

NDR

Elbphilharmonie
Orchester



Stefan
Asbury

dirigiert

Varèse, Abazari
& Ustwolskaja

Freitag, 17.05.24 — 20 Uhr
Elbphilharmonie Hamburg, Großer Saal

Im Rahmen des Internationalen Musikfests Hamburg

**INTERNATIONALES
MUSIKFEST
HAMBURG**

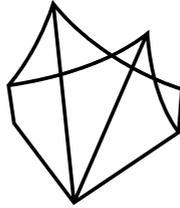


KRIEG UND FRIEDEN
26.4.–2.6.2024

WWW.MUSIKFEST-HAMBURG.DE

STEFAN ASBURY

Dirigent



**NDR ELBPILHARMONIE
ORCHESTER**

In Kooperation mit NDR das neue werk

Das Konzert wird live im Radio auf NDR Kultur gesendet.
Der Mitschnitt bleibt im Anschluss online abrufbar.

PROGRAMM

EDGARD VARÈSE (1883 – 1965)

Intégrales
für elf Bläser und Schlagzeug

Entstehung: 1923–25 | Uraufführung: New York, 1. März 1925 | Dauer: ca. 10 Min.

SARA ABAZARI (*1976)

in solidum
(Uraufführung der Neufassung für Orchester)

*Entstehung: 2023–24 | Uraufführung der Fassung für Kammerensemble: Berlin, 30. September 2023 /
Dauer: ca. 12 Min.*

— Pause —

GALINA USTWOLSKAJA (1919 – 2006)

Komposition Nr. 2 „Dies irae“
für acht Kontrabässe, Holzwürfel und Klavier

Entstehung: 1972–73 | Uraufführung: Leningrad, 14. Dezember 1977 | Dauer: ca. 20 Min.

MOISÉS SANTOS BUENO *Schlagzeug*
STEPAN SIMONIAN *Klavier*

SARA ABAZARI

Spleen
für Orchester
(Uraufführung, Auftragswerk des Norddeutschen Rundfunks)

Entstehung: 2024 | Dauer: ca. 14 Min.

Ende des Konzerts gegen 21.45 Uhr

Der andere Blick

Außenseiter und Dissidenten können sehr feine Gradmesser für eine Gesellschaft sein. Wer für sich alleine und nicht in der Masse geborgen steht, spürt als Erstes, wenn der Wind sich dreht, wenn Kälte Einzug hält, aber auch, wenn Neues in der Luft liegt. Die drei Komponist:innen des heutigen Abends haben jeweils auf ihre Art Erfahrungen dieser Art gemacht: Der Technikvisionär Edgard Varèse war seiner Zeit hoffnungslos voraus. Er träumte von elektronischer Klangerzeugung und Studioteknik und behalf sich bis zu deren Entwicklung mit Schmierpapier, Bleistift und Wäscheleinen. Galina Ustwolskaja warf aus der selbstgewählten Isolation ihrer Leningrader Wohnung einen brutal-illusionslosen Blick auf die als apokalyptisch empfundene Welt vor ihrer Haustür. Und die iranische Komponistin Sara Abazari trägt heute in ihrem Leben und ihrer Arbeit den Widerspruch aus zwischen einer theokratisch-geschlossenen und einer offen-liberalen Weltsicht.

*Jeder, der nicht
seine eigenen
Regeln macht, ist
ein Esel.*

Edgard Varèse

SARA ABAZARI - MASSE, MACHT UND MUSIK

Ein Gespräch mit Sara Abazari in Teheran ist eine interessante Erfahrung. Während der Iran bei uns als Inbegriff eines theokratischen Staates gilt, repräsentiert Abazari mustergültig den Typus einer westlichen Intellektuellen und Künstlerin. Sie spricht perfektes Deutsch, jongliert souverän mit den Theoremen französischer Soziologen und den Hörerkategorien von Adorno, und als die prägenden Städte ihres Lebens



Sara Abazari

So ist im heutigen Iran die Freiheit der „freien“ Musikszene relativ, weil sie sowohl unter dem Druck der politischen-religiösen Macht steht als auch unter der Herrschaft der neu etablierten wirtschaftlichen Mächte und der Logik des Kapitals.

Sara Abazari in „Musik und Macht“

benennt sie „Köln, Wien, Paris“. Warum sie trotzdem nach Teheran zurückgekehrt ist? Um an der dortigen Universität eine Professur zu übernehmen, um ihren Studenten Erfahrungen zu vermitteln, die sie selber machen durfte, um Austausch zu ermöglichen. So hat sie ein „Zentrum für zeitgenössische Musik“ an ihrer Alma Mater gegründet, westliche Ensembles eingeladen, Festivals organisiert. Alles in der festen Überzeugung, dass es im Iran ein kleines, feines, vor allem junges Publikum gibt, das einen solchen Draht zur (westlichen) Außenwelt sucht. Doch mit der Professur sei es aus diversen Gründen auch schon wieder vorbei. Sich nicht verbittern lassen, die kleinen Stückchen errungener Freiheit nicht wieder preisgeben, bleibt so ihr Motto. Für ihre Situation im Spannungsfeld scheinbar unvereinbarer Gegensätze findet sie genau ein einziges, bezeichnendes Wort: „surreal“.

Dem Verhältnis von „Macht und Musik im Iran“ hat Abazari ihre Dissertation gewidmet. Tatsächlich ist es wohl ihr Lebensthema. Drei Jahre vor der Revolution wurde sie 1976 als Tochter eines Soziologen in eine am westlichen Lebensstil orientierte Familie geboren. Und während der oberste Revolutionsführer Khomeini verkündete, „Musik muss eliminiert werden“, lernte sie Klavierspielen. Zu der Zeit des achtjährigen Krieges zwischen Irak und Iran tauchte das Musikleben im Iran notgedrungen in den Privatbereich ab; das Hauskonzert wurde zum einzig möglichen Forum. – Nach den jüngsten Protesten sei die Situation heute wieder ähnlich, berichtet Abazari. Um ihren Studenten also die Ohren für die Welt zu öffnen, bediente die Kompositionslehrerin Abazari sich bei dem französischen Philosophen Henri Lefebvre. Der hatte in seiner „Rhythmusanalyse“ das Projekt eines hörenden Zugangs zur Welt entworfen. Motto: Fenster auf und zuhören, was draußen los ist.

Wenn sie zu einer bestimmten Stunde ihr Fenster öffne, so Abazari, könne sie die Sprechchöre ihrer Nachbarn hören, die sich – ähnlich wie bei uns in den ersten Corona-Tagen – allabendlich zu einer akustischen Intervention zusammenfinden. Auch das Hördrama von Menschen, die sich auf einem Platz zu einer Masse sammeln, auf eine Parole einstimmen, aber auch schnell wieder zerstreut werden, zählt zu den Klangpanoramen, die sich ihr eingepägt hätten. Alles dies sei „schrecklich, brutal, aber zugleich auch hoffnungsvoll“.

Auf die Frage, wo im weiten Spektrum zwischen europäischer Kunstmusik und persischer Tradition sie sich verorten würde, gibt Abazari eine bezeichnende Antwort: „Ich bin kritisch, beiden Seiten gegenüber.“ Die derzeit so beliebte „Identitätspolitik“ ist für sie ein Reizwort, als Vorzeige-Iranerin, die zum Weltmusikzirkus marktfähige Stücke mit orientalischem Flair besteuert, sieht sie sich entschieden nicht. So trägt etwa ein Stück, dass sie für die traditionelle orientalische Laute Oud – die Ahnherrin aller Lauten – geschrieben hat, den bezeichnenden Titel „Style brisé“ und verweist damit eben nicht auf ein pittoreskes Morgenland, sondern auf französische Barockmusik. Die Musik selbst klingt nach lupenreinem 21. Jahrhundert. Offenkundig steht Abazari fest auf dem Boden der europäischen Konzertmusik, mit der sie groß geworden ist. Auf die Frage nach Modellen für ihr neues, heute Abend uraufzuführendes Stück „Spleen“ nennt sie Gustav Mahlers Kunst, demselben Material ganz unterschiedliche Seiten und Charaktere abzugewinnen; im Titel wiederum verweist sie auf den französischen Lyriker Charles Baudelaire. Und auch zu den Werken von Ustwolskaja und Varèse hat sie von Hause aus eine klar definierte Beziehung: In der Musik der russischen Kollegin hört sie eine

SARA ABAZARI

Sara Abazari, 1976 in Teheran geboren, ist Komponistin und Musikpädagogin. Sie studierte Klavier bei Farimah Ghawamsadri und Komposition bei Alireza Mashayekhi im Iran und setzte ihre Studien in Komposition bei Krzysztof Meyer, Musiktheorie bei Johannes Schild und Martin Herchenröder und Klavier bei Klaus Oldenmeyer an der Hochschule für Musik und Tanz in Köln fort. Ihre Kompositionen wurden u. a. bei der Musik-Triennale-Köln, dem Musikfest Siegen, Teheran-Berlin Travellers und TRAIECT II sowie von Ensembles wie unitedberlin, Musikfabrik und dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin aufgeführt. Der Schwerpunkt ihrer wissenschaftlichen Arbeit liegt auf der Untersuchung der Beziehung zwischen Musik und Gesellschaft. Sie promovierte an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien mit einer Arbeit über „Musik und Macht im Iran“. Bis 2022 war Abazari Professorin für Komposition und Mitglied der Musikfakultät an der Universität Teheran.

Et de longs corbillards, sans tambours ni musique, défilent lentement dans mon âme.

(Und Leichenwagen, ohne Trommeln und Musik, passieren langsam meine Seele)

Zeilen aus Charles Baudelaires Gedicht „Spleen IV“ („Schwermut IV“), die Sara Abazari ihrem gleichnamigen Orchesterwerk in der Partitur voranstellt

„eindeutige Härte, die ich mag“. Edgard Varèse zählt seit einem Varèse-Festival, das sie während ihrer Kölner Studientage besuchte, zu ihren musikalischen Referenzgrößen.

So finden sich klare Spuren von Varèses Musikdenken in Abazaris Werken. Auch sie denkt Musik als „organisierten Klang“. Und die Vorstellungen, nach denen sie ihre Klänge organisiert, sind offenbar von den Höreindrücken geprägt, die durch das geöffnete Fenster zu ihr dringen. Es geht um Klangmassen, die wie starke Strömungen in- und gegeneinander laufen, melodische Linien, die sich langsam herauschälen oder Klangobjekte, die sich mit heroischem Eigensinn behaupten. In ihrem Orchesterwerk „in solidum“ („in Solidarität“) erscheint ein solches Klangobjekt nach gut einer Minute: In Holz- und Blechbläsern erklingt ein komplexer Akkord, der sich im weiteren Verlauf des Stückes mit eherner Unverrückbarkeit in derselben Instrumentation und Oktavlage behaupten wird. Nachdem er im Mittelteil des Stückes von der musikalischen Oberfläche verschwunden war, bestätigt die Komponistin diesen Klang im Schlussabschnitt des Stückes ein ums andere Mal mit hartnäckigen, emphatischen Wiederholungen bis er im letzten Takt, bestürmt vom Aufruhr im restlichen Orchesterapparat, bis zum fünffachen Forte anschwillt.

GALINA USTWOLSKAJA – 50 SHADES OF FORTISSIMO

Das auffälligste Möbelstück in der Besetzung von Galina Ustwolskajas „Dies Irae“ ist die Kiste. Eine besondere Kiste, nach genauen Maßangaben der Komponistin gefertigt. Und was sie vom Spieler dieser Kiste verlangt, erscheint nachgerade absurd: Er

möge sie „espressivissimo“, mit äußerstem Ausdruck, intensiv und bedeutungsvoll mit zwei Hämmern bearbeiten, verlangt die Komponistin. So paradox dies klingt, es stellt einen Schlüssel zu Ustwolskajas Kunst dar: Gerade dort, wo es am wenigsten möglich zu sein scheint, in jenen Grenzbereichen, wo musikalischer Ton in Geräusch, wo kontrollierter Anschlag in Brutalität übergeht, sucht sie nach intensivstem Gefühl und Ausdruck. Ustwolskajas Musik bewegt sich demonstrativ in den Extrembereichen, in den tiefsten und den allerhöchsten Registern, in Bereich der allergrößten Lautstärke und der äußersten physischen Kraftaufwendung. Fast alles, was Musik sonst Ausdruck verleiht, Melodie, Rhythmus, Harmonie, ist bis aufs Skelett reduziert – und doch, oder gerade deshalb, zielt diese Kunst vor allem auf Momente echter Poesie. Es scheint so paradox (und verzweifelt), als wolle man aus einem Stück Granit eine Träne der Rührung oder einen Seufzer des Weltschmerzes herauspressen.

Deutungen ihrer Musik liebte Galina Ustwolskaja allerdings gar nicht. Ein inspirierter Kritiker nannte sie die „Komponistin mit dem Hammer“, ein anderer identifizierte ihre Kiste als Sarg, Ustwolskaja widersprach beiden vehement. Auch Verbindungen zur russischen Volks- oder Sakralmusik wies sie zurück. Es gibt heute im Internet sogar eine eigene Seite, in der ihr Witwer und Sachwalter so ziemlich alles, was je über ihrer Musik geschrieben wurde, Lügen straft. Müßig zu sagen, dass Ustwolskaja auf Interviewanfragen mit panischen Vermeidungsstrategien reagierte. Sie lebte weltabgewandt in ihrer Leningrader Wohnung und zog im Laufe ihres Lebens immer mehr jener Werke zurück, die sie einst als fleißige Muster Schülerin des großen Dmitrij Schostakowitsch zum sowjetischen Musikbetrieb beige-steuert hatte. Zu



Galina Ustwolskaja (1999)

*Ihr Werk hat die
Fokussiertheit eines
Laserstrahls, der
Metall schneiden
kann.*

Der russische Komponist
Boris Tischtschenko über
Galina Ustwolskaja

Meine Werke sind zwar nicht religiös im liturgischen Sinne, aber von religiösem Geist erfüllt und würden – wie ich es empfinde – am besten in einem Kirchenraum erklingen, ohne wissenschaftliche Einführungen und Analysen. Im Konzertsaal, also in weltlicher Umgebung, klingen sie anders ...

Galina Ustwolskaja

guter Letzt blieb nur noch eine winzige Auswahl karger, extremer Stücke übrig, die sie gelten lassen mochte, und die zusammengenommen auf eine sehr kleine CD-Box passen. Das so geschmiedete Œuvre hat die unerbittliche Faktizität eines Hammerschlags. Für alles Weitere gelten jene Worte, mit denen der Dichter Ossip Mandelstam bereits in den 1930ern das sowjetische Lebensgefühl auf den Punkt gebracht hatte: „Ich sage Dir mit letzter Aufrichtigkeit: Alles Gefasel.“

Die Rigorosität wird von Ustwolskaja allerdings sehr kunstvoll gestaltet. Ihre Musik beruht im Wesentlichen auf einer sich in engen Tonschritten bewegendem melodischen Linie; die Form kreist in Wiederholungen. Nuancen und Steigerungen des Extremen erzielt die Komponistin durch Masse und Dichte. Die acht Kontrabässe in „Dies Irae“ lassen so alle Abstufungen zwischen reiner Einstimmigkeit und geräuschhaft-dissonanten 8-stimmigen Tontrauben zu. Ähnlich verhält es sich mit dem Klavier, das von der gehämmerten Einzelnote bis zum dichten, mit der Handfläche gespielten Cluster endlose Nuancen von sehr laut, noch lauter, am allerlautesten hervorbringt. Höhe- und Endpunkt von Ustwolskajas Endzeitvision aber sind vier Akkorde im zartesten Pianissimo.

EDGARD VARÈSE – DER MANN AUS DER ZUKUNFT

Die Zukunft ist immer schon da – allerdings erkennt man dies erst im Rückblick. Für den Komponisten Edgard Varèse beschreibt dies die Tragik seines Lebens. Im Jahr 1936 saß er mit Technikern des Elektronik- und Medienkonzerns RCA zusammen, um über Möglichkeiten elektronischer Klangerzeugung

zu sprechen. Die Herren fanden den „Spinner“ zwar sehr charmant, aber er hatte ihnen buchstäblich nichts Brauchbares zu bieten. Zuvor hatte Varèse schon versucht, Antonin Artaud und Paul Claudel als Librettisten für ein visionäres Musiktheaterprojekt zu gewinnen, doch selbst die Dichter hatten nicht viel mehr Verständnis für ihn als die Ingenieure. Etwas mehr Glück hatte Varèse bei den Jazzern in Greenwich Village: Denen legte er statt Akkord-Sheets Grafiken als Improvisationsgrundlage vor und wurde so zu zum Vorreiter des Free Jazz, lange bevor es die Sache oder einen Namen dafür gab.

Varèse träumte von einer Musik, die die Gesamtheit des Klingenden umfasst. Für diese Musik würden neue Instrumente, neue Formen, neue Denkweisen zu erfinden sein. Und anders als Moses war es dem Propheten des freien Klanges sogar noch vergönnt, das gelobte Land zu betreten. Gegen Ende seines Lebens konnte der Komponist tatsächlich in einem elektronischen Studio der Firma Philips arbeiten. Bis dahin aber hatte er sich anderweitig behelfen müssen. Stücke wie „Intégrales“ bezeugen die kreative Spannung zwischen der Vision und den zu Gebote stehenden Mitteln.

Am Beginn von „Intégrales“ lässt sich Varèses Vorgehensweise hörend sehr gut nachvollziehen. Er stellt hier drei verschiedene Klangobjekte vor: Einen lange gehaltenen, von schnellen Vorschlagsnoten eingeleiteten Ton der Klarinette; einen hohen, geschärften Akkord der übrigen Holzbläser und einen sonoreren Akkord der tiefen Blechbläser. Die Musik entwickelt sich aus den subtilen Veränderungen des klanglichen Zustandes dieser „Objekte“. Mit jedem neuen Auftreten verschieben sich einige Parameter wie Lautstärke, Artikulation oder Rhythmus um Nuancen. Andere



Edgard Varèse (1914)

KLANG ALS ROHMATERIAL

Ein Komponist, der die Ergebnisse erzielen möchte, die ihm vorschweben, darf niemals vergessen, dass der Klang sein Rohmaterial ist. Er muss in den Kategorien von Klang denken und nicht in den Kategorien von Noten auf Papier und einer Seite ... Helmholtz war der Erste, der mich Musik als eine Masse von sich im Raum entwickelndem Klang verstehen ließ, nicht als eine geordnete Folge von Noten (so wie man es mir beigebracht hatte).

Edgard Varèse

*Seine Musik ist
definitiv die Musik
der Zukunft. Und
die Zukunft ist
bereits da, weil
Varèse da ist ...
Manche Menschen,
und Varèse ist einer
von ihnen, sind wie
Dynamit.*

Henry Miller: „Mit Edgard
Varèse in der Wüste Gobi“

Parameter wie Tonhöhe oder Instrumentation bleiben nahezu konstant. Tatsächlich pflegte Varèse seine Klangobjekte und ihre wechselnden Zustände auf jedem gerade zuhandenen Stück Papier, Briefumschlägen, Schmierzetteln etc., zu notieren. Diese Notate hängte er dann in einem zweiten Arbeitsschritt an einer Wäscheleine auf und arrangierte ihre Reihenfolge so lange um, bis das Endergebnis ihn befriedigte.

Was nach schrulliger Bastelarbeit klingt, folgte doch derselben Logik, mit der heute Tontechniker denken, wenn sie per Regler einzelne Parameter eines Klanges subtil einstellen, oder der Art, wie Cutter vorgehen, wenn sie im Studio einzelne Takes zusammenschneiden. Selbst eine Ahnung von Raumklang gibt es bei Varèse schon: Die Klanggruppen sitzen räumlich voneinander getrennt, die Lautstärke dient dazu, einzelne Elemente des Klanges mehr in den Vordergrund treten zu lassen oder als Hintergrund abzublenden. So simuliert Varèse mit Bordmitteln vieles von dem, was der verwöhnte Audiophile von heute mit größter Selbstverständlichkeit von seiner quadrophonen High-End-Anlage erwartet. Und man ahnt, wie erfüllt der Komponist gewesen sein muss, als er schließlich auf seine alten Tage mit Klangsynthese, Lautsprechern und Reglern verwirklichen konnte, was er mit seinem inneren Ohr schon längst gehört hatte.

Ilja Stephan

Stefan Asbury

Stefan Asbury ist gern gesehener Gast bei den führenden Orchestern weltweit. In der jüngeren Vergangenheit dirigierte er etwa das MDR-Sinfonieorchester, hr-Sinfonieorchester, Copenhagen Philharmonic, Seattle und Montreal Symphony Orchestra und das China National Symphony Orchestra. Eine enge Zusammenarbeit verbindet ihn mit zeitgenössischen Komponisten wie Steve Reich, Wolfgang Rihm, Unsuk Chin und Mark-Anthony Turnage. Er dirigierte u. a. die Welt- und USA-Premiere von Sir Harrison Birtwistles Klavierkonzert mit Pierre-Laurent Aimard und dem Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks bzw. Boston Symphony Orchestra. Asburys Einspielungen mit Werken von Jonathan Harvey und dem Ensemble Intercontemporain oder Gérard Griseys „Les Espaces Accoustiques“ mit dem WDR Sinfonieorchester wurden mit hochkarätigen Auszeichnungen gewürdigt. Er bekleidete Positionen als Chef des Noord Nederland Orkest sowie als Erster Gastdirigent der Tapiola Sinfonietta und war Gründer und Musikdirektor des Remix Ensemble in Portugal. Auch Opern- und Musiktheaterformen bilden einen wichtigen Teil von Asburys musikalischem Wirken. So dirigierte er etwa John Adams' „A Flowering Tree“ in Perth, Gershwins „Porgy and Bess“ beim Spoleto Festival, Rihms „Jakob Lenz“ bei den Wiener Festwochen, Brittens „Owen Wingrave“ mit der Tapiola Sinfonietta und Bernsteins „A Quiet Place“ in Tanglewood. Weiterhin brachte er neue Produktionen von Strawinskys „Feuervogel“ mit dem Danish Dance Theatre, Prokofjews „Romeo und Julia“ mit der Mark Morris Dance Group und Virgil Thomsons „Four Saints in Three Acts“ u. a. in New York und London heraus. Als Dozent wirkt Asbury seit 1995 am Tanglewood Music Center und in Meisterkursen etwa in Zürich, Venedig und Genf.



ENGAGEMENTS 2023/2024

- Vancouver Symphony Orchestra
- Gewandhausorchester Leipzig
- Athens State Orchestra
- Ensemble Modern
- Mieczysław-Karłowicz-Philharmonie Szczecin
- Pacific Philharmonia Tokyo

IMPRESSUM

Herausgegeben vom
NORDDEUTSCHEN RUNDFUNK
Programmdirektion Geschäftsbereich I
Orchester, Chor und Konzerte
Rothenbaumchaussee 132
20149 Hamburg
Leitung: Achim Dobschall

NDR ELBPILHARMONIE ORCHESTER

Management: Sonja Epping

NDR DAS NEUE WERK

Redaktion: Dr. Richard Armbruster

Redaktion des Programmheftes
Julius Heile

Der Einführungstext von Dr. Ilja Stephan
ist ein Originalbeitrag für den **NDR**.

Fotos

Sara Abazari (S. 6)

Christof Krumpel (S. 7)

akg-images / Mondadori Portfolio/Archivio GBB (S. 11)

Eric Richmond (S. 13)

Druck: Warlich Druck Meckenheim GmbH
Das verwendete Papier ist FSC-zertifiziert.

Nachdruck, auch auszugsweise,
nur mit Genehmigung des **NDR** gestattet.

VON **BACH**
BIS **BANKSY.**



NDR kultur

Da bin ich dabei.

ndr.de/eo
youtube.com/NDRKlassik