



## Für Isang Yun II

zum 20. Todestag



INTERNATIONALE  
I S A N G Y U N  
GESELLSCHAFT E. V.

Nassauische Str. 6, 10717 Berlin  
info@yun-gesellschaft.de



Universität der Künste Berlin

**Berlin: Samstag, den 7. November 2015, 18 Uhr**  
Konzertsaal Bundesallee 1-12 (Joseph-Joachim-Saal)

*Internationale Isang Yun Gesellschaft e. V.*  
in Verbindung mit der *Universität der Künste Berlin*

*Reproduktion Titelseite*  
Das große Grab von Kangsö (Westseite): »Der weiße Tiger« (6. / 7. Jahrhundert)

**Eintritt frei, Spenden erbeten!**

*Internationale Isang Yun Gesellschaft e. V.*  
IBAN: DE 62 1004 0000 0770 4018 00  
BIC: COBADEFFXXX

Joseph Joachim Saal, 18 Uhr: Vortrag mit und über Musik

## Vom Licht im Kerker

**Heinz Holliger** spielt das Oboensolo *Piri* (1971)  
und spricht über Isang Yun

\*

Joseph Joachim Saal, 19 Uhr: Konzert zum 20. Todestag

## Yin und Yang, Polarität und Vollkommenheit

Isang Yun  
(1917–1995)

**Rencontre** für Klarinette, Klavier und Violoncello (1986)

**Der Eremit am Wasser. Chinesisches Bild II** für Altflöte solo (1993)

**Quartett für Oboe, Violine, Viola und Violoncello** (1994)

– P a u s e –

**Riul** für Klarinette und Klavier (1968)

**Images** für Flöte, Oboe, Violine, Violoncello (1968)

Roswitha Staeger (Flöte)  
Heinz Holliger (Oboe)  
Jochen Müller-Brincken (Oboe)  
Eduard Brunner (Klarinette)  
Holger Groschopp (Klavier)  
Egidius Streiff (Violine)  
Ruth Killius (Viola)  
Walter Grimmer (Violoncello)

*Die Musik von Isang Yun versöhnt die Gegensätze im strömenden, generös fließenden Klang, dessen Ausführung die Interpreten vor neue und ungewöhnliche Anforderungen stellt. Mit Veranstaltungen am 1. und 7. November erinnert die Internationale Isang Yun Gesellschaft in Berlin an den 20. Todestag dieses großen Komponisten und Humanisten, der den Frieden nicht nur in Korea ersehnte.*

## Vom Licht im Kerker

### Heinz Holliger spielt und erklärt das Oboensolo *Piri*

Piri ist der Name eines Instrumentes, der koreanischen Oboe. Yuns Komposition aus dem Jahr 1971 weist über eine bloße Studie der virtuoson Möglichkeiten des Instruments weit hinaus. Das Werk beginnt in der Zerrissenheit extremer Lagenwechsel und endet mit Mehrklängen, die als Gebet gedeutet wurden.

»Die Oboe ist hier die Stimme des Gefangenen im Kerker. Sie drückt Leiden aus, aber auch den großen Versuch, die äußere Unfreiheit zu übersteigen und zu geistiger Freiheit zu gelangen. Die vielen, immer neuen Anläufe und Aufschwünge der Oboe sind die Versuche des Gefangenen, sich geistig zu erheben, so wie der Vogel sich immer aufs Neue in die Lüfte wirft. Schließlich gelingt es der Oboen-Seele, sich in der Höhe und Freiheit zu halten. Das Stück ist ein Virtuosen-Stück. Aber die Virtuosität ist kein Selbstzweck. Sie ist vielmehr der Ausdruck für die unerhörten Möglichkeiten der menschlichen Seele, sich über jeden äußeren Zwang zu erheben. Gerade jene Stellen, die äußerste Virtuosität verlangen, die Mehrklänge, sind Ausdruck des eigentlichen Sinns: Darstellung einer tiefreligiösen Haltung: des Gebets, das nicht bittet, sondern sich gelassen einem großen Schicksal fügt. Der Beter ist nicht allein. Ihm antwortet, wenn auch oft leise und von fern her, sein göttlicher Helfer.« (Luise Rinser, Cover der LP des Arbeitskreises Ostasien im Berliner Missionswerk, 1979)

## Yin und Yang, Polarität und Vollkommenheit

Die Musik Isang Yuns ist wie keine andere von der Polarität von Yin und Yang, der Gleichzeitigkeit polarer Gegensätze auf engem Raum wie in größeren formalen Einheiten geprägt. Zugleich entwickelt Yuns Musik sich fast immer aufwärts – im Bestreben um klangfarbliche Verschmelzung, Harmonie und Vollkommenheit. Zu seinem 20. Todestag spielen die mit Isang Yun langjährig verbundenen Freunde und Meister ihres Fachs noch einmal Hauptwerke seines Kammermusikschaffens.

**Rencontre** für Klarinette, Harfe (oder Klavier) und Violoncello (1986), im Frühjahr 1986 für die Sommerlichen Musiktage im wendländischen Hitzacker an der Elbe komponiert, ist Eduard Brunner, Marion Hofmann und Walter Grimmer, den Interpreten der Uraufführung (2. Aug. 1986), »in Freundschaft« zugeeignet. Der Titel meint über Immanent-Musikalisches hinaus das Treffen der Widmungsträger beim Isang Yun Festival, das ein Jahr zuvor in Nord-Korea stattgefunden hatte.

Der Umstand, dass Yun in den achtziger Jahren zur Einstudierung von Aufführungen seiner Musik fast jedes Jahr vier bis sechs Wochen in P'yöngyang verbracht hat, trug ihm in Süd-Korea in den 1990er Jahren und erneut 2008 (nach Ende der Sonnenscheinpolitik) den Ruf ein, er sei ideologisch stärker an Nord- als an Süd-Korea orientiert. Dies führte dazu, dass sein Engagement für den Frieden seitens der konservativen Regierungen in Süd-Korea instrumentalisiert wurde, um Yun posthum erneut zu diskriminieren und auszugrenzen. Mit gewissen Lockerungen während der Phase der Sonnenscheinpolitik (März 1998 bis Februar 2008) war Yun in Süd-Korea – über seinen Tod hinaus – persona non grata. 2007 hat die Regierung Roh Moo-hyun für die Entführung aus West-Berlin im Juni 1967 und die anschließende Haft bis Anfang 1969 ihr Bedauern formuliert, die Einreisesperre aufgehoben und Isang Yun und seine Witwe posthum rehabilitiert. (Nicht oder nur unzureichend protokolliert worden waren die Folterungen, die Yun und viele andere erlitten hatten.)

*Rencontre* [Begegnung]: Die strömenden Verläufe sind in hohem Maß den Eigenarten der Instrumente verpflichtet. Fast als Duo mit obligater Harfe (alternativ kann der Harfenpart auch auf dem Klavier gespielt werden) konzipiert, ist der Grundgestus des Celloparts eher gesänglich, während die Stimme der Klarinette zum Aufschrei tendiert. Eine vermittelnde Position nimmt die Harfe ein. Der motivische Reichtum weckt generell vage melodische Assoziationen, ohne dass diese jedoch manifest würden. Dabei scheint der Komponist geradezu auf eine auf Verunsicherung des Hörers angelegte Instabilität zu zielen, die reale Bedrohungen reflektiert. *Rencontre* ist dreiteilig angelegt mit der Abfolge schnell (5/4-Takt) – langsam (6/4-Takt) – schnell (5/4-Takt); in den Schluss ist eine Reminiszenz an den Mittelteil eingesenkt, ein Steigerungsmittel, das auch in der koreanischen Volksmusik gebräuchlich ist.

Im taoistischen Denken unterscheidet man zwischen Verwandeln, der Veränderung zu einem andern hin, und Umwandeln einer Idee nach Immergleichen. *Rencontre* und auch *Yuns II. Symphonie* (1984) folgen dem Prinzip des Umwandeln; sie können nahezu wie ein stehender, in sich fluktuierend-bewegter Affekt wahrgenommen werden.

**Der Eremit am Wasser. Chinesisches Bild II** für Altflöte solo (1993). Die *Chinesischen Bilder* für Flöte(n) solo entstanden zur Uraufführung durch den Blockflötisten Walter van Hauwe, doch wünschte Yun Aufführungen auch durch Quer-

flöten. Die vier Miniaturen, die er im Juni 1993 in Hohegeiß im Harz komponierte, kennzeichnet die reduzierte Faktur seines Spätstils, die Erinnerung an Idiome verschiedener ostasiatischer Flötentypen und Flötenmusik sowie eine buddhistische Programmatik. Konsequenterweise beschränkt Yun sein Material: Alle Stücke sind durch Verfahren der entwickelnden Variation und kontrastierenden Ableitung aus zwei- bis dreitönigen motivischen Zellen hervorgegangen.

Der Titel des Zyklus – vor allem aber das vierte Stück, *Die Hirtenflöte* – ist inspiriert von den in Ostasien in zahlreichen Varianten kursierenden Bildzyklen und damit verknüpften parabelhaften Texten vom Hirten und seinem Ochsen, womit der Mensch und seine inneren Widerstände bezeichnet werden. Den beiden ersten Werken gemeinsam ist die kontemplative Grundhaltung sowie die spiralförmige Dramaturgie des nach oben gewölbten Halbkreises, dem archetypischen Symbol für den Himmel. Gegensätzlich sind jedoch die motivischen Zellen: Größere Intervalle lassen im ersten Stück, *Der Besucher der Idylle*, den Einzelton klarer hervortreten, während der auf zwei Töne in engem Abstand aufgesplittete »Hauptton« im zweiten Stück, *Der Eremit am Wasser*, ein weiches Klangbild evoziert, das die Auffassung vom Ton als »Pinselfrich« deutlicher widerspiegelt. Das dritte Stück, *Der Affenspieler*, ist bezogen auf den koreanischen Vorläufer des Nō-Spiels und auf die hohe Nō-Flöte, die insbesondere bei dem Auftritt des Shite, der aus dem Jenseits heraustritt, eingesetzt wird.

Der Titel des ersten Stücks lautete im Autograph *Der Besucher der Eremitage* und verweist auf eine buddhistische Einsiedelei. Der Besucher dieser Idylle ist der Hirte, der dort seinen Ochsen ans Wasser führt, um ihn zu tränken. Auf die Fortsetzung dieses Bildes spielt das zweite Stück an, *Der Eremit am Wasser*. Der Hauptton wird hier heterophon aufgespalten und besteht zunächst aus einer engmaschigen tremolierenden Intervallzelle, die das Wasser charakterisiert, während der die Phrase beschließende lange Ton vielleicht den Menschen meint, der es betrachtet. Die Phrasen wandern höher; eine subtile, innere Dramatisierung setzt ein, die zweitönige Intervallzelle wird sehnsüchtig klagend gespreizt. *Der Eremit am Wasser* ist das wehmütigste der *Chinesischen Bilder*; deutlicher als in den anderen Stücken erscheint hier Yuns Sehnsucht nach der verlorenen Heimat.

**Quartett für Oboe und Streichtrio** (1994). Die ungewöhnliche und daher seltene Kombination von Oboe und Streichtrio, also von Klangcharakteren, die farblich nur schwer zu vereinen sind, bildete eine Herausforderung für Isang Yun, dem es stets um Ausgleich und Ausbalancierung auseinanderstrebender Kräfte zu tun war. Ziel der Komposition ist die Verschmelzung der Gegensätze zur Harmonie taoistischer Einheit. Yun realisiert dieses Ideal auf immer neuen Stufen durch einen rivalisierenden und dialektischen Prozess: Einerseits ist ein jedes Instrument individuell behandelt, andererseits dominiert die Oboe gegenüber der homogeneren Gruppe der Streicher. Zu stets wechselnden Allianzen führt die Interaktion zwi-

schen den Instrumenten, die mit einer ähnlichen, aber zunächst und überwiegend kaum je identischen Klanggestik vielfach paarweise kombiniert sind. Das gut viertelstündige, äußerlich einsätziges Werk ist mit der Dramaturgie schnell – langsam – schnell in sich dreiteilig organisiert.

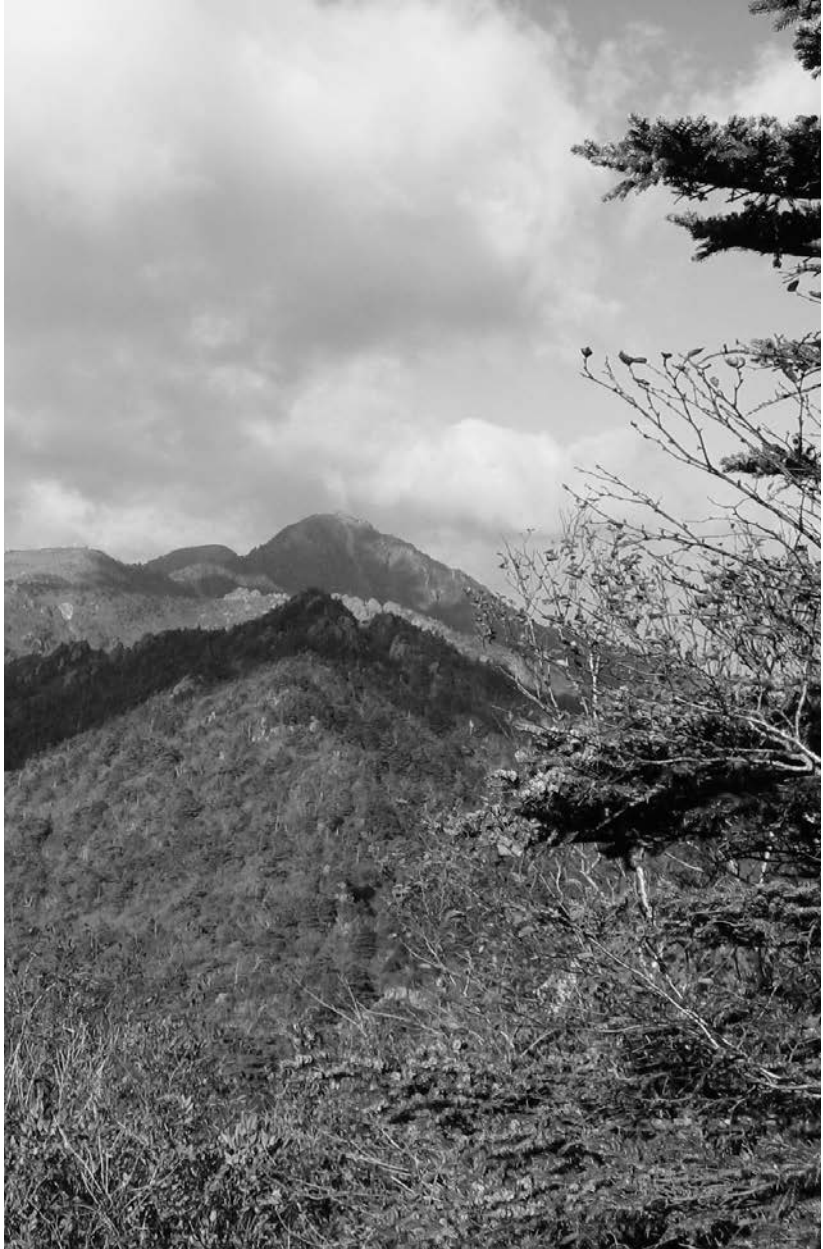
Yun letztes Kammermusikwerk entstand vom 10. bis zum 16. Oktober 1994 in Hohegeiß im Harz und ist Heinz Holliger gewidmet, der es mit Christian Altenburger, Kim Kashkashian und Patrick Demenga am 7. November 1995 im Rahmen des Festivals »Wien Modern« uraufführte.

Die Komposition beginnt in der Oboe mit dem »Hauptton« *cis'* bzw. der Konfiguration Kleinterz plus Halbton (*cis'-e'-f'-cis'*). Diese Keimzelle ist die Grundlage für die Verfahren der entwickelnden Variation und kontrastierenden Ableitung. Gegensätzlich zur Oboe antworten Violine und Bratsche mit knappen, abwärts geführten Sekundglissandi (*h-a* bzw. *c-h*). Von dem »Hauptton« *cis'* der Oboe ausgehend, entwickelt Yun einen stromlinienförmigen, in die Höhe und in die Tiefe auseinanderstrebenden Verlauf. Charakteristisch für den beginnenden Verschmelzungsprozess ist zum Beispiel, dass die Oboe bald durch Violine und Viola »umarmt« wird. Ein viertaktiges Duo von Oboe und Violine zeigt die Perspektive der hohen Lage, die Yun – wie auch den Hauptton *A* – symbolisch mit der Idee des Reinen oder Himmlischen verbindet. Um Stabilisierung der erreichten Höhe geht es dann in einem in sich unruhig bewegten Klangfeld, in welchem die Oboe das *a*<sup>2</sup> umkreist. Der weitere Verlauf des ersten Teils bringt Steigerung und Dramatisierung, aber auch die paarweise Vereinigung von je zwei Instrumenten.

In kontrastierendem Umschlag, in tiefer Lage und mit sordinierten Instrumenten setzt – ausgehend vom Tritonus *A-d* – der langsame Mittelteil ein. Auf einer neuen Stufe beginnt hier abermals ein Verschmelzungsprozess, bei dem Yun Glissando- und Doppelflageolet-Effekte auskomponiert, aber auch den Herzschlag nachbildende Tonwiederholungen.

Mit der abwärts geführten »Rufertz« *h'-gis'* (sowie der Sekund *fis'* und einer rückläufigen Fortsetzung der Keimzelle) eröffnet die Oboe den lebhaften dritten Teil. Auch hier ist der stromlinienförmige Verlauf auffällig, in den auch Elemente des langsamen Satzes – zum Beispiel Glissando-Verzahnungen – integriert sind. Auch hier gibt es Steigerungen, zum Beispiel in einem dichten Gewebe mit immer kleineren Notenwerten. Die »vollkommene Verschmelzung« (Yun), die Harmonie von Yin und Yang zeigt sich am Ende im Wechsel vom beharrlichen und ruhigen Umkreisen je eines Tons einerseits und dem lebhaft dialogisierenden Auf und Ab andererseits. Mit diesem Schluss knüpft der späte Yun an sein wesentlich früheres Quartett *Images* (1968) an.

**Riul** (1968). Im Jahr 1968, nachdem Isang Yun als Gefangener des Park-Regimes in Seoul die Erlaubnis zum Komponieren erhalten hatte, arbeitete er an drei Wer-



Gegenüber von Yuns Geburtsort Sanch'öng Kun (Sancheong Gun) liegt der heilige Berg Jiri.



ken: In einer ungeheizten Gefängniszelle vollendete er am 3. Februar den noch in Berlin begonnenen Opernakt *Die Witwe des Schmetterlings* (1967/68); unter Bewachung schrieb er in einem Krankenhaus, in das er nach einem physischen Zusammenbruch verlegt worden war, *Riul* [Gesetz] für Klarinette und Klavier sowie *Images* für Flöte, Oboe, Violine und Violoncello.

*Riul* entstand vom 3. Juni bis zum 3. Juli für den Klarinettenisten Heinz Deinzer und den Komponisten und Pianisten Werner Heider, die das Stück am 28. Juli 1968 in Erlangen erstmals aufführten. Es ist ein Auftragswerk der »Internationalen Theaterwoche der Studentenbühnen 1968«, bei der neben Neuer Musik auch Jazz erklang. Diese Information inspirierte Yun dazu, tänzerische, »swingende« Elemente in die Komposition einzubeziehen. Das Tänzerische überformte er zugleich aber durch die relative Statik seines damaligen Kompositionsstils sowie die spezifisch Yun'sche bzw. ostasiatisch-koreanische Artikulation.

»Das koreanische Wort Riul (auch Ryul) hat mehrere Bedeutungen: fließende melodische Linie, Rhythmus, Gesetz. Der Titel bezieht sich hier auf die großen melodischen Bögen der Klarinette, auf die ornamental reich verzierten Haupttöne, deren ‚Riul‘ als besondere Spielweise koreanischer Holzblasinstrumente bezeichnet wird.« (Vorwort der Partitur)

Der Titel *Riul* steht für das »Gesetz« einer Kompositionstechnik, die im Teil schon das Ganze bereit hält und doch auf Veränderung und Fortschreiten aus ist. Er steht ein für die Art, in der der Ton *A* in immer neuen Wellenbewegungen eingekreist und zentriert wird. Darüber hinaus meint er das Symbolische eines Prozesses, bei dem sich *A* als eine Chiffre der Hoffnung behauptet und durchsetzt.

Das Werk hat im großen drei Teile, die aus jeweils zwei Abschnitten gefügt sind: 26+36, 17+46, 44+26 Takte. Im steten Wandel grundsätzlich ähnlicher Klanggestalten ergänzen die beiden Instrumentalstimmen einander komplementär: Ist die Klarinettenstimme »bewegt«, bildet das Klavier im ruhigeren Duktus nur die Konturen nach und stützt die Harmonik; hat das Klavier bewegte Figurationen, bringt die Klarinette die Ruhe der lang gezogenen Töne.

**Images** für Flöte, Oboe, Violine und Violoncello, von 10. August bis 22. November 1968 im Gefängnis-Krankenhaus komponiert, entstand im Auftrag des Mills College in Oakland, California durch Vermittlung des Komponisten Charles Boone. Als Stipendiaten der Ford Foundation, dem Vorläufer des DAAD, hatten Boone und Yun in Berlin Freundschaft geschlossen. Das New Music Ensemble des Mills College brachte das äußerst anspruchsvolle, die Extreme auslotende Werk am 24. März 1969 in Oakland zur Uraufführung.

Die Komposition *Images* [Bilder] ist inspiriert von den Fresken des Großen Grabs von Kangsö, die im 6./7. Jahrhundert zur Zeit des mächtigsten der koreanischen »Drei Reiche«, des Koguryö-Reichs, entstanden sind. Die Grabstätte liegt

rund 30 km südwestlich von P'yŏngyang. Yun hatte die Fresken 1963 im Original gesehen, und nicht zuletzt verdankte er jener Nordkorea-Reise seine Entführung durch den südkoreanischen Geheimdienst.

An den vier Wänden der mit Farben pflanzlichen und mineralischen Ursprungs bemalten Grabkammer sind vier Schutzgottheiten dargestellt: Die schwarze Schildkröte mit Schlange symbolisiert nicht nur die Himmelsrichtung Norden, sondern auch die Jahreszeit Winter, das Element Wasser etc. An der Ostwand ist der blaue Drache dargestellt (Frühling, Luft / Wind, Holz), die gegen Süden gelegene Wand zeigt den roten Phönix (Sommer, Feuer). Mit *Images* bezieht sich Yun aber nur auf das Fresko an der Westseite: In die Darstellung des weißen Tigers (Herbst, Metall) sind Bruchstücke des Drachens, der Schildkröte mit Schlange und des Phönix eingewebt. Die vier Schutzgötter sind ineinander verschmolzen, und je nach der Position des Betrachters tritt mal die eine, mal die andere Tiergestalt hervor. Das Fresko wurde zum Sinnbild der taoistischen Ästhetik Isang Yuns, bei der selbst scheinbar Eindeutiges sich stets als mehrdeutig erweist.

Der Komponist setzt das Bild in Bewegung und Klangfarben um. Wohl auch um die Phantasie der Hörer anzuregen, ordnete Yun den Instrumenten bestimmte Tiergestalten zu: Die Flöte symbolisiere zwar die schwarze Schildkröte mit Schlange, die Oboe den blauen Drachen, die Violine den roten Phönix und das Violoncello den weißen Tiger. Doch im fortwährenden Wandel sei zunächst weder die Individualität noch die Einheit der vier zu erkennen; die Anstrengung der Komposition liege im Versuch, das Auseinanderstrebende zu einem »vollkommenen Ganzen« (Yun) zu bringen.

Das rund zwanzigminütige Werk, dem eine Zwölfertonreihe zugrunde liegt, zeigt im großen zwei Teile, wobei eine Generalpause als Zäsur wirkt. Beide Teile können in jeweils drei Formabschnitte gegliedert werden. Innerhalb der Formabschnitte tendiert Yun zur phasenweisen Artikulation von in sich bewegten Klangflächen, die er zu einem Kulminations- oder Wendepunkt entwickelt und die sodann in tiefere Lagen zurückgeführt werden. Dabei geht er vielfach von der paarweisen, doch heterophon organisierten Bündelung der Stimmen aus und konfrontiert – dem Charakter der Instrumente entsprechend – die Gestik der Streicher mit der der Bläser. Wiederholt tauchen aus dem kollektiven Klangstrom individualisierte Gestalten auf: solistisch-monologische, gelegentlich auch duettierend-dialogisierende Passagen. Auf immer neuen Entwicklungsstufen gibt es Verschmelzungs- und Vereinigungs-, aber auch rivalisierende und divergierende Klangprozesse.

Der zweite Teil entwickelt das Vorhergehende zum Extremen: Er beginnt mit einem heftigen, konflikthaften »Auseinanderlaufen« aller Stimmen und mündet in die große Steigerung von lang und intensiv auszuhaltenden Klängen, die in hohen Lagen (fast) gemeinsam artikuliert werden. Was am Ende des ersten Teils angedeutet ist, wird im zweiten Abschnitt des zweiten Teils entfaltet: Indem

---

sich die Gesten der vier Instrumente einander annähern, kommt es zur taoistischen Harmonie des Yin-Yang-Ausgleichs; sie manifestiert sich zunächst in den sukzessive aufsteigenden Haltetönen (Yang) und dann auch in einem Takt rascher, gegenläufiger Auf- und Abwärtsbewegungen (Yin), dem ein ruhigerer Schlussabschnitt folgt. Verschmelzung geschieht im Verlauf des zweiten Teils der *Images* aber bereits auch aus physikalischer wie tonpsychologischer Sicht: Die extrem hohen Lagen führen zu Veränderungen in den Obertonspektren, so dass die individuellen Klangfarben der jeweiligen Instrumente kaum mehr voneinander zu unterscheiden sind. Yin und Yang spielen keine Rolle mehr: Versöhnung der Polarität im Zeichen der Vollkommenheit.

*Walter-Wolfgang Sparrer*



**Roswitha Staege**, 1950 in Berlin geboren, studierte Flöte in Hamburg (Karlheinz und Gertrud Zoeller) und Berlin (James Galway) und besuchte Meisterkurse von Jean-Pierre Rampal und Marcel Moyse. Sie gewann zahlreiche nationale und internationale Wettbewerbe, u. a. 1974 den Internationalen ARD-Wettbewerb in München. Im gleichen Jahr wurde sie Soloflötestin beim Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken. Eine rege Konzerttätigkeit führte Roswitha Staege durch ganz Europa, in die USA, nach Russland und Australien sowie in den Nahen und Fernen Osten. Als Solistin und Kammermusikerin war sie Gast zahlreicher

Festivals in aller Welt und hält Kurse in Frankreich, Deutschland, Österreich, Japan und der Schweiz. Viele Rundfunk- und Fernsehaufnahmen sowie LP- und CD-Veröffentlichungen in Deutschland und Japan belegen das breite Spektrum ihres Repertoires. Seit 1994 hatte sie eine Professur an der Hochschule des Saarlandes für Musik und Theater; 1996 wurde sie an die Hochschule (Universität) der Künste Berlin berufen. Harold C. Schonberg, Doyen der amerikanischen Musikkritik, charakterisierte sie in der *New York Times* als »a sensitive musician as well as an accomplished virtuoso«.



**Heinz Holliger**, 1939 in Langenthal im Kanton Bern geboren, begann früh seinen Weg als universeller Musiker, als Oboist, Pianist, später auch Dirigent – und von Anfang an dazu parallel auch als Komponist. Die internationale Karriere des Oboisten, die mit 1. Preisen in den Wettbewerben von Genf (1959) und München (1960) einsetzte, verdeckte zunächst die des Komponisten und Dirigenten. Holliger studierte Oboe bei Émile Cassagnaud in Bern, später noch bei Pierre Pierlot in Paris, Klavier bei Sava Savoff in Bern und Yvonne Lefébure in Paris sowie Komposition bei Sándor Veress in Bern (1956-60), später (1961-63) bei Pierre Boulez in Basel. Er war 1959–63 Solo-Oboist

in Basel und lehrte 1964–2003 an der Hochschule für Musik in Freiburg. Als Oboist entdeckte er unbekannte Werke des 18. Jahrhunderts. Seine Virtuosität und sein eindrucksvolles Repertoire neuer, vielfach selbst entwickelter instrumentaler

Spieltechniken inspirierte viele Komponisten zu neuen Werken, darunter Witold Lutosławski, Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio, Hans Werner Henze, Sándor Veress, Frank Martin, Klaus Huber, Isang Yun, Elliott Carter und György Kurtág.

Seine erste im Druck veröffentlichte Komposition war 1956 das Morgenstern-Lied *Schmetterling*, das er 2003 orchestrierte. Zu seinen Hauptwerken zählen u. a. *Glühende Rätsel* für Altstimme und zehn Instrumentalisten (Nelly Sachs, 1964), *Siebengesang* für Oboe, Orchester, Singstimmen und Lautsprecher (Georg Trakl, 1966/67), der *Scardanelli-Zyklus* (Friedrich Hölderlin, 1975/85), die *Gesänge der Frühe* (Hölderlin / Bettina von Arnim, 1987), Trakl-Zyklen (*Drei Liebeslieder*, 1960; *Fünf Lieder*, 1992/2006), *Lunea* für Bariton und Ensemble (Nikolaus Lenau, 2010/13), Bühnenwerke auf Stücke von Samuel Beckett (*Come and Go*, 1976/77; *Not I*, 1978/80 und *What Where*, 1988), die Oper *Schneewittchen* (Robert Walser, 1997/98), (*S)irató. Monodie* für großes Orchester (1992/93), *Konzert für Violine und Orchester »Hommage à Louis Soutter«* (1993/95; rev. 2002), Zyklen auf helvetische Texte (*Puneigä*, Anna Maria Bacher, 2000/02; *Induuchlen*, Albert Streich, 2004/05) sowie zahlreiche Kammermusikwerke (Bläserquintett *h*, 1968), *Romancendres* für Violoncello und Klavier, 2003; 2. *Streichquartett*, 2007).



**Jochen Müller-Brincken**, 1953 in Neustadt in Holstein geboren und in Pforzheim aufgewachsen, studierte bei Friedrich Milde in Stuttgart, bei Ingo Goritzki in Hannover, wo er seine Ausbildung mit dem Konzertexamen abschloss, sowie bei Heinz Holliger in Freiburg/Br. Er errang Preise in nationalen und internationalen Wettbewerben. 1978 trat er seine erste Orchesterstelle im Sinfonieorchester des Saarländischen Rundfunks in Saarbrücken an. Anschließend war er Solo-Oboist beim Philharmonischen Orchester Gelsenkirchen und Solo-Englischhornist beim Radio-Symphonie-Orchester Berlin (heute: DSO). Seit 1989

ist Jochen Müller-Brincken Professor für Oboe an der Hochschule für Musik in Würzburg. Er gastiert als Solist im In- und Ausland, war fünf Jahre Mitglied des Orchesters der Bayreuther Festspiele und übt eine rege kammermusikalische Tätigkeit aus, die durch zahlreiche Aufnahmen belegt ist, u. a. mit dem Ensemble Villa Musica, den Würzburger Bläsersolisten und den Süddeutschen Bläsersolisten »Profive«. Regelmäßige Kurse, insbesondere zur Förderung des Oboennachwuchses, bilden einen weiteren Schwerpunkt seiner künstlerischen Tätigkeit.



**Eduard Brunner**, 1939 in Basel geboren, studierte in seiner Heimatstadt und in Paris bei Louis Cahuzac. Viele Jahre war er der Soloklarinetrist des Symphonieorchesters des Bayrischen Rundfunks unter Rafael Kubelik sowie Professor für Klarinette und Kammermusik an der Hochschule für Musik in Saarbrücken und an der Escuela Superior de Música Reina Sofía in Madrid. Zur Zeit ist er Professor für Kammermusik an der Hochschule für Musik in Karlsruhe. Er wirkt als Juror bei Internationalen Wettbewerben und hält

Meisterkurse u. a. in Salzburg, Marlboro und Moskau.

Seit über 50 Jahren wird Eduard Brunner weltweit als Solist mit Orchestern und für Kammermusik-Konzerte verpflichtet. Er hat über 250 Werke für Klarinette auf CD eingespielt, zusammen mit Künstlern wie Alfred Brendel, Andrés Schiff, Oleg Kagan, Gidon Kremer, Jurij Bashmet, Kim Kashkashian, Natalia Gutman, Borodin- und Hagen-Quartett. Brunner setzt sich intensiv für zeitgenössische Musik ein. Er beauftragte sehr bekannte Komponisten, Werke für sein Instrument zu schreiben. Dank seiner Initiative sind bedeutende Kompositionen von Edison Denisov, Helmut Lachenmann, Isang Yun u. a. entstanden.



**Holger Groschopp**, 1964 in Berlin geboren, erhielt seine Ausbildung an der Hochschule der Künste bei Georg Sava; ergänzend studierte er Komposition bei Isang Yun sowie Liedinterpretation bei Aribert Reimann und Dietrich Fischer-Dieskau. Er konzertierte in den meisten europäischen Ländern, in Nah- und Fernost sowie Nord- und Mittelamerika. Als Solist und Kammermusiker trat er bei renommierten europäischen Festivals auf und wirkte bei vielen Ur- und Erstaufführungen mit. Er erhielt mehrere Preise, u. a. beim Brahms-Wettbewerb in Hamburg. Den Berliner Philharmonikern und dem DSO Berlin ist er seit langem

als Ensemblepianist, Kammermusiker und Solist eng verbunden. Neben seinem Engagement für das Schaffen Isang Yuns stellt das Werk Ferruccio Busonis einen besonderen Schwerpunkt seines Interesses dar; sechs bei Capriccio erschienene CDs mit Transkriptionen und Paraphrasen Busonis erreichten hohe Anerkennung der internationalen Fachkritik, ebenso eine CD mit Kammermusik von Isang Yun.



**Egidius Streiff**, 1967 in Jonen im Kanton Aargau geboren, studierte bei Hansheinz Schneeberger in Basel. Er hat zahlreiche Werke zur Uraufführung gebracht, darunter das Violinkonzert *Emphasis* von Lothar Voigtländer in Dresden 2011, das Violinkonzert von Wang Xiling mit dem China National Symphony Orchestra in Beijing 2012 und das *Concerto No. 3* für Violine,

Klavier und Streichquartett (2013) von Harry Crowl in Curitiba in Brasilien 2014. Er war künstlerischer Leiter des *Ensemble Antipodes* (bis 2007) und Kurator der international beachteten Ausstellung »Adolf Busch in Riehen« (2009). Er gründete 2005 die mongolische Chuluun Stiftung für den zentralasiatischen Austausch und initiierte das Begegnungsprojekt »parallel worlds« unter dem Patronat der Schweizer Außenministerin Micheline Calmy-Rey: Unvergesslich bleiben die Aufführung von Schoecks Violinkonzert mit dem Isang-Yun-Ensemble P'yöng-yang in 2005 und das daraus resultierende Projekt *pyongyangklang.ch* vom November 2008, als nordkoreanische Musiker in der Schweiz gastierten. 2012 gründete er mit dem inhaltsorientierten Genossenschaftslabel *streiffzug.com* einen Gegenentwurf zur ausschließlich gewinnorientierten CD-Produktion. Dort erschienen auch seine eigenen Aufnahmen mit Werken von Max Reger, Klaus Huber, Salvatore Sciarrino und Isang Yun ([www.egidiusstreiff.ch](http://www.egidiusstreiff.ch)).

Foto: Robin Fuchs



**Ruth Killius**, 1968 in Lahr geboren, studierte Viola bei Ulrich Koch in Freiburg und Kim Kashkashian in Berlin. Zusammen mit Thomas Zehetmair gründete Ruth Killius 1994 das *Zehetmair Quartett*, das inzwischen zu den führenden Streichquartetten gehört. Sie trat als Solistin mit den Konzerten von Bartók, Hindemith und Mozarts *Sinfonia concertante* mit führenden Orchestern

auf wie dem Boston Symphony Orchestra, Residentie Orkest Den Haag, in Basel, Budapest, Wien, Sydney, Odense u. v. a. Als Kammermusikerin wirkte sie in zahlreichen Uraufführungen mit, u. a. mit dem Genfer Ensemble Contrechamps im Streichtrio (1995) von Brian Ferneyhough, mit Heinz Holliger, Thomas Zehetmair und Thomas Demenga im Oboenquartett (2001) von Elliott Carter. In dieser Besetzung nahm sie auch das Oboenquartett von Isang Yun für ECM auf. Im Auftrag der Salzburger Festspiele komponierte Heinz Holliger für sie und Thomas

Zehetmair *Janus* für Violine, Viola und kleines Orchester (2010/11), John Casken komponierte für das Duo Zehetmair – Killius das Doppelkonzert *That Subtle Knot* (2013).



**Walter Grimmer**, 1939 bei Zürich geboren, studierte dort bei Richard Sturzenegger sowie in Saarbrücken und Paris bei Maurice Gendron. Er besuchte Meisterklassen von Pablo Casals, Enrico Mainardi und Siegfried Palm. Bern war 1965 sein erster Wirkungsort als Solocellist des Berner Symphonieorchesters (unter Paul Klecki), der Camerata Bern und als Professor an der Musikhochschule. Als Solist brachte er mit dem Tonhalle-Orchester Zürich die Cellokonzerte

von Isang Yun und Witold Lutosławski – Hauptwerke des 20. Jahrhunderts – zur Schweizer Erstaufführung. Als Cellist im Berner Streichquartett wirkte er mit an exemplarischen Uraufführungen (Klaus Huber, Hans-Ulrich Lehmann, Brian Ferneyhough, Helmut Lachenmann, Wolfgang Rihm, Heinz Holliger u. a.). Im Trio mit der Pianistin Ilse von Alpenheim und dem Geiger Igor Ozim spielte er die Klaviertrios von Mozart und Schubert. Kaum zu überschätzen ist sein Einfluss als Pädagoge in Bern und Zürich (bis 2002), liest sich seine Schülerliste doch wie ein Who's who der Schweizer Celloszene. Seine Zusammenarbeit mit Komponisten wie Heinz Holliger, Isang Yun und Klaus Huber führte zu weiteren Uraufführungen, u. a. der Cello-Etüden von Isang Yun in Berlin 1995 und von Hubers Ensemblewerk *Die Seele muss vom Reittier steigen ...* in Donaueschingen 2002.



## 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 Tomojirō Ikenouchi in Tokyo. Ende November 1941, vor dem Überfall auf Pearl Harbour, kehrte er nach Korea 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 1957–59 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 buddhistisch inspirierte 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 infolge eines Nord-Korea Besuchs im Jahr 1963 des Verstoßes gegen das Nationale Sicherheitsgesetz angeklagt. Nach einem politischen Schauprozess, der von internationalen Protesten begleitet war, wurde Yun, der Gefangene der Militärdiktatur Park Chung-Hees, Ende Februar 1969 als Staatenloser in die Bundesrepublik Deutschland entlassen.

1969–70 war Yun Dozent an der Hochschule für Musik in Hannover, 1970–85 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. Seine Freunde gründeten 1996 in Berlin die *Internationale Isang Yun Gesellschaft e. V.*

# Isang Yun: Über meine Musik

Vorlesungen an der Salzburger Hochschule für Musik und darstellende Kunst »Mozarteum« (Mai 1993)

## I. Philosophie [17. Mai]

Der Ton von Europa und Asien ist vollkommen anders. Ich habe mich mehrfach darüber geäußert, daß der Ton des Westens wie ein Zeichenstift ist, linienförmig, während asiatische Töne wie Pinselstriche sind – dick und dünn und auch nicht gerade; sie tragen vielmehr die Möglichkeit zur flexiblen Gestaltung in sich. Aber ein einziger Ton ist noch keine Musik. In der europäischen Musik müssen Töne horizontal und vertikal zu einer Form verbunden werden; dieser Prozeß muß vorangetrieben werden, damit die Musik erst ihre spezifische Bedeutung gewinnt. Demgegenüber ist in Asien der einzelne Ton nicht »stur«, sondern kann für sich schon musikalisch gestaltet werden. Der Ton in der europäischen Musik ist durch Tonhöhen, durch genau festgelegte Frequenzen definiert; die Tonhöhe darf sich nicht verstimmen. In Asien ist der Ton, eben weil er allein schon sehr flexibel ist, nicht »rein« im europäischen Sinn. Im Westen müssen die Tonhöhen stimmen, damit die Harmonie rein klingt. In Asien gibt es keine Harmonie im westlichen Sinn, weil der Ton selber lebendig genug ist. Es bestand dort nie das Bedürfnis, Musik in harmonische Strukturen oder kontrapunktische Gebilde zu zwingen. Wir sagen, wenn ein Ton vom Verklingen her eine flexible Bewegung in sich hat, wenn der Ton vielfältig erscheint, dann ist dieser Ton bereits ein ganzer Kosmos. Der einzelne Ton wird auf vielfache Weise manipuliert, etwa durch ein Vibrato oder Glissando. Deshalb kann ein Ton asiatischer Musik zwölf oder sogar fünfzehn Sekunden lang klingen, während die Dauer des europäischen Tons sehr begrenzt ist. Der asiatische Ton wird erst einmal zur Lebendigkeit gebracht, und diese Lebendigkeit wird dann gestaltet.

Das hat Bezüge zur asiatischen Philosophie: Der Mensch kann akustische Phänomene wahrnehmen, aber der Klang ist vom Hören nicht abhängig. Er ist sozusagen schon vorher da. Wir Asiaten sagen, der Kosmos, der Raum ist voller Klang. Welcher Klang aber? Die Menschen können nicht alles hören, nur natürliche Töne, Klänge oder Geräusche. Das muß man aus der Sicht des Taoismus verstehen: Der Ton ist im Kosmos immer fließend da, der ganze Raum ist voll von Klang, – während die europäische Theorie und Philosophie sagen, daß der Ton vom Menschen erzeugt wird. Dieser Ton stellt aber nur begrenzte Bedingungen bereit, Musik zu machen. Menschen machen Musik, aber in Asien machen die Menschen nicht allein die Musik, sondern der Klang ist da. Die asiatischen Musiker nehmen vom Raum her auf, jeder in seiner Art, und gestalten so die Musik. Wie durch eine Antenne empfangen sie die kosmischen Klänge und durch ihre Veranlagungen und Talente setzen sie sie in Musik um. Aber jeder Mensch

hat innerlich eine intuitive Kraft, kann – schwach oder stark – dieses Göttliche in sich empfinden. Die Musik sei nicht zu komponieren, sondern gleichsam zu gebären. Nur ein winziger Teil der kosmischen Musik wird jedoch geboren. (...)

Wir Asiaten erfassen diesen großen geistigen Raum als Taoismus. (...) Im philosophischen Taoismus ist das Zentrale das »Tao«. Aber was ist »Tao«? Tao ist ein undefinierbares, ein großes – Wort? Das chinesische Tao heißt Weg, aber das deutsche Wort ist so unvollständig ... Taoismus bedeutet, der Mensch und der Kosmos sind in einer großen – Vollständigkeit? Also: Es gibt Großes. Was groß ist, bewegt. Was sich bewegt, steht nicht still. Wer aber sich bewegt, geht in die Ferne. Wer fern geht, kommt wieder zurück. Im Grunde: Bewegung ist immer da, aber letztlich ist das eine Nichtbewegung, weil alles wieder zurückkehrt. Zum Beispiel die Sterne am Himmel bewegen sich um sich selbst und umeinander, sie sind immer da und kommen auch immer wieder zurück. Der Taoismus ist bewegt und unbewegt, bewegt sich innerlich, das heißt der Geist, auch der menschliche Geist, aber der ist nur ein Minimum, ein Mikrokosmos. Im Raum gibt es vier Größen, eine davon ist der Mensch. Er lebt in Anlehnung an die Erde, die Erde an den Himmel, der Himmel aber lebt vom Tao. Was ist dann aber Tao? Ein absolutes Dasein? Nein. Wer empfindet sein Tao? Unser Menschendasein ist nur ein Sandkörnchen. Aber es ist wichtig. Wenn nicht der Mensch empfindet, wer sollte dann empfinden?

Bewegtheit in der Unbewegtheit – in der Musik. Taoistische Lehre, Lao-Tse, *Tao-te-ching* usw. – wir haben wunderbare Schriften. Lao-Tse definiert nicht etwas Großes oder Heißes, nur das Relative wird angesprochen. Was kurz ist, ist nicht kurz; was lang ist, ist nicht lang; was heiß ist, ist nicht heiß. Das ist Tao. In der Musik, in meiner Musik habe ich für diese wunderbare Eigenschaft die Grundlage geschaffen: Bewegtheit in der Unbewegtheit. Bewegtheit: Vorher habe ich gesagt, was groß ist, bewegt sich. Unbewegtheit: Still ist nicht still, sondern voll innerer Bewegung. Nehmen wir einen Mikrokosmos: in ihm ist noch ein Mikrokosmos und so fort. Die Begriffe »groß« und »klein« sind unendlich vielfältig. Wer kann das momentan empfinden: doch nur der Mensch. Zurück zur Musik: Ein Ton hat viele kleine Bewegungen, die einen Kosmos bilden. Und diese Musik kann im Laufe der Zeit dann verschiedene Elemente zusammenführen. Es gibt dabei keine definitive Länge oder Kürze, Höhe oder Tiefe, Stärke oder Schwäche. Das ist alles relativ und diese Relativität ist lebendig. Das sind meine musikalischen Elemente.

aus: Der Komponist Isang Yun, München: edition text + kritik, erw. 2. Aufl. 1997, 297ff.

100. Geburtstag 2017

»Komponieren bedeutet für mich,  
Geheimnisse zu suchen und zu  
finden, ein Land des Experiments.«

ISANG YUN

bei

BOOSEY & HAWKES

[www.boosey.de/Yun](http://www.boosey.de/Yun)

