

Holland Festival '75



Radio Filharmonisch Orkest
Groot Omroepkoor van de NOS

Amsterdam – Concertgebouw
vrijdag 20 juni 1975 – 20.15 uur

**Radio Filharmonisch
Orkest
Groot Omroepkoor
van de NOS**

Dirigent: Hans Zender

programma

Hans Zender
1936

Zeitströme (1974)
voor orkest

György Ligeti
1923

San Francisco Polyphony
(1973–74) voor orkest
(Europese première)

pauze

Klaus Huber
1924

'... inwendig voller Figur ...'
(1970–71)
voor koorstemmen, luidsprekers, tape
en groot orkest

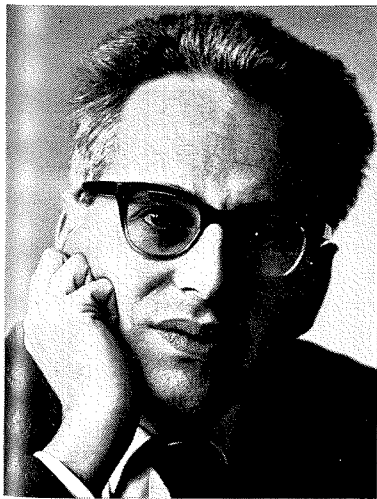
Initium
Signaculum I en II
Signaculum III
Signaculum IV
V Agitato subito
Signaculum III
Signaculum IV
V Agitato subito
Orkest-tutti: improvisatie over een
collage van Dürers houtsnede
'De Apocalyps'

Rhythmisch aber ohne jede Härte in
Ansatz

{ VII Velum: Molto largo
{ Tempo molto agitato

'Oratio'

G. Ligeti



Hans Zender



Hans Zender : Zeitströme

Hans Zender, geboren in 1936 in Wiesbaden, was een leerling van Wolfgang Fortner. Na zijn studie aan de Musikhochschule in Freiburg werd hij kapelmeester aan de Freiburgse opera, en in 1964 eerste dirigent van de opera van Bonn. In 1968 verbleef Zender in de villa Massimo in Rome en in 1969 werd hij Generalmusikdirektor in Kiel. Sinds 1971 is hij eerste dirigent van de Saarlandse radio en daarnaast heeft hij talrijke gastdirecties in het buitenland. Maar ook aan componeren besteedt hij een groot deel van zijn tijd. Hij schreef o.m. 'Eichendorfflieder' voor sopraan en orkest (1963/64), 'Vexilla regis' voor sopraan en instrumenten (1964), Kwartet voor fluit, violoncel, piano en slagwerk (1964/65), 'Trifolium' voor fluit, violoncel en piano (1966), Canto I, II, III en IV voor stemmen en instrumenten (1965/70), 'Schachspiel' voor orkest (1969), en 'Modelle' voor orkestgroepen (1972).

In 1975 is hij uitgenodigd in Bayreuth te dirigeren.

'Zeitströme' dateert uit 1974 en bestaat uit vier klanklagen met ieder een eigen karakter, die tegelijkertijd op elkaar stoten, elkaar doordringen, elkaar wederzijds beïnvloeden en tenslotte samenvloeien. Iedere laag heeft een constante klankkleur en basisstructuur:

xylofoons: matig snel, metrisch, hard, met exacte ritmische verhoudingen;

houtblazers: presto, legato, zonder metrum en verhoudingen;

koperblazers: zeer langzaam, in een zachte deïnende beweging met 'harmonica'-klanken;

strijkers: gelijktijdig optredende contrasten (snel-langzaam, lang-kort, metrisch-vrij etc.).

Deze lagen treden op in diverse 'strofen' die soms door lange pauzes van elkaar gescheiden zijn; zo zijn in het samenspel ervan steeds andere combinaties mogelijk – de lagen komen nooit alle vier tegelijk voor. Iedere laag heeft een min of meer 'canonische' structuur: de afzonderlijke stemmen van een laag zijn gelijk van vorm en veroorzaken door verschuiving in de tijd een soort stroming.

Het stuk brengt na een introductie (die men kan zien als het ontstaan van de wel geproportioneerde klank uit geruis) in de eerste helft een confrontatie van de verschillende lagen met hun bewust heterogene ritme en klank. In het midden trekt het stuk zich samen en brengt – na een lange rust – de lagen in een nieuwe ordening en een andere vorm: elke laag heeft een van zijn karakteristieke eigenschappen meegedeeld aan een andere laag, zodat samenvloeien mogelijk wordt.

Het stuk is opgedragen aan Günter Ferdinand Ris, wiens 'lagen'-plasticen al enige jaren lang een steeds sterker wordende fascinerende kracht uitstralen.

Hans Zender

Hans Zender, who was born at Wiesbaden in 1936, was a pupil of Wolfgang Fortner's. After his studies at the Musikhochschule at Freiburg he became Kapellmeister at the Freiburg opera house and principal conductor of the Bonn opera house in 1964. Zender spent some time at the Villa Massimo at Rome in 1968, and in 1969 he was appointed general musical director at Kiel. Since 1971 he has been the principal conductor of Saarland Radio, as well as accepting numerous guest conductorships in other countries a.o. He is invited as a conductor for the Bayreuther Festspiele. He also devotes a large amount of time to composing. His compositions include the 'Eichendorfflieder' for soprano and orchestra (1963/64), 'Vexilla Regis' for soprano and instruments (1964), a quartet for flute, cello, piano and percussion (1964/65), 'Trifolium' for flute, cello and piano (1966), Canto I, II, III and IV for voices and instruments (1965/70), 'Schachspiel' for orchestra (1969) and 'Modelle' for orchestral groups (1972). 'Zeitströme' was composed in 1974 and consists of four sound-layers, each with its own character, which collide, penetrate, influence each other, finally coalescing. Each layer has a constant timbre and basic structure:

xylophones: moderately fast, metric, loud, with exact rhythmic proportions;

woodwind: presto, legato, no metre or proportions;

brass: very slow, in a gently swelling motion with 'harmonica'-like sounds;

strings: simultaneously occurring contrasts (slow-fast, long-short, metric-free, etc.).

These layers occur in various 'strophes' which are occasionally separated by long pauses; in their interplay different combinations are always possible – all four layers never occur at the same time. Each layer has a more or less 'canonic'

structure: the individual parts in a layer have the same form and cause a kind of 'flow' by means of time-shifts.

After an introduction (which can be regarded as the forming of well-proportioned sound out of noise), the first half of the piece presents a confrontation of the various layers with their intentionally heterogeneous rhythm and sound. In the middle, the piece contracts and after a long pause presents the layers in a new arrangement and a different form: each layer has now conveyed one of its characteristics to another layer, thus facilitating the coalescence.

The piece is dedicated to Günther Ferdinand Ris, whose 'Layer'-sculptures have been exerting an ever-increasing, fascinating force on me or several years.

Hans Zender

György Ligeti: San Francisco Polyphony

Aan het eind van de jaren zestig veranderde ik geleidelijk mijn muzikale stijl. Waar mijn composities uit de jaren vijftig en de eerste helft van de jaren zestig gebaseerd waren op in elkaar vervloeiende en dichte polyfone webben van instrumentale (en vocale) stemmen en op statisch geluid (deze techniek noem ik 'micropolyfonie'), begon mijn muziek rond 1965 te veranderen: de stemmen liepen niet langer door elkaar en de statische geluidsvlakken werden vervangen door een complexe en ingewikkelde polyfone structuur. Het eindresultaat van deze stijlverandering was het orkestwerk 'Melodien' uit 1971. In dit stuk komen een groot aantal uiteenlopende melodische patronen gelijktijdig voor, en al luisterend naar het stuk kan men ze ieder afzonderlijk, of alle tegelijk horen, waarbij een complexe structuur en muzikale vorm ontstaan. Toen ik naar 'Melodien' luisterde, besloot ik nog een stuk in deze stijl te schrijven, maar het stuk moest nog doorzichtiger, melodischer en polyfoner zijn dan 'Melodien'.

Omdat het nieuwe stuk een complexe contrapuntische structuur heeft noemde ik het 'Polyphony', en omdat het in opdracht geschreven werd voor het San Francisco Symphony Orchestra, gaf ik het de titel 'San Francisco Polyphony'. Het stuk werd voor het eerst uitgevoerd op 8 januari 1975 in San Francisco onder leiding van Seiji Ozawa – de uitvoering in het Holland Festival is de tweede, en tevens de Europese première.

Terwijl 'Melodien' een zachtklinkend en nogal 'mooi' stuk is, klinkt 'San Francisco Polyphony' 'droger' en soms zelfs scherp. Het muzikale weefsel bestaat uit een groot aantal melodische lijnen die meer of minder onafhankelijk zijn in ritme, maat en beweging (ik gebruikte technieken die soms neigen naar die van Charles Ives, met gelijktijdig klinkende, zeer verschillende tempi, maar de partituur is zo geschreven, dat één dirigent de uitvoering kan leiden – de instrumenten die af en toe sneller of langzamer spelen dan het hele orkest hebben een soort systeem, waarmee zij weer 'gelijk uit kunnen komen' met het orkest – dit is een verschil met Ives). De diverse en uiteenlopende melodische lijnen, de stemmen, worden overal bijeen gehouden door een intervalstructuur, zodat er geen chaos ontstaat, maar een welgestructureerd geheel in weerwil van de 'wanorde' van de melodische lijnen. Er is een combinatie van orde en wanorde (iets wat ik ook in het dagelijks leven waardeer).

György Ligeti

During the late sixties I gradually transformed my musical style whereas my pieces from the late fifties and first half of the sixties were based more on blurred and thick polyphonic webs of orchestral (and vocal) parts and static sound (I called this technique 'micropolyphony'), beginning from the mid sixties my music became more and more transformed, without blurring of the voices, and replaced static sound fields with a complex and intricate polyphonic structure. The final product of this changing of style was the orchestra piece 'Melodien', 1971. In this piece there are many simultaneous but divergent melodic patterns and you can hear them, by listening to the piece, each melody separately, or all together, forming a complex structure and musical form. After listening to 'Melodien', I decided to compose a further piece in this stylistic direction: the new piece could be even more transparent, melodic and polyphonic than 'Melodien'.

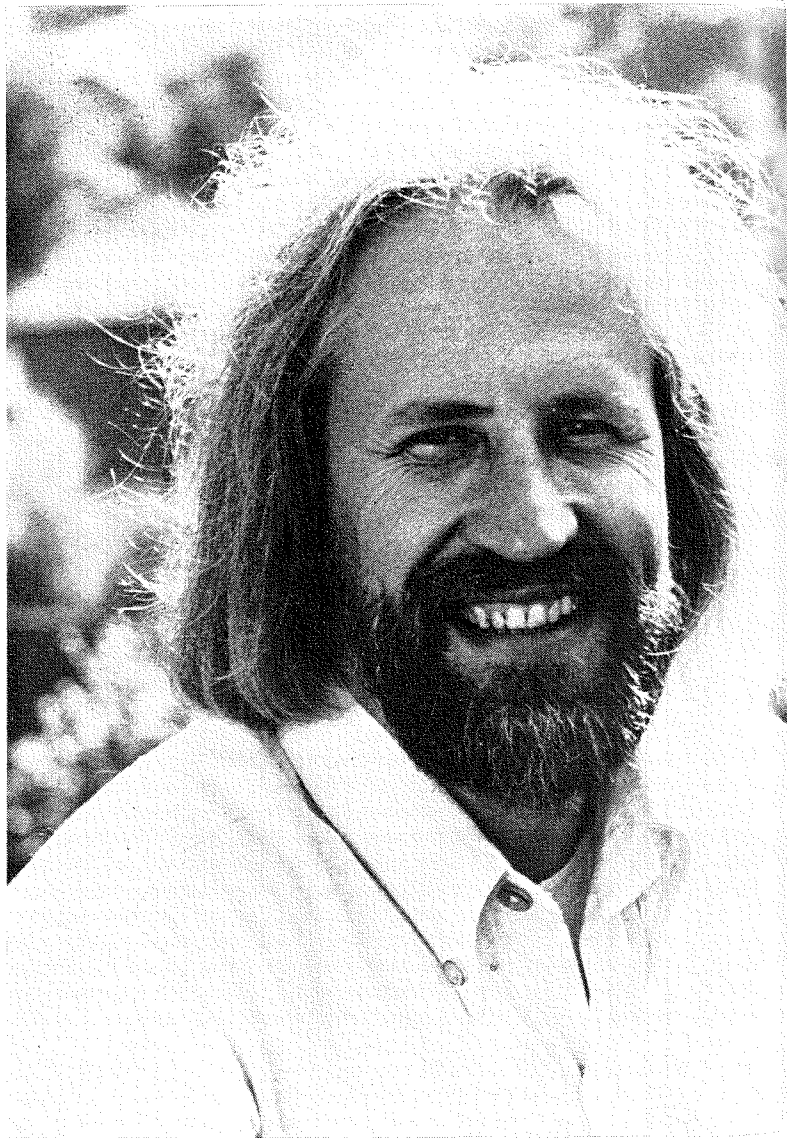
Because the new piece has a complex contrapuntal structure, I called it 'Polyphony', and because it was written for the San Francisco Symphony Orchestra, as a commission, I gave it the title 'San Francisco Polyphony'. The piece was

performed for the first time in San Francisco on January 8, 1975, conducted by Seiji Ozawa – the Holland Festival performance is the second one, and the first in Europe.

Whereas 'Melodien' was a soft and rather 'beautiful' piece, the new 'San Francisco Polyphony' is more 'dry', sometimes even harsh. The musical texture is made up of a large number of melodic lines, which are more or less independent in rhythm, meter and movement. (I used some techniques close to Charles Ives, a simultaneity of divergent tempi, but the score is composed in such a way that one conductor can control the performance – the instruments which sometimes play slower or faster than the whole orchestra have a kind of cue system so that they can come again in 'equal step' with the orchestra – this approach is somewhat different from that of Ives). The different and divergent melodic lines, i.e. parts, are held together by an overall intervallic structure, so that the result is never chaos, but a well ordered structure in spite of the 'disorder' of the melodic lines. There is a combination of order and disorder (which I like in everyday life too).

György Ligeti

Klaus Huber



Klaus Huber: '... inwendig voller Figur...'

Klaus Huber werd in 1924 in Bern geboren en studeerde compositie en muziektheorie bij zijn peetvader Willy Burkhard, en viool bij Stefi Geyer. In 1955/56 was hij leerling van Boris Blacher. Hij was enige tijd leraar viool in Zürich, doceerde muziekgeschiedenis en -literatuur in Luzern, en werd in 1964 aangesteld aan de muzikacademie in Bazel als docent compositie en instrumentatie en sinds 1968 leidde hij de meesterklas voor compositie. In 1973 volgde hij Wolfgang Fortner op aan het conservatorium van Freiburg en hij leidt de compositieklas en de 'Studio für neue Musik'. Een aantal van zijn composities beleefde eerste uitvoeringen tijdens ISCM-festivals, waaraan hij later ook als jurylid deelnam. Tot zijn oeuvre behoren o.m. de opera 'Jot oder Wann kommt der Herr zurück', 'Hiob 19' voor koorstemmen en 9 instrumentalisten, 'Tenebrae' voor groot orkest, 'James Joyce Chamber Music' voor harp, hoorn en kamerorkest, 'Alveare vernat' voor fluit en strijkers en het oratorium 'Soliloquia'.

'... inwendig voller Figur...' werd Klaus Huber ingegeven door een aquarel van Albrecht Dürer van een visioen dat deze had – in de partituur staan ook collages van Dürers ets 'De apocalyps' afgebeeld als uitgangspunt voor improvisaties – waarvan Huber zegt: Dürer is in deze aquarel 420 jaar vooruitgelopen op de atoompaddestoel van 1945.'

Over zijn compositie vertelt hij o.m. het volgende: 'In dit werk tracht ik de oerangst van de mensheid voor het einde der tijden door middel van muziek, mijn muziek, weg te nemen. Dientengevolge is dit expressieve muziek in een extreme en tegelijkertijd zeer algemene zin.'

En verder: 'De compositie is gebaseerd op de volgende geluidssamenstelling:

- veelvoudig onderverdeelde koorstemmen (een minimum van 60 vrouwen- en mannenstemmen is vereist)
- een tape met vier sporen samengesteld uit opnamen van koorstemmen, trombones en slagwerk. Deze wordt afgespeeld in drie gedeelten en weergegeven door vier luidsprekergroepen, opgesteld in het midden en in de lengte van de zaal
- tegenover het koor en de tape wordt een groot orkest gesteld. Dit orkest telt relatief veel hout- en koperblazers, twee vrij kleine slagwerkgroepen (één aan iedere kant), twee harpen, tien altviolen en acht contrabassen. Er zijn geen violen en violoncellen
- een groot aantal individuele stemmen uit het koor (waarvan zeven met een eigen microfoon) neemt essentiële solo-partijen op zich.

De luidsprekerversterking van deze stemmen vormt de akoestische schakel met de geluidsveranderingen en -vervormingen van de tape. Bij radio-uitzendingen en grammofoonopnamen is het effect beperkt, maar bij een echte uitvoering is het indrukwekkend.

Zoals uit het bovenstaande volgt, is het bewerkstelligen van quadrofonische en polyfonische stereo-effecten een essentieel bestanddeel van dit werk. (...) Diepgaande studie van de Apocalyps van Johannes als geheel met betrekking tot een formele morfologische analyse van het visioen heeft wezenlijke de vorm van dit werk bepaald.

In het begin was ik in het algemeen geïnteresseerd in de tijds morfologie ervan, zonder dat ik stilstond bij de inhoud of de beweringen. Langs deze weg kwam ik tot een zeer centraal beeld, dat naar mijn mening een belangrijke sleutel kan zijn om vast te stellen hoe visioenen optreden in het menselijk bewustzijn. Dit verschafte mij enig inzicht in de problematiek van de tijdsbeleving in een verwijd bewustzijn. Dit vond ik onlangs bevestigd in mijn vergelijkingen met de experimenten met bewustzijns-verwijding van Henri Michaux.

Vooraf de algemeenheid van mijn aldus verkregen formele inzichten stelde mij in staat om alle onderdelen van de tekst, geselecteerd volgens verschillende criteria onderling op talloze manieren verbonden – en niet langer gebonden door een chronologische volgorde –, te zien als een nieuw, hoger geordend en toch vrijblijvend 'tijdsbeeld', dat onvolledig blijft en moet blijven. De Apocalyps in zijn geheel laat zich niet door de kunst beheersen.

Mijn partituur besluit – onontkoombaar naar mijn mening – met NON FINIS.

Klaus Huber

Klaus Huber was born in Berne in 1924. Study of music at the academy of music in Zürich with his godfather Willy Burkhard (composition, music theory) and with Stefi Geyer (violin). In winter 1955/56 with Boris Blacher in Berlin.

Many years violin teacher in Zürich, later on lecturer for music history and literature at the academy of music Lucerne. In 1964 he was appointed to the academy of music at Basle. Head of the class for composition and instrumentation, since 1968 head of the master-class for composition. In 1973 appointment to the conservatoire of Freiburg as successor of Wolfgang Fortner. Head of the class for composition and the 'Studio für neue Musik'.

Premières and first performances of his works at the world music festivals of the ISCM. Among others he was member of the jury of the ISCM festivals in 1965 and 1969

His most important works are 'Jot oder Wann kommt der Herr zurück', dialectical opera, 'Hiob 19' for choral voices and 9 instrumentalists, 'Tenebrae' for large orchestra, 'James Joyce Chamber Music' for harp, horn and chamber orchestra, 'Alveare vernet' for flute and 12 solo strings, and the oratorio 'Soliloquia'.

Note of Klaus Huber on '...inwendig voller Figur...': On his water-color painting (which plays an important role in Hubers composition) Dürer has formally forestalled the atomic mushroom cloud of 1945 by 420 years.'

And: 'In this opus of mine I try to express mankind's primeval fright of the end of the world by the medium of music, my music. This hence is expressive music in a very extreme and, simultaneously, very general sense.' (...)

'The opus is based on the following sound disposition:

- multiply divided choir voices (a minimum of 60 female and male singers is required)
- a tape with four tracks based on recorded choir voices, trombones and percussion. It is played in three sections and is fed to four loudspeaker groups located in the depth and the middle of the concert hall
- a great orchestra is confronted with the choir and the tape. The orchestra has relatively many wood winds and much brass, two rather small percussion groups (one on each side), two harps, ten violas, and eight double basses. There are no violins and no violoncellos.
- a large number of individual voices of the choir (seven with microphones of their own) takes over essential soli

The loudspeaker amplification of these voices is the acoustical link to the sound changes and denaturalizations of the tape. In radio transmission and the record the effect is limited, but it is impressive in live rendition.

As is seen from above, the evocation of quadrophonic and polyphonic stereo effects is an essential element of this opus. (...)

Intense study of the apocalypse of John as an entity with regard to a formal morphological analysis of the vision has defined essentially the form of this opus. I was at first interested in a general way without taking into consideration its contents or statements. In this way I arrived at a so-to-speak very central model case, which I believe can give most important clues as to how visions can occur in human consciousness. This conveyed to me some insights into the problem of time events in an extended consciousness. Only recently I found this confirmed when comparing them with the results of the consciousness-extending experiments of Henri Michaux. It was the generality of my formal insights thus obtained that made it possible to me to see all the sections of the text selected in accordance with various criteria and interrelated pluralistically as a new, superior 'time event', which remains and must remain incomplete.

The apocalypse as an entity eludes artistic mastering. At the end of my score I have written - inevitably, I think - NON FINIS.

Klaus Huber