





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



Universität der Künste Berlin

Berlin: Sonntag, den 10. Januar 2010, 11 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

Ludwig van Beethoven: Ölbild von Christian Hornemann, Wien 1803

Johannes Brahms: Photo von C. Brasch, Berlin 1889

Isang Yun: Photo von Hans Pölkow, Berlin 1985

Yun + : Junge Musiker I

Johannes Brahms
(1833–1897)

Sonate F-Dur für Klavier und Violoncello op. 99 (1886)

Allegro vivace
Adagio affettuoso
Allegro passionato – Trio
Allegro molto

Isang Yun
(1917–1995)

Glissées. Vier Stücke für Violoncello solo (1971)

– P a u s e –

Nore für Violoncello und Klavier (1964)

Interludium A für Klavier (1982)

Ludwig van Beethoven
(1770–1827)

Sonate F-Dur für Klavier und Violoncello op. 5,1 (1796)

Adagio sostenuto – Allegro
Allegro vivace

Daniel Seroussi (Klavier)
Jakob Spahn (Violoncello)

Brahms

Die beiden Violoncellosonaten von Johannes Brahms – e-moll op. 38 (1862/65) und F-Dur op. 99 (1886) – entstammen weit auseinander liegenden Schaffensperioden: der Zeit der ersten Reife einerseits, dem Beginn der letzten Stilperiode andererseits. In beiden Sonaten knüpfte Brahms (wie vorher schon Felix Mendelssohn Bartholdy) an Beethovens späte Sonaten op. 102 an (und mit dem Fugenthema seiner e-moll-Sonate darüber hinaus an Johann Sebastian Bach). Wie ein Vergleich der Verläufe und Strukturmerkmale insbesondere der ersten Sätze zeigt, war jedoch Beethovens Sonate op. 5 Nr. 1 in F-Dur ein zentrales Modell für Brahms' Sonate F-Dur op. 99.

Oft gerühmt wurde der leidenschaftliche Beginn mit einem zwar achttaktigen, aber dramatisch zerrissenen Thema im Violoncello und einem tremolierenden Klaviersatz als Begleitung. Einen vorübergehenden Ruhepunkt bildet die Überleitung zum Seitensatz mit durchlaufenden Achteln, vom Cello vorgetragen und vom Klavier aufgegriffen. Der Seitensatz selber – zuerst im Klavier – erscheint erneut heroisch auftrumpfend (oder Leid heroisch überwindend) und entwickelt erstmals größeren melodischen Fluß und befreienden Atem. Die Exposition schließt mit (akkordischen) Zweitongesten im Klavier mit Tremolofiguren im Violoncello. Den Beginn der Durchführung rückt Brahms überraschend nach fis-moll. Chromatisches Kreisen, harmonisches Gleiten. Der Beginn der Reprise entsteht aus einem Tremolofeld des Cellos und Quartgesten des Klaviers. Die Wiederkehr des Themenkopfs (*pp dolce* im Klavier) scheint seine ursprüngliche Gestalt, den ursprünglichen Einfall, zu enthüllen.

Das zarte *Adagio affettuoso* – Fis-Dur – bringt große, virtuos kolorierte Steigerungen, die in Klangfarbe und Harmonik Max Reger vorauszunehmen scheinen. Brahms' Biograph Max Kalbeck formuliert: »Im Zweivierteltakte des *Adagio affettuoso* [...] wogt ein Meer von Wohllaut. Sinnebertückende Liebesklänge, die das Klavier zum Orchester erheben möchten, wechseln mit Tönen dunkler Klage ab [...]. Im f-moll des Mittelsatzes vervielfachen sich die Stimmen durch Imitation und erreichen ein schmerzliches Pathos, das in Des-Dur verblutet. Dann tauchen wieder beide Instrumente in den lockenden Abgrund süßer Klänge unter, aus welchem es mit schimmernden Nixenarmen heraufwinkt. Man kann hier nicht mehr von einer Melodie sprechen, alles ist Melodie geworden, auch die Mittelstimmen und der Baß, und sie durchdringen sich in wehseligem Ineinanderfluten.«

Einerseits weit ausgreifend, andererseits unruhig aufbegehrend erscheint der ausgedehnte Scherzo-Satz: *Allegro passionato* in f-moll (6/8-Takt). In sich dreiteilig ist der ausgedehnte A-Teil, liedhaft-innig das Trio (in F-Dur).

Das Thema des abschließenden *Allegro molto* erinnert wohl nicht zufällig an das Volkslied »Ich hab' mich ergeben« oder auch, wie Kalbeck meint, an »Wir hatten gebaut«.

Brahms und Yun

Brahms arbeitete sich ab an Modellen der Tradition, an Meistern wie Bach, Händel und vor allem Beethoven. Das Zukunftsweisende der Kompositionstechnik zumal des späten Brahms demonstrierte dann Arnold Schönberg. Das KopftHEMA des ersten Satzes der Cellosnate F-Dur op. 99 nannte Schönberg 1931 »als Beispiel eines rasch entwickelten Themas«, zu rasch für die Ohren der Zeitgenossen, denen das Stück »bei Brahms' Tod sehr unbeliebt war und als ungenießbar galt.« Die Techniken der motivischen Transformation (durch Dehnung oder Spreizung der Intervalle wie der Rhythmik), der »entwickelnden Variation« von Zwei- und Dreitonmotiven, die immer anders rhythmisiert und gruppiert werden, sowie der kontrastierenden (oder kontrapunktischen) Ableitung, die Schönberg an Brahms analysierte, wurden von Isang Yun übernommen. Und wie Brahms entwickelte Yun einen Spätstil, für den ein Arsenal werkübergreifender, abrufbarer motivischer Bausteine, klanglicher Gesten sowie Verarbeitungstechniken zur Verfügung stand.

Yun

Glissées für Violoncello solo (1970): In vier Etüden, die formal eng aufeinander bezogen sind, thematisiert Isang Yun zahlreiche Möglichkeiten des gleitenden Übergangs, des Glissandos. Inspiriert von Klangcharakteren der koreanischen Saiteninstrumente, vor allem der zweisaitigen Fidel *haegŭm* und der sechssaitigen Zither *kŏmun'go*, entwickelte und notierte Yun hier eine für die westeuropäische Kunstmusik neuartige Idiomatik. In jeder Etüde treten charakteristische Spieltechniken hervor. Jedes der Stücke weist eine bogenförmige Anlage auf und erfährt doch seine Fortsetzung in der jeweils folgenden: Eine Steigerungs-dramaturgie überwölbt den Zyklus.

Mit leisen, fast geräuschhaften Impulsen beginnt das erste Stück, in dem Yun in einer strophentypischen Anlage verschiedene Arten des mit dem Finger gezupften Glissando verwendet. Der dunkle Yang-Ton *B* ist der letzte Ton der Zwölftonreihe, die den *Glissées* zugrundeliegt. Durch Wiederholung wird er als ein »Hauptton« deutlich herausgestellt. Sein Tritonus, der helle Yin-Ton *E*, wird sodann innerhalb eines frei organisierten atonalen Klangfelds mit dem Bogen gestrichen (*arco*) exponiert. Steigernd, *sempre accelerando* erfolgt schließlich eine Entwicklung vom tiefen *B* zum dreigestrichenen *E* und zurück.

Auch im zweiten Stück, in dem *pizzicato* und *arco* zunächst auf engem Raum alternieren, lösen durch reguläre Reihenabläufe »gebundene« Passagen und »freie« einander ab. Durch weitgeschwungene Gesten wird die Beweglichkeit und Flexibilität ins Extreme getrieben. Gegen Ende erstrebt Yun von der Tiefe

aus die Integration durch ein bordunartig zweistimmiges *pesante* (wuchtig). Dieses verhakht sich zuletzt in einem vierstimmigen Akkord.

Im dritten Stück – *durchgehend pizzicato* – wird dieser Akkord zunächst *mit dem Plektrum gezupft* (eine Spieltechnik, die Yun in Anlehnung an die der koreanischen Zither *kōmun'go* entwickelte) und mit zweitönigen, meist engmaschigen Klangketten sowie ins Unbestimmte glissandierenden Einzeltönen konfrontiert.

Das vierte Stück – stets *con sordino* (mit Dämpfer) zu spielen – beginnt mit der Technik des *col legno tratto* (mit dem Holz des Bogens, der Bogenstange, gestrichen). Yun fasst das Vorige noch einmal zusammen und hebt es dabei auf eine neue Stufe. Die *Glissées* verklingen im »expansiv flutenden Auf- und Abgleiten« (Gottfried Eberle). Gleichsam im Vorübergehen tönen auch noch zwei Abläufe der Zwölftonreihe herein. Wurde zu Beginn das starre Pizzicato durch kleine Glissandi belebt, so erscheinen nun umgekehrt in einer Glissandokette einzelne Pizzicatopunkte. Im Ausklang steht dem tiefen *B* das »reine« *A* in der Höhe gegenüber.

Uraufgeführt wurden die *Glissées* am 8. Mai 1971 durch ihren Widmungsträger Siegfried Palm bei der Biennale in Zagreb.

Nore für Violoncello und Klavier (1964). *Nore* ist ein Gelegenheitswerk aus dem Jahr 1964, mit dem Yun den Wunsch einer Cellistin erfüllte, die ihn für ein Festkonzert anlässlich des Staatsbesuchs des südkoreanischen Präsidenten in Bonn kurzfristig um ein Stück für Violoncello und Klavier gebeten hatte. Die Komposition erwies sich für die Cellistin aber als zu schwer und blieb daher unaufgeführt. Als Yun in Seoul inhaftiert war, fand sein Verleger und Freund Harald Kunz das Manuskript in Yuns Wohnung in Berlin-Spandau. Wolfgang Boettcher und Hans Zender spielten es im Verlag Bote & Bock vom Blatt, und *Nore* gelangte am 3. Mai 1968 im Rahmen der Konzertreihe »pro musica nova« in Bremen durch Siegfried Palm und Hans Otte zur Uraufführung. Yun, der aus stilistischen Gründen Vorbehalte gegenüber diesem Werk hatte, gab dazu nur ungerne sein Einverständnis; gleichwohl überarbeitete er die Partitur vor der Drucklegung 1968 in Seoul.

Seine Bedenken hinsichtlich der Veröffentlichung dieses Stücks erklären sich durch einen Tonsatz, der hinter den in *Gasa* für Violine und Klavier (1963) und *Garak* für Flöte und Klavier (1963) erreichten Grad an Komplexität und Avanciertheit zurückfällt. Doch zeigt dieses für Yuns Komponieren in den sechziger und siebziger Jahren kaum repräsentative Werk einen Weg, der die Charakteristik seines letzten Stils bereits vorbereitet. Die Spielanweisung für *Nore* – wörtlich: Gesang – , die zugleich eine Ausdrucksbezeichnung ist, lautet *Cantabile*; es dominieren terzgeschichtete Klangbildungen, deren Eindeutigkeit Yun durch dissonierende Zusatztöne bzw. die heterophone Aufspaltung einzelner Töne relativiert.

Interludium A für Klavier (1982). Spätestens seit dem *Konzert für Violoncello und Orchester* (1975/76) wurde der »Hauptton« *A* für Isang Yun zu einer Chiffre für Harmonie, für Reinheit und Vollkommenheit. Formal bildet das *A* im *Interludium* eine Symmetrie- und Spiegelachse. Der Ton *A* erscheint eindringlich in mehreren Oktavlagen, wird zur Achse im Tonraum, zum Mittelpunkt symmetrischer Akkordbildungen; er ist als imaginärer Bezugspunkt auch durch Aussparung präsent. Es geht um eine wechselnde Beleuchtung dieses Tons in wechselnden Zusammenhängen. *Interludium A* ist nach Ravels *Le Gibet* [Der Galgen] aus *Gaspard de la Nuit* bzw. der 10. Sonate für Klavier von Aleksandr Skrjabin die wohl konsequenteste Auseinandersetzung mit einem einzigen Ton in der Geschichte der Klaviermusik. – Die Gesamtform von Yuns Komposition kann als dreiteilig, aber auch als fünfteilig interpretiert werden.

Interludium A beginnt mit einer Einleitung aus lastenden Akkorden, die – von unten nach oben – in den extremen Registerlagen des Klaviers exponiert werden. Durch melismatische Umspielungen und ornamentale Anschwünge erstrebt Yun eine Verflüssigung der akkordischen Starre und Unbeweglichkeit.

In einem meditativ-melancholischen langsamen Teil, der erneut in dunkler Lage einsetzt und sich allmählich die höheren Registerlagen erobert, zieht Yun sich auf den Hauptton *A* und einige wenige chromatische Nebentöne zurück.

Eine lebhaftige Überleitung zielt auf Verflüssigung und Verschmelzung der bisher relativ statischen Aggregatzustände. In variativer Arbeit kombiniert Yun wuchernde Melismen und variable Auf- wie Abwärtsbewegungen, die in fließende Trillerfelder münden. Ein letztes Mal kehren die starren Akkorde im radikalen Auf und Ab wieder.

Versöhnlich entfaltet Yun im ausgedehnten Epilog filigrane Klangfelder in leiser Dynamik.

Beethoven

Als *Deux Grandes Sonates pour Le Clavecin ou Piano=Forté avec un Violoncelle obligé* kündigte der Verlag Artaria am 8. Februar 1797 in der Wiener Zeitung Beethovens Cellosonaten op. 5 an. Beide Sonaten – Nr. 1 in F-Dur, Nr. 2 in g-moll – bestehen jeweils aus »nur« zwei schnellen Sätzen, wobei im ersten Satz auf eine *Adagio*-Einleitung ein *Allegro* folgt und es sich beim abschließenden zweiten Satz um ein Rondo handelt.

Uraufgeführt wurden beide Sonaten am Berliner Hof im Sommer 1796. Die Interpreten waren Ludwig van Beethoven und Jean-Louis Duport, der erste Cellist des preußischen Königs Friedrich Wilhelm II. Letzterer ist der Widmungsträger der Sonaten, die – entgegen dem von Artaria angezeigten Titel – zugleich die neue Gattung der Duosonate begründeten: Das Violoncello ist hier nicht mehr nur begleitende bzw. grundierende Bass-Stimme, sondern ebenbürtiger Partner

des Klaviers. Der Herkunft der Violoncello-Sonate aus der barocken Suitensatzform erweist Beethoven jedoch Reverenz in der zweisätzigen Anlage der Sonaten op. 5.

Beide Sätze der F-Dur-Sonate op. 5 Nr. 1 stehen in derselben Grundtonart. Die *Adagio*-Einleitung, die quasi improvisatorisch mit dem Quartsextakkord beginnt, enthält das thematische Material für das folgende *Allegro*, einen ungewöhnlich ausgedehnten Sonaten-Satz. Die thematische Überleitung zum Seitensatz schwankt zwischen Dur und Moll; fast barock erscheint die Fortspinnung, welche die Vorwärtsbewegung intensiviert, bis der Seitengedanke mit sequenzierend aufsteigenden Quartan in halben Noten eintritt. Die Durchführung beginnt überraschend in A-Dur, doch auch As-Dur tritt prominent in Erscheinung. Die Reprise geht unvermittelt über in einen *Adagio*-Dialog, aus dem sich das Klavier mit einem *Presto*-Ausbruch befreit, der über konzertante Kadenztriller beider Instrumente in den *Allegro*-Schluss mündet.

Während im *Allegro*-Satz Violoncello und Klavier das thematische Material nacheinander vortragen, verzahnt Beethoven im zweiten Satz – *Allegro vivace* im 6/8-Takt – die Einsatzabstände, indem er die Stimmen öfter imitatorisch oder auch parallel führt. Als Kontrastteil fungiert ein *Alla turca* in b-moll; der Reprise voraus geht ein Nachsatz mit Bordunquinten im Violoncello auf *Ges* und *Des*. Auch hier wirkt steigend ein *Adagio* vor dem raschen Schluss. Schieres Glück.

Walter-Wolfgang Sparrer



Daniel Seroussi, 1985 in Tel-Aviv geboren, erhielt ersten Klavierunterricht im Alter von sechs Jahren. 1991–1999 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 der Tel-Aviv Universität (Diplom »mit Auszeichnung«). 2006 kam er zum Aufbaustudium zu Michael

Endres an die Hochschule für Musik »Hanns Eisler« Berlin. Er nahm an Meisterkursen teil bei Paul Badura-Skoda, Dmitri Bashkirov, Jacob Lateiner, Georg Sava und Martino Tirimo.

Er errang 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. 2002–2006 war er Stipendiat der America-Israel Cultural Foundation. Solo- und Kammermusikkonzerte in Israel, Europa,

Nord- und Südamerika, bei Festivals wie Santander (Spanien) oder Ushuaia (Argentinien). Als Solist konzertierte er u. a. mit dem Israel Symphony Orchestra Rishon-LeZion und dem Moscow Symphony Orchestra.

In 2009 gewann Daniel Seroussi zusammen mit dem Geiger Stefan Hempel den 2. Preis (bei Nichtvergabe des 1. Preises) beim Duowettbewerb »Franz Schubert und die Moderne« in Graz.



Jakob Spahn wurde 1983 in Berlin geboren und erhielt im Alter von sieben Jahren seinen ersten Violoncellunterricht. Als Jungstudent studierte er bei Gerhard Hamann und Maria Kliegel, später bei Hans-Christian Schweiker, anschließend bei David Geringas an der Hochschule für Musik »Hanns Eisler« in Berlin. Weitere Anregungen erhielt er u. a. in Meisterkursen von Frans Helmerston, Philippe Muller, Antonio Meneses, Arto Noras, Bernard Greenhouse, Lynn Harrell und Heinrich Schiff.

Er ist mehrfacher erster Bundespreisträger des Wettbewerbes »Jugend musiziert« in den Fächern Violoncello solo und Kammermusik. 1999, 2001 und 2003 gewann er zudem den Preis der »Sonderwertung Klassik« in Münster. Er ist Träger des Diethard-Wucher-Gedächtnispreises und des Wolfegger Kammermusikpreises. Jakob Spahn wurde mehrfach bei internationalen Wettbewerben ausgezeichnet; so wurde er 2. Preisträger des Dotzauer-Wettbewerbs in Dresden, des Internationalen Cello-Wettbewerbs in Liezen und beim Viva Hall Cello Competition in Japan. 2006 gewann er den Bertold-Hummel-Wettbewerb in Augsburg. Konzertreisen als Solist und Kammermusiker führten ihn nach Japan, Italien, Israel, Luxemburg, Finnland, Belgien, Schweden und in die Türkei. Er war Solocellist im Bundesjugendorchester.

Jakob Spahn ist Stipendiat der Studienstiftung des Deutschen Volkes und wird von dem Verein »Yehudi Menuhin Live Music Now« gefördert. Als Stipendiat des Deutschen Musikwettbewerbs wurde er für die Saison 2008/09 in die Bundesauswahl »Konzerte junger Künstler« aufgenommen. Zur Zeit ist er Stipendiat der Herbert von Karajan-Akademie der Berliner Philharmoniker. Er spielt auf einem Instrument von Francesco Ruggieri, das ihm die Landessammlung Baden-Württemberg zur Verfügung stellt.

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.*

Isang Yun: Über meine Musik

Vorlesungen an der Salzburger Hochschule für Musik und darstellende Kunst
»Mozarteum«

I. Philosophie (17. Mai 1993)

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

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

Musik. Wie durch eine Antenne empfangen sie die kosmischen Klänge und durch ihre Veranlagungen und Talente setzen sie sie in Musik um. Aber jeder Mensch hat innerlich eine intuitive Kraft, kann – schwach oder stark – dieses Göttliche in sich empfinden. Die Musik sei nicht zu komponieren, sondern gleichsam zu gebären. Nur ein winziger Teil der kosmischen Musik wird jedoch geboren. (...)

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

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

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