coussin sur lequel les tons du visage et des mains, le col et le revers des manches se détachent en pâleurs de deux nuances différentes.

le plus grand des deux spectateurs apparait en rose fané tandis qu'on ne distingue, du plus petit, que les tons blêmes de la peau.

Ce serait tout, s'il n'y avait ces quatre tâches de couleur sur la manche droite du mourant: une rose, une jaune, une presque noire et une bleue, posées là d'une main très douce, mais à pleine pâte complètement couvrante, à la fois dense et légère, toutes quatre à l'unisson, mais aucune n'abandonnant son isolement intérieur, chacune s'affirmant et pourtant s'apaisant l'une l'autre, oui, comme inopinément réunies là pour un même bonheur, pour la transfiguration de Pierrot, pour sa béatitude éternelle...

PAUL KLEE...

Ce qui est bouleversant après la disparation du sujet proprement dit, c'est qu'à présent la musique et l'art graphique se prennent réciproquement pour sujet l'un de l'autre.

Ce court circuit des arts l'insu de la nature, voire de l'imagination, est pour moi le phénomène le plus inquiétant d'aujourd'hui, phénomène pourant libérateur...

Helligkeit ist eigentlich nur im Licht des Kissens, gegen das die Gesicht- und Handtöne, der Kragen und die Stulpen an den Ärmeln als zweierlei Bleichen sich auseinandersetzen

Der grössere Zuschauer erscheint in welchem Rosa, von dem kleineren sind nur die bleichen Hautfarben zu sehen

damit wäre alles angegeben, wenn nicht auf dem rechten Armel des sterbenden vier Farbenflicken vorkämen: ein Rosa, ein Gelb, ein Fastschwarz und ein Blau mit mildester Hand angelegt, aber aus dem Vollen, vollkommen deckend, dicht und leicht zugleich, einig alle vier und doch kein ihre innere Entlegenheit aufgebend, sich behauptend und doch aneinander gestillt, ja als kämen sie unwillkürlich zu einem Glück zusammen, zu Pierrots Verklärung, zu seiner ewigen Seligkeit...

PAUL KLEE...

Was erschütternd wirkt, das ist dieses, nach Fortfall des Sujets, sich gegenseitig zum Sujet werden von Musik und Graphik

dieser Kurzschluss der Künste hinter dem Rücken der Natur und selbst der Imagination, für mich die unheimlichste Erscheinung von heute aber auch schon wieder eine so befreiende...

Cohen



Denis Cohen studeerde piano aan het conservatorium te Orléans en muziektheorie en compositie aan het conservatorium in Parijs. Directie studeerde hij aan het conservatorium in Straatsburg. Met behulp van een aantal internationale beurzen maakte hij studiereizen naar Stanford (USA) en Rome.

Als dirigent was Cohen werkzaam met verschillende Franse orkesten en ensembles, waaronder het Nouvel Orchestre Philharmonique de Radio France, Ensemble 2E 2M en het Ensemble Itinéraire. Denis Cohen was gedurende een jaar assistent-dirigent van Eötvös en Boulez bij het Ensemble InterContemporain. Over zijn *Transmutations*-in memoriam Jean Barraqué schreef hij de volgende tekst:

'Transmutations (lett. 'veranderingen, omzettingen') is de 'historie' van drie niveaus van verandering, opgezet uit drie ruwe gegevens die zich ontwikkelen in de loop van het stuk. Allereerst is er het harmonisch materiaal, geheel en al afgeleid uit de eerste 36 seconden van de compositie, dat zich 'verrijkt' door toevoegingen of juist 'verarmt' door inkrimping van harmonische eenheden. Ten tweede is er de tijdsstructuur, die zich eveneens ontwikkelt vanuit de allereerste sectie van het stuk, waarbij de tijdseenheden zich volgens een zg. Fibonacci-reeks tot elkaar verhouden. Ten slotte is er sprake van een bepaalde manier van schrijven, waarbij gebruik wordt gemaakt van zekere constante elementen die het mogelijk maken bij het beluisteren van het stuk bepaalde gebeurtenissen te relativeren door middel van deze zogenaamde 'fixatie'. Het timbre van één van de instrumenten in het stuk (de contrabas) wordt veranderd door live-elektronica, waarbij de harmonische boventonen worden vervormd. Het formele aspect dat uit de temporele structuur voortvloeit zou een streng keurslijf kunnen lijken, ware het niet dat zij vaak in tegenspraak is met de geldende interne regels en als het ware een werkvloer vormt waar muzikale afleidingen hun normale loop kunnen behouden, terwijl ze nu en dan niet voorziene structuurlagen creëren. Mijn vorige composities hebben ertoe geleid dat ik in deze compositie rekening heb gehouden met twee soorten van waarneming: één min of meer geleide vorm, waarbij voorspelbaarheid mogelijk blijft en een ander, meer statistisch type, waar gebeurtenissen niet aan een structuur kunnen worden verbonden waarop men kan vooruitlopen, maar welke alleen als een hoeveelheid kan worden waargenomen. Dit is er de reden van dat bepaalde 'klankprofielen' géén



Fénelon

Philippe Fénelon werd in 1952 in Suèvres geboren. Hij studeerde aan het conservatorium te Orléans en later ook aan het Conservatoire National Supérieur in Parijs, waar hij onder meer lessen volgde bij Olivier Messiaen. De compositie *Maipú 994* werd geschreven in opdracht van de Franse radio. Het werk vindt zijn oorsprong in de cyclus *Elogio de la Sombra* van Jorge Luis Borges en kan worden beschouwd als een hommage aan deze Argentijnse dichter. 'Labyrintische reizen over zijn geliefde werelden waar emoties en gewaarwordingen divers zijn en onophoudelijk worden vernieuwd, ervaren gedurende vele doelloze omzwervingen door het binnenste van steden, van het universum en van de taal', vormden, volgens Fénelons eigen zeggen, een belangrijke inspiratiebron bij de compositie van *Maipú 994*.

Ontworpen volgens een schematisch plan van afwisselend spanning (gevat in pakkende solo's in zeer snelle tempi) en rust (door tutti's in het reguliere, bijna trage tempo), is *Maipú 994* helder, ongedwongen en wellicht wel vooral nostalgisch van aard.

Amy



Gilbert Amy werd in 1936 in Parijs geboren. Hij studeerde er aan het conservatorium bij onder anderen Darius Milhaud (compositie), Olivier Messiaen (analyse) en Yvonne Loriod (piano). Zijn ontmoeting met Boulez in 1956 was van groot belang voor de toen nog jonge componist en de eerste composities waarmee Amy voor de dag kwam, dragen ook duidelijk het stempel van Boulez.

Zo verradt bijvoorbeeld Amy's *Cantate brève* (1957) onmiskenbaar de invloed van Boulez' *Marteau sans maître* (1953-1955). In de loop van de jaren zestig ontwikkelde Amy echter een veel meer eigen stijl, zoals mag blijken uit een compositie als *Trajectoires* (1966) voor viool en groot orkest, waarvoor hij verschillende prijzen in de wacht sleepte.

In 1967 volgde Amy Boulez op als dirigent van het befaamde *Domaine Musical* en begon zijn internationale carrière als dirigent. In 1967 richtte hij het Nouvel Orchestre Philharmonique de Radio France op. Onlangs werd Amy aangesteld als directeur van het conservatorium van Lyon, dat net als dat van Parijs predicaat 'national' en 'supérieur' mag dragen. Over *Ecrits sur toiles* (1983) schrijft hij het volgende: 'De grootste vijand van ons musici is de tijd.'

In tegenstelling tot schilders die gebruik maken van linnen, hout of papier, in ieder geval dus van tastbare materialen, staat ons niet iets dergelijks ter beschikking: tijd is niet stoffelijk...

Wij hebben daarentegen muziekinstrumenten (werktuigen?) die, als penselen of kwasten, ons de mogelijkheid verschaffen onbeschaamd de gebruikelijke metaforen in ere te herstellen: kleur, ondoorschijnendheid, belichting, nuance, doorschijnendheid, register, perspectief en zelfs 'onderwerp'...

Bij de overwinning van de tijd, is onze vijand ook onze mysterieuze vriend, die zich verstopt terwijl hij op de voorgrond treedt, aanwezig zowel als afwezig in de compositie, zijn wetten dicterend – wat zijn die? –, vastberaden verbergend wat Rilke aanduidde met de keerzijde (die Rückseite) van de Muziek.'

Barraqué



Jean Barraqué (1928-1973) was een leerling uit de beroemde klas voor analyse en ritme van Olivier Messiaen aan het Conservatorium in Parijs en langs deze weg kwam hij dan ook in aanraking met de nieuwe seriële methodes, zoals die na de Tweede Wereldoorlog opgeld deden.

Arnold Schönberg presenteerde in 1923 zijn 'methoden van componeren met twaalf aan elkaar gerelateerde tonen' en voorzag daarmee de 'vrije atonale muziek', de muziek met andere woorden zonder een bepaald tooncentrum zoals die toen al zo'n vijftien jaar werd gecomponeerd, van regels. Schönberg structureerde het toonhoogte-materiaal door de twaalf tonen die in een octaaf voorkomen in een bepaalde volgorde (reeks, serie) te plaatsen. Deze reeks diende vervolgens als grondslag voor de gehele compositie en alle tonen die werden gebruikt waren door deze reeks bepaald.

Voor al geïnspireerd door Schönbergs leerling Anton Webern, probeerden de na-oorlogse serialisten ook andere muzikale parameters dan toonhoogte, zoals toonduur (ritme) en toonsterkte (dynamiek) in reeksen vast te leggen. Deze wijze van componeren, algemeen aangeduid met de term 'serialisme', leidde uiteindelijk tot composities als in het Eerste Boek *Structures* (1951-1952) van Pierre Boulez, waarin alle parameters van te voren waren vastgelegd en waar de uitwerking dus ook geheel automatisch kon geschieden, nadat de verschillende reeksen waren vastgesteld. Een dergelijke manier van componeren leidde tot eenvormigheid of (in de woorden van Boulez zelf) tot anonimiteit. De neiging om al maar meer facetten van de klinkende muziek in de hand te willen houden, leidde overigens uiteindelijk tot de elektronische muziek, waarbij de componist volledig greep kon houden op het muzikaal materiaal.

Barraqué beschouwt *Sequence* (1950-1954) voor sopraan en acht instrumenten als zijn eerste werk, hoewel hij het later aanzienlijk reviseerde. De eerste compositie die hij over het voetlicht bracht was de *Pianosonate* (1950-1952), een imposant werk van veertig minuten, dat vaak wordt vergeleken met Boulez' *Tweede Pianosonate* en zelfs met Beethovens *Hammerklaviersonate*.

In 1955 kwam Barraqué in aanraking met een roman van de Oostenrijkse schrijver Hermann Broch (1886-1951), getiteld *Der Tod des Vergil* (1947), naar aanleiding waarvan Barraqué de opzet maakte voor een (wat zijn biograaf Hodeir noemde) 'drama zonder acteurs of actie'. In Brochs roman versmelten reële

handeling met associatieve gedachten, historische feiten en mythen in een mengvorm van proza en poëzie, die gekarakteriseerd kan worden door zwaarmoedige overpeinzingen over de dood en de nutteloosheid van de creatieve daad.

Als onderdeel van de cyclus verschenen achtereenvolgens *...au delà du hasard* (1958-1958), *Chant après chant* (1966) en *Le temps restitué* (1957-1968). Het werk dat ongekend grote proporties zou moeten krijgen, bleef echter onvoltooid. Volgens Barraqué was onvoltooid gebleven werk zelfs een essentieel onderdeel van het menselijk leven. '(...) pour tous, l'objet dernier qui est la grande angoisse de l'homme, c'est la mort. Tout dépositaire de la création doit l'accepter, comme il accepte sa propre mort. Même sur le plan technique son art doit évoluer vers la mort, il doit s'achever dans l'inachèvement sans cesse'.

Het *Concert* (1968) voor klarinet, vibrafoon en zes instrumentale trio's was Barraqué's laatste voltooide werk. Deze compositie vertoont een opvallende gelijkenis met *Domaines* (1961-1969) van Pierre Boulez, echter, terwijl Boulez' werk het karakter draagt van een dialoog tussen de klarinetist en de verschillende instrumentale groepen, wordt de solo-klarinet-partij in Barraqué's compositie gekarakteriseerd door een continu doorlopende, lyrische melodische lijn en lijkt de groepering van het ensemble in dit laatste werk niet zozeer gericht op het verkrijgen van antifonale effecten, als wel ter verbreding van het mogelijk spectrum van klankkleuren.

Paul Griffiths schrijft over Barraqué: 'there is nothing superfluous in Barraqué's tumultuous floods of musical imagery, where fully achieved beauty beckons as the artist's inescapable obligation but also as a perfection that can only be false, because untrue to the impermanent condition of man and his works, and where silence waits on the other hand as the only unequivocal statement but also as the ultimate evasion'.

Willem Hering



Uitgave: Stichting Holland Festival
Kleine - Gartmanplantsoen 21
1017 RP Amsterdam
Tel: 020 - 27 65 66
Telex: 11218 HFAUB
Telefax: 020 - 25 31 40
Telegramadres: Festival Amsterdam

Bestuur:

F. Becht, voorzitter
mr. H.J. Jong, penningmeester
mr. G. Korthals Altes
drs. J.W. Schrofer
dr. L. Ginjaar
dr. L.J.C.M. Le Blanc
Mr. E.L.L. de Wilde

Directie/muziek: Ad 's-Gravesande

Theater: Arthur Sonnen

Dans: Marc Jonkers

Produktieleiding: Elza Heijman

Productie: Joël Bons, Sigi Giesler, Just Smits,
Monica van Steen, Gwenoële Trapman,
Willem Trommels, Josée Voormans, Oscar Wibaut,
Karin IJzermans

Secretariaat: Mieke Coenemans, Karin Köhler,
Tineke van Manen, Alma Netten, Ivonne Valk

Administratie: Karin Boef

Pers & Publiciteit: Irene de Groot,
Carla Hazewindus- Schipper, Hubert van der Kleij,
Babs van Overbeek, Harriët Rotshuizen, Hans Smit,
Anne Werthiem - Tolk

Deze uitgave is mede mogelijk gemaakt door het
Prins Bernhard Fonds

Fotograferen verboden

