



Isang Yun Trio Prag





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



Stiftung St. Matthäus

Berlin: Sonnabend, den 7. Mai 2011, 20 Uhr

Kirche St. Matthäus an der Philharmonie

Internationale Isang Yun Gesellschaft e. V.

in Verbindung mit der *Stiftung St. Matthäus*, Berlin

Eintritt frei, Spenden erbeten!

Photos Titelseite

Die Insel Somaemul-do, die Isang Yuns Heimatstadt Tongyeong vorgelagert ist,
und die Karlsbrücke in Prag

Werke von Isang Yun

Rufe für Oboe und Harfe (1989)

Legato. Etüde I für Violoncello solo (1993)

Parlando. Etüde III für Violoncello solo

Espace II für Violoncello und Harfe mit Oboe (1993)

– P a u s e –

Ost-West-Miniatur I für Oboe und Violoncello (1994)

Dolce. Etüde V für Violoncello solo

Kleines Doppelkonzert

Duo für Oboe und Harfe (1977/88) – Uraufführung

Isang Yun Trio Prag
Vilém Veverka (Oboe)
Kateřina Englishová (Harfe)
Petr Nouzovský (Violoncello)

Isang Yun und Prag

Von Seoul aus, wo er 1955 den Kulturpreis der Stadt erhalten hatte, war Isang Yun am 13. Juni 1956 nach einer zehntägigen Flugreise über Tokyo, Hongkong und Istanbul in Paris angekommen. Dort wollte er am Conservatoire von neuem Komposition studieren und Anschluss an die damals neue Musik finden. Seine Lehrer in Paris waren Tony Aubin und Pierre Revel. Schon im folgenden Jahr übersiedelte Yun nach Berlin, wo er ab dem Wintersemester 1957/58 an der Hochschule für Musik Komposition bei Boris Blacher, Musiktheorie bei Reinhard Schwarz-Schilling und Josef Rufer studierte. Josef Rufer, ein Schüler Arnold Schönbergs, brachte ihm die Komposition »mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen« nahe. Indem Yun zwölftönige Klangfelder mit einer zweiten Schicht aus Haupt- oder Zentraltönen überzog, fand er um 1962/63 zu dem ihm eigenen Stil, der wesentliche Elemente der traditionellen koreanischen Musik in die serielle bzw. postserielle Musik der Zeit einbrachte.

Dass Yun dauerhaft in Europa blieb, verdankt sich dem Umstand, dass zwei seiner Werke von führenden Festivals zur Uraufführung angenommen wurden: Im Rahmen der Internationalen Musikwoche der niederländischen Gaudeamus-Stiftung wurden Yuns *Fünf Stücke für Klavier* (1958) am 6. September 1959 in Bilthoven erstmals öffentlich gespielt. Und seine *Musik für sieben Instrumente* (1959) kam unter der Leitung von Francis Travis durch die Hamburger Kammer-solisten, denen so renommierte Musiker wie Bernhard Hamann und Siegfried Palm angehörten, am 4. September 1959 bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt zur Uraufführung. Bei dieser Uraufführung war u. a. der Prager Geiger Dušan Pandula anwesend. Sein Streichquartett, das Novák-Quartett (Bohuslav Purger, Pandula, Josef Podjuki, Jaroslav Chovanec), spielte am 15. Juni 1960 beim Fest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik in Köln zum ersten Mal Yuns *Streichquartett III* (1959). Es war das dritte Werk von Isang Yun, das in Europa zur Uraufführung gelangte.

In der Chronologie der Uraufführungen folgten Yuns *Symphonische Szene* für großes Orchester (1960; UA Darmstadt, 7. Sept. 1961), die *Colloïdes sonores* für Streichorchester (1961, UA Hamburg, 12. Dez. 1961) und das Orchesterstück *Bara* (1960; UA Berlin, 19. Jan. 1962). *Gasa* für Violine und Klavier (1963) entstand für eine Geigerin, die in Frankfurt am Main lebte. Sie hatte das Stück in London aufführen wollen, und Theodor W. Adorno sollte ihr helfen, es einzustudieren. Doch war die Komposition für sie offenbar technisch zu anspruchsvoll. Dušan Pandula, der sich für Yuns Musik begeistert hatte, brachte *Gasa*, das sich im Repertoire der Geiger bis heute erfolgreich behaupten konnte, schließlich mit dem Pianisten Ales Bilek am 2. Oktober 1963 in Prag zur Uraufführung.

Wir erinnern uns an die Tatsache, dass zwei von sieben Werken Isang Yuns in den Jahren 1959–63 von tschechischen Musikern uraufgeführt wurden, weil junge tschechische Musiker, die diese vergangene Aufführungstradition kaum kennen, ein halbes Jahrhundert später, im Mai 2010, das *Isang Yun Trio Prag* gründeten. Wir freuen uns, Vilém Veverka (Oboe), Kateřina Englichová (Harfe) und Petr Nouzovský (Violoncello) in Berlin begrüßen zu dürfen.

Rufe für Oboe und Harfe (1989)

»Rufe« habe er geschrieben, Rufe, die ohne Antwort blieben, kommentierte Yun das Stück unmittelbar nach Abschluss der Komposition. Signalartige Rufe indes bildeten lange schon einen Archetyp seines Komponierens. Sowohl der exponierte Einzelton als auch zwei oder mehrtönige Intervallzellen sowie durch Anschwünge und Melismen kolorierte Tonbeziehungen können als Rufintonation erscheinen. Symbolisch bedeutsam sind bei Yun immer auch Bewegungsrichtung und Dynamik. Er assoziiert das tonhöhenmäßig Untere mit der Erde, das tonhöhenmäßig Obere mit dem Himmel; Yuns Dynamisierung sowie die Färbung des Klangs machen sogar einen lang gezogenen Einzelton in seiner Lautgestalt sinnlich (und ereignishaft) erfahrbar.

Die *Rufe* für Oboe und Harfe aus dem Sommer 1989 – die Partitur beendete Yun in Lenzerheide (rätoromanisch: Lai) im Kanton Graubünden am 10. August 1989 – sind ihren ersten Interpreten, Heinz und Ursula Holliger, die das Werk am 10. November 1989 in Ravensburg zur Uraufführung brachten, »in Freundschaft« zugeeignet. Dem Klangcharakter der Instrumente entsprechend steht die Oboe im Vordergrund, während der ungemein differenzierte Harfenpart als ebenso diskreter wie kongenialer Partner an der (inneren) Reise des Solisten teilhat.

Die Musik ist stets im Fluss; Form existiert hier zunächst vor allem in einem äußeren Sinn als Teilung in drei Abschnitte im großen. Dabei beginnen die Teile (oder Abschnitte) I und III eher bewegt und münden in ruhige Bereiche, während der Mittelteil auf Dramatisierung aus ist.

Der eröffnende Ruf ist der fallende Halbton, in der europäischen Musik Chiffre der Klage, nicht aber bei Yun: Die Silbe mit dem Rhythmus lang – kurz erscheint in mittlerer Lage mit der charakteristischen Betonung auf dem Auslaut, dem Ziel. Sie ist so konkret wie in Instrumentalmusik eben möglich auf etwas bezogen, evoziert dann real auch den Harfenklang. Durch melismatische Anläufe gesteigert, wandert der fallende Halbton der Oboe höher und wird fast unmerklich zum steigenden, gen Himmel weisenden Halbton verwandelt (Takt 7). Sodann Haltetöne mit glissandierendem Vierteltonauslaut. Die erreichte Höhe ist »instabil« und kann nicht beibehalten werden; es folgen kraftvolle Aufwärtsgesten aus der Tiefe (bis T. 12). Nach der Spannung die Entspannung: Kontrastierend zum energischen Beginn gleitet die Oboe nun im kontinuierlichen Fluss über eine Oktav sanft zum zweigestrichenen *A*

(T. 19/20) – für Yun Symbol des Ruhigen und Reinen. In entwickelnder Variation kehrt dieser Ablauf wieder, diesmal mit längerem Atem, gelöster und freier.

Den Mittelteil eröffnet die Harfe mit einem neuen Klangeffekt, welcher der koreanischen Langzither *kōmun'go* nachempfunden ist: Die Saiten werden mit einem Plektron gezupft, durch Manipulation am Stimmschlüssel wird hierbei zugleich ein Glissando erzeugt. Die Oboe antwortet mit knappen Lauten aus Vierteltonfärbungen, sodann mit lang gezogenen Halbtonglissandi. Das immer erregtere Spiel stürzt ab, fällt über anderthalb Oktaven in die Tiefe, der die hohe Lage gegenübersteht.

Ketten von »Doppeltrillern« – sie werden mit wechselnden (»doppelten«) Griffen über einen Halbton ausgeführt und klingen rauher als normale Triller – leiten den dritten Teil ein. Auf das heftig Bewegte folgt abermals Leises und Langsames. Epilogisch wird der fallende Halbton ergänzt durch die fallende Sept und zuletzt erweitert um den Sehnsuchtslaut der kleinen, aufwärts geführten Sext. Das zunächst nach außen gerichtete Rufen wird verwandelt zu innerem Fragen und Flehen.

Etüden für Violoncello solo (1993)

Die dem Cellisten Walter Grimmer gewidmeten *Sieben Etüden für Violoncello solo* (1993) sind spiel- und kompositionstechnisch progredierende Studien. Ihre auf Intensivierung und Steigerung ausgerichtete Dramaturgie ist einer Reihe ähnlich gearteter Zyklen Isang Yuns vergleichbar: Ein jedes Stück bildet einen Kosmos für sich; zugleich entfalten die sieben kontrastierend aufeinander komponierten Sätze ein organisches Ganzes. Dessen konstitutives Intervall ist die aufwärts gerichtete Sexte. Die Etüden behandeln jeweils spezifische spieltechnische Probleme, bilden aber auch ein Kompendium der Kompositionstechnik Isang Yuns. Dabei war Yun, der 1995 gestorben ist, die Komposition eines zweiten und dritten Bands nicht mehr vergönnt. Über die Bewältigung spieltechnischer Aufgaben hinaus, Grundfragen der Gestaltung, der Artikulation und Bogenführung, geht es jeweils auch um fundamentale Fragen des Ausdrucks, um das suggestive Klangideal eines weiträumigen, auf Freiheit und Befreiung zielenden Musizierens.

Um die einzelnen Stücke des Zyklus voneinander abzugrenzen, variiert Yun sogar die Taktarten: I. *Legato* (5/4-Takt), II. *Leggiero* (4/4), III. *Parlando* (6/4), IV. *Burlesque* (3/4), V. *Dolce* (6/4), VI. *Triller* (4/4), VII. *Doppelgriffe* (5/4). Im Gegensatz zur überwiegend zwölftönigen Idiomatik der *Glissées*, den vier Studien für Violoncello solo aus dem Jahr 1970, exponiert Yun in den Etüden mit einigen wenigen Zentraltönen (wie *cis* und *a*) und ihren chromatischen Nebentönen (wie *c* oder *d* und *gis* oder *b*) fast tonal vereinfachte Verhältnisse. In diesen prägt er eine spielerisch-musikantische Gestik aus mit melodisch konkreteren Gestalten und Charakteren.

Die I. Etüde ist von raffinierter Simplizität. Ihr spezifischer Ton – der Ausdruck des *Legato* sei, so Yun, »ruhig und elegant« – erwächst aus der entwickelnden Variation von zweitönigen, den Auslaut pointierenden motivischen Zellen (zunächst: *cis-a*). Auch die Tondauern sind auf musikalisch Elementares reduziert, auf Viertel oder Achtel einerseits und lang gezogene Töne andererseits. Im »holprigen« 5/4-Takt entsteht damit nun eine asymmetrische Periodizität: Es erklingen Korrespondenzen rhythmischer, syntaktischer und melodischer Art. Allgemein charakteristisch für die Kammermusik des späten Yun (seit 1984) ist das Zwielficht tonaler Schwebezustände: Mit den Prinzipien der entwickelnden Variation und des Gleitens über den Halbton organisiert er hier eine scheinhafte *a*-moll- oder auch *A*-Dur-Klanglichkeit (mit der »Subdominante« *D* oder *d* gegen Mitte); wesentlich jedoch sind nicht die tonalen, sondern die intervallischen Beziehungen, die »Distanzen« zwischen den Tönen und Motiven.

In der *Parlando*-Etüde (III.) geht es um sprechende Artikulation und schnell wechselnde Artikulationsarten. Dass Yun das *Parlando* als »flüsternde Konversation« ausgeführt wissen wollte, zeigt die Relativität seiner dynamischen Angaben: Das in dieser Etüde mehrfach notierte Fortissimo soll der Spieler aus der Vorstellung intensiven Flüsterns realisieren. Auch hier hält Yun nicht stur an einem einzigen Gestus fest, sondern greift vor auf *Doppelgriffe* und *Triller*.

Die V. Etüde, *Dolce* (con sordino: »Liebe und persönliche Gefühle«), ist nicht nur ein meditatives Klangstück, sondern auch eine fein differenzierte Studie leiser dynamischer Abstufungen. Zuerst erklingt die »exterritoriale« Sexte *g-es*, die allmählich zu einer auf den Zentralton *cis* bezogenen Klanglichkeit umgewandelt wird. Nach einer Phase relativ statischen Kreisens setzt ein allmähliches Aufwärts ein zum höchsten Ton (*gis¹*) des Stücks, dem der sukzessive Rücklauf folgt.

Steht Yuns Technik des permanenten Variierens einerseits durchaus in der europäischen Tradition, so ist sein Ausdruck andererseits »eigen« und neu, weil der Bezug auf herkömmliche Modelle durch die kontinuierliche Dynamisierung jedes einzelnen Tons sowie die fließende koreanische Gestik seines Personalstils weitgehend überlagert und wesentlich modifiziert ist.

Espace II für Violoncello und Harfe mit Oboe (1993)

Yuns kompositorisches Ideal sind die »unisonen Konturen« (Yun) ideell einstimmiger Verlaufsformen, deren scheinbare Mehrstimmigkeit aus der ostasiatischen Variantenheterophonie – der Umspielung eines im Prinzip identischen melodischen Kerns – entwickelt ist. Das führende Instrument in *Espace* ist das Violoncello: das Instrument, das Yun selber erlernt hatte und das in seiner Musik öfter als »lyrisches Ich« fungiert. Demgegenüber hat die Harfe (wie auch die Oboe, die als Oberstimme ad libitum hinzukommen kann) eine begleitende und die

melodische Entwicklung der Cellostimme unterstützende Funktion. Konventionell erscheint die terzgeschichtete Harmonik, die Yun im Bestreben um Verständlichkeit in seinen letzten Jahren bevorzugte. Originell ist die nahtlos strömende, scheinbar unendlich sich verzweigende melodische Gestik.

Die Cellostimme in *Espace* beginnt mit der rufartig-deklamierenden Intonation eines einzigen Haupttons in mittlerer Lage (*cis*¹), der durch Nebentöne spiralartig eingekreist und allmählich aufwärts geführt wird. Am Ende eines ersten Abschnitts entfaltet Yun auf engem Raum einen Tonhöhenumfang von drei Oktaven. Kontrastierend setzt die melodische Entwicklung sodann in kleineren Notenwerten von der Tiefe aus (*Gis* bzw. *Fis*) ein, schließlich, auf einer weiteren Entwicklungsstufe, von der zweigestrichenen Lage (*cis*²). Am Ende des ersten Teils entsteht eine über extreme Lagen auf- und abwärts flutende Bewegung.

Der dramatisierte Prozess mündet in einen überwiegend langsamen und leisen Mittelteil, in dem Yun mit beschränktem Material konsequent ähnliche dramaturgische Prinzipien entfaltet. Fast reprisenartig erscheint der dritte Teil.

Espace II für Violoncello und Harfe mit Oboe ad libitum entstand in Hohegeiß im Harz – die Partitur beendete Yun am 7. Juli 1993 – »für Ursula Holliger, Andreas Schmidt und Heinz Holliger«, die es am 17. September 1993 in St. Blasien uraufführten. Es ist die für Harfe transkribierte, um den Oboenpart sowie einen kleinen Einschub von 16 Takten erweiterte Bearbeitung von *Espace I* für Violoncello und Klavier (1992). *Espace I* komponierte Yun zum Dank für die Verleihung der Jahresplakette der Freien Akademie der Künste in Hamburg.

Der Titel bezeichnet einen der Archetypen seines Komponierens: Mit dem Wort »Raum« verband Yun stets die Bewegung im (Tonhöhen-)Raum, die Weite in Raum und Zeit sowie kosmologische Vorstellungen. So zeige die Oboe mit vergleichsweise wenigen Tönen nicht nur die Perspektive der hohen Lagen, sondern symbolisiere den Himmel, während die Harfe als Bodhisattva oder Engel den nach Befreiung strebenden Menschen, die Stimme des Violoncellos, unterstütze. Zur Hamburger Uraufführung von *Espace I* schrieb Yun 1992: »Der Titel soll den Hörer darauf aufmerksam machen, daß die Melodik des Streichinstruments in immer weiter ausgreifenden Intervallen sich den Raum des Tonumfangs erschließt, eine Ausweitung, die als Merkmal der Befreiung des Atmens, des musikalischen Fühlens und Denkens, als der Gewinn raumgreifender Befreiung zu verstehen ist.«

Ost-West-Miniaturen für Oboe und Violoncello (1994)

Yuns fremdartige Auffassung einer unendlichen Zeit widerspiegelt sich auch in der nahtlos strömenden, sich im Verlauf stets noch verfeinernden melodischen Gestik der *Ost-West-Miniaturen* für Oboe und Violoncello (1994). Das erste Stück entstand auf Anregung von Paul Eubel, dem damaligen Leiter des Goethe-

Instituts Turin; das zweite Stück »für Ulrich Eckhardt« zum 60. Geburtstag. Die Partituren beendete Yun am 24. bzw. 27. März 1994 in Berlin-Kladow. Zumal die *Ost-West-Miniatur I* ist konkret bezogen auf Goethes Gedicht *Gingko biloba* (1815) aus dem *West-Östlichen Divan*. Dieses Liebesgedicht an Marianne Willemer reflektiert zunächst den Doppelcharakter der Blattform des Gingko-Baums: Während das jugendliche Blatt tief eingeschnitten ist und daher zweiteilig erscheint, wächst das ausgewachsene Blatt zur fächerförmigen Einheit zusammen.

»Dieses Baums Blatt, der von Osten
Meinem Garten anvertraut,
Giebt geheimen Sinn zu kosten
Wie's den Wissenden erbaut.

Ist es Ein lebendig Wesen,
Das sich in sich selbst getrennt,
Sind es zwey die sich erlesen,
Daß man sie als Eines kennt.

Solche Frage zu erwiedern
Fand ich wohl den rechten Sinn,
Fühlst du nicht an meinen Liedern
Daß ich Eins und doppelt bin.«

Der Gedanke der in sich selbst getrennten Einheit, der Einheit in der Zweiheit und der Zweiheit in der Einheit widerspiegelt sich in diesem Werk Isang Yuns unzweifelhaft. Die formalen Entsprechungen beginnen schon mit der zweiteiligen Anlage der Komposition, den intervallischen bzw. motivischen Verhältnissen zwischen dem »asiatischen« Soloinstrument, der Oboe, und seinem westlichen Partner, dem Violoncello.

Kleines Doppelkonzert

Im Jahr 1988 komponierte Isang Yun, der 1987 zwei groß besetzte Vokalwerke vollendet hatte – die *Symphonie V* mit Bariton solo auf Gedichte von Nelly Sachs sowie das Oratorium »*Nai ttang, nai minjokiyo!*« [»Mein Land, mein Volk!«] auf Lyrik aus Südkorea – ausschließlich Kammermusik. Vom unbegleiteten Solo (*Sori* für Flöte) über Duo (*Intermezzo* für Violoncello und Akkordeon; *Contemplation* für zwei Violen), Trio (*Pezzo fantasioso*), Quartett (u. a. *Streichquartett IV*), Bläserquintett (*Festlicher Tanz*) bis zum Ensemblestück (*Distanzen* für fünf Bläser und fünf Streicher) entstanden 1987 nicht weniger als acht Werke.

Unaufgeführt blieb eine weitere, bisher unveröffentlichte Komposition aus dem Jahr 1988, ein Duo für Oboe und Harfe, das Yun *Kleines Doppelkonzert* nannte. Schon der Titel verweist darauf, dass es sich bei diesem Werk um eine Bearbeitung des Doppelkonzerts für Oboe und Harfe mit kleinem Orchester (1977) handelt, das von Heinz und Ursula Holliger am 26. September 1977 unter der Leitung von Francis Travis in der Berliner Philharmonie uraufgeführt worden war.

Yuns Doppelkonzert von 1977 hat eine ausgedehnte epische Form; es umfasst 390 Takte und dauert etwa 34 Minuten. Der Komposition liegt ein Programm zugrunde: das sino-koreanische Märchen von der harfenspielenden Prinzessin, die sich in den schalmeispielenden Kuhhirten verliebt. Der König, über die Liebenden erzürnt, verbannt beide als Sterne an die entgegengesetzten Enden der Milchstraße. Als kleine Gnade dürfen sie jedoch einmal im Jahr, am siebenten des siebenten Monats, in der Mitte der Milchstraße zusammenkommen, wobei die Elstern für diese Begegnung eine Brücke bauen. Dem erzählenden Sujet entspricht eine formale Gestaltung, die weniger entwickelnde, sondern vor allem reihende Prinzipien verfolgt. In dem äußerlich einsätzigen Werk entfaltet Yun das seit Liszt bekannte Prinzip der Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit: Auf einen eher raschen ersten Satz folgt ein langsamer Satz, der in einen schnellen dritten Satz übergeht. Dieser mündet in die Solokadenz der Harfe, die jedoch noch nicht das Ende der Komposition signalisiert: Denn in den dritten Satz ist ein *Duo* der Soloinstrumente – Begegnung und Abschied der Liebenden – eingefügt.

Der Märchenstoff hat in Korea eine konkrete symbolische Bedeutung: Er erinnert an das durch fremde Mächte 1945 geteilte Land. Während der Himmel, so Yun, wenigstens an einem Tag im Jahr die Gnade der Wiedervereinigung gewähre, sind entsprechende Bemühungen in Korea bis heute ohne Erfolg geblieben. (Die Metapher der Ojak-Brücke, die von den zur Zeit der Konjunktion der Sterne Altair und Wega aufliegenden Elstern (oder Raben) gebildet wird und für Koreaner ein Symbol der Wiedervereinigung ist, taucht übrigens auch im zweiten Satz von Yuns Vokalwerk »*Nauï ttang, nauï minjokiyô!*« [»Mein Land, mein Volk!«] auf.)

Das *Kleine Doppelkonzert* für Oboe und Harfe ist nichts Geringeres als eine komprimierte Zusammenfassung des »großen« Instrumentalkonzerts: aus 390 wurden »nur« 167 Takte. Bei seiner Kompilation und Bearbeitung orientierte sich Yun vor allem an den unbegleiteten Partien der Solisten. Stellen, die auf Intensivierung und Steigerung, auf Austausch, Verräumlichung und Verschmelzung mit dem klein besetzten Orchester zielen, mussten entfallen. Von den exponierenden Duopartien des Orchesterwerks erfolgt ein großer Sprung zur Solokadenz der Harfe, der Yun das Abschieds-»Duo« unmittelbar anschließt. Die 69 Takte dieses Duos wurden einerseits um einen neukomponierten Einschub von zehn Takten (T. 84–93) erweitert und andererseits um ihren Schluss verkürzt. An die Stelle der

17 letzten Takte des Duos, deren Funktion es ist, zum Orchestertutti überzuleiten, traten zwanzig Takte, die Yun neu komponierte (T. 128–157). Für die Bearbeitung des Schlusses des »großen« Doppelkonzerts griff er dann wiederum auf die weitgehend unbegleiteten Solostimmen zurück.

Das *Kleine Doppelkonzert* verdankt seine Entstehung Heinz und Ursula Holliger, den Interpreten der Uraufführung des Doppelkonzerts, die ihren Freund Isang Yun um ein neues Werk für ihre Instrumente gebeten hatten und durch die Bearbeitung eines bereits vorhandenen Stücks zunächst irritiert waren. Prompt komponierte Yun für Heinz und Ursula Holliger daraufhin ein weiteres Duo, die *Rufe* für Oboe und Harfe (1989), die sich – vermittelt durch die Chiffre des Tritonus *h-f* – erneut als *Rufe* nach der Wiedervereinigung Koreas erwiesen.

Walter-Wolfgang Sparrer

Kyonu und Chingnyo

Einer koreanischen Legende zufolge sind die Sterne Wega und Altair die himmlische Reinkarnation eines Liebespaares. Sie hießen Kyonu und Chingnyo. Chingnyo war die Tochter eines Himmelskönigs und war gut im Weben und auch sehr fleißig und lebte auf der östlichen Seite der Milchstrasse. Dieser König liebte seine Tochter sehr und war besorgt, dass sie vielleicht einsam sein könnte. So ließ der Himmelskönig seine Tochter mit dem Hirtenjungen Kyonu verheiraten, der auf der westlichen Milchstrasse wohnte und Tiere hütete. Aber Kyonu und Chingnyo waren nach ihrer Heirat so ineinander verliebt, dass beide faul wurden. Da wurde der König sehr wütend und verbannte seine Tochter an das östliche Ende der Milchstrasse, sein Schwiegersohn musste auf der westlichen Seite der Milchstrasse bleiben. Durch die Trennung wurden beide Liebende sehr traurig, so dass der Himmelskönig seiner Tochter erlaubte, einmal im Jahr ihren Ehegatten zu besuchen. Doch über die Milchstrasse führte keine Brücke, um sich zu treffen.

Die Elstern auf der Erde bedauerten dies so sehr, dass sie zur Milchstraße flogen und mit ihren Körpern eine Brücke bildeten. Diese Brücke heißt Ojak-kyo, also Elsternbrücke und der Regen an diesem Tag heißt Tichoku. Er soll aus den Tränen von Kyonu und Chingnyo bestehen, die diese Tränen vor Freude vergießen. Der Regen am nächsten Morgen soll auch aus den Tränen von Kyonu und Chingnyo bestehen, die sie beim Abschied vergießen. In der heutigen Zeit besuchen Liebespaare an diesem Tag einen Wahrsager, um sich die Zukunft deuten zu lassen. An diesem Tag werden Reiskuchen, Zucchini-Pfannkuchen, Nudeln und Gurken-Kimchi gegessen. (Am 7. Juli nach dem Mondkalender ist in China und Taiwan Valentinstag.)

http://www.willi-stengel.de/sagen_aus_korea.htm



Das **Isang Yun Trio Prag**, zu dem sich führende tschechische Solisten, die auch international bekannt wurden, zusammenschlossen, bekennt sich zur Musik des koreanischen Komponisten Isang Yun (1917–1995). Isang Yun gehörte seit den 1960er Jahren der europäischen Musikavantgarde an. Seine Musik vermittelt ungewöhnliche Farben, neuartige Erfahrungen der musikalischen Zeit und der Verräumlichung des Klangs. Als die Harfenistin Kateřina Englichová 2005 begann, mit dem Oboisten Vilém Veverka zusammenzuarbeiten, zählten Werke Isang Yuns von Anfang an zu ihrem Repertoire. Daraus ergab sich die Zusammenarbeit mit dem Violoncellisten Petr Nouzovský in der Absicht, das Musikleben um neue Klangspektren zu erweitern und die Grenzen zwischen den Kulturen zu überwinden. Die Kombination von Oboe, Harfe und Violoncello ermöglicht exklusive Klangfarben und einzigartige Interpretationsmöglichkeiten auf dem Gebiet der Kammermusik. Das *Isang Yun Trio Prag* debütierte am 17. Mai 2010 bei dem renommierten Festival *Prager Frühling*.



Vilém Veverka, 1978 in Prag geboren, absolvierte 1998 das Prager Konservatorium sowie 2004 die Akademie der musischen Künste in Prag; er besuchte 1995-97 und 2002 Kurse des französischen Oboisten Jean-Louis Capezzali. Entscheidende Impulse für seine künstlerische Entwicklung erhielt er ab 1998 als Solo-Oboist im Gustav Mahler Jugendorchester und 2000-05 im Studium bei Dominik Wollenweber an der Hochschule für Musik »Hanns Eisler« in Berlin, dem ein zweijähriges Stipendium in der Orchester-Akademie der Berliner Philharmoniker folgte (2003–05). Weitere Anregungen erhielt Vilém Veverka durch Albrecht Mayer,

Hansjörg Schellenberger, Maurice Bourgue und Heinz Holliger. 2003 gewann Veverka den Internationalen Oboenwettbewerb der Sony Music Foundation in Tokyo. Als Solist ist er bisher mit allen bedeutenden tschechischen Orchestern aufgetreten, mit Orchestern in Japan, Deutschland, Ungarn, Brasilien, Argentinien u. a. 2010 debütierte er beim Rheingau Musikfestival. Er spielte zahlreiche Solo- und Kammermusikwerke der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, vielfach auch als tschechische Ersturaufführung. 2009 erschien seine Debüt-CD mit Kateřina Englichová bei Supraphon. Veverka ist Solist und Solo-Oboist der Philharmonie Brno und Gründungsmitglied des »PhilHarmonia Octet Prague – a New Approach Ensemble«. Er spielt eine Oboe der Firma Buffet-Crampon France.



Kateřina Englichová, 1969 in Prag geboren, absolvierte 1989 das Prager Konservatorium. Gegen Ende dieses Studiums spielte sie im Gustav Mahler Jugendorchester unter der Leitung von Claudio Abbado. 1989 erhielt sie ein Fulbright Stipendium, das ihr erlaubte, bis 1994 bei Marilyn Costello am Curtis Institute in Philadelphia zu studieren. Kateřina Englichová war Preisträgerin zahlreicher Wettbewerbe, u. a. erhielt sie den 1. Preis im Corpus Christi International Young Artist Competition in Texas 1993, den 1. Preis im Elizabeth Herbert Hobin Harp Competition 1993 und 1994, den Pro Musicis Award New York 1995

sowie weitere Auszeichnungen bei internationalen Wettbewerben in Wien 1996 und in Bari 2001.

1992–95 wirkte sie als Solo-Harfenistin im Philadelphia Orchestra, wo sie unter der Leitung von Dirigenten wie Simon Rattle, Riccardo Muti, Wolfgang Sawalisch, Michael Tilson Thomas und Seiji Ozawa musizierte. Sie gastierte bei renommierten Festivals wie Tanglewood Festival Massachusetts, Red Sea Festival Eilat (Israel), Pacific Music Festival Sapporo (Japan), Rencontres Musicales d'Evian (Frankreich), Prager Frühling und Carinthischer Sommer (Kärnten, Österreich). Englichová spielte Kammermusik mit Musikern wie Mstislav Rostropovich, Michael Kofler, Gérard Caussé, Josef Suk und Ivan Ženatý. Sie lehrt heute an der New York University in Prag. Ihre Diskographie umfasst mehr als 30 CDs bei Supraphon und anderen Labels. Kateřina Englichová brachte u.a. Werke von Sylvie Bodorová, Zdenek Lukáš, Jan F. Fischer oder Luboš Sluka zur Uraufführung. Sie spielt eine Harfe der Firma Lyon & Healy No. 23 Gold.



Petr Nouzovský, 1982 in Prag geboren, wo er 2004 das Konservatorium absolvierte und anschließend an der Musikfakultät der Akademie der musischen Künste bei Miroslav Petráš studierte. Zusätzlich machte er 2007–10 ein Aufbaustudium an der Hochschule für Musik in Dresden bei Wolfgang Emanuel Schmidt. Kurse besuchte er u. a. bei Mstislav Rostropovich, Boris Pergamenschikov, David Geringas und Franz Helmerson. 2006 nahm er am »Gregor Piatigorsky Seminar« der USC Thornton School of Music in Los Angeles teil, zu dem nur wenige Cellisten aus aller Welt aufgenommen wurden, um mit erfahrenen Solisten zu proben und zu konzertieren.

2005 debütierte er mit einem Solo-Rezital beim Internationalen Musikfestival Prager Frühling. Seither ist er häufiger Gast bei Kammermusik-Festivals in

Bolzano, in Kyoto (International Music Festival) u. a. Als Solist konzertierte er u. a. mit dem Chamber Orchestra Kremlin, der Pilsener Philharmonie und der Slowakischen Philharmonie. Zu seinen Kammermusikpartnern zählen Martin Kasík, Martina Jankova, Gérard Wyss, das Zemlinsky-Quartett und das Stamic-Quartett. Auf CD (bei CUBE Bohemia, Multisonic, Albany Records u. a.) erschienen mit Petr Nouzovský Werke von J. S. Bach, Robert Schumann, Max Reger, Dmitrij Šostakovič u. a.

Kleine Bilanz:

15 Jahre *Internationale Isang Yun Gesellschaft e. V.*

Die *Internationale Isang Yun Gesellschaft*, Berlin, war vom Zeitpunkt ihrer Gründung im Februar 1996 (und zuvor bereits nach dem Tode Isang Yuns) an der Planung und Organisation von 75 Konzerten aktiv beteiligt. In eigener Verantwortung hat die *Internationale Isang Yun Gesellschaft*, Berlin, bisher 32 Konzerte veranstaltet, durchgeführt und finanziert.

Die Ergebnisse von vier mehrtägigen musikwissenschaftlichen Symposien, die von der Gesellschaft in den Hochschulen für Musik in Berlin 1997, Stuttgart 2001, Leipzig 2003 und Berlin 2007 veranstaltet wurden, ermöglichten, dass fünf – darunter vier sehr umfangreiche – Jahrbücher, »Ssi-ol« genannt, im Druck erscheinen konnten.

»Ssi-ol« ist der Samen, der Webfaden, der die Ereignisse um Yun möglichst international vernetzt. So wird der *International Isang Yun Competition in Composition* zweijährlich von der *Isang Yun Peace Foundation* in Seoul veranstaltet, während in Yuns Heimatstadt Tongyeong ein Interpretationswettbewerb stattfindet, jährlich wechselnd mit den Instrumenten Violoncello, Violine, Klavier. Am *Tongyeong Music Festival* in der Republik Korea war die *Internationale Isang Yun Gesellschaft*, Berlin, in den Jahren 2000–2005 beteiligt.

Die *Internationale Isang Yun Gesellschaft*, Berlin, veröffentlichte bisher acht CDs mit Werken von Isang Yun, auf denen einerseits – völlig unveränderte – Live-Mitschnitte aus den Konzerten der Gesellschaft dokumentiert und andererseits maßstäbliche Aufnahmen aus dem Fundus der ARD-Anstalten zugänglich gemacht werden.

Die *Internationale Isang Yun Gesellschaft*, Berlin, agiert seit nunmehr 15 Jahren fast ausschließlich mithilfe des uneigennütigen Engagements einiger Musiker, seltenen projektbezogenen Zuwendungen sowie den Beiträgen von etwa 120 Mitgliedern.



Isang Yun

»In der asiatischen Musik ist alles 'da', es gibt keine reale Harmonik oder den Kontrapunkt, der Ton allein ist schon das Leben selbst.« (Isang Yun, Salzburg 1993)

Das Œuvre Isang Yuns ist getragen vom flexiblen, lebendigen Ton der traditionellen Musik seiner Heimat. Indem Yun in seine »Hauptton-Technik« Dodekaphonie und entwickelnde Variation integriert, steht er auch in europäischer Tradition. Sein Komponieren verschmilzt Östliches und Westliches zu einem singulären Personalstil, der Kunst des gleitenden Übergangs aus dem Geiste des Tao.

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

Für sein *I. 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 buddhistische Oratorium *Om mani padme hum*; mit der Uraufführung des Orchesterstücks *Réak* in Donaueschingen 1966 gelang der internationale Durchbruch.

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

1969–70 war Yun Dozent an der Hochschule für Musik in Hannover, 1970–85 Professor für 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 seinen Kammermusikwerken, die durch das Streben nach Harmonie und Frieden gekennzeichnet sind. Versöhnung auf der koreanischen Halbinsel war zugleich sein politisches Ziel.

Yun war Mitglied der Akademien der Künste in Hamburg (ab 1968) und Berlin (ab 1973). 1985 wurde er mit der Ehrendoktorwürde der Universität Tübingen ausgezeichnet, 1988 mit dem Großen Bundesverdienstkreuz.

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