



Yun + : Junge Musiker III



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



Universität der Künste Berlin

Berlin: Sonntag, den 6. März 2011, 11.00 Uhr
Konzertsaal Bundesallee 1-12 (Joseph-Joachim-Saal)

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

Eintritt frei, um Spenden wird gebeten!

Reproduktionen Titelseite

Franz Schubert: C. Helfert (Lithographie, posthum)

Claude Debussy: Nadar (Photo, um 1908)

Isang Yun: Frank Brückner (Photo, um 1980)

Yun + : Junge Musiker III

Franz Schubert
(1797–1828)

Rondeau brillant für Violine und Klavier
D. 895 (1826)
Andante – Allegro

Claude Debussy
(1862–1918)

Sonate für Violoncello und Klavier (1915)
Prologue. Lent, sostenuto e molto risoluto
Sérénade. Modérément animé
Final. Animé, léger et nerveux

Isang Yun
(1917–1995)

Trio für Violine, Violoncello und Klavier
(1972/75)

– P a u s e –

Isang Yun

Gasa für Violine und Klavier (1963)

Franz Schubert

Trio für Klavier, Violine und Violoncello
B-Dur D. 898 (1827)
Allegro moderato
Andante un poco mosso
Scherzo. Allegro – Trio
Rondo. Allegro vivace

Daniel Seroussi (Klavier)
Stefan Hempel (Violine)
Mischa Meyer (Violoncello)

Schubert (1)

Schuberts letzte Schaffensperiode setzte 1824 mit der verstärkten Hinwendung zur Komposition von Instrumentalmusik ein. Das *Rondeau brillant* genannte *Rondo für Violine und Klavier* D. 895 basiert auf einem relativ einheitlichen Material tänzerischen Ursprungs. Im Oktober 1826 entstanden, wurde es Anfang 1827 erstmals von Josef Slawjk (Violine) und Karl Maria Bocklet (Klavier) in einer Gesellschaft des Verlegers Domenico Artaria gespielt. Die im Frühjahr als op. 70 erschienene Komposition blieb (fast) Schuberts einziges Kammermusikwerk mit Klavier, das zu seinen Lebzeiten gedruckt wurde. (Kurz vor seinem Tod erschien noch das Klaviertrio *Es-Dur* op. 100.) Der exorbitanten Länge von mehr als 700 Takten (mit einer langsamen Einleitung von 49 Takten) entspricht eine Weiträumigkeit des Musizierens, die sich auch bei Isang Yun wiederfindet: Folgt die permanente Gestaltvariation (Variation zugrundeliegender Modelle) in den Werken Yuns einer differenzierten formalen Architektur im Großen, durchsetzt Schubert eine beinahe epische Form quasi mosaikartig mit dramatisch verarbeitenden sowie lyrisch-ruhevollen Episoden.

In der langsamen Einleitung des Rondos *h-moll* stellt Schubert den barocken, doppelt punktierten Rhythmen der französischen Ouvertüre einen kantablen Mittelteil gegenüber. Charakteristisch »neu« (oder eigen) ist die Differenzierung und Ausdehnung der Rondoform A–B / A–C / A–B: Der A-Teil ist in sich dreiteilig (aus der signalartigen Auftaktgeste entwickelt sich auch der lyrische Seitengedanke); der B-Teil (in *D-Dur*) bringt Fortspinnungs-, Variations- und Durchführungspartien sowie eine lyrisch-ruhevolle Episode. Die durchführungsartig gesteigerte Überleitung zum C-Teil (*G-Dur*) lässt eine Fortsetzung erwarten, die ausbleibt. Kontrastierend erklingt ein ausgedehntes tänzerisches Couplet von 241 Takten, dessen nahezu euphorisch ausufernder Tanzrhythmus gelegentlich träumerisch innehält, um zur punktierten Gangart abrupt zurückzukehren.

Debussy

Von den sechs Sonaten für verschiedene Besetzungen, die Claude Debussy geplant hatte, konnte er nur drei realisieren: die *Sonate für Violoncello und Klavier* (1915), die *Sonate für Flöte, Bratsche und Harfe* (1915) und die *Sonate für Violine und Klavier* (1916/17), seine letzte vollendete Komposition. Der Gedanke an eine Gruppe von sechs Sonaten war nicht unwesentlich motiviert durch die im Ersten Weltkrieg erneut aktivierte Besinnung auf die Ideale der französischen Musik. Schon 1904 hatte Debussy geschrieben: »Französische Musik [...], das ist Klarheit, Eleganz, schlichte und natürliche Deklamation [...]. Couperin, Rameau, das sind wahre Franzosen!« Die klassizistische Tendenz, die schon der Werktitel, der zugleich eine Gattung bezeichnet, ausdrückt, ist hier Programm: Debussy

orientierte sich in dieser Werkgruppe insbesondere, doch nicht ausschließlich an François Couperin (1668–1733) und Jean-Philippe Rameau (1683–1764). Fast gleichzeitig entstanden 1915 die zukunftsweisenden *Zwölf Etüden für Klavier* (1915).

Im ersten Satz der harmonisch auf *d*-moll zentrierten *Sonate für Violoncello und Klavier* verwendet Debussy barockisierende Elemente vor allem in der Einleitung: beispielsweise den intradenartigen punktierten Rhythmus, Ornamente und formelhaftes melodisches Material der französischen Clavecinisten. Die Adaption barocken Materials erfolgt hier gleichwohl archaisierend, denn durch die plagale Kadenz entsteht ein kirchentonaler Eindruck.

Die seiner Musik eigene Sprache artikuliert Debussy spätestens in Takt 6 (*Cédez*) in der zentraltönigen Perspektive des lang ausgehaltenen Tons und der abwärts geführten Melodik. Das *Cédez* leitet über zu einer quasi thematischen Formulierung (*Poco animando*), die aus der langsamen Einleitung abgeleitet ist (fallendes Recitativo, fast wie aus *Pelléas*: Großterz plus Halbton usw.). Debussy verdichtet den Verlauf durch Bewegungszunahme (in kleineren Notenwerten: *Animando poco a poco*) und zielt schließlich auf einen eindeutigen Höhepunkt: *Forte, molto sostenuto* und um ein Terzglissando erweitert, kehrt die zu Beginn der Einleitung im Klavier exponierte Phrase in dithyrambischer Steigerung wieder. Der Rücklauf der Formteile erfolgt in umgekehrter Symmetrie.

Im zweiten Satz, einer spanischen *Serenade*, werden beide Instrumente zunächst wie eine Gitarre behandelt, so dass sie im Pizzicato (Violoncello) bzw. mit kurzen Pianissimo-Klängen (Klavier) zum perfekten Gesamtklang verschmelzen. Aus dem schattenhaften Pianissimo tritt der Protagonist (das Cello) zunächst mit einem fast sarabandenartigen Motiv heraus, sodann *arco* [mit dem Bogen gestrichen] mit einem fahlen Flageolett-Ton, schließlich mit einer Kette aus Kurzmotiven (*ironique*), die sich zur kleinen Kantilene entwickelt (*expressif*). Im kontrastierenden Mittelteil (Takwechsel von 4/4 zu 3/8) wird das Tempo mit raschen triolischen Motivrepetitionen zum *Vivace* gesteigert. Die tänzerische Bewegung mündet erneut in einen zwischen tiefer und hoher Lage geführten Dialog. Zur Interpretation der pantomimischen Vorgänge sowie Licht-Schatten-Verhältnisse zumal dieses Satzes könnte das Motto herangezogen werden, das Debussy angeblich der ganzen Sonate voranzustellen plante: *Pierrot fâché avec la lune* [Pierrot, auf Kriegsfuß mit dem Mond].

Im dritten Satz, einem wirbelnden Rondo, wechseln rhythmisch gleichbleibende tänzerische Verve spanischer Provenienz einerseits und innehaltende Passagen mit lockendem und später melancholischem Flamenco-Melos andererseits einander ab. Für den Schluss variiert Debussy das barocke Material vom Beginn des ersten Satzes.

Yun (1)

Das *Trio für Violine, Violoncello und Klavier* (1972/75) entstand in zwei Arbeitsphasen – 1972 und 1975 – für Yuns Lehrer Boris Blacher (1903–1975), wobei der erste Teil als »musikalischer Blumenstrauß« zu Blachers 70. Geburtstag komponiert wurde, während der zweite Teil unter dem Eindruck von Blachers Tod (am 30. Januar 1975) zum »Tombeau«, zur Gedenk-Komposition, wurde. Beide Teile (ca. sechs plus fünf Minuten) der auf einer Zwölftonreihe basierenden Komposition sind in sich dreiteilig angelegt.

Die Streicher und das Klavier behandelt Yun zunächst als selbständige Klangschichten. Mit einem kraftintensiven Primärimpuls artikulieren die Streicher einen lang ausgehaltenen Piano-Klang: ein vierstimmiger Akkord erscheint als kleine statische Klangfläche. Bewegung bringt das Klavier mit in langsamem Tempo und leiser Dynamik aufsteigenden drei- bis vierstimmigen Akkorden, die durch Klänge der ostasiatischen Mundorgel inspiriert sind. Im Folgenden wiederholt und variiert Yun dieses Modell zweimal; das Klavier übernimmt nun die Rolle der »unbewegten« Streicher und umgekehrt übernehmen die Streicher die wie Blüten sich öffnenden Aufwärtsgesten des Klaviers. Bei jedem dieser mit einem »Rollentausch« verbundenen Abläufe erfolgt ein Tönhöhengewinn sowie eine relative Bewegungszunahme. Wie bei einem subtilen Wachstumsschub spielen dann die Streicher *col legno* [mit dem Holz des Bogens] kleine Glissandogesten. Zurückhaltend agiert und reagiert das Klavier in dieser Phase mit akkordischen Klängen in hohen Lagen.

Ein weiterer Wachstumsschub wird durch Glissandogesten der nunmehr sordinierten Streicher eingeleitet. Der Pianist unterstützt die Streicher hier durch kontinuierliche Arbeit überwiegend im Innenraum des Flügels (*bisbigliando*, kurze Glissandi und andere leise, geräuschhaft verfremdete Mittel). In der nächsten Phase (ab T. 45) gehen durch aufwärts geführte rasche Tongirlanden die ersten Impulse zur Veränderung vom Klavier aus. Allmählich entwickeln die Streicher ihre glissandierenden Klangbänder zu zart belebten Aufwärtsgesten, die in Terztrillern ausklingen. Eine variierte Wiederaufnahme des Beginns beschließt den stets leisen ersten Teil im dreifachen *piano*.

Den Tombeau-Charakter des zweiten Teils deuten die Pizzicati (auch: Bartók-Pizzicati!) des Cellos zu Beginn an. Neues Vokabular dient hier in den Eckteilen zur Gestaltung einer dynamisch erregten Atmosphäre: Tremoli, Glissandogesten über große Intervalle u. a. Heftig dynamisierte, fast eruptive Klanggesten vereben in der Höhe, zuletzt im klagenden Gestus des Violoncellos. Eine Phase aus kraftvoll akzentuierten, ineinander verzahnten Doppelgriffen (auch mit Trillern) mündet, den Höhepunkt markierend, in laute Bartók-Pizzicati beider Streicher.

Der poetische mittlere Abschnitt ist mit seiner zurückgenommenen Dynamik introvertierter und erinnert durch seine floral-vegetative Bewegung an den ersten

Teil der Komposition. Neue Mittel sind hier *con sordino*-Trillerketten der Streicher sowie virtuose Zweiundreißigstel-Melismen im Klavier.

Ein energischer Septolenauftakt des Klaviers leitet die variierte Wiederkehr des Tombeau-Teils ein. Die Gestik ist hier verkürzt und radikalisiert. Umso stärker ist der Kontrast zum leisen Epilog: *dolcissimo* intonieren alle Instrumente den Hauptton *A*, der allmählich noch weiter aufwärts, gen Himmel, geführt wird. Von der Tiefe aus erfolgen schließlich zwei aufwärts führende Entwicklungen, in denen Yun auf die Glissando-Gestik des ersten Teils zurückgreift.

Yun (2)

Gasa bedeutet wörtlich soviel wie »Lied-Worte« und ist der Name einer erzählenden koreanischen Kunstlied-Gattung, die auf das 15. Jahrhundert zurückgeht. Der Text wird von einer Frau gesungen, die Gedichtdeklamation begleitet durch die lange Bambusquerflöte *taegüm* und die Sanduhrtrommel *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«, die er um 1963 in Werken wie *Gasa* für Violine und Klavier und *Garak* für Flöte und Klavier herausbildete, entfaltet sich innerhalb zwölftöner Klangfelder.

Schubert (2)

Handelt es sich beim *Rondo brillant* um eine zum virtuosen Konzertstück nobilitierte Tanzmusik, so knüpft Schubert mit dem *Trio für Klavier, Violine und Violoncello B-Dur* op. 99 D. 898 (1827) an die von Haydn, Mozart und vor allem Beethoven zu ersten Höhepunkten geführte Gattung an. Das *Trio B-Dur* op. 99 und sein Parallel- wie Gegenstück, das *Trio Es-Dur* op. 100, entstanden in zeitlicher Nähe. Aus dem Autograph und einer Abschrift des *Es-Dur* Trios geht hervor, dass es im November 1827 komponiert wurde. Vergleichsweise schlechter dokumentiert ist die Entstehungsgeschichte des *B-Dur* Trios, das erst 1836 bei Diabelli in Wien im Druck erschien und dessen Autograph verloren ging.

Aus dem Umstand, dass Schubert um die Publikation des *Es-Dur* Trios 1828 mit den Verlagen Schott (Mainz) und Probst (Leipzig) verhandelte, entwickelte Arnold Feil 1974 die Hypothese, das *Trio B-Dur* op. 99 sei womöglich erst nach dem *Es-Dur* Trio op. 100 im April 1828 entstanden. Hingegen glaubte Eva Badura-Skoda 1982 aus den erhaltenen Hinweisen schließen zu können, das *B-Dur* Trio sei das frühere Werk, vermutlich im Oktober 1827 komponiert und

am 26. Dezember 1827 im Quartett-Abend von Ignaz Schuppanzigh erstmals gespielt worden.

Den Erstdruck des *B*-Dur Trios rezensierte Robert Schumann: »Ein Blick auf das Trio von Schubert – und das erbärmliche Menschentreiben flieht zurück und die Welt glänzt wieder frisch.« Schon der erste Satz zeigt die für Schubert typische mediantische Harmonik. Weitausgreifend scheint das Hauptthema auf *B* einzusetzen: ein langer Ton, der über eine Triole vermittelte Sprung zum nächsten langen Ton, der Quinte, sowie der punktierte »wandernde« Rhythmus im Bass sind wesentliche Merkmale. Doch schon im dritten Takt scheint sich der Verlauf zu verhaken, indem Schubert Motivwiederholungen interpoliert (und damit der ersten Viertaktgruppe einen irregulären fünften Takt hinzufügt). Das unregelmäßig gebaute Thema wird sodann auf *c* vorgestellt, kadenzierend um zwei Takte erweitert und in einer Überleitung verarbeitet, die in *D* (als Dominantregion zu *G*) mündet. Erneut wird das Thema von *B* aus vorgetragen und erreicht nach der verarbeitenden Überleitung über *A* den lyrischen, periodisch »geschlossenen« Seitensatz in *F*-Dur. Dieses Seitenthema s(chw)ingt wie ein Wiegenlied in beide Richtungen, wird ausgeweitet und fortgeführt in *f*-moll und *As*-Dur.

Beide Themenkomplexe werden nacheinander durchgeführt; auch in der Durchführung nimmt der Seitensatz (zunächst im Großterzzirkel *As* – *Fes* (*E*) – *C*) breiten Raum ein. Sanft setzt die Reprise, wie öfter bei Schubert, in einem modulatorischen Prozess außerhalb der Tonika ein.

Die mediantische Harmonik, die extensivere Längen ermöglicht, ist eine der Voraussetzungen für Schuberts besondere, ihm eigene Sonatensatzform. Sie trägt auch das charakteristische lyrische Sich-Verströmen, bei dem Abschweifungen, Verzögerungen und Unterbrechungen zur Sache selbst gehören. (Dieses besondere Empfinden der Zeit teilt sich auch in Werken Isang Yuns mit.) Hinzu kommt der Rhythmus im Großen: die Einbindung homogener Strukturen in größere Taktgruppen und Felder, zu denen eine bestimmte, durch die Tonart und Registerlage definierte Klangfarbe gehört. Stimmführung und Instrumentierung – also das Verhältnis der Stimmen zueinander, die Behandlung des Klaviers im Verhältnis zu den Streichinstrumenten – sind außerordentlich differenziert, transparent und ungewöhnlich fein ausbalanciert.

Der zweite Satz – eine schlichte dreiteilige Liedform – beginnt romanzenartig und bringt im Kontrastteil einen scherzoartigen Charakter. Ungehemmtes melodisches Fließen (erneut über den Großterzzirkel *As* – *E* – *C*) im ausgedehnten dritten Teil.

Taghell (bzw. monothematisch) klingt das Scherzo, wo der Ansatz zu einem Gegen Thema unterdrückt wird, damit das Hauptthema auch im – durch die Instrumentation, die tonalen Verhältnisse sowie die motivische Kombinatorik und Entwicklung kontrastierenden – Mittelteil weitergeht.

Mit Durchführungspartien vor allem des Seitensatzes durchsetzt ist das ausge dehnte Rondo A–B–C / A–B–C / Coda, dessen Prozesse motivischer Verflechtungen und Überlagerungen sowie der Wechsel des Metrums ($2/4 - 3/2 - 2/4$) einen neuen Taktrhythmus etablieren: Während der Taktgruppenrhythmus in den ersten vier Takten schwer – schwer – leicht – schwer ist, folgen innerhalb des $3/2$ -Takts zwei Schwerpunkte unmittelbar aufeinander. Das Hauptthema spielt hier eine vergleichsweise marginale Rolle. Fast omnipäsent ist hingegen der Seitensatz. Ihm (bzw. den Teilen B und C) liegt ein fünftöniges Gebilde zugrunde (im $2/4$ -Takt: zwei Halbe; Viertel, zweites Viertel mit Triller; Halbe), das der Sphäre der Volks- und Tanzmusik entlehnt scheint und zunächst in eine Viertaktgruppe eingebunden ist. Indem der vierte Takt zugleich der Beginn einer neuen Phrase sein kann, ermöglicht es nahtlos sich steigende Motivketten.

Die Tonart *B-Dur* übrigens ist die Tonart des »Wanderns« (so überschrieb Schubert das erste seiner Müller-Lieder), des – wie Christian Friedrich Daniel Schubart 1784/85 formulierte – »Hinsehen nach einer bessern Welt«.

Walter-Wolfgang Sparrer



Daniel Seroussi, 1985 in Tel-Aviv geboren, erhielt ersten Klavierunterricht im Alter von sechs Jahren. 1991–99 studierte er bei Frau Neta Yahel an der Givaataim Musikschule, 1999–2006 bei Emanuel Krasovsky, seit 2003 in dessen Klasse an der Buchmann-Mehta Hochschule für Musik, Tel-Aviv Universität (Diplom »mit Auszeichnung«). 2006 kam er zu Michael Endres an die Hochschule für Musik »Hanns Eisler« Berlin, wo er seit 2010 bei Henri Sigfridsson studiert. Er nahm an Meisterkursen teil bei Paul Badura-Skoda, Dmitri Bashkirov, Jacob Lateiner, Georg Sava und Martino Tirimo.

Er errang den 3. und den Publikumspreis beim internationalen Wettbewerb »Prix Amadeo« in Aachen 2010, den DAAD-Preis 2008 an der Hochschule für Musik »Hanns Eisler«, den 2. Preis beim »Katz«-Klavierwettbewerb der Buchmann-Mehta Hochschule für Musik in Tel-Aviv 2006, den 3. Preis beim Konzertwettbewerb des internationalen Meisterkurses in Tel-Hai 2003. 2002–06 war er Stipendiat der America-Israel Cultural Foundation. Solo- und Kammermusikkonzerte in Israel, Europa, Nord- und Südamerika. Als Solist konzertierte er u. a. mit dem Israel Symphony Orchestra Rishon-LeZion, dem Moscow Symphony Orchestra und dem Folkwang Kammerorchester Essen. 2009 gewannen Daniel Seroussi und Stefan Hempel den 2. Preis beim Duowettbewerb »Franz Schubert und die Moderne« in Graz.



Stefan Hempel, 1980 in Leipzig geboren, studierte seit 1999 an der Hochschule für Musik »Hanns Eisler« Berlin, zunächst bei Michael Vogler, ab 2003 in der Violinklasse von Stephan Picard (Konzertexamen 2008). Weitere künstlerische Anregungen erhielt er von Kolja Lessing, Werner Scholz, Gábor Takács, Erich Höbarth, Rainer Kussmaul, Kolja Blacher und Philippe Graffin.

Mit dem *Chagall-Quartett*, das er 2002 gründete, gewann er 2004 den 2. Preis beim Deutschen Hochschulwettbewerb in Frankfurt am Main, 2005 den 2. Preis beim Internationalen

Joseph-Joachim-Kammermusikwettbewerb sowie den Boris-Pergamenschikow-Preis für Kammermusik.

Stefan Hempel ist Preisträger internationaler Violinwettbewerbe, u. a. des Internationalen Königin Sophie Charlotte-Wettbewerb in Mecklenburg (Sept. 2006) und des Internationalen Max Rostal-Violinwettbewerbes in Berlin (Okt. 2006). Im Dez. 2006 errang er beim Violinwettbewerb der Iboylka Gyarfás-Stiftung den 1. Preis. Beim Michael Hill International Violin Competition in Neuseeland wurde er im Juni 2007 dritter Preisträger.

Nach Lehraufträgen und Gastdozenturen in Berlin und Stuttgart lehrt Stefan Hempel seit 2009 Violine in Rostock. Er spielt ein Instrument von Nicolaus Gagliano (Neapel 1734).



Mischa Meyer, 1983 in Baden-Baden geboren als Sohn einer Musikerfamilie, studierte bereits im Alter von 13 Jahren bei Prof. Martin Ostertag in Karlsruhe. 2004 wechselte er an die Hochschule für Musik »Hanns Eisler« Berlin zu David Geringas. Er war Stipendiat der Studienstiftung des Deutschen Volkes, Preisträger zahlreicher deutscher und internationaler Wettbewerbe und gewann 2007 den anspruchsvollen Deutschen Musikwettbewerb. Seit der Saison 2007/08 ist er Solo-Cellist des Deutschen Symphonie-Orchesters Berlin. Er spielt auf einem Instrument von Matteo Goffriller (Venedig 1710/20).

Isang Yun

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

1956–57 studierte Yun in Paris und 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 lehrte er Komposition an der Hochschule (Universität) der Künste Berlin. Seit 1973 setzte sich Yun, der 1971 die deutsche Staatsangehörigkeit erworben hatte, bei Konferenzen exilkoreanischer Organisationen sowie der Sozialistischen Internationale für die Demokratisierung und Wiedervereinigung des geteilten Landes ein.

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

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