





Isang Yun, am 17. September 1917 in der Nähe von Tongyeong in Südkorea geboren, war der erste Komponist aus (Ost-) Asien, dessen Musik weltweit anerkannt und geschätzt wurde. Seine Werke gehören zur Neuen Musik der 1960er und 1970er Jahre, der damaligen Avantgarde. Sie basieren gleichwohl auf der Klangidee traditioneller koreanischer Musik, deren Gestik Yun durch westliche Kompositionstechniken filterte und transformierte. Yun studierte in Berlin (1957-59), wo er bis zu seinem Tod am 3. November 1995 überwiegend lebte und an der Universität der Künste Komposition lehrte.

Die in Berlin ansässige *Internationale Isang Yun Gesellschaft e. V.* begeht den 10. Todestag Isang Yuns mit drei programmatisch aufeinander bezogenen Konzerten. Das Ensemble Musica Viva Hannover kommt aus einer der ersten Wirkungsstätten Yuns in Deutschland und spielt Werke von Yun, seinen deutschen Schülern und seiner Kollegin Younghi Pagh-Paan. An Yuns Leitbilder erinnert die Kombination mit Werken von Ravel und Schönberg im zweiten Konzert mit Simone Nold (Sopran), dem Ma'alot Quintett, dem Minguet Quartett u. a. Yuns Freunde, die Interpreten, die sich für seine Musik seit vielen Jahren einsetzen und am besten wissen, wie der lang gezogene Ton seiner Musik zu gestalten ist, spielen im dritten Konzert »Rencontre Isang Yun« ausschließlich seine Werke.

# Isang Yun

## zum 10. Todestag

**Donnerstag, 3. November 2005, 20 Uhr**

*Universität der Künste Berlin, Konzertsaal Bundesallee 1-12*

**Werke von Isang Yun, Younghi Pagh-Paan,  
Martin Christoph Redel, Erwin Koch-Raphael und  
Bernfried Pröve**

Min-Jung Kang (Violine)

Ensemble Musica Viva Hannover

Hans-Christian Euler (Leitung)

Eintritt frei

**Freitag, 4. November 2005, 20 Uhr**

*Konzerthaus Berlin, Kleiner Saal*

**Werke von Isang Yun, Arnold Schönberg und  
Maurice Ravel**

Simone Nold (Sopran)

Cornelia Lootsmann (Harfe)

Ma'alot Quintett

Minguet Quartett u. a.

Jobst Liebrecht (Leitung)

Eintritt 10, ermäßigt 8 Euro

**Sonnabend, 5. November 2005, 19 Uhr**

*Universität der Künste Berlin, Konzertsaal Bundesallee 1-12*

**Rencontre Isang Yun**

Bence Boganyi, Irmela Bossler, Eduard Brunner,

Saschko Gawriloff, Burkhard Glaetzner, Ingo Goritzki,

Walter Grimmer, Uwe-Martin Haiberg, Marion Hofmann,

Ursula Holliger, Bernhard Kastner, Roswitha Staeger u. a.

Eintritt frei

## **Donnerstag, 3. November 2005, 20 Uhr**

*Universität der Künste Berlin, Konzertsaal Bundesallee 1–12*

Martin Christoph Redel **Mo(ve)ments. Mosaik**  
(\* 1947) für Kammerensemble op. 55 (2002/03)

Erwin Koch-Raphael **composition no. 55 »concertino«**  
(\* 1949) für Solo-Violine und Ensemble (2000)

P a u s e

Younghi Pagh-Paan **U-Mul** für sieben Instrumentalisten (1991/92)  
(\* 1945)

Bernfried Prüve **Images** für Bassklarinette und Streichtrio (2005)  
(\* 1963) Uraufführung

Isang Yun **Pièce concertante** für Kammerensemble (1976)  
(1917–1995)

Min-Jung Kang (Violine)

*Ensemble Musica Viva Hannover*

Lorenz Hellgardt (Flöte)

Julia Nees (Klarinette)

Andrea Schneider (Schlagzeug)

Johanna Schneider (Schlagzeug)

Christof Keymer (Klavier)

Klaus von Niswandt (Violine)

Peter Meier (Viola)

Marion Zander (Violoncello)

Andreas Koch (Kontrabass)

Hans-Christian Euler (Leitung)

*In Zusammenarbeit mit dem Institut für Neue Musik der UdK & HfM »Hanns Eisler«  
Mit Unterstützung der GEMA-Stiftung, des Landes Niedersachsen und der Region  
Hannover*

**H**annover war eine der Wirkungsstätten Isang Yuns, bevor er als Kompositionslehrer an die Hochschule der Künste Berlin gebunden wurde. Den Schwerpunkt des Programms des Ensembles Musica Viva Hannover bilden Werke seiner deutschen Schüler Martin Christoph Redel, Erwin Koch-Raphael und Bernfried Pröve sowie *U-Mul* für Altflöte, Klarinette, Schlagzeug und Streicher (1991/92) von Younghi Pagh-Paan, die Ende November einen runden Geburtstag begeht. Das Ensemble Musica Viva Hannover unter Leitung von Hans-Christian Euler spielt aber auch Yuns *Pièce concertante* (1976).



**Martin Christoph Redel**, am 30. Januar 1947 als Sohn des Flötisten Kurt Redel und der Pianistin Erika Redel-Seidler in Detmold geboren, studierte an der Nordwestdeutschen Musikakademie Detmold Schlagzeug bei Friedrich Scherz sowie Komposition bei Rudolf Kelterborn, Giselher Klebe und Johannes Driessler. Anschließend ging Redel an die Musikhochschule Hannover zu Isang Yun.

Seit 1971 ist er Dozent für Musiktheorie und Gehörbildung an der Hochschule für Musik Detmold und seit 1979 Professor für Kompositionslehre. Mit Kollegen der Hochschule bildete er zwischen 1974 und 1984 das »Ensemble Kontraste« zur Pflege zeitgenössischer Musik. Seit dieser Zeit leitet er die von der Jeunesses Musicales Deutschland veranstalteten Kurse und Wettbewerbe »Jugend komponiert« und das »Treffen junger Komponisten« auf Schloss Weikersheim. Redel, der weiterhin auch solistisch als Schlagzeuger tätig ist, ist seit 1992 Bundesvorsitzender der Jeunesses Musicales Deutschland. 1993–2001 war er Rektor der Hochschule für Musik »Detmold.

»*Mo(ve)ments. Mosaik* für Kammerensemble op. 55 (2002/03). Der Titel beinhaltet drei wesentliche Bestandteile bzw. Ideen des Werks:

- »Movements« verdeutlicht, dass die musikalische Bewegung (dynamisch – statisch, metrisch – ametrisch) eine wichtige Rolle spielt,
- »Moments« signalisiert, dass offenbar der musikalische Augenblick von Bedeutung ist und
- »Mosaik« gibt einen Hinweis auf die formale Beschaffenheit der Komposition.

So zeigt sich das Werk in ständigem, mal schneller, mal langsamer erfolgenden Wechseln von drei musikalischen Grundelementen, die unter den genannten Gesichtspunkten in immer wieder anderer Strukturierung auftreten und aus denen auch weitere Charaktere abgeleitet werden. Im Rahmen eines von den räumlichen Außengrenzen zunächst stetig nach innen zusammenschumpfenden Klangablaufs erlebt der Hörer

- hektische, quirlende Klangflächen, deren rhythmisch-metrische Fasslichkeit durch Überlagerung verschiedenster Rhythmusstrukturen unklar bleibt,

- ruhige, teilweise absolut statisch stehende Akkorde, gelegentlich mit melodischen Keimen durchsetzt und
- eine quasi ›schwebende‹ Klangpassage, die durch die Überlagerung verschiedener Taktarten oder/und Metren entsteht.

Wie bei einem Mosaik, wird sich für den Hörer am Ende des circa 14-minütigen Werks ein individuell erlebter (Form-)Ablauf ergeben haben. Uraufgeführt wurde die im Auftrag des Bluval-Festivals entstandene Komposition in Straubing am 17. September 2003 durch das Ensemble Neue Musik der Hochschule für Musik und Theater München unter der Leitung von Burkhard Rempe.« (Martin Christoph Redel)



**Erwin Koch-Raphael**, am 11. Oktober 1949 in Kempen am Niederrhein geboren, absolvierte ein Tonmeister-Studium an der Technischen Universität und an der Hochschule der Künste Berlin. Dort studierte er außerdem 1972-79 Komposition bei Isang Yun. Weitere Studien führten ihn ans IRCAM in Paris zu Iannis Xenakis und Franco Donatoni. Seit 1982 lehrt Koch-Raphael als Professor für Komposition und Musiktheorie an der Hochschule für Künste Bremen. Er ist Mitglied und

Mitbegründer der 1984 ins Leben gerufenen Performance-Gruppe ganZeit in Bremen, wo er 1990 auch das Zentrum für elektroakustische Musik (ZeM Bremen) gründete.

»Meine **composition no. 55 ›concertino‹** für Solo-Violine und Ensemble (2000) besteht aus sechs Teilen: Drei Hauptteile von etwa vier bis acht Minuten Länge werden durch zwei Zwischenspiele von zwei und drei Minuten Dauer getrennt; den Abschluss bildet ein Nachspiel. Zur Erklärung des mittleren Teils *The cry of the banshee* möchte ich auf jenen eigenartigen irischen Mythos eingehen, der von der banshee, der ›Feenfrau‹, handelt: Sie lebt in der Anderswelt, der Welt der Toten, in der andere Zeitbegriffe gelten als in der Welt der lebenden Menschen. Stirbt ein Mitglied eines bestimmten Clans, so ist in der Nacht der lang gedehnte, schneidende Ton ihres traurigen und dennoch süß verlockenden Gesangs zu hören, an- und abschwellend wie der eisige Wind der Mitternacht.

Wie schon in meiner Komposition *grenzRaum 2* (1993) thematisiere ich auch in diesem Werk den Einbruch von Chaos und Wildnis in den Bereich von Ordnung und Zivilisation: Für mich ist Kunst (und Musik) immer Grenze, der Grenzraum zwischen Wildnis und Zivilisation, zwischen Chaos und Ordnung, zwischen Tod und Leben. Meine Musik ist deshalb auch eine zwischen Konstruktion und Spontaneität.

Die drei Hauptteile sind wie eine imaginäre, irische und mystische Erzählung, ein Feenmärchen. Sie stellen jedoch kein bestimmtes Feenmärchen dar, sondern imaginieren nur das allgemeine Klima dieser Märchen, berühren das Bizarre in der Struktur und in den Bilderfolgen dieser Märchen. Dreimal

wendet sich – zwischen den Teilen – der Erzähler mit schlichten Worten beruhigend und direkt an seine Zuhörer(innen). Beim letzten Mal, nach dem dritten Teil, verstummt er am Ende ganz: denn auch bei den irischen Feenmärchen ist der Rest Schweigen ...

Der Ensemble-Stil der *composition no. 55* ist konzertant, der Satz fein und filigran, die vorherrschende Dynamik der gesamten Komposition fast durchweg piano bis pianissimo (auch im Solo) mit seltenen, aber dramatisch konzipierten fortissimo-Aufbrüchen, die Klangwelt bizarr, absurd, »kafkaesk«. Die Struktur habe ich vorwiegend in einer abstrakten Weise polyphon gedacht; sie erscheint hier zerbrechlich und gläsern.

Die im 16. / 17. Jahrhundert in England gepflegte Kompositionsform der Fancies wurde in letzter Zeit zu einer unerwarteten Anregung für meine kompositorische Arbeit: ich übernehme deren geschichteten formalen Aufbau, gestalte ihn aber mit den Mitteln meiner eigenen musikalischen Sprache. Ausdruck und Spielfreude, oder auch, wie es bei William Byrd heißt: »sweetness, repose and recreation« sind wichtige Grundbegriffe, die in diesem Concertino zum Tragen kommen und die Teile sehr unterschiedlich prägen.

Uraufgeführt wurde mein kleines Violinkonzert durch Thomas Zehetmair und das Ensemble Musica Viva Hannover unter der Leitung von Hans-Christian Euler in Hannover am 17. Juni 2004.« (Erwin Koch-Raphael)



**Younghi Pagh-Paan**, am 30. November 1945 in Cheongju, Süd-Korea, geboren, studierte 1965-71 an der Seoul National University, bis sie durch ein Stipendium des DAAD nach Deutschland kam. An der Musikhochschule Freiburg i. Br. studierte Younghi Pagh-Paan ab 1974 bei Klaus Huber (Komposition), Brian Ferneyhough (Analyse), Peter Förtig (Musiktheorie) und Edith Picht-Axenfeld (Klavier); sie schloss ihr Studium 1979 ab. Nach Gastprofessuren an den

Musikhochschulen in Graz (1991) und Karlsruhe (1992/93) wurde Younghi Pagh-Paan 1994 Professorin für Komposition an der Hochschule für Künste Bremen, wo sie das Atelier Neue Musik gründete und das Studio für elektronische Musik aufbaute. International bekannt wurde sie durch die Aufführung ihres Orchesterwerks *Sori* (1979/80) bei den Donaueschinger Musiktagen 1980. Ihre Werke, die das Wesen koreanischer Musikkultur mittels differenzierter westlicher Kompositionstechniken zu erneuern trachten, weckten wachsendes Interesse in ganz Europa.

»Die Komposition *U-Mul* [Der Brunnen] begreift Younghi Pagh-Paan als Auftakt einer neuen Reihe von Stücken, die sich an den Ideen des Taoismus orientieren (die für ihr Denken freilich seit langem konstitutiv sind). Der Brunnen symbolisiert für die Komponistin ein soziales Verständnis, das in unserer Zeit materieller Verteilungskämpfe ebenso anachronistisch wie uto-

pisch anmutet: der Brunnen als Zentrum der Verteilung lebensspendenden Guts und zugleich alltäglicher Mittelpunkt der Kommunikation. Dass damit Politisches berührt wird, ist evident, und Pagh-Paan macht darauf aufmerksam, dass der Friedensforscher Johan Galtung als eine der grundlegendsten Bedingungen von Frieden die gerechte Verteilung von Wasser nennt.

Die Musik, die den Prozess des Nehmens und Weitergebens der unegoistischen Teilhabe an natürlichen Ressourcen thematisiert und in ihrer kommunikativen Faktur strukturell reflektiert (gleich zu Beginn durch die aktive Teilhabe der Musiker an der Klangwelt des im Ensemble zentralen Schlagzeugs), wird so zu einem Medium positiver Erinnerung, zur Besinnung auf ein archaisches Verhältnis von Natur und Mensch, das, bereits im Taoismus formuliert, ungeahnte neue Aktualität erlangt hat.

Besinnung auf Gelassenheit: Das bedeutet zugleich Verzicht auf demonstrative Setzung musikalischer Ordnungen und auf intellektuelle ›new complexity‹; sie ist eine Zurücknahme hin zu einer ›unmerklichen Konstruktion‹, zu einem Fluss, der so selbstverständlich fließt wie das Wasser, auch wenn sein gelassener Gestus nichts mit *laissez-faire* oder Nachgiebigkeit zu tun hat, sondern mit einem langen Prozess kompositorischer Konzentration und Filterung. Wie steht es im Tao Te King: ›Nichts Nachgiebigeres als Wasser / Dennoch erzwingt es das Härteste. Groß im Aufgeben / ist es groß im Erreichen. Nicht greifbar / ergreift es.‹

*U-Mul* für sieben Instrumentalisten (Altflöte, Klarinette, Schlagzeug, Violine, Viola, Violoncello, Kontrabass, 1991/92) wurde uraufgeführt in Witten am 26. April 1992.« (Peter Niklas Wilson)



**Bernfried Prüve**, geboren am 6. Januar 1963 in Braunschweig. 1982-85 Schulmusikstudium mit Hauptfach Orgel (Rudolf Heinemann) an der Hochschule der Künste Berlin, Kompositionsunterricht bei Isang Yun. 1985-91 Aufbaustudium Musiktheorie und Komposition an der Hochschule für Musik in Freiburg im Breisgau (Musiktheorie bei Peter Förtig, Komposition bei Klaus Huber, elektronische Musik bei Mesias Maiguashca, Dirigieren bei Francis Travis, Klavier bei James

Avery). Teilnahme an Kompositionskursen bei Franco Donatoni, Brian Ferneyhough, Tristan Murail und György Ligeti. 1991-93 folgten Lehraufträge sowie ein Studium der Film- und Medienkunde sowie Filmmusik an der Filmakademie Ludwigsburg. Nach dem Diplom (1994) Dirigierstudium bei Peter Eötvös am Internationalen Eötvös-Institut sowie Dirigat beim Klangforum Wien. Im gleichen Jahr Stipendiat der Deutschen Akademie Villa Massimo, Rom. 1995-96 Doktorat für computergestütztes Komponieren am IRCAM und der Sorbonne in Paris.

1997 Uraufführung der Oper *Herzstück* nach Heiner Müller in Hof/ Saale. 1997-2001 Organist an der Petri-Pauli-Kirche, Bad Münden. Leiter der



Konzertreihe »Klanghorizonte Bad Münden«. Seit 2000 Dozent für Klavier- und Musiktheorie an der Musischen Akademie Braunschweig. Seit 2002 künstlerischer Leiter der Konzertreihe »Klangkonzepte« in Berlin. Für sein Schaffen, das von Kammer- und Orchestermusik über Oper und Ballett bis hin zur elektronischen Musik reicht, erhielt Pröve u. a. den 1. Preis beim Kompositionswettbewerb der Landeshauptstadt Stuttgart und den 1. Preis (Grand Prix) der Jeunesses-Musicales und den Prix Européen Belgrad.

»**Images** für Bassklarinette und Streichtrio (2005) besteht aus drei Teilen: Während der erste Satz auf gleißenden Flageolett-Tremoli eine weit ausschweifende Bassklarinettenstimme exponiert, wird die Bassklarinette im zweiten Satz ausgespart. Im dritten Satz wird die ausschweifende Bassklarinettenstimme wieder aufgenommen und wandert durch alle Instrumente, bis das Werk in eine Stretta mit flirrenden Flageolett-kaskaden mündet.« (Bernfried Pröve)

**I**sang Yun: **Pièce concertante** für Kammerensemble (1976). Der Titel *Pièce concertante* – »konzertantes Stück« – spielt an auf Gestaltungsprinzipien aus den Anfängen des Konzerts: auf die Konfrontation von Instrumentalchören mit Soloinstrumenten, aus der sich im 17. Jahrhundert die Konzertform herauszubilden begann.

- Drei prinzipiell gleichberechtigte Klangschichten bestimmen die Komposition: Als grundierende Schicht fungieren die Streicher, denen die – überwiegend parallel geführten – Holzbläser (Flöte und Klarinette) gegenübergestellt werden. Klavier und Schlagzeug bilden eine dritte, vermittelnde Klangschicht. Diese drei Klanggruppen erklingen sowohl sukzessive als auch simultan, wobei jeder der Spieler auch solistische Aufgaben erfüllt.
- Den Grundsatz des Konzertierens entfaltet Yun in »rivalisierenden« (wett-eifernden) Klangprozessen: Das solistische Heraustreten einzelner Instrumente und der ökonomische Einsatz des reich besetzten Schlagwerks ermöglichen jeweils neue Klangfarben und Instrumentalkombinationen.
- Der Gestus des Konzertierenden wird überwölbt durch ein zweites, dramaturgisches Prinzip: Es zielt auf die klangliche Annäherung und (partielle) Verschmelzung gegensätzlichen Materials. Die Dramaturgie drängt über mehrere, jeweils verschiedene Entwicklungsstufen zur Verdichtung und Integration, zur Steigerung, zum Ausgleich und zur Einheit der Gegensätze.

Zu Beginn des äußerlich einsätzigen, in sich vierteilig angelegten Werks von rund fünfzehn Minuten Spieldauer stellt Yun die drei Klangschichten – Streicher, Klavier (mit Schlagzeug) und Holzbläser – nacheinander in einer jeweils eigenen (und somit gegensätzlichen) Idiomatik vor: Auf Glissandogesten und lang ausgehaltene Töne der (vom Klavier unterstützten) Streicher folgt die fließende Bewegung einer durchs Klavier (mit Schlagzeug) formulierten »Klangbrücke« (koreanisch: *yõnum*). Als eine dritte Klangschicht

erscheint dann das Holzbläserduo mit signalartig rufenden Gesten. Am Ende dieses ersten Formabschnitts erklingen alle drei Klanggruppen für nur wenige Sekunden gleichzeitig: Sie begegnen sich, bleiben aber in ihren jeweils unterschiedlichen Idiomen befangen.

Der zweite Abschnitt dieses ersten Teils wird durch ein Solo der Violine eingeleitet und kulminiert in eine erste Annäherung der Klanggruppen: Von den Klängen antiker Zimbeln unterstützt vereinigen sich die Gesten der Holzbläser und des Klaviers (klanglich und rhythmisch) in einer Fortissimo-Steigerung, während die Streicher zwar gleichzeitig, aber unabhängig von dieser »Vereinigung« ihr eigenes Material (vibrierende Glissando-Gesten) intonieren.

Eine zunächst relativ ruhige und leise Klangfläche der Streicher grundiert den dritten Abschnitt des ersten Teils. Über dem Streicherklang alternieren (in lang ausgehaltenen Tönen) appellativ aufwärts geführte Oktaven der Holzbläser einerseits mit Melismen von Klavier und Vibraphon andererseits. Flankiert durch Tempelblocks, Gongs und das Klavier entwickeln die Streicher sodann Gegenkräfte, indem sie »in der Tiefe Halt suchen« (Yun). In dieser Phase vereint Yun die Klanggesten der Streichergruppe mit den Gesten der aus Klavier und Schlagzeug formierten Klanggruppe.

Die Suche nach Einheit artikuliert Yun im langsamen Mittelteil, indem er auf die zuvor konstituierten Klangflächen zugunsten von instrumentalen Soli verzichtet: Auf ein Flötensolo folgen ein ausgedehntes Klarinettensolo sowie ein Epilog aus lichten Trillerketten des Klaviers und Vibraphons, bei dem der Kontrabass und das Violoncello solistisch hervortreten.

Der bewegte dritte Teil setzt ein mit einem Glissandomotiv in der Flöte, einer Reminiscenz an die dominierende Klangfigur der Streicher. Duettierend vereinigen sich die Stimmen der Klarinette und der Flöte. Kurze Glissandomotive der Streicher treten kommentierend hinzu. Impulse der kleinen Trommel leiten sodann die Vereinigung der Streicher- und Bläsergruppe in einer kraftintensiven Steigerung ein, bei der auch Klavier und Vibraphon beteiligt sind. Die Einheit ist gleichwohl nur eine vorübergehende: Nach dem Erreichen dieser Kulmination treten die Klanggruppen wieder auseinander und fallen in divergierende Idiome zurück. Einem irrwitzigen, vom Schlagzeug begleiteten Violinsolo antworten Trillerfelder der Holzbläser. Heftige Doppelgriffe aller Streicher stehen weit gespannte Aufwärtsgesten der Holzbläser kontrastierend gegenüber.

Als Überleitung zum Schlussteil fungiert eine ruhige »Klanginsel«: Über einer statischen Streicherfläche erklingt ein Klaviersolo mit leisen Schlagzeugklängen (Zimbeln, Gong, Tempelblock und Vibraphon). Zur weiteren Homogenisierung des Klangs wechseln die Bläser nunmehr zu Altflöte und Bassklarinetten. Ihrem zarten Duo in tiefer Lage folgt das Klavier ebenfalls zweistimmig und mit schlichten Haltetönen. Die Streicher schließen mit einem imitatorischen Gewebe von nahezu orchestraler Dichte auf; ein gemeinsamer Wachstumsprozess setzt ein. »Der Streicherklang soll fast

›elegisch‹ sein«, heißt es in der Partitur, – so als sei die nunmehr erreichte Verschmelzung zur kollektiven Klangbildung aller Gruppen durch die Preisgabe individueller Freiheit erkauft. Dass auch die hier erreichte Einheit nur Schein ist, deutet die kurze Schluss-Stretta an, in der die Gruppen wieder auseinandertreten.

The image shows a page of a musical score for a chamber ensemble. The score is written for seven instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Klar.), Piano (Pno.), Violin (Vibr.), Trumpet (Trnpbl.), Becken/Tom-Tom (Beck./Tom-T.), Violin (Viol.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Kontrabaß (Kb.). The score is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamics markings such as *ppp*, *p*, *mp*, *f*, and *ff* are used throughout. The score is divided into measures, with some measures containing rests for certain instruments.

Isang Yun, *Pièce concertante* für Kammerensemble (1976): T. 102ff. (Mittelteil, Epilog) © Boosey & Hawkes • Bote & Bock, Berlin

## Freitag, 4. November 2005, 20 Uhr

Konzerthaus Berlin, Kleiner Saal

Maurice Ravel **Introduction et Allegro**  
(1875-1937) für Harfe, Streichquartett, Flöte und  
Klarinette (1905)

Isang Yun **Musik für sieben Instrumente**  
(1917-1995) für Bläserquintett mit Violine und Violoncello  
(1959)

I. *Andantino delicato*

II. *Adagio*

III. *Allegro vivace*

Arnold Schönberg **Lieder op. 8** (1903/05)  
(1874-1951) für Gesang und Kammerensemble  
bearbeitet von Hanns Eisler, Erwin Stein  
u. a. (1920/21)

I. *Natur* (Heinrich Hart)

II. *Das Wappenschild*

(aus »Des Knaben Wunderhorn«)

V. *Voll jener Süße* (Francesco Petrarca)

VI. *Wenn Vöglein klagen*

(Francesco Petrarca)

P a u s e

Maurice Ravel **Streichquartett** (1902/03)

- I. *Allegro moderato. Très doux*
- II. *Assez vif. Très rythmé – Lent – Tempo I*
- III. *Très lent*
- IV. *Vif et agité*

Isang Yun **Teile dich Nacht**  
Drei Gedichte von Nelly Sachs  
für Sopran und Kammerensemble (1980)

Simone Nold (Sopran)

*Ma'alot Quintett*

- Stefanie Winker (Flöte)
- Christian Wetzler (Oboe)
- Ulf-Guido Schäfer (Klarinette)
- Volker Grewel (Horn)
- Volker Tessmann (Fagott)

*Minguet Quartett*

- Ulrich Isfort / Annette Reisinger (Violine)
- Irene Schwalb (Viola)
- Matthias Diener (Violoncello)

- Cornelia Lootsmann (Harfe)
- Frank-Immo Zichner (Klavier)
- Angela Gassenhuber (Harmonium)
- Frank Tackmann (Schlagzeug)
- Ilka Emmert (Kontrabass)

Jobst Liebrecht (Leitung)

Gemeinsamkeiten, zumindest aber Analogien, zwischen Isang Yun und Maurice Ravel finden sich in klanglicher wie in ästhetischer Hinsicht. Bei Yun und Ravel korrespondiert zur Bezo- gung des Klanglichen, des Eleganten und Fließenden, die diskrete (und raffinierte) Handhabung struktureller Elemente wie die Entfaltung einer indirekten Expressivität, die auf ästhetischer Mehrdeutigkeit beruht. Aber auch das Spiel mit harmonischen Zentren findet sich bei beiden Komponisten. Es ist beim späten Yun jedoch verbunden mit einem Triebleben der Klänge, das wiederum an den frühen Schönberg erinnert.

Aussagen, die Yun über sein Verhältnis zu Debussy 1986 machte, gelten mit gewissen Einschränkungen auch für seine Beziehung zu Ravel: »Debussys Musiksprache ist nie pathetisch, nie ganz verbindlich, doch immer etwas gefühlsbetont – nie äußerlich-pompös, aber doch leuchtend-innerlich. Sie ist sinnlich, dabei aber stets distanziert-kühl. So oder ähnlich könnte man vielleicht auch über meine Musik reden. Räumlichkeit und Körperlichkeit des Klangs, imaginierte Annäherung und Entfernung, Licht-Schatten-Verhältnisse, eine Art Bewegtheit in der Unbewegtheit sowie der Gesamteindruck von Ruhe und Gelassenheit bezeichnen Analogien in der Wirkung. Zu letzterem muss einschränkend allerdings gesagt werden, dass der Eindruck des Distanziert-Gelassenen bei Debussy ein generelles Merkmal ist. Meine Musik hat dagegen zum Teil auch fiebernd-nervöse Momente.« In formaler Hinsicht teilt Yun mit Debussy den Aspekt der variativen Reihung von Gestalten; sowohl Yun als auch Debussy sind im Vergleich zu Ravel jedoch formal unvorhersehbarer und musiksprachlich innovativer.

An einer Umwälzung der grammatikalischen Grundlagen der Musik erschien Ravel – anders als Debussy – kaum interessiert. Das musikalische Dandytum, das er nicht nur in seiner Musik lebte, erregte den Verdacht einer »Steigerung der attraktiven Oberfläche der Musik auf Kosten von Substanz und Wahrheit, um die wiederum sich die Neue Musik besonders bemüht[e]« (Thomas Kabisch). Gleichwohl folgte Ravel einer musikalischen Poetik, die erst in jüngster Zeit differenziert dargelegt wurde: »die Absicht, Ausdruck möglich zu machen durch kompositorische Verfahren der Indirektheit und der Brechung. Das Konzept einer ›Musik über Musik‹, die Relativierung der harmonischen Tonalität durch okatatonische Ordnungen, [...] ein Tonsatz schließlich, der in der Tradition instrumentaler Virtuosität steht und satz-technisch-harmonisch fundiert ist (nicht thematisch-harmonisch)« (Kabisch). Auch Ravel erstrebte also eine Erneuerung der Musik jenseits der deutsch-österreichischen Tradition des tönenden Diskurses. Wie später auch Yun tendiert er dazu, auf bestimmte dramaturgische Wendepunkte hin zu komponieren, denen ein abrupter Umschlag oder Affektwechsel folgt.



**R**avels kammermusikalisches Schaffen besteht aus bedeutenden Einzelwerken, wobei er keinen Besetzungstyp wiederholte. Sein *Streichquartett* (1902/03) ist an Debussys ebenfalls viersätzigem *Streichquartett* (1893) orientiert. An diese Vorbilder hielt sich noch Isang Yun mit seinem in Korea komponierten *Streichquartett I* (1955), das er später zurückzog.

Im Kopfsatz von Ravels **Streichquartett** wird die formale, thematische und harmonische Konvention der Sonatenhauptsatzform erfüllt und zugleich modifiziert durch oktatonische Verfahren. Motor der Exposition ist der Tonarten-Kontrast F-Dur / d-moll. Das Prinzip oktatonischer – achttöner – Ordnungen, bei der Halb- und Ganztonschritte innerhalb der Oktav einander ablösen, fungiert hier relativierend und vermittelnd zwischen den diatonischen, funktional eindeutig bestimmten Ausgangs- und Zieltonarten. Beide Themen werden in der Durchführung kombiniert.

Im zweiten Satz, dem Scherzo, steht einem Pizzikato-Thema – es klingt, so Thomas Kabisch, »wie eine in Unordnung geratene, etwas chaotische Gitarre« – ein gesangliches Thema mit Bass und Mittelstimme gegenüber. Auch hier fusionieren beide Themen im mittleren Abschnitt des Trios in der für Ravel typischen Dramaturgie der Verwandlung, d. h. das Material der

Themen ist nicht wesentlich verändert; sie werden jedoch neu kombiniert und ihnen wachsen andere Bedeutungen zu. (Auch dies ist ein Stilelement, an das Yun anknüpfte, der die für Ravel typische syntaktische und formale Kombinatorik bzw. Montage bewusst rezipiert haben dürfte. Auch instrumentenspezifische Satztechniken sowie das Prinzip des solistischen Hervortretens einzelner Instrumente wird Yun bei Ravel beobachtet haben.)

Im langsamen dritte Satz verwandelt Ravel Material aus dem ersten Satz. Der eine lang gezogene Ton der Bratsche am Beginn erinnert sogar vage an Yun'sche Gestik. Trotz verschiedener Form- und Tempoabschnitte mit jeweils anderen dominierenden Instrumenten, trotz wechselnder Satzbilder entsteht hier ein nahtloser Verlauf.

Im Finalsatz, *Vif et agité*, wechseln tremolierend vorandrängende Passagen, meist im Fünfertakt, und solche, die lyrisch innehalten (im Dreiertakt, mit Material aus dem ersten Satz). Der zündende Schluss von Ravels Quartett hallt noch nach sogar in Yuns *Streichquartett VI* (1992).

Im virtosen Septett **Introduction et Allegro** für Harfe, Streichquartett, Flöte und Klarinette (1905) – einem Harfenstück, das Ravel für die Firma Erard komponierte – werden zwei tonal unterschiedliche Themen, die schon in den ersten Takten erklingen, Gegenstand ziemlich regelmäßiger (Doppel-) Variation. Gleichwohl sind diese Themen Produkte, nicht aber Triebkräfte der musikalischen Entwicklung. Durch reduktionistische Verfahren wie das der motivischen Zerlegung – die wiederholte Verkürzung des Seitensatzes auf Wechselnote und rhythmische Zelle – interpoliert Ravel fast ebenbürtig immer wieder auch vorthematisches Material (oder Elementarmaterial), das ebenfalls thematische Bedeutung hat. So ragt der ungebundene Klang der Harfe gelegentlich fast geräuschhaft heftig sowie archaisch heraus.

**Y**un Isang hatte in Toyko u. a. bei Tomijirō Ikenouchi studiert, der seinerseits in Paris ausgebildet worden war, in Japan bzw. Ostasien die französische Musik repräsentierte und bedeutende Schüler (Toshi Ichiyangi, Toshiro Mayuzumi, Makoto Shinohara) hervorbrachte. Zu weiteren Studien ging Yun im Juni 1956 zunächst nach Paris, um danach (Aug. 1957 bis Juli 1959) in Berlin u. a. Zwölftontechnik bei Josef Rufer, einem Schüler Arnold Schönbergs, zu lernen. Die **Musik für sieben Instrumente** (1959) ist nach den *Fünf Stücken für Klavier* (1958) die zweite Komposition, die Yun in seinen offiziellen Werkkatalog aufnahm; sie ist zugleich ein Dokument der Auseinandersetzung mit Stilistik und Ästhetik der Schönberg-Schule. In der Tonbildung lässt die *Musik für sieben Instrumente* – Bläserquintett (Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn) plus Violine und Violoncello – jedoch bereits das Interesse am individuell gefärbten Einzelton und einer spezifisch koreanischen Artikulation erkennen.

Zur Uraufführung der *Musik für sieben Instrumente* in Darmstadt am 4. September 1959 durch die Hamburger Kammersolisten (u. a. mit dem Cellisten Siegfried Palm) unter der Leitung von Fancis Travis verfasste Yun fol-



## II

In der ersten Hälfte der gezogenen Töne der Phrase jedes Soloinstrument ohne Vibrato, und dann natürliche Zunahme des Vibrato.

**Adagio** ♩ = 54 45

The score is for seven instruments: Flöte (Flute), Oboe, Klarin. (Clarinet), Fagott (Bassoon), Horn, Violine (Violin), and Violoncl. (Viola). The tempo is Adagio, with a metronome marking of 54 quarter notes per minute. The time signature is 4/5. The score is divided into two systems. The first system includes dynamics such as *mp*, *pp*, *p*, and *mf*. The Flute part is marked *Solo*. The Horn part is marked *senza sord.*. The Violin part is marked *con sord.*. The Viola part is marked *pizz.* and *sa/rafo*. The second system continues the piece with dynamics like *p*, *mf*, and *pp*. There are also markings for *4:3* and *3* in the second system.

Isang Yun, *Musik für sieben Instrumente* (1959): II. *Adagio*  
 © Boosey & Hawkes • Bote & Bock, Berlin



genden Werkkommentar: »Dieses Stück ist eine Art moderner Phantasie, deren Tonfall von der alten koreanischen Hofmusik inspiriert ist. Im ersten Stück (*Andantino delicato*) verbinden sich mehrere melodische Linien, wobei die Hauptmelodie meistens in der Flöte liegt. Diese Linien sind aus längeren Phrasen zusammengesetzt. Lang ausgehaltene Töne, mit Vorschlägen und Trillern verziert, wechseln mit koloraturartigen Passagen.

Im zweiten Stück (*Adagio*), in dem zumeist die Oboe führend ist, entstehen bei den lang gehaltenen Tönen »kontrollierte Vibrationen«. Die Melodie selbst liegt über einem grundierenden, organisierten Rhythmus, der gelegentlich auch zwischendurch als verbindendes Element selbständig wird. Bei der kontrollierten Vibration ist die erste Hälfte des Tons ganz starr, ohne Vibrato, um dann in immer stärkere Vibration überzugehen. Der organisierte Rhythmus ist eine Spiegelform regelmäßig zu- und wieder abnehmender rhythmischer Bewegung.

Das dritte Stück (*Allegro vivace*) zeigt als Kontrast zu den vorhergehenden Stücken eine einfachere Struktur und ist dreiteilig geformt. Im Mittelteil erscheinen zwei lyrische Partien (*poco meno mosso*, und, nach einer kurzen dynamisch heftig gesteigerten Überleitung *Andante molto espressivo*), die den lyrischen Kern des ganzen Werks darstellen. Auf einige pianissimo abschließende Takte in den Holzbläsern setzt das Horn zur variierten Reprise ein (*Allegro*). In reicher Figuration schließen sich spielerisch die anderen Instrumente an, um in vehementer dynamischer Steigerung zu schließen.«

**S**chönbergs sechs **Lieder op. 8** (1903/05) wurden zunächst als Orchesterlieder komponiert und von Anton Webern als Klavierlieder (Druck: 1911) bearbeitet. Erwin Stein, der im Sommer 1920 Webern als Vortragsmeister des Vereins für musikalische Privataufführungen ablöste, plante eine Aufführung für Gesang und Kammerorchester. Zu diesem Zweck wurden 1920/21 einige Lieder nach Schönbergs Vorgaben von Hanns Eisler (I. *Natur*) und Erwin Stein für Kammerensemble (Flöte, Oboe, Klarinette, Harmonium, Klavier, Streichquartett, Kontrabass) bearbeitet. Schönberg gerät hier an die Grenzen der Tonalität; im Triebleben der Klänge finden sich Analogien zum Ausdrucksbedürfnis und zur Dringlichkeit entsprechender Werke des späten Yun.

## Arnold Schönberg: Lieder op. 8 (1903/05)

### I. **Natur** (*Heinrich Hart*)

Nacht fließt in Tag und Tag in Nacht,  
der Bach zum Strom, der Strom zum Meer –  
in Tod zerrinnt des Lebens Pracht,  
und Tod zeugt Leben licht und hehr.  
Und jeder Geist, der brünstig strebt,  
dringt wie ein Quell in alle Welt,  
was du erlebst, hab ich erlebt,  
was mich erhellt, hat dich erhellt.  
All' sind wir eines Baums Getrieb,  
ob Ast, ob Zweig, ob Mark, ob Blatt –  
gleich hat Natur uns alle lieb,  
sie, unser aller Ruhestatt.

### II. **Das Wappenschild**

*(Fliegendes Blatt aus »Des Knaben Wunderhorn«)*

Stürmt, reißt und rast, ihr Unglückswinde,  
zeigt eure ganze Tyrannei,  
zerbrecht, zerschlagt so Zweig als Rinde  
und werft den Hoffungsbaum entzwei;  
dies Hagelwetter  
trifft Stamm und Blätter,  
die Wurzel bleibt,  
bis Sturm und Regen  
ihr Wüten legen,  
daß sie von neuem grünt  
und Äste treibt.

Mein Herz gibt keinem Diamanten,  
mein Geist der Eiche wenig nach;  
wenn Erd' und Himmel mich verbannten,  
so trotz' ich doch dem Ungemach;  
weicht, falsche Freunde,  
schlagt, bitt're Feinde,  
mein Heldenmut ist nicht zu dämpfen;  
drum will ich kämpfen  
und sehn, was die Geduld für Wunder tut.

Die Liebe schenkt aus goldnen Schalen  
mir einen Wein zur Tapferkeit,  
verspricht mir guten Sold zu zahlen  
und führt mich mutig in den Streit;

da will ich siegen,  
hier will ich kriegen;  
ein grünes Feld  
dient meinem Schilde  
zum Wappenbilde,  
allwo ein Palmenbaum zwei Anker hält.

**V. Voll jener Süße** (*Francesco Petrarca*)

Voll jener Süße, die, nicht auszudrücken,  
vom schönen Angesicht mein Aug' empfangen  
am Tag, wo lieber blind ich wär gegangen,  
um nimmer klein're Schönheit zu erblicken,

ließ ich, was mir das Liebst'; und mit Entzücken  
ist ganz in ihr des Geistes Blick befangen,  
der, was nicht sie ist, wie aus einer langen  
Gewohnheit haßt und ansieht mit dem Rücken.

In einem Tale, rings umher verschlossen,  
das meinen müden Seufzern Kühlung spendet,  
kam langsam, liebesinnend ich zur Stelle.

Da sah ich Frauen nicht, doch Fels und Quelle  
und jenes Tages Bild, das unverdrossen  
mein Geist mir malt, wohin mein Blick sich wendet.

**VI. Wenn Vöglein klagen** (*Francesco Petrarca*)

Wenn Vöglein klagen und in grünen Zweigen  
mit lindem Säuseln Sommerlüftchen beben,  
wenn dumpfen Murmels lichte Wellen steigen  
und um beblümete, frische Ufer weben,

sitz ich und schreib, in Liebe hingegeben,  
und, die der Himmel uns geruht zu zeigen,  
die Erde barg, seh ich dann noch am Leben  
und fernher meinen Seufzern hold sich neigen.

»Warum ach! vor der Zeit dich so verbluten?«  
spricht sie voll Mitleids. »Warum nur vergießen  
aus trüben Augen schmerzenvolle Fluten?

Nicht klag' um mich; ich starb, um zu genießen  
ein ewig Dasein, und in ewgen Gluten  
erschloß mein Aug' ich, da ich's schien zu schließen.«



Isang Yun: »Teile dich Nacht. Drei Gedichte von Nelly Sachs« für Sopran und Kammerensemble (1980). Mit dem Willen, in seiner Kunst Probleme der Gegenwart zeitlos und all-gemeingültig zu thematisieren, griff Yun 1980 zur eher esoterischen Lyrik der Nelly Sachs (1891–1970). Die jüdische Dichterin war 1940 von Berlin nach Stockholm ins Exil getrieben worden. Die Erfahrung der Nazi-Diktatur hat ihr u. a. von jüdischer bzw. chassidischer Mystik beeinflusstes Schaffen wesentlich geprägt.

Aus dem 1971 posthum erschienenen Gedichtband »Teile dich Nacht« hat Yun drei Texte zur Vertonung ausgewählt. *Diese verschlossene Tür* – die erste Strophe des zweiten von drei Gedichten mit dem Titel »Suche nach Lebenden« (Winter 1969/70) – verweist unmittelbar auf den Holocaust. *Vor meinem Fenster* kann als Reflexion menschlicher Beziehungen in einer entfremdeten Gegenwart gelesen werden; der Text ist – wie auch der von *Teile dich Nacht* – im Oktober 1969 als selbständiges Kurzgedicht entstanden. Das dritte Gedicht, das sechszeilige *Teile dich Nacht*, hat Isang Yun als eine Mahnung begriffen, die den Menschen nötigt, sich für eine bessere Zukunft zu entscheiden.

Die Thematik inspirierte Yun zu einer Vertonung für Sopran und Kammerensemble, die auch vor offenen, sogar in Generalpausen artikulierten Kontrasten nicht zurückscheut. Offene Kontraste bilden in seinem Œuvre eine Ausnahme, da sie seinem ästhetischem Credo nahtlos fließender Verläufe zuwiderlaufen.

Stellvertretend für alles Unrecht klagt das Gedicht *Diese verschlossene Tür* die Haltung des Wissens, aber Nicht-Tuns in bezug auf die Greuelthaten der faschistischen Konzentrations- und Vernichtungslager an. In einer für Nelly Sachs – wie auch für Isang Yun und das ostasiatische Denken – charakteristischen Bewegung der Verwandlung bringt der Text aber auch eine tröstliche Wendung, wenn es heißt »Der Tod aber ist offen / Erst dahinter leben die Geheimnisse«. Das zweite der Gedichte, das Yun für seine Komposition auswählte, geht umgekehrt vom Bild des geöffneten Raums (des Fensters) aus, das lebendige Teilnahme wie Differenzen einer Ich-Du-Beziehung zur Sprache bringt. Im abschließenden *Teile dich Nacht* überlagert sich die persönliche Todesahnung der Dichterin mit einer apokalyptischen Vision.

Zum Verständnis der Metapher der geteilten Nacht mag ein Satz beitragen, den Jacob Grimm im Nachtrag seiner *Deutschen Mythologie* (1835) veröffentlicht hat: »So teilt mit ihrem Flügelschlag die Krähe die Nacht, so daß

Licht durchdringt.« Indem die beiden Flügel der schwarzen Krähe das Licht der Nacht verdunkeln, wird uns die Existenz dieses Lichts überhaupt erst bewusst. Eine Interpretation, die zum Verständnis des Sachs-Texts das Bild der Krähe interpoliert, lässt auch die Sicht aus der Vogelperspektive oder – darüber hinausreichend – aus kosmischer Distanz anschaulicher werden: Die Flügel der Krähe (= der Nacht) zittern vor Entsetzen im Blick auf die Erde. Die Zeile »denn ich will gehn« ist sowohl als Todesahnung wie auch im übertragenen Sinn als Gedanke der Spaltung (oder Teilung) zu lesen: Das, was geht, kann (in Anlehnung an Martin Buber) als die Berührung des Du, das Beziehung und Teilhabe ausmacht, verstanden werden oder schlicht als positive Kraft (auch die der Vernunft), deren Abwendung oder Weggang den »blutigen Abend« zurückbringt.

## Diese verschlossene Tür

dahinter geschah das Furchtbare  
Du siehst was dahinter geschah  
Weilen Deine Augen fern von deinem Leib?  
Oder schon im Tod?  
Der Tod (aber) ist offen  
Erst dahinter leben die Geheimnisse

## Vor meinem Fenster

der schilpende Vogel  
vor dürrem Fenster  
der schilpende Vogel  
Du siehst ihn  
du hörst  
aber anders  
ich sehe ihn  
ich höre  
aber anders

im gleichen Sonnensystem  
aber anders

## Teile dich Nacht

deine beiden Flügel angestrahlt  
zittern vor Entsetzen  
denn ich will gehn  
und bringe dir den blutigen  
Abend zurück

**Samstag, 5. November 2005, 19.00 Uhr**

*Universität der Künste Berlin, Konzertsaal Bundesallee 1-12*

## Rencontre Isang Yun

**Inventionen** für zwei Oboen (1983)

I. *Triller*

II. *Glissandi*

Burkhard Glaetzner

Ingo Goritzki

**Gasa** für Violine und Klavier (1963)

Saschko Gawriloff

Bernhard Kastner

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

Eduard Brunner

Marion Hofmann

Walter Grimmer

P a u s e

**Inventionen** für zwei Oboen (1983)

III. *Vorschläge*

IV. *Harmonie*

**In Balance** für Harfe solo (1987)

Ursula Holliger

**Chinesische Bilder** für Flöte solo (1993)

III. *Der Affenspieler*

IV. *Die Hirtenflöte*

Roswitha Staeger

**Loyang** für Kammerensemble in drei Sätzen (1962)

Irmela Bossler (Flöte), Ingo Goritzki (Oboe), Eduard Brunner (Klarinette), Bence Boganyi (Fagott), Marion Hofmann (Harfe), Tobias Schweda / Hanno Vehling (Schlagzeug), Uwe-Martin Haiberg (Violine), Walter Grimmer (Violoncello), Burkhard Glaetzner (Leitung)

*In Zusammenarbeit mit der Universität der Künste Berlin*



Zum Abschluss unserer kleinen Konzertreihe spielen unter dem Motto *Rencontre* – Begegnung – diejenigen Interpreten, die mit Isang Yun jahre- und sogar jahrzehntelang befreundet waren, ihnen gewidmete Kompositionen. Wir danken allen Musikern, die um dieses Konzert möglich zu machen, auf ein Honorar verzichtet haben.

Die 1983 für Burkhard Glaetzner und Ingo Goritzki komponierten **Inventionen** für zwei Oboen sind, auch wenn die ersten drei Stücke explizit spieltechnische Probleme zum Vorwurf haben, mehr als »nur« Etüden für fortgeschrittene Oboenspieler. Als kompositionstechnische Exerzitien ermöglichen sie einen Einblick in die Ästhetik und kompositorische Werkzeuge statt Isang Yuns: Die vier Sätze – *Triller*, *Glissandi*, *Vorschläge* und *Harmonie* – sind kontrastierend aufeinander bezogen, zyklisch durchgebildet und zielen auf Gehalte, die Yun im auch programmatisch zu deutenden Titel des vierten Satzes nennt.

In der raschen ersten Invention *Triller* strebt die Stimme der 1. Oboe in immer neuen Aufschwüngen vom eingestrichenen *a* – ein Ton, der für Yun Reinheit wie Naivität symbolisierte – zum zwei Oktaven höheren *a*<sup>3</sup>. Über vier Entwicklungsetappen gelangt sie am Ende jedoch nur zum *gis*<sup>3</sup>. Die zum Teil imitatorisch geführte Stimme der 2. Oboe bildet zur ersten weniger Kontrast als vielmehr Entsprechung und Ergänzung. Dass sich dabei im Zusammenklang häufig konsonante Intervalle ergeben, ist in der »Hauptklangtechnik« des Komponisten, der den zweiten Ton eines konsonanten Intervalls einmal als »Schatten« des ersten bezeichnete, ebenso sinnvoll möglich wie der forcierte Gebrauch der Dissonanz, der seit der zweiten Hälfte der 1970er Jahre im Bestreben um Verständlichkeit und Unmittelbarkeit zurückgegangen ist.

Im ruhigen Stück *Glissandi*, das auch Vierteltöne einbezieht, werden dynamisch und klanglich subtile Wirkungen erreicht. Die in sich ebenfalls dreiteilige Invention *Vorschläge* bringt immer freier ausgespannene melodische Gesten. Überwiegend konsonante Intervalle erklingen im vierten Stück: *Harmonie* – Yun gibt hier die »Emanzipation der Dissonanz« preis zugunsten einer »Emanzipation des Melodischen«.

**Gasa** für Violine und Klavier (1963). *Gasa* bedeutet wörtlich soviel wie »Lied-Worte« und ist der Name einer erzählenden koreanischen Kunstliedgattung. Der Text wurde von einer Frau gesungen, die Gedichtdeklamation begleitet durch die lange Bambusquerflöte *taegüm* und die Sanduhrtrummel *changgo*. Zu den Eigenschaften der Stimme – Yun bildet sie im Violinpart nach – zählen polare Gegensätze wie rein und derb, fern und nah, hell und dunkel. »Gasa lebt im Raum. Es gibt keine Zeitbedrängnis, der Moment ist Raum und der Raum ist unendlich. In der Mitte gibt es dramatische Entwicklungen« (Isang Yun). Seine Haupttontechnik entfaltet Yun hier innerhalb zwölftöniger Klangfelder.

**Rencontre** für Klarinette, Harfe und Violoncello, im Frühjahr 1986 für die Sommerlichen Musiktage im wendländischen Hitzacker/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 die Begegnung der Widmungsträger beim Isang-Yun-Musikfest, das ein Jahr zuvor in Nord-Korea stattfand. 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 organisierte Haltlosigkeit zu zielen, die reale Bedrohungen der Gegenwart 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 eines der Idee nach Immergleichen. *Rencontre* und auch Yuns *II. Symphonie* (1984) folgen dem Prinzip des Umwandelns; sie können nahezu wie ein stehender, in sich fluktuierend-bewegter Affekt wahrgenommen werden.

**In Balance** für Harfe solo (1987). Die Orientierung an der 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 einen 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.

**Chinesische Bilder** für Flöte(n) solo (1993). Die kontrastierend aufeinander bezogenen vier Stücke, die Yun im Juni 1993 in Hohegeiß im Harz komponierte, kennzeichnet die reduzierte Faktur seines Spätstils, die Erin-

nerung an Idiome mehrerer ostasiatischer Flötentypen sowie – mit Ausnahme des dritten Stücks *Der Affenspieler* – buddhistische Programmatik. Konsequenterweise beschränkt Yun sein Material: Alle Stücke sind durch Verfahren der entwickelnden Variation und kontrastierenden Ableitung aus (jeweils verschiedenen) zwei- bis dreitönigen motivischen Zellen hervorgegangen.

Der Titel des vorletzten Stücks *Der Affenspieler* verweist auf eine szenische Vorstellung, auf die Vorführung einer Affendressur, und darüber hinaus auf eine volkstümliche altchinesische Theaterform. Hervorgegangen ist das »Affenspiel« aus der Gattung der »vermischten Spiele« (chines.: *san-yüeh*; korean.: *san-ak*; jap.: *san-gaku*), die über Korea nach Japan gelangten. Nur dort kennt man das »Affenspiel« als *saru-gaku* und daraus entwickelte sich *saru-gaku-nō*, eine Vorform des Nō-Theaters, bei dem der Flöte eine zentrale Rolle zukommt. (*Saru* bedeutet »Affe«, wobei der Affe auch als Sprachrohr der Götter gilt; *Gaku* meint »Musik« und *nō* schlicht »Fertigkeit«.) Yuns Komposition scheint nicht vom Klang der Nō-Flöte inspiriert, sondern vor allem mit der humorvollen Umsetzung des szenischen Einfalls befasst. Im Unterschied zu den übrigen Stücken sind hier verschiedene, schnell wechselnde Rhythmen charakteristisch sowie Kontraste zwischen einer lebhaften, auf engem Raum kreisenden Gestik einerseits und ruhigeren Passagen mit weit ausgreifenden Intervallen andererseits.



Anders als in den vorangegangenen Stücken zeigt IV. *Die Hirtenflöte* eine invokative Gestik, die im Insistieren auf lang gezogenen Einzeltönen und mit der in die Höhe, gen Himmel gerichteten Gesamtform Freiheit und spirituelle Befreiung meint. Das sechste Kapitel der Zen-Geschichte »Der Ochs und sein Hirte« heißt »Die Heimkehr auf dem Rücken des Ochs« und bedeutet einen bestimmten Bewusst-

seinszustand, bei dem Ochs und Hirte vereint sind: »Der Kampf ist schon vorüber. Auch Gewinn und Verlust sind zunichte geworden. Der Hirte singt ein bäurisches Lied der Holzfäller und spielt auf seiner Flöte die ländliche Weise der Dorfknaben. Er sitzt auf dem Rücken des Ochs und schaut in den blauen Himmel. Ruft ihn einer an, so wendet er sich nicht um. Zupft ihn einer am Ärmel, so will er nicht halten« (zit. nach der Übersetzung von Kōichi Tsujimura und Hartmut Buchner, Pfullingen: Neske<sup>3</sup>1976, 33).

**Loyang** für Kammerensemble in drei Sätzen (1962), scheinbar ein Gelegenheitswerk<sup>1</sup>, basiert auf einer äußerst farbigen Klangschichtung und der Sukzession fließender, einander ablösender bzw. sich überlappender Klangflächen, die in sich stets noch differenziert sind. Bereits die Besetzung verweist auf drei bis vier Klangschichten: Holzbläser (Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott), Harfe, Schlagzeug, Streicher (nur Violine und Violoncello).

Der erste Satz von *Loyang* bringt mit der Artikulation kollektiver Klangflächen eine Einleitung, aus der sich (im folgenden ersten Abschnitt) ein pseudo-thematisches Solo der Flöte heraushebt. Jeder der drei Abschnitte strömt scheinbar absichtslos, öffnet sich in geweiteten Raum und zielt doch auf kleine Kulminations- und Wendepunkte. Auch die Stimmen der Violine, des Violoncellos sowie der Oboe ragen solistisch aus dem Klangfluss heraus.

Im Gegensatz zu dem »unbewegt« ruhigen und relativ statischen ersten Satz ist der kontrastreichere zweite in ständiger Bewegung; das Prinzip des Instabilen bestimmt die konzertante Faktur. Dominiert hier zunächst die Oboe, treten später die Streicher sowie Klarinette und Fagott in einem rivalisierenden Klangprozess hervor. (Dass Yun 1964 in der Mitte der Komposition vor Takt 163 vierzehn dynamisch wie klanglich reduzierte Takte eliminiert hat, verschärft noch den konzertanten Gestus dieses Satzes.)

Deutlicher als die vorangegangenen Sätze zeigt der dritte Satz, mit dem Yun auf Ausgleich und Vereinigung der Prinzipien des Unbewegten und Bewegten zielt, Stilelemente der traditionellen koreanischen Musik und ihrer Idiomatik. Dazu zählen das große Vibrato, das mit einem langen Ton entsteht (und auf der traditionellen Querflöte *taegŭm* durch Auf- und Abwärtsbewegungen des Instruments erzeugt wird) sowie der im Glissando erreichte Auslaut des fallenden Halbtons (der typisch ist für die koreanische Oboe *p'iri*). Auch der Mundorgelklang, den Yun schon im Holzbläsersatz der ersten Partiturseite von *Loyang* nachbildet, wird hier deutlicher. Das Prinzip der sich überlappenden Klangflächen gilt auch für den dritten Satz, doch die Art, wie diese Flächen entstehen, ist eine andere. Die einzelnen lang gezogenen Töne werden über akzentuierte Anschwünge erreicht und mit dem fallenden Halbton-Auslaut verlassen. Wesentlich ist darüber hinaus die daraus erwachsende kollektive (und bald auch kollektiv einsetzende) Klangflächenbildung, die auf Höhe-, Kulminations- oder Wendepunkten wie in der

---

1 »Nach *Bara* [1960] wollte ich eigentlich *Fluktuationen* [1964] schreiben. Aber da hörte ich von einem Wettbewerb, zu dem die Schokoladenfirma Sprengel einen Preis gestiftet hatte. [...] So habe ich ein Stück geschrieben, so wie ich dachte, daß ein Stück sein müßte, das einen Preis bekommt. [...] Die Juroren sind meistens konservative Leute. Ich schrieb etwas mit leichter Hand,« kommentierte Yun 1977 gegenüber Luise Rinser (L. Rinser / I. Yun: *Der verwundete Drache. Dialog über Leben und Werk des Komponisten*, Frankfurt/Main: S. Fischer 1977, S. 84).



Zu Missverständnissen Anlass gab die der gedruckten Partitur 1964 beigegebene Vorbemerkung: »Loyang war vor etwa 1000 Jahren eine kaiserliche Hauptstadt Chinas, ein Zentrum der chinesischen Hofmusik. Eines dieser alten, erhalten gebliebenen Musikstücke heißt ›Frühling in Loyang‹. Das vorliegende Werk ist, vor allem im 3. Satz, eine huldigende Erinnerung an die[se] bedeutende musikalische Stil-Epoche.« Dieser Kommentar erfolgte in der Absicht, den Titel *Loyang* zu erklären und auf den spezifischen stilistischen Ort der Musik Isang Yuns zu verweisen. Darüber hinaus wollte Yun zum Ausdruck gebracht wissen, dass ihm die Verwirklichung seines individuellen – unter den Voraussetzungen der Musik der europäischen Avantgarde entwickelten – Stildeals im dritten Satz in einem besonderen Maß geglückt sei.

Irritierend wirkt zunächst der Umstand, dass mit der Ortsangabe Loyang zwei weit auseinander liegende Kulturzentren assoziiert werden müssen. (Yun wusste, wie sich sein Verleger und Freund Harald Kunz erinnert, um diese differierenden Bedeutungen, maß ihnen aber wohl nicht allzu viel Gewicht bei.) Die chinesische Kaiserstadt Lo-yang [auch: Luoyang sowie Honan-fu] ist im Nordwesten der chinesischen Provinz Honan gelegen; sie galt als Zentrum des Buddhismus sowie der chinesischen Hofmusik.<sup>2</sup>

Eine zweite Bedeutung des Namens Loyang ergibt sich aus der Übersetzung eines Stücks aus dem Repertoire koreanischer Hofmusik: Die chinesische Übersetzung des koreanischen *Nagyang ch'un* lautet in der Literatur fast immer *Loyang ch'un* [Spring in Loyang / Frühling in Loyang]. Die korrekte koreanische Ortsbezeichnung wäre jedoch Nangnang, chines. Lo-lang. Gemeint ist damit die 108 v. u. Z. auf koreanischem Gebiet gegründete chinesische Kolonie, die bis 313 bestand und deren Hauptstadt das heutige P'yöngyang bildete. Nangnang war ebenfalls ein bedeutendes Zentrum chinesischer Kultur, von dem wesentliche Einflüsse auf Korea ausgingen. Das Stück *Loyang ch'un* wird zwar der Musik der T'ang-Zeit zugerechnet, gelangte aber über Nangnang nach Korea und wird stets mit diesem Zentrum verknüpft. Vergebens waren bisher Versuche, einen Bezug von Yuns Komposition *Loyang* (1962) zu diesem oder einem anderen konkreten Stück alter sino-koreanischer Musik herzustellen.

Walter-Wolfgang Sparrer

---

2 Die westliche Stadt, auch Lo-i genannt, wurde bereits im 12. Jahrhundert gegründet und 771 v. u. Z. zur Hauptstadt der Chou-Dynastie. Die östliche Stadt wurde dann im 1. Jahrhundert zur Hauptstadt der Han-Dynastie und erhielt im Jahr 68 mit dem »Tempel des weißen Pferdes« eine der frühesten buddhistischen Niederlassungen in China. Den Höhepunkt ihrer Entwicklung erreichte Lo-yang, die über neun Dynastien kaiserliche Residenz blieb, als östliche Hauptstadt der T'ang-Dynastie (618-907). In diese Epoche fallen die Anfänge der Hofmusik, die damals aus China nach Korea gelangte.

## Die Interpreten

Das **Ensemble Musica Viva Hannover** wurde von Wulf Konold mit im Bereich der neuen Musik aktiven Hannoverschen Musikern gegründet; seit 1994 wird es von dem Geiger Hans-Christian Euler künstlerisch geleitet. Mit Sopran, Flöte, Klarinette, Klavier, Schlagzeug und Streichtrio orientiert sich die Besetzung des Ensembles an Arnold Schönbergs *Pierrot Lunaire*. Eine Reihe verschiedener Programmkonzeptionen prägten die Arbeit des Ensembles: Wie einige Konzerte Signifikantes einzelner Komponisten zeigen sollen, so beziehen sich andere Programme auf die unterschiedlichen Strömungen der Musik einzelner Länder. Das Ensemble hat eine Vielzahl von Uraufführungen gespielt, Konzerte zu Ausstellungen und Lesungen gestaltet; es erarbeitete sich auch das Repertoire der klassischen Moderne.

**Hans-Christian Euler** studierte Violine in Hannover und London. 1981 wurde er Gründungsmitglied im Orchester des 18. Jahrhunderts (Leitung: Frans Brüggen); seit 1983 spielt er im Niedersächsischen Staatsorchester Hannover. 1987 übernahm er eine Dozentur für Violine und Kammermusik der Moderne an der Hochschule für Musik und Theater Hannover. Ein wesentlicher Bereich seines Interesses gilt dem Spannungsfeld zwischen »alter« und »neuer« Musik, das er in diversen Kursen und Workshops darlegt und vermittelt. Euler ist seit 1994 Leiter des Ensembles Musica Viva Hannover, mit dem er als Geiger zahlreiche Uraufführungen gespielt hat. Seit 2003 führt er das Ensemble auch als Dirigent, beispielsweise bei der Uraufführung des Violinkonzerts von Erwin Koch-Raphael mit dem Solisten Thomas Zehetmair. 2005 gründete er in Hannover die Konzertreihe »Nordstadt-Konzerte«.

**Min-Jung Kang** wurde 1973 in Seoul / Korea geboren, wo sie ihre Violinstudien bereits 1981 an der Seoul National University begann und neun-jährig mit einem Mozart-Konzert debütierte. 1996 schloss sie ihr Studium in Seoul mit dem Bachelor of Music ab und wechselte zu Victor Danchenko ans Peabody Conservatory of Music in Baltimore. 1998 erwarb sie dort den Master of Music, zwei Jahre später das Artist Diploma. Anschließend kam sie nach Hannover, um bei Krzysztof Wegrzyn in der Solistenklasse zu studieren; parallel dazu wurde sie von Hermann Krebbers und Ana Chumachencho betreut.

Sie konzertierte in Kanada, Tschechien, Finnland, Deutschland, Israel, Italien, Japan, Polen, Spanien und Taiwan, in der Schweiz und den USA. Fernsehauftritte und Filmproduktionen in ihrem Heimatland, zahlreiche Rundfunkaufnahmen in Asien, in den USA und in Europa, diverse CD-Produktionen.

Min-Jung Kang erhielt in Seoul den Woon-Pa-Musikpreis als Instrumentalistin des Jahres und den Sidney-Friedberg-Kammermusikpreis des Peabody Institute of Music der Johns Hopkins University in Baltimore, Madison. Sie gewann zahlreiche Preise auch bei internationalen Wettbewerben,

u. a. beim 50. Wettbewerb der ARD (auch Publikumspreis), den Concert Artists Guild New York Competition sowie beim Taipei International Violin Competition den 2. Preis und einen Preis für die beste Aufführung des zeitgenössischen Pflichtstücks.

**Jobst Liebrecht** studierte Dirigieren an der Musikhochschule in München und bei Peter Eötvös. Sein spezielles Interesse für neue Musik führte schnell zur Zusammenarbeit mit renommierten Ensembles wie dem Ensemble Modern, dem Klangforum Wien, dem Ensemble Köln sowie dem Ensemble United Berlin. Aufnahmen entstanden beim WDR, beim DeutschlandRadio Berlin, beim BR und beim SFB. Er dirigierte u. a. das Rundfunk Sinfonieorchester Berlin, die Duisburger Philharmoniker und das Münchner Kammerorchester sowie in den Opernhäusern in Halle und Giessen. Tourneen im Ausland führten ihn nach Argentinien, Georgien, Süd-Korea und in die USA.

Zu den Ur- und Erstaufführungen, die er betreut hat, gehören die Opern *Lulu* von Moritz Eggert, *Gloria von Jaxtberg* von HK Gruber sowie in Zusammenarbeit mit dem Regisseur Einar Schleaf das Musiktheaterspiel *Der Golem in Bayreuth* von Ulla Berkewicz und Lesch Schmidt am Wiener Burgtheater.

Jobst Liebrecht war mehrere Jahre lang Assistent von Hans Werner Henze und auch immer wieder pädagogisch tätig. Seine Aufnahme von Henzes Märchenoper *Pollicino*, die als CD bei Wergo erschienen ist, wurde mit dem ECHO-Preis 2004 in der Sparte »Klassik für Kinder« ausgezeichnet. In Berlin leitet er seit 2005 das neu gegründete Jugendsinfonieorchester Marzahn-Hellersdorf.

Als Komponist ist Jobst Liebrecht mit Liedern und Kammermusik an die Öffentlichkeit getreten.

**Cornelia Lootsmann**, 1978 in Tallinn geboren, lernte dort an der Musikoberschule erst Klavier und dann Harfe spielen. Seit 1994 konzertiert sie regelmäßig, machte Rundfunk- und CD-Aufnahmen. 1996-99 studierte sie an der Estnischen Musikakademie bei Eda Peaske; gleichzeitig war sie Harfenistin der Estnischen Nationaloper. 1999-2003 vervollkommnete sie ihre Ausbildung bei Prof. Marion Hofmann an der Hochschule für Musik in Rostock. 2004 erhielt sie einen Sonderpreis beim ARD-Wettbewerb in München. Zur Zeit ist sie Harfenistin der Staatskapelle Weimar.

Das **Ma'alot Quintett** gehört seit seiner Gründung im Jahr 1986 international zu den führenden Kammermusikensembles. Vier erste Preise bei großen internationalen Kammermusikwettbewerben ebneten dem *Ma'alot Quintett* bald nach seiner Gründung den Weg zu bedeutenden Musikfestspielen, zu Produktionen an Deutschlands Rundfunkanstalten sowie zu einer regen Konzerttätigkeit im In- und Ausland. Ein herausragender Erfolg war der erste Preis beim internationalen ARD-Wettbewerb in München 1989.

Das hebräische Ma'alot bedeutet »Wege zur Harmonie«. Das Repertoire des Ensembles umfasst die gesamte Bläserquintett-Literatur von der Klas-



sik bis zur Avantgarde. Einzigartig sind die von Ensemblemitglied Ulf-Guido Schäfer für das Quintett entstandene Bearbeitungen bekannter Meisterwerke, die auch auf CD zu hören sind.

Ein besonderes Anliegen ist dem Ensemble die Zusammenarbeit mit Komponisten, um in der neuen Musik eine Erweiterung des Repertoires zu fördern. Konzertagenturen, Veranstalter, Produzenten und Künstler unterstützen das *Ma'alot Quintett* bei der Realisierung neuer, auch experimenteller Ideen. CD-Aufnahmen mit dem Label »Glissando«; das erste Ergebnis der Zusammenarbeit mit »Dabringhaus + Grimm« ist eine CD mit Arrangements von Werken Antonín Dvořaks.

Alle Mitglieder des Ensembles haben Positionen in bedeutenden deutschen Orchestern oder lehren als Professoren an Musikhochschulen.

Das **Minguet Quartett** wurde 1988 gegründet und spielt seit 1997 in seiner heutigen Besetzung. Pablo Minguet lebte im 18. Jahrhundert in Madrid. In seinen philosophischen Schriften bemühte er sich darum, dem Volk Zugang zu den schönen Künsten zu verschaffen. Das *Minguet Quartett* macht sich diesen aufklärerischen Impetus zu eigen, indem es bestrebt ist, das Spannungsverhältnis zwischen der klassisch-romantischen und der zeitgenössischen Kammermusik zu beleuchten. Zu diesem Anliegen zählt auch die erste Gesamtaufnahme der bisher zwölf Streichquartette von Wolfgang Rihm anlässlich seines 50. Geburtstags 2002.

Über das Kammermusikstudium an der Folkwang-Hochschule Essen hinaus erhielten die jungen Musiker künstlerische Impulse von Walter Levin (LaSalle-Quartett), den Mitgliedern des Amadeus-, Melos und des Alban Berg Quartetts. Stipendien und Förderpreise, u. a. des Landes Nordrhein-Westfalen, sowie der Mendelssohn Preis Berlin verhalfen dem Quartett früh zu Konzerten im In- und Ausland. 1997 erhielt das Quartett einen Lehrauftrag für Kammermusik an der Robert Schumann-Hochschule Düsseldorf.

Das *Minguet Quartett* gastiert heute international, in der Londoner Wigmore Hall ebenso wie in der Kölner und der Berliner Philharmonie, dem Concertgebouw Amsterdam oder dem Konzerthaus Wien, bei den Salzburger Festspielen, dem Bergen International Festival und dem Schleswig Holstein Musik Festival. Tournéeen führten das Quartett nach Skandinavien, Zentralasien und in die USA.

Solistisch konzertierte das *Minguet Quartett* unter anderem mit dem Münchener Kammerorchester. Zu seinen Kammermusikpartnern zählen die Klarinettenisten Jörg Widmann und Paul Meyer sowie die Pianisten Leon Fleisher und Lars Vogt. Die Stiftung Kunst und Kultur NRW stellte den Quartettmitgliedern wertvolle Instrumente als Dauerleihgabe zur Verfügung.

Die lyrische Sopranistin **Simone Nold** erhielt ihre Ausbildung an der Münchner Hochschule für Musik bei Kammersängerin Reri Grist und besuchte die Liedklassen von Helmut Deutsch und Dietrich Fischer-Dieskau. Im Rahmen eines Stipendiums des DAAD zum Studium an Indiana University in Bloomington arbeitete sie Opernpartien mit Virginia Zeani und

Lieder mit Leonard Hokanson. 1996 wurde sie Mitglied der Deutschen Staatsoper Unter den Linden, Berlin, wo sie u. a. als Pamina, Konstanze, Ännchen, Marzeline und Madeleine debütierte. Ihr breites Repertoire auf der Bühne reicht von barocken Ausgrabungen bis zur Musik der Gegenwart. So sang sie die Mariane in der umjubelten Produktion von Reinhard Keisers Barockoper *Masaniello furioso* an der Staatsoper Stuttgart oder die Smorfiosa in Florian Gassmanns *L'opera seria* unter René Jacobs bei den Festwochen für alte Musik in Innsbruck. Wichtige Ur- und Erstaufführungen wurden ihr anvertraut, u. a. die Rolle der Rose in Elliott Carters Oper *What next?*, die sie unter Daniel Barenboim auch in Chicago und New York sang sowie in Paris unter der Leitung von Kent Nagano.

Neben Lied und Kammermusik, die sie mit besonderer Liebe pflegt, umfasst Simone Nolds Konzertrepertoire die großen Oratorien und Messen. Sie konzertierte u. a. mit Dirigenten wie Pierre Boulez, Adam Fischer, Peter Schreier, Helmuth Rilling, Philipp Herreweghe und Christoph Eschenbach.

Simone Nold gastierte in den großen Musikzentren Europas und Nordamerikas sowie bei verschiedenen Festivals wie dem Maggio Musicale Fiorentino, dem Würzburger Mozartfest, der Schubertiade Hohenems, den BBC Proms London und wirkte bei zahlreichen Rundfunk- und Fernsehübertragungen mit. 2004 gab sie ihr Debüt als Sophie im *Rosenkavalier* (Richard Strauss) am Royal Opera House Covent Garden London unter Sir Charles Mackerras.

**Rencontre Isang Yun** (5. November): Aufgrund der Bekanntheit der an diesem Konzert beteiligten Solisten, die seit Jahrzehnten international hervorgetreten sind, bitten wir um Nachsicht, dass Biographien, die anderswo ohne Mühen zu recherchieren sind, hier nicht erneut angeführt werden.



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

Adresse Nassauische Str. 6  
D-10717 Berlin-Wilmersdorf  
Telefon 030 873 47 44  
Fax 030 873 72 07  
E-Mail [office@yun-gesellschaft.de](mailto:office@yun-gesellschaft.de)  
Internet [www.yun-gesellschaft.de](http://www.yun-gesellschaft.de)

Redaktion Walter-Wolfgang Sparrer  
Umschlag Weltenwächter auf einem steinernen  
Türflügel aus einem Grab in Kyōngju,  
Vereinigte Shilla-Periode, 8./9. Jahrhundert

Layout Michael Pickardt, Berlin  
Druck H+P Druck, Berlin



