



# Für Isang Yun

Werke von W. A. Mozart, Witold Lutosławski und Isang Yun



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: Freitag, den 19. September 2014, 19 Uhr**  
Konzertsaal Bundesallee 1-12 (Joseph-Joachim-Saal)  
*Internationale Isang Yun Gesellschaft e. V.*  
in Verbindung mit der *Universität der Künste Berlin*

*Reproduktion Titelseite*

Großes Grab von Kangsö (Westseite): »Der weiße Tiger« (6. / 7. Jahrhundert)

**Eintritt frei, um Spenden wird gebeten!**

*Internationale Isang Yun Gesellschaft e. V.*

IBAN: DE 62 1004 0000 0770 4018 00

BIC: COBADEFFXXX

Wolfgang Amadé Mozart  
(1756–1791)

**Quartett für Flöte, Violine, Viola und Violoncello D-Dur,**  
KV 285 (1777)

*Allegro*  
*Adagio*  
*Rondeau. Allegretto*

Isang Yun  
(1917–1995)

**Quartett für Oboe, Violine, Viola und Violoncello** (1994)

– P a u s e –

Witold Lutosławski  
(1913–1994)

**Bukoliki.** Fünf Stücke für Viola und Violoncello (1952; arr. 1962)

*Allegro vivace*  
*Allegretto sostenuto*  
*Allegro molto*  
*Andantino*  
*Allegro marciale*

Isang Yun

**Die Hirtenflöte. Chinesisches Bild IV** für Flöte allein (1993)

**Images** für Flöte, Oboe, Violine, Violoncello (1968)

Gergely Bodoky (Flöte)  
Viola Wilmsen (Oboe)  
Daniela Jung (Violine)  
Annemarie Moorcroft (Viola)  
Mischa Meyer (Violoncello)

## Flötenquartett D-Dur, KV 285

Nachdem Mozart den Salzburger Fürsterzbischof, bei dem er seit 21. August 1772 in Dienst stand, im August 1777 um seine Entlassung gebeten hatte, verließ er Salzburg in Begleitung seiner Mutter am 23. September. Er reiste über München, wo er sich vergeblich um eine Anstellung bemühte, nach Augsburg (11. bis 26. Oktober). Dort befreundete er sich mit Maria Anna Thekla Mozart, dem »Bäse«, und gab im Fuggerhaus am 22. Oktober eine Akademie, für die u. a. drei damals (aufgrund des »Auslösers«, mit dem die Prellmechanik ergänzt wurde) neuartige, zuverlässigere und klangvollere Hammerklaviere bereitgestellt werden mussten: Der Domorganist Johann Michael Demmler spielte auf dem ersten, Mozart auf dem zweiten und der Klavierbauer Johann Andreas Stein auf dem dritten Flügel Mozarts Konzert für drei Klaviere *F-Dur*, KV 242 (1776).

Über Hohenaltheim, der Residenz des Fürsten Kraft Ernst zu Oettingen-Wallerstein, erreichte Mozart dann am 30. Oktober Mannheim, wo er die Musiker der renommierten Hofkapelle kennenlernte: Ignaz Holzbauer (Kapellmeister), Christian Cannabich (Konzertmeister), Carlo Giuseppe Toeschi (Leiter der Kabinettmusik [Kammermusik]), Johann Friedrich Wendling (Flöte), Friedrich Ramm (Oboe) u. a.

Anfang Dezember vermittelte Wendling ihm einen Auftrag des aus Bonn stammenden Amateurflötisten Ferdinand Dejean (Dechamps), der als Arzt im Dienst der Vereinigte Oostindische Compagnie zu Wohlstand gelangt war. Man versprach Mozart 200 Gulden (sein Jahresgehalt in Salzburg hatte 150 Gulden betragen) für, wie dieser seinem Vater am 10. Dezember 1777 mitteilte, »3 kleine, leichte, und kurze Concertln und ein Paar quattro auf die flötte». Recht bald komponierte Mozart sein erstes Quartett, das er am 25. Dezember vollendete: das *Flötenquartett D-Dur*, KV 285.

Mit der weiteren Arbeit ging es nur schleppend voran, denn Mozart lernte die 16jährige Aloysia Weber kennen. Obwohl er in Mannheim »keine ruhige stund« (Brief vom 14. Februar 1778) fand, entstand dort wahrscheinlich Anfang 1778 noch ein weiteres Flötenquartett in *G-Dur*, KV 285a – ein Stück nach Mannheimer *Goût* mit nur zwei Sätzen. Für das schon in Salzburg komponierte Flötenkonzert in *G-Dur* KV 313 (es war dort im Juli 1777 zum Geburtstag seiner Schwester Nannerl aufgeführt worden) schrieb Mozart – vermutlich im Januar 1778 – einen neuen Mittelsatz, das *Andante* KV 315, mit dem der in Salzburg übliche Wechsel von Orchesteroboen auf Orchesterflöten vermieden wurde.

Mit dem *Flötenquartett D-Dur* KV 285 eignete sich der noch nicht 22jährige Mozart die damals neue Gattung des Quatuor concertant an. Auf den Kopfsatz in Sonatensatzform mit den virtuoson Passagen einer Aria di bravura folgt ein *Adagio* in der in Mozarts Œuvre seltenen (nur viermal vorkommenden) Tonart *h-moll* – es ist ein vorhaltungsreicher Serenadensatz, eine Romanze im

empfindsamen Stil, Kantilene samt Streicherpizzicato. Das *Adagio* geht *attacca* in das Rondeau über, einen tänzerischen Kehraus mit dynamischen Kontrasten und zwitschernden Kurzmotiven, der den »wahren rührenden Geschmack« keineswegs verleugnet. (Dass *h*-moll für Christoph Friedrich Daniel Schubart 1784 »Geduld« oder »stille Erwartung« bedeutet, verstärkt die Lesart des langsamen Satzes als sehnsüchtiges Ständchen samt Erfüllung signalisierendem oder zumindest antizipierendem Finalsatz.)

Nachdem der bayerische Kurfürst Maximilian III. Joseph am 30. Dezember 1777 gestorben war und Karl Theodor von der Pfalz sein Nachfolger wurde, zeichnete sich ab, dass beide Hofkapellen zusammengelegt werden würden. Mozarts Bitte um eine Anstellung war freilich schon Anfang Dezember abschlägig beschieden worden und der von Wendling vermittelte Auftrag eine unmittelbare Reaktion auf diese Ablehnung und die ausbleibenden Einnahmen; es ging darum, Mozarts Aufenthalt während der Wintermonate, in denen das Reisen zu beschwerlich war, zu finanzieren. Dem Rat seines Vaters folgend, der sich, um die Kosten dieser Reise zu bestreiten, bereits erheblich verschuldet hatte, brachen Mozart und seine Mutter schließlich im Frühling, am 14. März 1778, nach Paris auf, wo sie am 23. März eintrafen.

Das Flötenkonzert *D*-Dur, KV 314, das auf das lange Zeit verschollen geglaubte Oboenkonzept *C*-Dur (Salzburg 1777) zurückgeht, dürfte in Mannheim transponiert und dem Auftraggeber Ferdinand Dejean übergeben worden sein. Für einen französischen Dilettanten und dessen Tochter entstand in Paris im April 1778 dann noch das Konzert *C*-Dur für Flöte und Harfe, KV 299. Den nicht eindeutig formulierten (oder überlieferten) Auftrag Dejeans erfüllte Mozart demnach mit höchstens zwei Konzerten und nur zwei (?) Quartetten nicht ganz so wie erwünscht – als Honorar erhielt er daher auch nur 96 Gulden. Ein drittes Quartett, das Mozart in seinen Briefen an den Vater erwähnt (Nr. 423 vom 14. Febr. und Nr. 494 vom 3. Okt. 1778), muss als verloren gelten. Zwei weitere Flötenquartette sind, wie u. a. die Untersuchung der verwendeten Papiersorten ergeben hat, eindeutig später entstanden: das in *C*-Dur KV 285b im Frühling oder Sommer 1781 und das in *A*-Dur KV 298 – ein Quatuor d'airs dialogués, ein parodistisches Stück – nicht vor 1786, wahrscheinlich im Sommer 1787.

## Quartett für Oboe und Streichtrio (1994)

Die ungewöhnliche und daher seltene Kombination von Oboe und Streichtrio, also von Klangcharakteren, die farblich nur schwer zu vereinen sind, bildete eine Herausforderung für Isang Yun, dem es stets um Ausgleich und Ausbalancierung auseinanderstrebender Kräfte zu tun war. Ziel der Komposition ist die Verschmelzung der Gegensätze zur Harmonie taoistischer Einheit. Yun realisiert dieses Ideal auf immer neuen Stufen durch einen rivalisierenden und dialektischen

Prozess: Einerseits ist ein jedes Instrument individuell behandelt, andererseits dominiert die Oboe gegenüber der homogeneren Gruppe der Streicher. Zu stets wechselnden Allianzen führt die Interaktion zwischen den Instrumenten, die mit einer ähnlichen, aber zunächst und überwiegend kaum je identischen Klanggestik vielfach paarweise kombiniert sind. Das gut viertelstündige, äußerlich einsätziges Werk ist mit der Dramaturgie schnell – langsam – schnell in sich dreiteilig organisiert. Yun letztes Kammermusikwerk entstand vom 10. bis zum 16. Oktober 1994 in Hohegeiß im Harz und ist Heinz Holliger gewidmet, der es mit Christian Altenburger, Kim Kashkashian und Patrick Demenga am 7. November 1995 im Rahmen des Festivals »Wien Modern« uraufführte.

Die Komposition beginnt in der Oboe mit dem »Hauptton« *cis'* bzw. der Konfiguration Kleinterz plus Halbton (*cis' - e' - f' - cis'*). Diese Keimzelle ist die Grundlage für die Verfahren der entwickelnden Variation und kontrastierenden Ableitung. Gegensätzlich zur Oboe antworten Violine und Bratsche mit knappen, abwärts geführten Sekundglissandi (*h-a* bzw. *c-h*). Von dem »Hauptton« *cis'* der Oboe ausgehend, entwickelt Yun einen stromlinienförmigen, in die Höhe und in die Tiefe auseinanderstrebenden Verlauf. Charakteristisch für den beginnenden Verschmelzungsprozess ist zum Beispiel, dass die Oboe bald durch Violine und Viola »umarmt« wird. Ein viertaktiges Duo von Oboe und Violine zeigt die Perspektive der hohen Lage, die Yun – wie auch den Hauptton *A* – symbolisch mit der Idee des Reinen oder Himmlischen verbindet. Um Stabilisierung der erreichten Höhe geht es dann in einem in sich unruhig bewegten Klangfeld, in welchem die Oboe das *a<sup>2</sup>* umkreist. Der weitere Verlauf des ersten Teils bringt Steigerung und Dramatisierung, aber auch die paarweise Vereinigung von je zwei Instrumenten.

In kontrastierendem Umschlag, in tiefer Lage und mit sordinierten Instrumenten setzt – ausgehend vom Tritonus *A-d* – der langsame Mittelteil ein. Auf einer neuen Stufe beginnt hier abermals ein Verschmelzungsprozess, bei dem Yun Glissando- und Doppelflageolet-Effekte auskomponiert, aber auch den Herzschlag nachbildende Tonwiederholungen.

Mit der abwärts geführten »Rufterz« *h'-gis'* (sowie der Sekund *fis'* und einer rückläufigen Fortsetzung der Keimzelle) eröffnet die Oboe den lebhaften dritten Teil. Auch hier ist der stromlinienförmige Verlauf auffällig, in den auch Elemente des langsamen Satzes – zum Beispiel Glissando-Verzahnungen – integriert sind. Auch hier gibt es Steigerungen, zum Beispiel in einem dichten Gewebe mit immer kleineren Notenwerten. Die »vollkommene Verschmelzung« (Yun), die Harmonie von Yin und Yang zeigt sich am Ende im Wechsel vom beharrlichen und ruhigen Umkreisen je eines Tons einerseits und dem lebhaft dialogisierenden Auf und Ab andererseits. Mit diesem Schluss knüpfte der späte Yun an sein wesentlich früheres Quartett *Images* (1968) an.

## **Bukoliki.** Fünf Stücke für Viola und Violoncello (1952; arr. 1962)

Wie Isang Yun kam Witold Lutosławski, geboren am 25. Januar 1913 in Warszawa, in einer Nation ohne eigene Staatlichkeit zur Welt (»vierte« Teilung Polens als Ergebnis des Wiener Kongresses von 1815) und war von der Teilung seines Landes direkt betroffen: Sein Vater Józef Lutosławski, im zaristischen Russland beim Aufbau polnischer Befreiungstruppen führend beteiligt, wurde 1915 verhaftet und am 5. September 1918 als »Konterrevolutionär« in der Nähe von Moskau erschossen. 1939 wurde Polen wiederum zum Spielball der Großmächte: Hitler-Deutschland begann am 1. September den Zweiten Weltkrieg und Stalin-Truppen marschierten in Ostpolen ein. Lutosławski wurde Leiter des Militärfunks im 1. Hauptquartier der polnischen Armee, geriet in deutsche Haft, konnte aber bereits nach acht Tagen fliehen. In Warschau verdiente er sich als Klavierspieler sein Brot. Er hatte Kontakt mit Untergrundkämpfern, für die er etliche Widerstandslieder schrieb.

Seine 1941 begonnene *1. Symphonie* konnte Lutosławski noch zu Ende und 1948 zur Aufführung bringen, aber schon 1949 wurde sie in Anpassung an die stalinistische Doktrin des »sozialistischen Realismus« als »formalistisch« verworfen und in Polen verboten. Erst nach dem Tode Stalins (1953) und mit den Reformen in Partei und Gesellschaft (1956) kam es in Polen zu der entscheidenden Öffnung nach Westen, die einen ungeahnten Aufschwung der polnischen Neuen Musik zur Folge hatte. Das von Lutosławski mitbegründete internationale Festival Warschauer Herbst fand 1956 zum ersten Mal statt.

Das Schaffen Witold Lutosławskis erstreckt sich über alle Formen der Instrumentalmusik und umfasst zudem wichtige Beiträge zu den Gattungen Lied und Kantate. Jenseits seines Hauptwerks gibt es eine große Zahl von Gebrauchsmusiken mit pädagogischer Zweckbestimmung, die in ihrer sorgfältigen Kompositionsweise und der Einbeziehung authentischer Folklore an entsprechende Werkreihen Béla Bartóks erinnern. Bartók kann überhaupt als die entscheidende Berufungsinstanz für das Schaffen Lutosławskis gelten. Am deutlichsten zeigt sich sein Einfluss im Bereich der Tonhöhenorganisation, wo die Techniken der Polymodalität, der diatonisch-chromatischen Komplementärverhältnisse, der Spiegel- und Zirkelstrukturen, der »extension and compression of range« und sogar der Mikrotöne von Lutosławski übernommen und weiterentwickelt wurden. (Gekürzt nach Peter Petersen, in: Heister / Sparrer, Hg.: *Komponisten der Gegenwart*, 15. Nlfg., München: ed. text + kritik 1998)

Die fünf Miniaturen **Bukoliki** komponierte Lutosławski 1952 als »Fünf Stücke für Klavier« und bearbeitete sie zehn Jahre danach, 1962, für Viola und Violoncello. Sie sind den neoklassizistischen sowie folkloristischen Tendenzen der Zeit verpflichtet und zeichnen sich durch die souveräne Beherrschung des

Handwerks ebenso aus wie durch ein sehr bewusstes Verhältnis zur Zeit, das der aktuellen Musik unserer Gegenwart nur allzu oft abgeht.

### **Die Hirtenflöte. Chinesisches Bild IV für Flöte(n) solo (1993)**

Die *Chinesischen Bilder* für Flöte(n) solo (1993) entstanden im Auftrag des und zur Uraufführung durch den Blockflötisten Walter van Hauwe, doch wünschte Yun auch die Aufführung durch Querflöten. Die vier Stücke, die Yun im Juni 1993 in Hohegeiß im Harz komponierte, kennzeichnet die reduzierte Faktur seines Spätstils, die Erinnerung an Idiome mehrerer ostasiatischer Flötentypen (und Flötenmusik) sowie eine buddhistische Programmatik. Konsequenterweise beschränkt Yun sein Material: Alle Stücke sind durch Verfahren der entwickelnden Variation



*Heimkehr auf dem Rücken des Ochs*

und kontrastierenden Ableitung aus (jeweils verschiedenen) zwei- bis dreitönigen motivischen Zellen hervorgegangen.

Zumindest das den Zyklus beschließende vierte Stück wurde inspiriert von den in zahlreichen Varianten kursierenden Zen-Geschichten vom Hirten und seinem Ochsen, womit der Mensch und die inneren Widerstände, an denen er sich abarbeitet, bezeichnet werden. Anders als die vorangegangenen Stücke zeigt IV. *Die Hirtenflöte* im Insistieren auf lang gezogenen Einzeltönen, denen eine Pause folgt, eine invokative Gestik, die mit der in die Höhe, gen Himmel, gerichteten Gesamtform Freiheit und spirituelle Befreiung im Sinn hat. Evident ist bei diesem Stück der Bezug auf das sechste Kapitel der Zen-Geschichte »Der Ochs und sein Hirte«. Dieses Kapitel wie das dazu gehörige Bild heißt »Die Heimkehr auf dem Rücken des Ochsen« und bedeutet einen bestimmten Bewusstseinszustand, bei dem Ochs und Hirte vereint sind: »Der Kampf ist schon vorüber. Auch Gewinn und Verlust sind zunichte geworden. Der Hirte singt ein bäurisches Lied der Holzfäller und spielt auf seiner Flöte die ländliche Weise der Dorfknaben. Er sitzt auf dem Rücken des Ochsen und schaut in den blauen Himmel. Ruft ihn einer an, so wendet er sich nicht um. Zupft ihn einer am Ärmel, so will er nicht halten« (zit. nach der Übersetzung von Kōichi Tsujimura und Hartmut Buchner, Pfullingen: Neske <sup>3</sup>1976, 33).

## Images für Flöte, Oboe, Violine und Violoncello (1968)

Im Jahr 1968, nachdem Isang Yun als Gefangener des Park-Regimes in Seoul die Erlaubnis zum Komponieren erhalten hatte, arbeitete er an drei Werken: In einer ungeheizten Gefängniszelle vollendete er den noch in Berlin begonnenen Opernakt *Die Witwe des Schmetterlings* (1967/68); unter Bewachung schrieb er in einem Krankenhaus, in das er nach einem physischen Zusammenbruch verlegt worden war, *Riul* [Gesetz] für Klarinette und Klavier sowie *Images* für Flöte, Oboe, Violine und Violoncello.

Das Werk entstand durch Vermittlung des Komponisten Charles Boone, den Yun als DAAD-Stipendiat in Berlin kennengelernt hatte, im Auftrag des Mills College in Oakland / California, dessen New Music Ensemble das anspruchsvolle Werk am 24. März 1969 erstmals aufführte.

Die Komposition *Images* [Bilder] ist inspiriert von den Fresken des Großen Grabs von Kangsō, die im 6./7. Jahrhundert zur Zeit des mächtigsten der koreanischen »Drei Reiche«, des Koguryō-Reichs, entstanden sind. Die Grabstätte liegt rund 30 km südwestlich von P'yōngyang. Yun hatte die Fresken 1963 im Original gesehen, und nicht zuletzt verdankte er jener Nordkorea-Reise seine Entführung durch den südkoreanischen Geheimdienst.

An den vier Wänden der mit Farben pflanzlichen und mineralischen Ursprungs bemalten Grabkammer sind vier Schutzgottheiten dargestellt: Die schwarze

Schildkröte mit Schlange symbolisiert nicht nur die Himmelsrichtung Norden, sondern auch die Jahreszeit Winter, das Element Wasser etc. An der Ostwand ist der blaue Drache dargestellt (Frühling, Luft / Wind, Holz), die gegenüberliegende Wand zeigt den roten Phönix (Sommer, Feuer). Mit *Images* bezieht sich Yun aber nur auf das Fresko an der Westseite: In die Darstellung des weißen Tigers (Herbst, Metall) sind Bruchstücke des Drachens, der Schildkröte mit Schlange und des Phönix eingewebt. Die vier Schutzgötter sind ineinander verschmolzen, und je nach der Position des Betrachters tritt mal die eine, mal die andere Tiergestalt hervor. Das Fresko wurde zum Sinnbild der taoistischen Ästhetik Isang Yuns, bei der selbst scheinbar Eindeutiges sich stets als mehrdeutig erweist.

Der Komponist setzt das Bild in Bewegung und Klangfarben um. Wohl auch um die Phantasie der Hörer anzuregen, ordnete Yun den Instrumenten bestimmte Tiergestalten zu: Die Flöte symbolisiere zwar die schwarze Schildkröte mit Schlange, die Oboe den blauen Drachen, die Violine den roten Phönix und das Violoncello den weißen Tiger. Doch im fortwährenden Wandel sei zunächst weder die Individualität noch die Einheit der vier zu erkennen; die Anstrengung der Komposition liege im Versuch, das Auseinanderstrebende zu einem »vollkommenen Ganzen« (Yun) zu bringen.

Das rund zwanzigminütige Werk, dem eine Zwölftonreihe zugrunde liegt, zeigt im großen zwei Teile, wobei eine Generalpause als Zäsur wirkt. Beide Teile können in jeweils drei Formabschnitte gegliedert werden. Innerhalb der Formabschnitte tendiert Yun zur phasenweisen Artikulation von in sich bewegten Klangflächen, die er zu einem Kulminations- oder Wendepunkt entwickelt und die sodann in tiefere Lagen zurückgeführt werden. Dabei geht er vielfach von der paarweisen, doch heterophon organisierten Bündelung der Stimmen aus und konfrontiert – dem Charakter der Instrumente entsprechend – die Gestik der Streicher mit der der Bläser. Wiederholt tauchen aus dem kollektiven Klangstrom individualisierte Gestalten auf: solistisch-monologische, gelegentlich auch duettierend-dialogisierende Passagen. Auf immer neuen Entwicklungsstufen gibt es Verschmelzungs- und Vereinigungs-, aber auch rivalisierende und divergierende Klangprozesse.

Der zweite Teil entwickelt das Vorhergehende zum Extremen: Er beginnt mit einem heftigen, konflikthaften »Auseinanderlaufen« aller Stimmen und mündet in die große Steigerung von lang und intensiv auszuhaltenden Klängen, die in hohen Lagen (fast) gemeinsam artikuliert werden. Was am Ende des ersten Teils angedeutet ist, wird im zweiten Abschnitt des zweiten Teils entfaltet: Indem sich die Gesten der vier Instrumente einander annähern, kommt es zur taoistischen Harmonie des Yin-Yang-Ausgleichs; sie manifestiert sich zunächst in den sukzessive aufsteigenden Haltetönen (Yang) und dann auch in einem Takt rascher, gegenläufiger Auf- und Abwärtsbewegungen (Yin), dem ein ruhigerer

---

Schlussabschnitt folgt. Verschmelzung geschieht im Verlauf des zweiten Teils der *Images* aber bereits auch aus physikalischer wie tonpsychologischer Sicht: Die extrem hohen Lagen führen zu Veränderungen in den Obertonspektren, so dass die individuellen Klangfarben der jeweiligen Instrumente kaum mehr voneinander zu unterscheiden sind.

*Walter-Wolfgang Sparrer*



**Gergely Bodoky** wurde 1973 in Budapest geboren. Er studierte bei Paul Meisen und András Adorján in München, belegte Meisterkurse bei Aurèle Nicolet und Barthold Kuijken, absolvierte 2000 bis 2002 ein Zusatzstudium (Traversflöte und historische Aufführungspraxis) bei Benedek Csalog in Leipzig und bei Christoph Huntgeburth in Berlin. Gergely Bodoky ist Preisträger internationaler Wettbewerbe (München, Kobe, Prag). Nach einem Jahr als Soloflötist der Ungarischen Nationalphilharmonie wechselte er 1998 in

gleicher Position zum Deutschen Symphonie-Orchester Berlin (DSO). Gergely Bodoky ist Gründungsmitglied des Sheridan Ensembles, Berlin.



**Viola Wilmsen** ist seit 2012 Solo-Oboistin des Deutschen Symphonie-Orchesters Berlin, nachdem sie drei Jahre dieselbe Stelle an der Deutschen Oper Berlin innehatte. Sie studierte Oboe in Lübeck bei Diethelm Jonas, in Paris bei Jacques Tys und in Berlin bei Dominik Wollenweber.

Viola Wilmsen erhielt zahlreiche erste Preise bei nationalen und internationalen Wettbewerben. Als erste Frau sowie erste Deutsche gewann sie einen der bedeutendsten internationalen Oboenwettbewerbe, den

Sony-Wettbewerb in Japan, darüber hinaus den 1. Preis beim internationalen Bläserwettbewerb der italienischen Mozartgesellschaft und des Mozarteums Salzburg sowie 1. Preise beim Wettbewerb »Michal Spisak« in Polen, beim Wettbewerb »Young Musician of the Year« in England (mit Oboe und Klavier), bei der Beethoven-Gesellschaft Bonn, den Publikumspreis beim »Louis Spohr-Wettbewerb« in Deutschland und den 2. Preis beim Deutschen Hochschulwettbewerb.



**Daniela Jung** stammt aus Essen und erhielt ihren ersten Geigenunterricht bei Frau Anikó Tschurl, Mülheim/Ruhr, und als Jungstudentin an der Folkwang-Musikhochschule Essen bei Adolphe Mandeau. Nach dem Abitur studierte sie in Mannheim, London und Berlin bei Roman Nodel, David Takeno, Thomas Brandis und Nora Chastain.

Sie gewann 1998 und 2000 den Kammermusikwettbewerb der Mannheimer Mozart-Gesellschaft und war Stipendiatin der Stiftung Villa Musica, des Deutschen

Akademischen Austauschdienstes und der Orchesterakademie der Berliner Philharmoniker.

Nach langjähriger Orchestererfahrung in zahlreichen Kinder-, Jugend- und Studentenorchestern, u. a. als Konzertmeisterin des European Union Youth Orchestra, wurde Daniela Jung 2004 Stellvertretende Konzertmeisterin in der NDR-Radiophilharmonie Hannover und wechselte 2006 in gleicher Position an die Deutsche Oper Berlin. Seit 1. April 2012 ist sie Mitglied des Synchronieorchesters des Bayerischen Rundfunks.



**Annemarie Moorcroft** wurde in London, Kanada, geboren und ist seit 1996 Solo-Bratschistin im Deutschen Symphonie Orchester-Berlin. Ihre Ausbildung erhielt sie in Köln bei Rainer Moog und in New York, wo sie bei ihren Lehrern Michael Tree und Cynthia Phelps den Grad eines »Master of Music« erwarb.

Annemarie Moorcroft widmet sich neben ihrer Orchestertätigkeit intensiv der Kammermusik. Sie war Mitglied im *Breuninger Quartett*, wobei neben regelmäßigen Auftritten mit Gästen wie Christine Schäfer (Sopran) für die IPPNW eine Reihe von CD-Aufnahmen mit Anna Prohaska (Sopran) und Kolja Blacher (Violine) entstanden sind.

Durch ihre pädagogischen Erfahrungen als Dozentin der Hochschule für Musik »Hanns Eisler«, des Orchesterzentrums NRW und der Jungen Deutschen Philharmonie, hat sie die Notwendigkeit einer bewussten Körperarbeit erkannt und 2010 nach vierjähriger Ausbildung ihr Diplom als Lehrerin für Alexander-Technik erhalten.



**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 ist Preisträger zahlreicher deutscher und internationaler Wettbewerbe. Zuletzt gewann er 2007 den 1. Preis des anspruchsvollen Deutschen Musikwettbewerbs. Seit der Saison 2007/08 ist er Solo-Cellist des Deutschen Symphonie-Orchesters Berlin.

## 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 Tomojirō Ikenouchi in Tokyo. Ende November 1941, vor dem Überfall auf Pearl Harbour, kehrte er nach Korea 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 Souler 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 buddhistisch inspirierte 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 infolge eines Nord-Korea Besuchs im Jahr 1963 des Verstoßes gegen das Nationale Sicherheitsgesetz angeklagt. Nach einem politischen Schauprozess, der von internationalen Protesten begleitet war, wurde Yun, der Gefangene der Militärdiktatur 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. Seine Freunde gründeten 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« (Mai 1993)

## **I. Philosophie [17. Mai]**

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-ching* 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, 2. Aufl. 1997, 297ff.