



INTERNATIONALE  
ISANG YUN  
GESELLSCHAFT E.V.

# Yun + .... : Junge Musiker V

Donnerstag, 7. Juni 2012, 19.30 Uhr  
Joseph-Joachim-Konzertsaal



---

## Programm

**Jean-Baptiste Krumpholtz**  
(1742-1790)

**Sonate F-Dur für Flöte und Harfe** op. 8 Nr. 5

*Allegro*  
*Romanze*  
*Tempo di Minuetto*

**Isang Yun**  
(1917-1995)

**Pezzo fantasioso**  
für Flöte, Violine und Violoncello (1988)

**Zoltán Kodály**  
(1882-1967)

**Duo für Violine und Violoncello** op. 7 (1914)

*Allegro serioso, non troppo*  
*Adagio*  
*Maestoso e largamente, ma non troppo lento – Presto*

--- PAUSE ---

**Isang Yun**

**In Balance**  
für Harfe solo (1987)

**Hans Zender**  
(\*1936)

**Lo-shu VI. Fünf Haikai**  
für Flöte und Violoncello (1989)

*Haiku I*  
*Haiku III*  
*Haiku V*

**Isang Yun**

**Novellette**  
für Flöte und Harfe mit Violine und Violoncello (1980)

Andreas Kießling, Flöte  
Maud Edenwald, Harfe  
Paige Kearn, Violine  
Anke Heyn, Violoncello

**Jean-Baptiste Krumpholtz** (tschechisch: Jan Krtitel Krumpholtz), geboren am 8. Mai 1742 in Budenice/Zlonice, gestorben am 19. Februar 1790 in Paris. Der böhmisch-französische Harfenist und Komponist erhielt die ersten musikalischen Unterweisungen in Paris, wo er aufgewachsen ist, von seinem Vater. Im Wiener Burgtheater gab er 1773 ein so erfolgreiches Konzert, das er in die Esterházy'sche Hofkapelle engagiert wurde (bis 1776); damals soll er Kontrapunkt-Stunden bei Joseph Haydn genommen haben. Seine Kompositionen erfreuten sich einer gewissen Beliebtheit, insbesondere die Werke für „sein“ Instrument, die Harfe. Gern berichtet wird der Umstand, dass ihn seine Frau, Anne-Marie Krumpholz (1755-1824), 1789 verließ, um mit Jan Ladislav Dusík vor der Revolution nach London zu flüchten. Aus Kummer darüber soll sich Krumpholtz 1790 in die Seine gestürzt haben.

### **Pezzo fantasioso** per due strumenti con basso ad libitum (1988)

Pezzo fantasioso entstand für Isang Yun – damals vierzehnjährige – violinspielende Enkelin Li-Na Chen und für Elisa Cozzini, eine nur wenig ältere Flötistin aus der Schule Roberto Fabbricianis; die jungen Künstlerinnen spielten das Werk erstmals am 10. Juli 1988 im Rahmen eines Flöten-Workshops in Chiusi in der Toskana. Die Komposition wurde zunächst als Duo notiert und ist eine Meditation über die Terz, aber auch ein Spiel der Annäherung und Entfernung an das wohl harmonischste der Intervalle. Der Farbwert der Terz reizte Yun zur Organisation tonaler Schwebezustände, die Eindeutigkeit vermeidet: Dur- oder Mollklänge sind ständig vorhanden, doch bleiben die tonalen Verhältnisse stets mehrdeutig, im Fluss. Die Bass-Stimme ergänzte Yun nach dieser ersten Aufführung und ließ die Möglichkeiten der Besetzung offen: *per due strumenti con basso ad libitum*.

Die rund zwölfminütige Komposition zeigt symmetrische Formproportionen. Das zugrundeliegende Modell besteht aus jeweils zwei Abschnitten: Auf einen kürzeren Formabschnitt in langsamem, „unbewegtem“ Tempo mit überwiegend leiser Dynamik (A) folgt ein längerer und schnellerer „bewegter“ Abschnitt mit kraftintensiver Dynamik (B). Die Form kann als eine Art Rondoform gelesen werden: A B A1 B1 A2 B2 C. Yun entwickelt die große und die kleine Terz zuerst in den Oberstimmen aus nacheinander artikulierten, sich überlappenden Einzeltönen. Um den ersten diastematischen Höhepunkt – einer mit Nachdruck gleichzeitig artikulierten großen Sexte (T. 15) – setzt eine erste Bewegungszunahme sowie Individualisierung der Stimmen ein. Der zweite, schnellere Abschnitt beginnt mit einer in tieferer Lage gemeinsam artikulierten Quart (mit Trillern) und vereint die beiden Oberstimmen zuletzt in einer gleichzeitig intonierten, wiederum durch Triller belebten Dur-Terz.

Im folgenden Abschnitt (A1) – er kann auch als der Beginn eines ausgedehnten Mittelteils (bis B2) interpretiert werden – geht Yun von der Sexte als musikalischem Baustein aus. Ungefähr in der Mitte der Komposition (am Ende von B1) wird die Terz in breitem Tempo und höchster Lage in dreifachem Forte emphatisch herausgestellt. Schnelle solistische Gesten setzen im folgenden Abschnitt imitatorisch ein und vereinen sich dann zu rhythmisch koordinierten Trillerketten. Weit geschwungene Gesten, die auch größere Intervalle wie die Oktave einbeziehen, bestimmen den vorletzten Abschnitt. In

den *Dolce*-Charakter des epilogartigen Schlussteils (C oder A3 mit B-Elementen) erscheinen filigran bewegte Figurationen subtil integriert.

**Yun und Kodály** verbindet der Rückgriff auf die traditionelle Musik ihres Landes. Erst in Europa fand Yun in der Auseinandersetzung mit den Musiktraditionen Ostasiens zu dem ihm eigenen Personalstil. In seiner koreanischen Periode, in der die koreanische Sprache und Kultur durch die japanische Besatzungsmacht unterdrückt worden war, hatten sich Yun und seine komponierenden Kollegen auf das koreanische Lied konzentriert. Dabei griff man zu koreanischen Texten, notierte eine tendenziell pentatonische Melodik, die man für asiatisch hielt, und unterlegte ihr „europäische“ Harmonien. Erst später erkannte man, dass es sich bei dem vermeintlich volkstümlichen „pentatonism“ um artifizielle Konstruktionen aus europäischer Sicht handelte. Kodály hingegen fiel bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts auf, dass der Bezug auf das Volkslied, die Volks- und Bauernmusik seiner osteuropäischen Heimat, auf ungenau notierten bzw. klassizistisch geglätteten Ausgaben sowie Bearbeitungen des 19. Jahrhunderts basierte und korrekt edierte Notationen, denen eine wirkliche Sammeltätigkeit vorausging, fehlten.

**Zoltán Kodály**, geboren am 16. Dezember 1882 in Kecskemét, gestorben am 6. März 1967 in Budapest, ungarischer Komponist, Musikpädagoge und Musikethnologe. Früh erlernte er das Violinspiel von seinem Vater, einem begabten Amateurmusiker. Nach der Ausbildung in Budapest, wo er – wie Bartók und Ernst von Dohnányi – bei Hans Koessler Komposition studierte, begann er 1905 als einer der ersten die Volksmusik seiner Heimat zu sammeln, zu dokumentieren und zu erforschen. (Angeregt wurde er dazu durch Tonaufzeichnungen des Literaturwissenschaftlers Béla Vikár.) Gemeinsam mit Béla Bartók veröffentlichte Kodály mehrere Volksmusik-Sammlungen, deren erste 1906 erschien. Ab Herbst 1907 unterrichtete er an der von Franz Liszt 1875 gegründeten Musikakademie in Budapest. Während des 1. Weltkriegs war Kodály musikalischer Mitarbeiter von Béla Bartók im k. u. k. Kriegsministerium, dort leitete Bartók die Musikabteilung des Kriegesprekwarquartiers in Budapest gemeinsam mit dem Dirigenten und Komponisten Bernhard Paumgartner, der dieselbe Funktion in Wien bekleidete. Im Februar 1919 wurde Kodály zum Konrektor der Musikakademie in Budapest ernannt – und nach dem Scheitern der ungarischen Räterepublik ein Disziplinarverfahren gegen ihn eingeleitet, dessen Vorwürfe zwar bald widerlegt wurden, gleichwohl aber eine Schaffenskrise auslösten und zu seiner Suspendierung bis zum Herbst 1921 führten. Danach entstanden Meisterwerke wie der *Psalmus Hungaricus* für Chor und Orchester (1923) und das Singspiel *Háry János* (1926). Zu seinen Kompositionsschülern gehören Lajos Bárdos, Gábor Darvas, Antal Doráti, Ferenc Farkas, Zoltán Gárdonyi und Rezső Sugár. Kodály beschäftigte sich mit grundlegenden Fragen der musikalischen Ausbildung und verfasste auch hierzu zahlreiche Bücher und Aufsätze. Die von ihm und seinem Schüler J. Ádám entwickelte Kodály-Methode knüpft an die (relative) Solmisation des Guido von Arezzo (11. Jh.) an und stellt den Gesang und das darauf basierende Tonalitätsverständnis in den Mittelpunkt des ersten Musikunterrichts. Diese insbesondere für die Laienmusik und das Laienchorwesen hilfreiche Methode wird heute u. a. in den USA, in Kanada und Japan praktiziert. 1942 wurde Kodály emeri-

tiert. Er und seine Schüler haben das ungarische Musikleben und das international hohe Niveau der ungarischen Musikerziehung maßgeblich mitgeprägt. Ein Ergebnis von Kodálys Feldforschungen in den Friedensjahren bis 1914, das er in seinen Kompositionen nutzen konnte, sind fünfstufige Motiv- und Melodiebildungen. Seine grundlegende Studie *Ötfoku hangsor a magyar népzeneben* [Die fünfstufige Tonleiter in der ungarischen Volksmusik] erschien 1917.

Eine gewisse Zurückhaltung gegenüber der Verwendung von Halbtönen kennzeichnet auch das **Duo für Violine und Violoncello** op. 7 (1914), drei Sätze mit einer Spieldauer von jeweils etwa neun Minuten. Der volksmusikalische Brauch, sich zu Beginn auf den Instrumenten improvisierend einzuspielen, wird in der Introduction angedeutet. Sie enthält bereits das Material für den weiteren Verlauf: Ein langer Ton wird eine Stufe aufwärts geführt und mündet in eine kadenzierende Geste, aus der das Thema abgeleitet wird; auch triolische Rhythmen tauchen schon auf. Charakteristisch ist hier bereits der Rollentausch – das Material des einen Instruments wird vom anderen übernommen – und die abschließende gemeinsame Artikulation beider Protagonisten. Das Hauptthema erklingt danach zuerst in der Violine, von zarten Pizzicato-Rhythmen des Cellos begleitet. Als Nebengedanke erscheint ein tänzerischer Triolen-Rhythmus, dem ein langer Espressivo-Ton, sodann eine Seufzergeste gegenübergestellt wird, die schließlich zum Thema der Einleitung zurückführt. In der Durchführung entwickelt Kodály vor allem die melodisch-expressiven Qualitäten und wählt virtuose, rhythmisch diminuierte Spielfiguren für den Begleitsatz – es gelingen weit gespannte, grandiose Steigerungen. Die Reprise setzt nach der Cello-Kadenz in der Violine ein. Wesentlich für die Gestaltung dieser ungarischen Musik ist die flexible Tempoführung, die expressive Parlando-Rubato-Gestik.

Auch das *Adagio* spielt mit der Gegenüberstellung und dem Rollentausch von expressiver Hauptstimme und (ausdrücklich) nicht-expressiver Begleitstimme, wobei die Klangfarben fein abgestuft sind. Leidenschaft und durchströmender Atem im dramatisch erregten Mittelteil (*Andante, deciso*) – sowie Stillstand und Auflösung. Reprise. Der dritte Satz folgt dem Modell *lassú – friss* [langsam – schnell]. In improvisatorischem Gestus mit dominierender Violine erscheint die in sich dreiteilige *Maestoso*-Einleitung. Das anschließende *Presto* ist ein tänzerisches Finalrondo, inspiriert von ungarischer und slowakischer Bauernmusik.

Uraufgeführt wurde Kodálys Duo op. 7 in Budapest am 7. Mai 1918 durch Imre Waldbauer und Jenő Kerpely. Das Stück regte Hanns Eisler und Maurice Ravel zu weiteren Werken dieser Besetzung an.

### **In Balance** für Harfe solo (1987)

Die Vision einer Einheit von Kunst und Natur sowie Klangvorstellungen, die auf Sensibilisierung unserer Wahrnehmung zielen, leiteten Yun bei *In Balance*, das er im Frühjahr 1987 für Ursula Holliger komponierte. Der zarte Klang erinnert an den der chinesischen Griffbrettzither *ch'in*, legendenumwobenes Instrument wie Symbol hoher kultureller Entwicklung.

In einem chinesischen Traktat des frühen 16. Jahrhunderts gelten die „klaren“ Flageolett-Töne als „Töne des Himmels“ und die „verschwommenen“ Töne der leeren Saiten als „Töne der Erde“. Als „klar und verschwommen“, nämlich als „Töne des Menschen“, erscheinen hingegen die Klänge der abgegriffenen Saiten. Und über eine als kurzen Vorschlag auszuführende Tonwiederholung heißt es (in der Übersetzung von Manfred Dahmer): „Verlassen die Schlucht, einsam und still, / Ein kühler Quell fließt von oben hinein, / Es gurgelt und sprudelt über die Felsen, / Und tiefer und tiefer, es singen die Perlen.“

Musik, die – so Yun – nach Balance, nach Harmonie und Ausgleich sucht: In „endloser Bewegung“, einem Mobile vergleichbar, pendelt sie von der Tiefe zur Höhe (und zurück), findet Halt auf kleinen Plateaus – in dauernder Instabilität, um Stabilität zu erreichen, vorübergehend stabil, um wieder instabil zu werden. „Der Moment ist wichtig und aus dem Moment lebt diese Musik.“ (Yun)

## Zender

Die *Lo-shu-Reihe* – *Lo-shu I-VII* entstanden für verschiedene Besetzungen zwischen 1977 und 1997 – gehört in Zenders „japanische“ Werkgruppe, Werken also, die inspiriert sind von der besonderen Zeiterfahrung ostasiatischer Musik, der Wahrnehmung des klanglichen und strukturellen Eigenwerts des jeweiligen Augenblicks. Mit der traditionellen ostasiatischen Musik haben Zenders Stücke gleichwohl nur im weitesten, ideellen bzw. konstruktivistischen Sinn zu tun. Das Lo-Shu ist ein magisches Quadrat, dessen Überlieferung im alten China bis ins dritte Jahrtausend vor unserer Zeitrechnung zurückreicht. Das Quadrat bildet meist das Innenleben eines Mandalas mit zwei vertikalen und zwei horizontalen Achsen, d. h. mit drei mal drei Feldern und neun Grundzahlen, deren Addition 15 ergibt:

$$\begin{array}{c} 4 - 9 - 2 \\ 3 - 5 - 9 \\ 8 - 1 - 6 \end{array}$$

Diese neunteilige Form überlagert Zender in **Lo-shu VI. Fünf Haikai** für Flöte und Violoncello (1989) durch die Form des japanischen Haiku, d. h. der dreizeiligen Gedichtform aus 5 – 7 – 5 (= 17) Silben bzw. Lauteinheiten. Vollendet wurde die Komposition am 18. September 1989 – auch dies ein subtiler Verweis auf Zenders zahlen-symbolisch-strukturelles Musikdenken.

„Die 17 Silben des Haiku entsprechen 17 Großtakten eines musikalischen Satzes; jeder dieser Takte ist im Sinn von Tempo und Harmonik eine autonome musikalische Einheit, vergleichbar der ‚Phrase‘ unserer klassischen Musik (er dauert zwischen sechs und ca. zwölf Sekunden). Die Gliederung 5 – 7 – 5 des Haiku wird durch zwei lange Pausen deutlich. Die Takte selber sind nicht im Sinne einer Entwicklungsform aneinander gefügt, sondern tragen ihr Zentrum in sich selbst. [...] Die Stücke sollen wie in tiefer Versunkenheit improvisiert klingen.“ (Hans Zender)

## **Novellette** für Flöte und Harfe mit Violine und Violoncello (1980)

Der Titel *Novellette* meint eine kleine Erzählung, deren Inhalt frei assoziiert werden darf.

Die individualisierte Besetzungsangabe „für Flöte (Altflöte) und Harfe, ad libitum mit Violine und Violoncello oder Viola“ verweist auf die unterschiedliche Gewichtung der Klangsichten: Protagonist ist die Stimme der Flöte; die Harfe gehört als obligate Begleitung dazu, während die Streicher einen klangfarblichen Hintergrund bilden.

Die Komposition zeigt eine streng symmetrische, je nach Lesart drei-, zwei- oder auch fünfteilige Anlage. Wie felsige Berge umrahmen zwei ausgedehnte Formblöcke – der erste ist mit der Altflöte besetzt, der zweite mit der großen Flöte – die dazwischen liegende Ebene eines langsamen Mittelteils (ebenfalls noch mit Altflöte). Eine Einleitung (19 Takte: große Flöte) und ein Epilog (20 Takte) runden diese Form (a A c B b).

In einem einzigen dynamisch ins Extreme gesteigerten Verlauf exponieren die 19 Takte der Einleitung einen entscheidenden Zug des gesamten Werks wie auch einzelner seiner Teile: Das Prinzip stetig zunehmender Steigerung scheint die Dramaturgie im Großen zu bestimmen. Ungewöhnlich ist hier auch die debussystisch wuchernde Ornamentik in der Flötenstimme. Die lang ausgehaltenen Haltetöne an den Phrasenenden werden kaschiert durch die zarte Intonation im Flageolett und die prompt einsetzende Harfengestik.

Der erste Hauptteil (Altflöte) ist in sich dreiteilig angelegt. Zunächst werden lang gezogene Töne auf mehreren Tonhöhenebenen exponiert. Die erreichte Tonhöhe wird in der Flöte dann durch Anschwünge (sowie Zwischenschläge) zum lang ausgehaltenen Ton hin befestigt und ausgebaut, während der Harfenpart an Selbständigkeit deutlich zunimmt. Ein schnelleres Metrum, heftige Akzente in der Altflöte sowie große Intervallsprünge in beide Richtungen bringen schließlich allseitige Bewegtheit (auch die Streicher erwachen zu größerer Aktivität und Selbständigkeit) sowie Dehnung und Ausweitung des Tonhöhenraums.

Als ruhige Insel fungiert der relativ statische langsame Mittelteil, in dem die Tonbildung der Flöte vom einen Hauptton aus einsetzt. Die Klangbildung aller Instrumente ist hier verfremdet: Der Flötist erzeugt mikrotonale Glissandi und Flageolettklänge sowie Klangfarbenwechsel auf ein und demselben Ton; die Harfenistin bringt Glissandi hervor, indem sie die Saite mit dem Stimmschlüssel manipuliert; die Streicher glissandieren *con sordino* im Doppelflageolett. Bewegungszunahme und Verdichtung geschieht im zweiten Abschnitt dieses Intermezzos, wobei die Streicher erstmals auch miteinander dialogisieren.

Der zweite Hauptteil (große Flöte) erscheint als ein einziger großer Steigerungsprozess. Nur jeweils ein solistischer Takt der Harfe wirkt hier gliedernd für den Verlauf. Abrupt erfolgt schließlich der Umschlag in die Unbewegtheit des Epilogs: zuerst verlangsamt Yun das Tempo, dann nimmt er die Dynamik zurück, schließlich reduziert er die Bewegungen und beschränkt sein Material auf das Zirkulieren um einen Ton. Wie in einem Mosaik greift die Flöte dabei gelegentlich auf einzelne Motive aus verschiedenen Teilen der Komposition zurück.

Die *Novellette* wurde erstmals gespielt in Bremen 1981 von Beate-Gabriela Schmitt (Flöte), Ursula Holliger (Harfe), Akiko Tatsumi (Violine) und Walter Gimmer (Violoncello).

*Walter-Wolfgang Sparrer*



**Andreas Kißling**, 1984 in Gammelshausen in Baden Württemberg geboren, bekam seinen ersten Querflötenunterricht im Alter von neun Jahren an der Musikschule Göppingen. Während der Oberstufe erhielt er als Jungstudent regelmäßig Unterricht bei Roswitha Staege und Karlheinz Zoeller. 2004 wurde er an die Universität der Künste Berlin in die Klasse von Roswitha Staege aufgenommen.

2006 errang er den 3. Preis beim Auréle-Nicolet-Wettbewerb in Peking. 2005 und 2008 war er Stipendiat des Deutschen Musikrates und somit zweimal Teilnehmer der Bundesauswahl „Konzerte Junger Künstler“ des Deutschen Musikrates, die mit zahlreichen Konzertverpflichtungen in Deutschland verbunden ist.

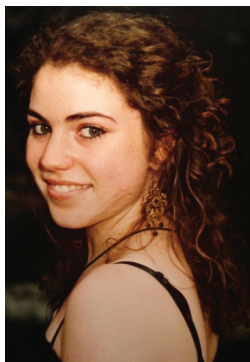
Schon während seines Studiums spielte Andreas Kißling als Soloflötist bei den Stuttgarter Philharmonikern und der Deutschen Radiophilharmonie Saarbrücken und Kaiserslautern; er war stellvertretender Soloflötist der Staatsoper Stuttgart. Seit Februar 2011 ist Andreas Kißling Soloflötist der Staatskapelle Dresden.



**Maud Edenwald**, 1991 in Versailles geboren, begann ihre Ausbildung zur Harfenistin mit sechs Jahren bei Josiane Straub-Acoulon in Bonn, und führte sie 1999 bei Annie Challan am Conservatoire National de Région Versailles weiter. 2004 übersiedelte sie nach Berlin, wo sie vier Jahre lang Privatunterricht bei Ronith Mues bekam. Mit 17 wurde sie Jungstudentin in der Klasse von Maria Graf an der Hochschule für Musik Hanns Eisler, wo sie seit Oktober 2009, nach ihrem Baccalauréat am Französischen Gymnasium Berlin, den Bachelor-Studiengang absolviert. Sie besuchte Meisterkurse bei Jana Bousková, Isabelle Moretti, Marie-Pierre Langlamet, Christine Icart und anderen.

Seit 1998 nahm sie an nationalen und internationalen Wettbewerben teil, insbesondere an „Jugend musiziert“, bekam 1. Preise 1998, 2005 und 2008 sowie einen Sonderpreis für die beste Interpretation der *Fantasie über ein Thema aus „Eugen Onegin“* von Ekaterina Walter-Kühne. 2011 erhielt sie im Duo mit dem Bratscher Alejandro Regueira Caumel den 1. Preis im Concurso Ibérico de Música de Cámara con Arpa in Madrid.

2007 bis 2010 war sie Mitglied des Bundesjugendorchesters und spielte u. a. in der Karajan Akademie der Berliner Philharmoniker, mit Dirigenten wie Kirill Petrenko, Sir Simon Rattle oder Andrey Boreyko. Seit Juni 2010 ist sie Mitglied der Jungen Deutsche Philharmonie. Im Juni 2009 trat sie als Solistin mit dem Deutschen Symphonieorchester Berlin unter der Leitung von Simon Gaudenz auf. 2005 und 2011 gab sie Solorecitals im Rahmen des Festival des Amis des Arts in Charlieu.



**Paige Kearl** erhielt mit vier Jahre ihren ersten Geigenunterricht bei Margery Aber in Wisconsin. Nach Abitur studierte sie an der University of Minnesota, Minneapolis, bei Mark Bjork, wo sie ihr Studium nach vier Jahren mit dem Bachelor of Music abschloss. 2005 kam sie nach Deutschland, um an der Hochschule für Musik „Felix Mendelssohn Bartholdy“ in Leipzig weitere drei Jahre bei Lothar Strauss zu studieren. Im Juni 2008 schloss sie ihr Orchestermusiker-Diplom in Leipzig ab und spielte bis 2010 in der Orchester-Akademie der Staatsoper Unter den Linden Berlin unter der Leitung von Daniel Barenboim. Seit August 2010 ist sie Mitglied der Staatskapelle Dresden.



**Anke Heyn** studierte Violoncello bei Martin Ostertag in Karlsruhe und Jens Peter Maintz in Berlin. Nach ihrer Tätigkeit als Solocellistin des Ensemble Oriol Berlin/ Kammerakademie Potsdam ist sie seit April 2006 festes Mitglied der Sächsischen Staatskapelle Dresden. Sie erhielt Auszeichnungen u. a. bei „Jugend musiziert“, dem Tonkünstlerwettbewerb, dem Alice-Samter Wettbewerb Berlin und war Finalistin beim Deutschen Musikwettbewerb in Bonn; außerdem war sie Stipendiatin der Jürgen-Ponto-Stiftung, der „Villa musica“ Mainz und der Landessammlung für Streichinstrumente Baden-Württemberg. Sie spielte im Bundesjugendorchester, im Schleswig-Holstein Festival Orchester und im European Union Youth Orchestra. Noch während ihres Studiums hatte sie nach einem Praktikum beim SWR-Sinfonieorchester Baden-Baden/Freiburg einen Jahresvertrag bei den Münchner Philharmonikern und spielte häufig als Aushilfe beim DSO Berlin. Ihre große Begeisterung gilt seit langem der Kammermusik; im Sommer 2008 gründete sie mit dem Pianisten Paul Rivinius und der Flötistin Sabine Kittel das „Ensemble Bento“.



## Isang Yun

Isang Yun, am 17. September 1917 unweit der Hafenstadt Tongyeong im Süden Koreas geboren, studierte ab 1933 Musik in Osaka und Seoul sowie ab 1938 Komposition bei Tomojiro Ikenouchi in Tokyo. Als Japan 1941 in den Zweiten Weltkrieg eintrat, kehrte Yun nach Tongyeong zurück. Als Gegner der japanischen Fremdherrschaft erlitt er 1943 Haft und Folter. Nach Kriegsende (August 1945) kümmerte er sich um die Kriegswaisen, war Musiklehrer an Gymnasien und Hochschulen in Tongyeong und Pusan. Nach dem Ende des Korea-Kriegs (Juli 1953) lehrte er an verschiedenen Hochschulen und Universitäten in Seoul. Für sein *1. Klaviertrio* und sein *Streichquartett I* erhielt er 1955 den Seouler Kulturpreis.

1956/57 studierte Yun in Paris und von 1957 bis 1959 in West-Berlin, u. a. bei Boris Blacher und Reinhard Schwarz-Schilling; damals besuchte er auch die Internationalen Ferienkurse in Darmstadt. In Berlin lernte er bei dem Schönberg-Schüler Josef Rufer das Komponieren „mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“; von Deutschland aus fand er den Anschluss an die internationale Avantgarde. Viel beachtet wurde 1965 das buddhistische Oratorium *Om mani padme hum*; mit der Uraufführung des Orchesterstücks *Réak* in Donaueschingen 1966 gelang der internationale Durchbruch.

Im Juni 1967 wurde Yun vom südkoreanischen Geheimdienst aus West-Berlin nach Seoul verschleppt und der Spionage für Nord-Korea angeklagt. Nach einem politischen Schauprozess, der von internationalen Protesten begleitet war, wurde der Gefangene der Diktatur Park Chung-Hees Ende Februar 1969 als Staatenloser in die Bundesrepublik Deutschland entlassen.

1969 bis 1970 war Yun Dozent an der Hochschule für Musik in Hannover, von 1970 bis 1985 lehrte er Komposition an der Hochschule (Universität) der Künste Berlin. Seit 1973 setzte sich Yun, der 1971 die deutsche Staatsangehörigkeit erworben hatte, bei Konferenzen exilkoreanischer Organisationen sowie der Sozialistischen Internationale für die Demokratisierung und Wiedervereinigung des geteilten Landes ein.

Er komponierte mehr als hundert Werke, darunter vier Opern sowie mehrere Instrumentalkonzerte. In den achtziger Jahren entstanden fünf große, zyklisch aufeinander bezogene Symphonien; in dieser Zeit entwickelte Yun einen neuen Ton auch in Kammermusikwerken, die durch das Streben nach Harmonie und Frieden gekennzeichnet sind. Versöhnung auf der koreanischen Halbinsel war zugleich sein politisches Ziel.

Isang Yun starb in Berlin-Spandau am 3. November 1995. Um die Erinnerung an Yuns Werk und Wirken lebendig zu halten, gründeten seine Freunde 1996 in Berlin die *Internationale Isang Yun Gesellschaft e. V.*



INTERNATIONALE  
ISANG YUN  
GESELLSCHAFT E.V.

**Internationale  
Isang Yun Gesellschaft e. V.**  
Nassauische Str. 6, 10717 Berlin

**Bankverbindung:**  
Commerzbank Berlin  
BLZ 100 400 00  
Konto 770 4018

---

## Veranstaltungshinweise

Samstag, 9. Juni 2012, 19.30 Uhr

### Abschlusskonzert *crescendo*2012

Johann Sebastian Bach: Brandenburgisches Konzert Nr. 3 G-Dur  
BWV 1048

Wolfgang Amadeus Mozart: Symphonie Nr. 40 g-Moll KV 550

Modest Mussorgsky: Bilder einer Ausstellung in einer Bearbeitung  
für 17 Blechbläser, fünf Schlagzeuger und zwei Harfen von Walter  
Hilgers

Studierende der Universität der Künste Berlin

Leitung: Tammin Lee / Christian-Friedrich Dallmann

Konzertsaal der UdK Berlin, Hardenbergstraße

Eintritt: 9 Euro, erm. 5 Euro

---

## Ihre Meinung ist uns wichtig!

Im Foyer steht unsere Umfragebox für Sie bereit. Wir würden uns sehr freuen, wenn Sie uns einige Fragen zu *crescendo*2012 beantworten! Unter den Umfrageteilnehmern werden zwei mal zwei Freikarten für das Konzert für die Nationen am 23. November 2012 und zwei Festivalpässe für *crescendo*2013 verlost.

---

## Spende

Spenden zu Gunsten der *Internationalen Isang Yun Gesellschaft e. V.* werden gern in der roten Box am Ausgang entgegen genommen; für Ihre Großzügigkeit danken Ihnen die Vorstandsmitglieder der Gesellschaft.



UdK Berlin

Universität der Künste Berlin

Herausgeber: Der Präsident

Künstlerisches Betriebsbüro  
Fasanenstraße 1B  
10623 Berlin-Charlottenburg

Tel. 030 / 31 85 20 90

Fax 030 / 31 85 26 87

E-Mail: [kbb@udk-berlin.de](mailto:kbb@udk-berlin.de)

[www.udk-berlin.de](http://www.udk-berlin.de)

## Mit freundlicher Unterstützung von:

Blumen Ewert  
Hindenburgdamm 85 A  
12203 Berlin  
Tel. 030 / 834 44 43

**concerti**  
DAS BERLINER MUSIKLEBEN

**DER TAGESSPIEGEL**  
1945

**BERLINER  
FENSTER**