



Yun + ... Isang Yun – Claude Debussy: Die Etüden

Sonntag, 3. November 2013, 11 Uhr: Solistenkonzert
Zyklische Aufführung der Klavier-Etüden (1915) von Claude Debussy,
der Flöten-Etüden (1974) und der Cello-Etüden (1993) von Isang Yun
(*Yun + Debussy: Yun-Werkstatt IV*).
Ein komponiertes Programm



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

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



Universität der Künste Berlin

Berlin: Sonntag, den 3. November 2013, 11 Uhr

Universität der Künste, Bundesallee 1-12 (Joseph-Joachim-Saal u. a.)

Internationale Isang Yun Gesellschaft e. V.

in Verbindung mit der *Universität der Künste Berlin*

Reproduktionen Seite 1:

Berg Yudalsan in Mokpo, Provinz Chölla-namdo. Photo von Wolfgang Vieweg

**Der Eintritt zu allen Veranstaltungen an diesem Wochenende ist frei,
um Spenden wird gebeten!**

Bankverbindung *Internationale Isang Yun Gesellschaft e. V.*

Commerzbank Berlin

BLZ 100 400 00

Konto 770 4018

BIC: COBADEFFXXX

IBAN: DE 62 1004 0000 0770 4018 00

Solistenkonzert

Isang Yun – Claude Debussy: Die Etüden

Zyklische Aufführung der Klavier-Etüden (1915) von Claude Debussy, der Flöten-Etüden (1974) und der Cello-Etüden (1993) von Isang Yun (*Yun + Debussy: Yun-Werkstatt IV*).

Claude Debussy

Douze Études pour piano (1915) Mizuka Kano (Klavier)

I. *Pour les »cinq doigts«* – *d'après Monsieur Czerny*

II. *Pour les Tierces*

III. *Pour les Quartes*

Isang Yun

Fünf Etüden für Flöte(n) (1974) – **Sieben Etüden für Violoncello** (1993)

Flöten-Etüde I. *Moderato*

Bernhard Kury (Flöte)

Cello-Etüde I. *Legato*

Adele Bitter (Violoncello)

Flöten-Etüde III. *Allegro*

Bernhard Kury (Piccolo)

Cello-Etüde III. *Parlando*

Adele Bitter (Violoncello)

Douze Études pour piano (1915)

Mizuka Kano (Klavier)

IV. *Pour les Sixtes*

V. *Pour les Octaves*

VI. *Pour les huit doigts*

– P a u s e –

Fünf Etüden für Flöte(n) (1974) – Sieben Etüden für Violoncello (1993)

Cello-Etüde II. <i>Leggiero</i>	Mischa Meyer (Violoncello)
Flöten-Etüde II. <i>Adagio</i>	Henrik Wiese (Altflöte)
Cello-Etüde IV. <i>Burlesque</i>	Mischa Meyer (Violoncello)

Douze Études pour piano (1915)VII. *Pour les degrés chromatiques*VIII. *Pour les agréments*IX. *Pour les notes répétées*

Mizuka Kano (Klavier)

Sonorités opposéesFlöten-Etüde IV. *Andante*Cello-Etüde V. *Dolce*X. *Pour les sonorités opposées*

Henrik Wiese (Bassflöte)

Uladzimir Sinkevich (Violoncello)

Mizuka Kano (Klavier)

Fünf Etüden für Flöte(n) (1974) – Sieben Etüden für Violoncello (1993)Cello-Etüde VII. *Doppelgriffe*Cello-Etüde VI. *Triller*Flöten-Etüde V. *Allegretto*

Uladzimir Sinkevich (Violoncello)

Adele Bitter (Violoncello)

Henrik Wiese (Flöte)

Douze Études pour piano (1915)XI. *Pour les arpèges composés*XII. *Pour les accords*

Mizuka Kano (Klavier)

Debussy – Yun: Die Etüdenzyklen

»Im weitesten Sinne ist jedes Musikstück eine Etüde und das leichteste oft die schwerste. Im engen müssen wir aber an eine Studie die Forderung stellen, daß sie etwas Besonderes bezwecke, eine Fertigkeit fördere, liege diese in der Technik, Rhythmik, im Ausdruck, im Vortrage u.s.w.«, schrieb Robert Schumann 1836 in seiner Rezension der *Exercices en forme des valse*s von Johann Peter Pixis. Den Anspruch, dass Etüden mehr seien als schiere technische Übungen, erfüllen spätestens die Etüden op. 10 (1829/32) und op. 25 (1833/37) von Frédéric Chopin, die – wie später auch die Zyklen von Franz Liszt, Sergej Rachmaninoff, Claude Debussy, György Ligeti oder Isang Yun, um nur einige zu nennen – für den Konzertgebrauch komponiert sind. In ihnen werden besondere spieltechnische Schwierigkeiten thematisiert, aber auch kompositionstechnische Fragestellungen – ein Prinzip, das Yun in seinen Etüden-Zyklen auf Melodieinstrumente wie Flöte und Violoncello übertragen hat. Wie schon eine jede der Etüden von Chopin, dem Debussy seinen Zyklus widmete, sind sie darüber hinaus individuell ausgearbeitete Charakterstücke.

Der Beginn des Ersten Weltkriegs, des Grande Guerre, brachte den Stellungskrieg an der Marne mit Materialschlachten und Menschenverlusten bisher unbekanntes Ausmaßes. Claude Debussy war dermaßen erschüttert, dass er in eine Schaffenskrise geriet. Sein Verleger Jacques Durand beschäftigte ihn in den ersten Monaten des Jahres 1915 mit der Vorbereitung einer Neuausgabe von Chopins Gesamtwerk. Die Durchsicht der Etüden Chopins motivierte Debussy zur Komposition eines eigenen Etüden-Zyklus für Klavier. Dieser entstand fast gleichzeitig mit der Sonate für Violoncello und Klavier und der Sonate für Flöte, Viola und Harfe in einem Landhaus in Pourville, einem kleinen Badeort in der Nähe von Dieppe.

Debussy zögerte, ob er seinen Zyklus Couperin oder Chopin widmen sollte; er blickte zurück auf sein bisheriges Schaffen, fasste seine bisherigen kompositorischen Techniken zusammen und schuf gleichzeitig Neues: »Ich muss zugeben, dass ich zufrieden bin, ein Werk geschaffen zu haben, das, ohne falsche Eitelkeit, einen besonderen Platz einnehmen wird. Diesseits der Technik bereiten diese Etüden die Pianisten nützlicher Weise darauf vor, besser zu verstehen, dass man nur mit schlagkräftigen Händen [avec des mains redoutables] Zugang zur Musik finden kann,« schrieb er am 27. September an Durand. Am Anfang jeder seiner Etüden steht eine auf die Technik des Klavierspiels (Wiederholung des Einzeltons, Fünffingerübung, Intervalle, Arpeggien, Akkorde) bezogene kompositorische Keimzelle.

Isang Yun komponierte seine fünf *Etüden für Flöte(n) solo* (1974) als Teil einer Reihe von Studien für ein Soloinstrument, in denen er sich seines Vokabulars versicherte und zur Komposition größerer Werke ausholte. Vorausgegangen waren

die *Glissées* für Violoncello (1970) sowie *Piri* für Oboe (1971). Im Unterschied zu diesen in sich jeweils vierteiligen Stücken arbeitete Yun die Flöten-Etüden zu einem umfangreicheren, auch äußerlich mehrsätzigen Zyklus aus. Charakteristisch für die Flöten-Etüden ist der Ausgang vom einzelnen, lang ausgehaltenen Ton, der die Basis von Yuns musikalischer Sprache bildet. Die *Flöten-Etüde I* wurde zum Paradigma seiner »Hauptklangtechnik«.

Die *Sieben Etüden für Violoncello solo* (1993) sind ein Spätwerk, zu dessen Komposition Yun vermutlich auch durch den großen Erfolg der Klavier-Etüden von György Ligeti angeregt wurde, die dieser in zwei Bänden gruppierte (1985; 1988/94). Yun plante damals einen Zyklus von drei Bänden mit je sieben Etüden. Die Komposition eines zweiten und dritten Heftes war Yun, der am 3. November 1995 starb, nicht mehr vergönnt. Wie schon bei den fünf Flöten-Etüden bilden die kontrastierend aufeinander zukomponierten Sätze ein organisches Ganzes. Sie behandeln jeweils spezifische spieltechnische Probleme und sind zugleich ein Compendium seiner Kompositionstechnik. Darüber hinaus geht es stets um »fundamentale Fragen des Ausdrucks« (Yun), um das suggestive Klangideal eines weiträumigen, auf Freiheit und Befreiung zielenden Musizierens.

Während er in den Flöten-Etüden vom Einzelton ausgeht, ist für die Cello-Etüden, wie öfter für den späten Yun, eine zweitönige konsonante Intervallzelle konstitutiv: hier die aufwärts gerichtete Sexte. Gleichwohl behandelt er die beiden einzelnen Töne dieses Intervalls jeweils als Zentralton, der sorgfältig variiert und verändert wird.

Nicht wesentlich unterschiedlich ist die zyklische Anlage. Die Cello-Etüden sind – zumindest auf den ersten Blick – spiel- und kompositionstechnisch progredierende Studien mit einer auf Intensivierung und Steigerung ausgerichteten Dramaturgie. Um die einzelnen Stücke voneinander abzugrenzen, variierte Yun sogar die Taktarten und die Metronomangaben: I. *Legato* (5/4-Takt; Viertel 60); II. *Leggiero* (4/4; Viertel 68); III. *Parlando* (6/4; Viertel 76); IV. *Burlesque* (3/4; Viertel 86); V. *Dolce* (con sordino, 6/4; Viertel 56); VI. *Triller* (4/4; Viertel 68); VII. *Doppelgriffe* (5/4; Viertel 56).

Die Flöten-Etüden bilden ebenfalls eine Bogen- oder Brückenform: I. *Moderato* (große Flöte); II. *Andante* (Altflöte); III. *Allegro* (Piccoloflöte); IV. *Andante* (Bassflöte); V. *Allegretto* (große Flöte). Drei schnelle und zwei langsame Sätze – die übliche Konzertflöte in den bewegten Ecksätzen, das hohe Piccolo im zentralen III. Satz, mit Alt- und Bassflöte klangfarblich eingedunkelte langsame Sätze II und IV.

Debussy hingegen tat sich schwer mit der Reihenfolge seiner zwölf Etüden, die er in zwei Heften gruppierte. Er unterschied zunächst langsame und schnelle Stücke, um schließlich das erste Heft in einer technisch-progressiven Folge anzuordnen: Fünffingerübung, Intervalle (Terzen, Quarten, Sexten, Oktaven), Perpetuum mobile (Presto-Etüde »für acht Finger«). Das zweite Heft ordnete er nach

Gesichtspunkten des musikalischen Materials: Chromatik, Verzierungen, Repetitionen, entgegengesetzte Klänge, Arpeggien, Akkorde.

Wurden Yuns Etüden unmittelbar nach ihrer Komposition uraufgeführt (durch die Flötisten Chang-Kook Kim in Kyoto am 18. Juli bzw. Beate-Gabriela Schmitt in Berlin am 3. November 1974; den Cellisten Walter Grimmer am 17. September 1995), erklangen Debussys Etüden zyklisch wahrscheinlich erst nach dem Zweiten Weltkrieg, nachdem (oder weil) Olivier Messiaen nachdrücklich auf die Modernität dieses Zyklus verwiesen hatte.

Debussy I-III

Debussys Etüden bilden ein Kompendium seiner gesamten kompositorischen Techniken: Pentatonik, Modalität, Mixturen, funktionsfreie Akkordverbindungen, Klangflächen, unmerkliche Übergänge bei tonalen Wechseln, Collagen, melodische Kurzmotive, Zentraltöne und -intervalle, entwicklungslose und unvorhersehbare Formen, Anspielungen (stilistisch, musikhistorisch) etc. Wie später auch Yun geht er meistens von einer anfänglichen Keimzelle (Material / Griffweise) aus, die unterschiedlich behandelt und weitergeführt wird.

Die Reminiszenz an Czerny zu Beginn der Etüde I *Pour les »cinq doigts«* – *d'après Monsieur Czerny* ist der Anfang mit dem Elementaren (*sagement* [sittsam]), einer Fünffingerübung auf C, die Debussy durch harmoniefremde Störtöne (*as*), dann Kurzmotive (*brusquement*) ironisiert und verfremdet, deren Tempo er beschleunigt und die schließlich im Taktwechsel (*animé, mouvement de gigue*) ab- und ausgleitet. Dieser Beginn wird von der Quint aus wiederholt, durch eine Gegenbewegung variiert, bis Debussy die Musik mit pentatonisch-triolischen Arabesken in seinen individuellen Stil hineinzieht. Er behält viele Figuren im Fünf-Finger-Raum bei, verfährt reihend sowie collageartig mit zahlreichen kontrastierenden Schnitten auf engem Raum.

Etüde II *Pour les Tierces* bringt durchgängig Terzen in verschiedensten Varianten (große und kleine vermischt; nur große oder nur kleine Terzen, unterschiedliche Anschlüsse usw.), vor allem in der rechten Hand. Sie zeigt mehr Bewegung und Farbe als Melodik; im Fluss der Musik tauchen gelegentlich kurze motivisch-konturierte Zellen auf.

Mit der Etüde III *Pour les Quartes* knüpft Debussy – wie bereits zuvor in den *Pagodes* (1903) – an javanische Gamelanmusik an; mit den Quarten entfernt er sich zugleich von tonal eindeutigen Bindungen. Strukturierend wirken gelegentlich Zentraltöne im Bass, die meist in Quartan geführte Oberstimme entfaltet improvisatorische Wirkungen.

Yun I und III

Die formal zweiteilige *Flöten-Etüde I* thematisiert den Hauptton (und Yuns Haupttontechnik) durch statische, einzeln exponierte, lang gezogene Zentraltöne: »Jeder Ton ist hier wie ein Ziegelstein, präsenste Energie im Augenblick; erst am Ende erfolgt eine explosive Verflüssigung« (Roswitha Staeger). Im Großen bringt der erste Teil der Etüde (T. 1–48) eine Auf- und eine Abwärtsbewegung, wobei Yun zunächst fünf kraftintensive, ungewöhnlich lang ausgehaltene »Haupttöne« artikuliert.

Zum Charakter des Haupttons, den Yun der traditionellen chinesisch-koreanischen Musik entlehnte, zählt erstens der harte, akzentuierte Einschwingvorgang, zweitens ein lang ausgehaltenes Zentrum, das durch Veränderungen der Dynamik und Klangfarbe, durch Zwischenschläge, Melismen oder andere Ornamente bzw. Umspielungen vital bleibt, und drittens ein noch eigens pointierter Abschlag oder Ausschwingvorgang. Die Haupttongeste zu Beginn der Flöten-Etüde I zeigt einen in ihrem Tonzentrum beharrenden (hier: gleich bleibenden, nicht-ornamentierten) Verlauf mit normalem Vibrato:



Die selbstbewusste Artikulation dieses Haupttons b^2 wird sodann wiederholt, wobei Yun den Einschwingvorgang geringfügig variiert. Ein ganzer Pausentakt folgt diesem Kraftakt. Vier weitere nackte Haupttöne – ornamentiert sind jeweils nur ihre Einschwing- und Ausschwingvorgänge – führen in Sekundschritten allmählich aufwärts (c^3 cis^3 d^3 fis^3), wobei der höchste Ton des ersten Teils wie der gesamten ersten Etüde fis^3 in Takt 30 mit einem kraftvollen Terzsprung erreicht wird.

Den Flöten-Etüden liegen Zwölftonreihen zugrunde, welche die Wahl der Haupttöne, bei der Yun klassifizierbare Ordnungen systematisch vermeidet, jedoch nicht zu erklären vermag. Die erste Klanggeste zeigt vor allem den dominierenden Hauptton, mit dem Auslaut auf a^2 (bzw. der fallenden Halbtongeste $b^2 - a^2$) außerdem einen kadenzierenden Verlauf und mit den Tönen a^1 f^1 b^2 g^2 c^3 a^2 als weitere latente Ordnung eine fast tonale Silhouette.

Auf den höchsten Ton fis^3 folgen die abwärts führenden Haupttöne e^3 dis^3 (mit d^3 als Durchgang) cis^3 , wobei Yun mit Zwischenschlägen auf e^3 erstmals auch den Hauptton selber ornamentiert. (Insgesamt ergibt sich eine siebentönige Skala: zu den fünf aufwärts führenden kommen zwei abwärts führende Haupttöne hinzu.)

Die weiterhin durchgehend laute Dynamik (*ff*) wird durch die *piano*-Färbung auf dem Hauptton *dis*³ erstmals durchbrochen.

Der zweite Teil (T. 49–79) bringt im Großen zwei Abwärtsschübe. Ausgehend von derselben Haupttongeste auf *b*², fällt der Tonhöhenverlauf – erst in Sekundsritten über *a*² und *gis*², dann aber im sprunghaften Sturz zu *cis*² und *c*². Die Dynamik dieses zweiten Teils ist in ständiger Veränderung, flexibel auch innerhalb der Haupttöne. Sie wird eingesetzt, um die Haupttöne klangfarblich zu ornamentieren. Die relative Statik schlägt am Ende abrupt in Bewegung um – die Ornamentik verselbständigt sich in virtuoser Ekstasie (mit den versteckten Haupttönen *b*¹ und *a*¹). *Immer geräuschvoller* (Partitur) wird der Schluss, zuletzt im tonlosen Spiel der Flötenklappen.

Die vermeintlich einfache **Cello-Etüde I** *Legato* trainiert die sparsame und dichte Bogenführung. Ihr spezifischer Ton, den Yun als »ruhig und elegant« bezeichnete, 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 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- bzw. *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.

Die in sich zweiteilige **Flöten-Etüde III** (*Allegro*, für Piccoloflöte) ist extrem flexibel und in ständiger Bewegung, stets auf der Suche nach dem Hauptton (im Sinn eines hörbar dominierenden Tons), der durch Triller und weit ausgreifende melismatische Einschwingvorgänge verwischt ist. Gleichwohl sind im ersten Teil zehn ornamental verschleierte Haupttöne zu erkennen, die in Zweier- oder Dreiergruppen geordnet sind. Der Verlauf verdichtet sich in der Sequenz eines fallenden Septsprungs, um schließlich in den Hauptton *d*⁴ zu münden. Um Verflüssigung durch kreisende Bewegung geht es in der folgenden Phase. Sodann geschieht eine Ausweitung durch große Intervalle: in längeren, *legato* geführten Phrasen formuliert Yun weite Sprünge (*fis*² – *e*⁴ usw.) und einen heftigen Abschluss in aufwärts geführten Sechzehntelketten.

Im zweiten Teil folgt auf eine ruhigere Sequenz (kleine Nonen) mit klagenden Glissandi über drei Oktaven ein harmonisches Kreisen um den Hauptton *F*. Weite Intervallsprünge und flexible Ornamente werden schließlich kombiniert. Zu Beginn des Schlussabschnitts stellt Yun zunächst relativ isolierte Einzeltöne

heraus. Sodann entfaltet er eine latente Mehrstimmigkeit: über flächige Terz-tremoli organisiert er durch pointierte Vorschläge eine zweite Klangschicht aus kurzen, nach beiden Seiten hin ausschlagenden Klangpunkten.

In der **Cello-Etüde III**, *Parlando*, 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 sollte 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*. Den ironisch kadenzierenden Schluss (Dominante – Tonika in D-Dur) dieser III. Etüde variiert und relativiert er durch den Anfang der tänzerischen Etüde IV, einer *Burlesque*.

Debussy IV-VI

Den Eindruck eines zarten Wiegenlieds, zuletzt (im Schlussteil) im Rhythmus einer Sarabande, erweckt Debussys Etüde IV *Pour les Sixtes*. Sie entfaltet ihre spezifische Klanglichkeit durch Parallel- und Gegenbewegungen von Sexten, bisweilen mit verminderten Drei- oder Vierklängen.

Die kraftintensive Etüde V *Pour les Octaves* trainiert das virtuose Oktavspiel beider Hände, schwierige Sprünge in Oktavgriffen u. a. m. in einer walzerartigen Caféhaus-Atmosphäre. Die Bemerkung »avec des mains redoutables«, die Debussy an Durand schrieb, ist doppeldeutig: »redoutable« bedeutet sowohl »schlagkräftig« als auch »fürchterlich« bzw. »fürchterregend«.

Auf Chopins (ebenfalls nicht-thematisches) Finalrondo der Sonate *b*-moll bezogen erscheint das Perpetuum mobile der Etüde VI *Pour les huit doigts* [Für acht Finger]. Der im Titel angedeutete mögliche Verzicht auf den Gebrauch des Daumens knüpft an barocke Spielpraktiken eines Couperin und Rameau an, ist jedoch nicht dogmatisch gemeint.

Yun II und IV (Violoncello)

Yuns **Cello-Etüde II**, *Leggiero*, gilt dem Studium (und der Kontrolle) des Drucks auf den Bogen, der stets leicht und flexibel geführt werden muss. Der *Leggiero*-Charakter – es soll klingen »wie ein Windhauch« (Yun) – wird nun von *d* aus entfaltet. Aus dem klar rhythmisierten Ausgangsmodell entwickelt Yun immer längere Motiv-Ketten. Zweimal erreicht der aufwärts geführte Klangprozess einen hohen Ton, der mehrfach erklingt – wie ein Ball, der gegen ein Hindernis stößt. Humorvoll scheint Yun hierbei auf das Cellokonzert von Antonín Dvořák anzuspielen. Zuletzt bezieht er *Legato*-Gesten der I. Etüde ein.

Ist die erste **Flöten-Etüde** eine kraftvolle Fortissimo-Studie, erprobt Yun in der Etüde **II**, einem *Adagio* für Altflöte, die Grenzen der Tonbildung im äußersten Pianissimo. Beiden Etüden gemeinsam sind die ungewöhnlich lang auszuhaltenden Haupttöne, deren Dauer in der Pianissimo-Etüde bis an die Grenze der Spielbarkeit gesteigert wird. (Der erste Hauptton ist hier zwölf 4/4-Takte in Tempo 52 auszuhalten, in der *Etüde I* hingegen zunächst jeweils drei 4/4-Takte in Tempo 76.) Im Unterschied zur ersten Etüde ist die Dynamik schon des ersten Haupttons flexibel; sie führt vom vierfachen *piano* zum *forte* und wieder zurück. Auch geräuschhafte Elemente (Luftgeräusche, Flatterzunge) beleben und färben den Hauptton wie ein Ornament. Im weiteren Verlauf werden Abweichungen vom jeweiligen Hauptton auch innerhalb einer Phrase eingesetzt (Triller, Tremoli und Vierteltöne).

Die *Etüde II* ist dreiteilig angelegt, wobei der Schlussteil wie in *Piri* choralartige Mehrklänge enthält. Die ersten beiden Teile haben fast dieselbe Länge wie die *Etüde I* (48 plus 27 Takte). Doch bringt der erste Teil der zweiten Etüde (T. 1–48) insgesamt nur fünf Haupttöne (*a*, *g*, *h*, *es*¹, *cis*¹). Insofern ist er scheinbar ereignisloser; dafür finden sich in der *Adagio*-Etüde klangliche Veränderungen bereits innerhalb der Artikulation eines Haupttons.

Der durch blitzartige Einschwing- und Ausschwingbewegungen sowie weite Sprünge kontrastierende zweite Teil (T. 49–75) exponiert nach einer den Hauptton suchenden Phrase das Haupttonpaar *es*² und *a*²; beide Töne werden lange und mit Luftgeräusch ausgehalten. Das Haupttonpaar *b*¹ und *f*² wird sodann durch schnell aufeinander folgende Zwischenschläge ornamentiert. Am Ende dieses zweiten Teils verzichtet Yun schließlich auf den Hauptton zugunsten von geräuschhaft-punktuellen Klangereignissen, die auf einem langen Ton (*cis*¹) »erschöpft«, so Yun, enden.

Im dritten Teil (T. 76–91) entwickelt sich eine choralartige, über Mehrklänge artikulierte Aufwärtsgeste, die allerdings auf einen tiefen Ton (*a*) zurückfällt. Der zweite Versuch einer melodischen Aufwärtsgeste bleibt auf dem letzten Mehrklang (um *c*³) stehen.

Die **Cello-Etüde IV** *Burlesque* – mit dem Titel akzeptierte Yun, dem kein geeigneter Titel eingefallen war, einen Vorschlag von Walter Grimmer – ist die bisher schnellste der Cello-Etüden. Wie die vorhergehenden Etüden ist auch dieses Stück eine Rhythmus-Studie. Sie entfaltet einen tänzerischen *Giocoso*- bzw. *Scherzando*-Charakter mit gelegentlichen Stockungen. Der durch wechselnde Spielfiguren montage- und collageartigen Struktur übergeordnet ist eine dreiteilige Gliederung mit zärtlichem Mittelteil (leise Dynamik, Flageolett). Der stete Gestaltwandel vereint in sich Stilelemente der übrigen Etüden.

Das Stück beginnt mit einem pendelnden Sprungvorgang, dem ein Echo folgt – mit Doppelgriffen, wobei der Initialklang (die Sexte *Cis* – *A*) nach oben kata-

pulvert wird (als *fis* – *h* im Rhythmus Viertel – Halbe), wieder fällt, dann erneut nach oben katapultiert wird, diesmal triolisch zerlegt, und erneut fällt: ein einziger Pendel- oder Sprungvorgang, dem ein Echo folgt.

Debussy VII-IX

Als tänzerisches Scherzando erscheint auch Debussys Etüde VII *Pour les degrés chromatiques*. Die Chromatik des Titels wird fast ausschließlich als flirrende Farbe im Hintergrund eingesetzt. Im Vordergrund steht ein unregelmäßig wiederkehrendes modales Melodiefragment im Habanera-Rhythmus.

An Couperin knüpft die Etüde VIII *Pour les agréments* an. Die Verzierungen sind hier genau notierte Vorschläge und Diminutionen; auf konventionelle Triller verzichtet Debussy weitgehend. Die Form ist vergleichsweise deutlich: ABBCA, mit Ausnahme von C jeweils mit kadenzierenden Einschüben.

Eine vielleicht durch Schumanns *Reconnaissance* (aus *Carnaval* op. 9, 1834/35) inspirierte, gleichwohl asketisch-moderne Repetitionsstudie ist die Etüde IX *Pour les notes répétées*. Die durchgehend stark chromatisierte Melodik verweigert sich fast einer tonalen Deutung. Vorherrschend ist der Tritonus. *Cis* fungiert als Zentralton in der Tritonus-Spannung zum Grundton *g*, die auch im Schlussakkord (*G-d ais his cis¹ g¹*), einem Spaltklang mit verunreinigter bzw. doppelt alterierter Terz (statt *h: ais* und *his*), enthalten ist. Die Form wird bestimmt vom Wechsel zwischen einem Haupt- und einem Gegenthema.

»Sonorités opposées«

Drei langsame Charakterstücke vereint die Gruppe der *Sonorités opposées*, der »entgegengesetzten Klänge«, Klangräume oder Registerlagen sowie dynamischen Schattierungen.

Yuns **Flöten-Etüde IV**, *Andante* für Bassflöte, zeigt deutlicher als jede andere Etüde eine zweiteilige, nach oben gewölbte Bogenform. Das Werk setzt mit statischen Haupttönen in tiefer Lage ein, gefärbt durch unterschiedliche Dynamik (rascher wechselnd als in *Etüde II*) und geräuschhafte Klangbildung. Die Haupttöne werden zunächst abwärts, aber dann – mit der Ausnahme eines Absturzes – in stetiger Entwicklung aufwärts geführt (bis zum für die Bassflöte sehr hohen *a²*). Wie schon bei den *Etüde II* und *III* werden die klanglichen Möglichkeiten des Instruments zuletzt vervielfältigt: erst durch Mehrklänge, sodann durch eine Zweistimmigkeit, die der Flötist erzeugt, indem er ins Instrument gleichzeitig bläst und singt. Der leise, geräuschhafte Ausklang erfolgt an der Grenze des Wahrnehmbaren.

Die **Cello-Etüde V**, *Dolce* (»Liebe und persönliche Gefühle«), *con sordino* vorzutragen, ist ein meditatives Klangstück ebenso wie 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.

Debussys **Etüde X** *Pour les sonorités opposées* erinnert zunächst an einen langsamen Walzer, der choralartig figuriert und durch eine fanfarenartige Hirtenmelodie mit Quinten und Quartan abgelöst wird. Aus einem liegenden Klang entwickelt sich im Mittelteil eine Steigerung (Crescendo, Ausweitung der Lagen, Klangballung); im Rücklauf werden Choral und Hirtenfanfare wieder aufgenommen.

Yun final (VII, VI, V)

Die Gegenüberstellung und Vermittlung der tiefen und hohen Klänge ist in der den Zyklus abschließenden **Cello-Etüde VII** *Doppelgriffe* noch einmal deutlich auskomponiert, wobei Yun hier mehr als in jeder anderen der Cello-Etüden die hohen Lagen einbezieht. Die Distanzen zwischen den Registerlagen sind auch symbolisch als Ausdruck irdischer Verstrickung und Sehnsucht nach himmlischer Reinheit zu interpretieren.

Auch die *Triller* der filigranen **Cello-Etüde VI** thematisiert Yun zunächst auf zwei Tonhöhenebenen und stellt den Trillerpassagen vergleichsweise »trockene« Sechzehntel-Klangfelder gegenüber, wobei jeder Ton akzentuiert ist. Die Ausführung verlangt äußerste Flexibilität: Triller auf Einzeltönen mit verschiedenen Vorschlagsarten, zwei Trillertöne mit Glissando-Anschluss, Achteltriller mit Sprüngen, Doppelgriffe als Halbe, wobei der obere Ton getrillert wird, Triller mit Nachschlägen sowie weitere Schwierigkeiten auf engem Raum. Zur Regeneration der musikalischen Kräfte und als Kontrast erklingen leise Sechzehntel-Felder, auch triolisch, wobei zu jedem Ton eine kleine Staccato-Attacke gehört. Zumal in dieser Etüde finden sich einige »humorvolle Formulierungen sowie überraschende Wendungen«, von denen Yun mit Bezug auf seine Cello-Etüden sprach.

Die dreiteilig angelegte **Etüde V**, *Allegretto* für große Flöte, knüpft in den Eckteilen energetisch an die *Etüde I* an. Der erste Teil basiert auf sechs Haupttönen, die länger (bis zu zwölf Takten) ausgebreitet und durch virtuose Figuren kraftvoll ornamentiert werden. Erst beim dritten Hauptton (*dis³*) setzt eine dynamische Differenzierung ein. Als im Zyklus der fünf Flötenstücke neues Ornament taucht ein Doppel-Tremolo mit Vierteltonglissando auf – ein Oktavklang, der durch wechselnde Griffe in sich tremoliert.

Auf nur zwei bis drei Haupttönen (*as², a², b²*) basiert der zarte und deutlich langsamere Mittelteil. Die Phrasen verklingen jeweils *pianissimo* in hoher Lage.

Zuletzt erscheint wiederum das Doppel-Tremolo mit Vierteltonglissando, wobei die Stimme des Interpreten hinzu kommt.

Der dritte Teil ist auf Ausdehnung und Ausweitung aus: schnelle Aufschwünge und Abstürze in bis zu vier Oktavlagen, die schließlich um den Hauptton *C* zirkulieren.

Debussy XI und XII

In der vorletzten Etüde XI *Pour les arpèges composés* stellt Debussy relativ statischen, doch in sich bewegten weitgriffigen Arpeggien rhythmusbetonte tänzerische Elemente mit Allusionen an sein Prélude *Minstrels* sowie Idiome spanischer Musik gegenüber.

Einen traditionell dreiteiligen Formbau – ABA' mit langsamen Mittelteil – zeigt das Finale, die temperamentvolle Etüde XII *Pour les accords*. Schwierige, weitausgreifende akkordische Sprünge bestimmen die Eckteile. Eigentümlich ist die Harmonik durch funktional nicht aufeinander bezogene Akkordfolgen wie beispielsweise zu Beginn *f*-moll – *A*-Dur, *c*-moll – *E*-Dur.

Christian Kuntze-Krakau
Walter-Wolfgang Sparrer



Mizuka Kano, in Tokyo geboren, studierte an der Tōhō Gakuen Hochschule für Musik und ab 2003 bei Klaus Hellwig in Berlin (Konzertexamen 2012). Beim 1. Internationalen Rachmaninoff-Wettbewerb in Los Angeles 2002 errang sie den 2. Preis, den 1. Preis und den Publikumspreis beim Internationalen Wettbewerb G. B. Viotti in Vercelli / Italien 2005, den Steinway-Preis in Berlin 2006 sowie den Internationalen Robert-Schumann-Wettbewerb in Zwickau 2008. »Mizuka Kano entfaltet vollkommene Klavierpoesie, sie kennt keinen unbedachten Ton und fasziniert mit einer superben Anschlagkultur« (Hannoversche Allgemeine). Seit Sommer 2012 ist sie als Pianistin an der Universität der Künste Berlin tätig.



Bernhard Kury, in Trieben in der Steiermark geboren, studierte bei Gottfried Hechtl in Graz, bei Wolfgang Schulz in Wien und bei Roswitha Staeger in Berlin. Er war Mitglied des Gustav-Mahler-Jugendorchesters und ist nach Engagements beim Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin (1993/94) und der Dresdner Philharmonie (1995-1998) stellvertretender Soloflötist der Sächsischen Staatskapelle Dresden. Seit 2001 hat er einen Lehrauftrag an der Musikhochschule Dresden; seit 2013 lehrt er auch an der Universität der Künste Berlin.



Henrik Wiese, Flötist und Musikwissenschaftler, der bei Paul Meisen in München studierte, war von 1995 bis 2006 Soloflötist an der Bayerischen Staatsoper unter Zubin Mehta und spielt seither in gleicher Position im Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks unter Mariss Jansons. Als Solist ist er durch zahlreiche Preise (Deutscher Musikwettbewerb 1995, Kobe / Japan 1997, Markneukirchen 1998, Odense / Dänemark 1998, ARD-Wettbewerb 2000) international bekannt geworden. Henrik Wiese machte sich auch einen Namen als Musikwissenschaftler, der sich insbesondere mit Fragen der Notation in autographen Partituren auseinandersetzt. In renommierten Verlagen erschienen seine Ausgaben u. a. von Werken W. A. Mozarts, des Bach-Schülers Johann Philipp Kirnberger und des Leipziger Gewandhaus-Kapellmeisters Carl Reinecke.



Adele Bitter studierte zunächst in Deutschland (bei Gerhard Mantel in Frankfurt am Main und bei Josef Schwab in Berlin), anschließend in Cincinnati / Ohio bei Lee Fiser (LaSalle Quartet). 1999-2001 war sie 1. Solocellistin der Badischen Staatskapelle Karlsruhe, danach wurde sie Vorspielerin im Deutschen Symphonie-Orchester Berlin. Sie konzertiert sowohl als Solistin mit großem Orchester als auch als Kammermusikpartnerin und im Streichquartett (*Adamello-Quartett*). 2007-09 machte sie ergänzende Studien im Fach Historische Aufführungspraxis / Barockvioloncello an der Schola Cantorum Basiliensis bei Christophe Coin.



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.



Uladzimir Sinkevich, 1986 in Minsk (Belarus) geboren, wo er 1992 in die Celloklasse von Vladimir Perlin aufgenommen wurde. 2000-2007 studierte er an der Hochschule für Musik und Theater Hannover bei Tilmann Wick, danach bei an der Universität der Künste Berlin bei Martin Löhr und Wolfgang Boettcher. 2009-2011 besuchte er die Orchester-Akademie der Berliner Philharmoniker. Sinkevich ist Preisträger mehrerer internationaler Wettbewerbe (u. a. Internationaler Wettbewerb für Cello solo in Katowice 2008, Gabrielli-Cellowettbewerb in Berlin 2011, Isang Yun-Wettbewerb Tongyeong 2012). Seit der Saison 2011/12 ist er Solocellist des Münchner Rundfunkorchesters.