



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



Universität der Künste Berlin

# Heinz Holliger & Friends



Werke von  
Yun, Schumann, Holliger, Kurtág und Beethoven



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: Samstag, 30. März 2019, 19.30 Uhr**  
Joseph-Joachim-Saal (Konzertsaal Bundesallee 1-12)

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

*Titelseite*  
Kokedera. Moosgarten in Kyōto 2010

**Eintritt frei, Spenden erbeten**  
zugunsten des Bandes »**Isang Yun. Leben und Werk im Bild**«

*Internationale Isang Yun Gesellschaft e. V.*  
GLS Bank Bochum  
IBAN: DE57 4306 0967 1229 7235 00

Isang Yun  
(1917–1995)                      **Nore** für Violoncello und Klavier (1964)

Robert Schumann  
(1810–1856)                      **Sechs Stücke in kanonischer Form**  
für Pedalflügel op. 56 (1845) in der Bearbeitung für  
Oboe d’amore, Violoncello und Klavier  
durch Theodor Kirchner (1888)  
*Nicht zu schnell*  
*Mit innigem Ausdruck*  
*Andantino – Etwas schneller*  
*Innig – Etwas bewegter*  
*Nicht zu schnell*  
*Adagio*

Heinz Holliger  
(1939)                                **Romancendres** für Violoncello und Klavier (2003)  
*Kondukt I (C. S. – R. S.)*  
*Aurora (Nachts)*  
*R(asche)S Flügelschlagen*  
*Der Würengel der Gegenwart*  
*heiter bewegt (Es wehet ein Schatten darin)*  
*Kondukt II (Der bleiche Engel der Zukunft)*

P a u s e

Isang Yun                            **Ost-West-Miniatur II** für Oboe und Violoncello (1993)

György Kurtág  
(1926)                                **Brief aus der Ferne an Ursula** für Oboe (2014)  
**Sappho-Fragment** für Englischhorn (1999)  
**In nomine – all’ungherese** für Englischhorn (2001)

Heinz Holliger                      **B. M. C. Für Martha und György** für Klavier  
(27. Februar 2019)  
gespielt von Heinz Holliger

Ludwig van Beethoven        **Trio B-Dur** für Klavier, Oboe und Violoncello op. 11  
(1770–1827)                      »Gassenhauer-Trio« (1798)  
*Allegro con brio*  
*Adagio*  
*Allegretto*

Heinz Holliger (Oboe, Oboe d’amore, Englischhorn)  
Anita Leuzinger (Violoncello)  
Anton Kernjak (Klavier)

## Nore

*Nore* ist ein »Gelegenheitswerk« aus dem Jahr 1964, mit dem Yun den Wunsch einer Cellistin erfüllte, die ihn für ein Konzert anlässlich des Staatsbesuchs des südkoreanischen Präsidenten Park Chung-Hee in Deutschland um ein Stück für Violoncello und Klavier gebeten hatte. Die Komposition erwies sich für die Cellistin aber als zu schwer und blieb unaufgeführt. Als Yun in Seoul inhaftiert war, entdeckte 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 mit Siegfried Palm und Hans Otte zur Uraufführung. Yun, der aus stilistischen Gründen Vorbehalte gegenüber diesem Werk hatte, gab dazu nur zögernd sein Einverständnis; gleichwohl überarbeitete er die Partitur in Seoul 1968 für den Druck.

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 zurückfällt. Doch zeigt dieses für Yuns Komponieren in den sechziger und siebziger Jahren weniger repräsentative Werk einen Weg, der die Charakteristik seines letzten Stils bereits vorbereitet. *Nore* bedeutet »Gesang« und die Spielanweisung, die zugleich eine Ausdrucksbezeichnung ist, lautet *Cantabile*. Den Kern dieses »Gesangs« bilden lang ausgehaltene Einzeltöne, die einen Ton- und Farbwert für sich darstellen, den die oder der Ausführende gestalterisch erfüllen muss. Die langen Töne werden durch kraftvoll pointierte Tonschritte erreicht, während kleine Abwärtsglissandi den Ton abschließen. In dem mit einem belebteren Mittelteil dreiteilig angelegten Stück dominieren terzgeschichtete Klangbildungen, deren Eindeutigkeit Yun durch dissonierende Zusatztöne bzw. die heterophone Aufspaltung einzelner Töne relativiert.

## Sechs Stücke in kanonischer Form

In der ersten Hälfte des Jahres 1845 gerieten Robert und Clara Schumann, wie Clara formulierte, in eine »Fugenpassion«. Sie wurde ausgelöst durch das gemeinsame Studium des Kontrapunkt-Lehrbuchs von Luigi Cherubini. Robert komponierte *Vier Fugen* für Klavier op. 72, *Sechs Fugen über den Namen BACH* für Orgel oder Pianoforte mit Pedal op. 60, *Studien für den Pedalflügel. Sechs Stücke in canonischer Form* op. 56 sowie vier *Skizzen für den Pedalflügel* op. 58. Nach den jeweils auf eine Gattung – nacheinander Lied, Symphonik, Kammermusik und Oratorium – fokussierten Jahren stellen diese kontrapunktischen Werke zugleich eine erste Rückkehr zum Klavier bzw. zu Tasteninstrumenten dar. Stimuliert wurde Schumann dabei auch durch die Möglichkeiten, die ihm ein neues Instrument zu eröffnen schien: »Am 24. April«, schreibt Clara, »erhielten

wir ein Pedal unter den Flügel zur Miete, was uns viel Vergnügen schaffte. Der Zweck war uns hauptsächlich, für das Orgelspiel zu üben. Robert fand aber bald ein höheres Interesse für dies Instrument und komponierte einige Skizzen und Studien für den Pedalflügel, die gewiss grossen Anklang als etwas ganz Neues finden werden.« Am 24. Mai kündigte Schumann in der Neuen Zeitschrift für Musik die *Studien* sowie *Skizzen für den Pedalflügel* mit der Bemerkung an, dass durch das neuartige Instrument »nicht blos Gelegenheit gegeben ist, zu der früheren Strenge der Kunst zurückzukehren und den classischen Orgelwerken Eingang in das Zimmer zu geben, sondern auch die Behandlung des Pianoforte dadurch eine ganz andere wird und eine Fülle neuer Effecte sich erschließt.« Rückblickend sprach Schumann davon, im Jahr 1845 habe sich »eine ganz andere Art zu komponieren zu entwickeln begonnen«, die nicht am »subjektiven Clavier«, sondern »im Kopf« beginne.

Die vom 27. April bis zum 7. Juni komponierten *Studien für den Pedal-Flügel* op. 56 erhielten den Untertitel *Sechs Stücke in canonischer Form*. Sie wurden 1888 von Theodor Kirchner, einem Jugendfreund von Robert und Schüler von Clara, für Violine, Violoncello und Klavier bearbeitet. Den Violinpart dieser Triofassung spielt Heinz Holliger auf seinem Instrument, der Oboe d'amore. Bei den sechs Stücken handelt es sich um sechs aufeinander bezogene Charakterstücke, in denen Kanon-Techniken eine gleichsam objektivierende Rolle spielen. Man könnte vielleicht sogar behaupten, dass sich hier ein neuer Ton oder eine neue Schaffensphase ankündigt. Typisch für Schumann bereits die Tonartenfolge der sechs Stücke, von denen jedes seine eigene Charakteristik in sich trägt: C-Dur – a-Moll – cis-Moll – As-Dur – h-Moll – H-Dur.

»Das ist ja das Einzigartige, dass er im Willen, sehr strukturelle Musik zu schreiben, die Poesie eher noch verstärkt hat. Die erste Studie etwa beginnt zunächst als eine Art Pedaletüde für die Füße, wie sie Organisten zum Warmspielen gernhaben. Aber dann entwickelt sich sofort ein Gitternetz aus Bezügen. Die Stimmen greifen fast wie bei einem Reißverschluss ineinander. Es stellt sich das Phänomen ein, das ich immer die ›ver-rückte Zeit‹ nenne. Und alles scheinbar Mechanische explodiert in äußerst inspirierte Musik.« (Heinz Holliger)

## Aschenmusik

Im Sommer 1853, dem Jahr vor dem Rheinsturz, zeigten sich erste Anzeichen von Schumanns Krankheit, die er durch gesteigerte Produktivität zu kompensieren trachtete. Im November kam es zur Krise mit dem Düsseldorfer Musikverein: Am 7. November bat ihn das Komitee des Musikvereins höflich, fortan nur noch seine eigenen Werke zu dirigieren. Kurz zuvor, am 2. bis 4. November, hatte er fünf Stücke für Violoncello und Klavier komponiert, die er als *Romanzen*, später auch als *Phantasiestücke* bezeichnete. Das Werk (oder eine Auswahl davon) wurde am 13. November in Bonn von dem Cellisten Christian Reimers und Clara

Schumann aufgeführt; eine Alternativfassung für Violine spielten Joseph Joachim und Clara Schumann am 24. Januar 1954 in Hannover. Die Komposition gelangte jedoch nicht zum Druck, obwohl sich Robert Schumann 1855 von der Nervenheilanstalt in Eendenich aus für die Veröffentlichung einsetzte. 1893, vierzig Jahre nach der Niederschrift, verbrannte Clara Schumann das Manuskript einvernehmlich mit Johannes Brahms.

Heinz Holliger bezieht sich in seinen sechs Stücken für Violoncello und Klavier, die er 2003 niederschrieb, auf diese zu Asche gewordenen Kompositionen. Der Titel *Romancendres* kombiniert die französischen Wörter »romance« (Romanze) und »cendre« (Asche). Holliger entwickelte die Musik »aus vielerlei Anspielungen«: »So erklingen beispielsweise Clara und Robert Schumanns Initialen *C* und *eS*; Rhythmen sind aus den Sterbedaten von Robert und Clara Schumann sowie dem von Johannes Brahms, zum Teil auch aus Textstellen entwickelt,« die Holliger im Vorwort der Partitur zitiert.

Jahrelang hat Holliger die Konzeption dieser filigranen »Aschenmusik« mit sich herumgetragen. Die sechs Teile gehen fast nahtlos ineinander über oder auseinander hervor. Rhythmisch grundiert der Pianist den einleitenden *Kondukt* auf den Bass-Saiten im Innenraum des Flügels, während die Cellistin fahle Flageolettklänge erzeugt. Zu Beginn von II. *Aurora (Nachts)* – die Morgenröte steigt erst zuletzt aus der Nacht hervor – erklingt der erste ordinario artikulierte Cello-Ton des Stücks. Zerbrechlicher, manchmal auch flirrender, doch kontinuierlicher Gesang. »Langsam, feierlich« – setzt ein Kontrasteil in *es*-Moll ein und findet zu einer großen ausdrucksstarken Steigerung. Hinter dem Titel *Aurora* steckt eine Anspielung auf Schumanns *Gesänge der Frühe*, aus deren erstem Stück Holliger im Bass des Klaviers diskret zitiert.

III. *R(asche)S Flügelschlagen* – der Vogel ist krank – ist fast ein verhindertes Schlagzeug-Duo: leise und feine Geräusche sind hier kodiert, nicht ohne Hektik. In den Abgesang dieses Satzes ist wiederum ein Zitat eingesenkt: der Seitengedanke aus dem Rondo der Klaviersonate *g*-Moll op. 22, ein Werk, das Schumann der frühverstorbenen Henriette Voigt widmete, was Clara zu Eifersuchtsanfällen herausforderte.

Die Sätze IV *Der Würgeengel der Gegenwart* und V *heiter bewegt (Es wehet ein Schatten darin)* bilden ein Paar: Der Würgegriff löst sich auf in einer Bewegung, deren Heiterkeit ins Dämonische hineingerät. Der abschließende *Kondukt II (Der bleiche Engel der Zukunft)* kommt *ausdruckslos, streng im Zeitmass* daher. Der Klang erscheint fast erstickt, das letzte, fast unhörbare Motiv ist textiert: ENDEN ICH. Es handelt sich um, wie Roman Brotbeck 2008 formuliert, eine »Musik der Grabmale und ihrer Inschriften. In den Tonhöhen erscheinen die Namen, in den Dauern die Todesdaten der Beteiligten.«

»Es sind Zitate, die kaum erkennbar sind, wenn man nicht darauf hingewiesen wird und ich will eigentlich auch gar nicht, dass man darauf hinweist. Ich

hatte den Gedanken, dass die Asche der verbrannten Cello-Romanzen das ganze Leben von Schumann enthält. Darum habe ich die vier mittleren Sätze meiner *Romancendres* komponiert wie bei einem Sterbenden, in dessen Kopf im Augenblick seines Endes noch einmal in Sekundenbruchteilen das ganze Leben vorüberzieht.« (H. H.)

## Ost-West-Miniatur II

Yuns *Ost-West-Miniaturen* (1994) sind bezogen auf Goethes Gedicht *Ginkgo biloba* (1815) aus dem *West-Östlichen Divan*. Das Liebesgedicht an Marianne Willemer reflektiert den Doppelcharakter der Blattform des Ginkgo-Baums: Während das jugendliche Blatt tief eingeschnitten ist und daher zweiteilig erscheint, wächst das ausgewachsene Blatt zur fächerförmigen Einheit zusammen.

Das Thema der Verschmelzung von ostasiatischer und westeuropäischer Klangerfahrung, das im Titel der beiden zweiteilig angelegten Stücke mit anklingt, konkretisiert Isang Yun hier, indem er der Oboe das Lineare der ostasiatischen Klanggestik zuordnet, zu der das Violoncello – das Instrument, das er selber erlernt hat – den westlichen Widerpart bildet. Yuns »Hauptklangtechnik« ist ein Komponieren mit Zentraltönen, für das in entwickelnder Variation spiralartig sich verändernde Intervallrelationen wesentlich sind.

Charakteristisch für beide Stücke ist die zweiteilige Bogenform, aber auch die konsequent lineare Gestaltung der Stimme des Blasinstruments, der sich das Violoncello immer mehr anpasst, sowie die allmähliche, durch kleinere Notenwerte vermittelte Bewegungszunahme und Belebung der klanglichen Gestik. Die Musik folgt dem Gedanken der in sich getrennten Einheit, der Einheit in der Zweierheit bzw. der Zweierheit in der Einheit.

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

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

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

## Für Heinz und Ursula Holliger

*In nomine – all’ungherese* für Englischhorn (2001) war György Kurtágs Beitrag zum Projekt *Witten In Nomine Broken Consort Book* des ensemble recherche im Rahmen der Wittener Tage für neue Kammermusik. Die für dieses Projekt komponierten Stücke sollten an vorhandene Musik anknüpfen, beispielsweise an »In nomine«-Modelle englischer Renaissance- oder Barockmusik, doch bevorzugte Kurtág die ungarische Tradition. Der *Brief aus der Ferne an Ursula* (2014) ist ein Oboensolo, das Kurtág für die schwerkranke Ursula Holliger komponierte. Das *Sappho-Fragment* für Englischhorn (1999) entstand für Heinz Holliger zu seinem 60. Geburtstag.

### »Gassenhauer-Trio«

Beethovens Trio für Klavier, Klarinette und Violoncello wird üblicherweise als Bläserkammermusik oder Kammermusik mit Klavier rubriziert und ist zugleich ein Derivat des Klaviertrios, einer Gattung, die vor allem Mozart entwickelt hatte und der Beethoven mit den drei Werken, die er 1795 als sein Opus 1 veröffentlichte, neues Gewicht gab. (Das Klaviertrio hatte sich vor dem Hintergrund der generalbassbegleiteten Sonate herausgebildet, wobei sich das Violoncello vom Bassinstrument zum gleichberechtigt konzertierenden Partner emanzipierte.) Die Klarinette war damals ein junges Instrument: Mozart, dessen kammermusikalisch intimes »Kegelstatt-Trio« (mit Bratsche statt Violoncello, KV 498, 1786) Beethovens »Gassenhauer-Trio« (1798) vorausging, hatte die Klarinette 1778 im Mannheimer Hoforchester (in einer Sinfonie von Carl Stamitz) gehört und schrieb an den Vater: »Ach, wenn wir nur clarinetti hätten! – sie glauben nicht was eine sinfonie mit flauten, oboen und clarinetten einen herrlichen Effect macht!« Als Alternative zur Klarinette erschien sowohl zu Mozarts als auch zu Beethovens Trio von Anfang an auch eine Violinstimme im Druck.

Den Beinamen »Gassenhauer-Trio« erhielt Beethovens dreisätziges Werk, das zu Beginn des Jahres 1798 entstand, durch den Umstand, dass er als Thema für den dritten Satz, einen Zyklus von neun Variationen, einen Gassenhauer – also einen Schlager, der durch die Gassen Wiens »gehauen« wurde – aufgriff. Das Thema dieses dritten Satzes basiert auf der Melodie des Terzetts *Pria ch'io l'impegno* [Bevor ich ans Werk geh'] aus der damals aktuellen komischen Oper von Joseph Weigl *L'amor marinaro* [Die Liebe des Seemanns] (auch: *Il Corsaro* [Der Pirat] bzw. *Der Korsar aus Liebe*), die Ende 1797 am Wiener Burgtheater aufgeführt wurde. Die Melodie dieses Terzetts verarbeiteten neben Beethoven auch Joseph Eybler, Johann Nepomuk Hummel und Josef Wölfl sowie später noch Niccolò Paganini.

Der Beiname führt auf eine falsche Fährte, falls er suggeriert, dass es sich bei Beethovens dreisätzigem Klarinetten trio um unterhaltsam »leichte« Musik



---

handle. Im ersten Satz (*Allegro con brio*) entfaltet Beethoven eine harmonisch kühne Tonarten- und individualisierte Formdisposition, wobei der Halbton eine besondere Rolle spielt. (Der Kopfsatz beginnt mit einem Unisono auf der Quinte *f*, während die Seitensatzgruppe überraschend in *D-Dur* anhebt und die Durchführung mit *Des-Dur* einsetzt.)

Der langsame Satz scheint an Carl Philipp Emanuel Bachs »redendem Prinzip« orientiert, wobei zuerst die Cellistin das Thema vorträgt. Einer raffinierten Dramaturgie folgt auch das ausgedehnte Variationenfinale. Die neun Variationen fasst Beethoven in Gruppen zusammen: Var. I ist dem Klavier überlassen, Var. II ein Bicinium von Cello und Klarinette; in Var. III gehen alle drei *con fuoco* ans Werk. Var. IV-V bilden ein *Minore* [*b-Moll*] – *Maggiore*-Paar, denen eine Echovariation mit nachschlagenden Achteln folgt. VII-VIII erscheint erneut als Moll-Dur-Paar, während in den Schluss eine Variante mit Takt- und Tonartwechsel (*G-Dur*, 6/8) eingefügt ist.

w. sp.



**Heinz Holliger**, 1939 in Langenthal im Kanton Bern geboren, begann früh seinen Weg als universeller Musiker, als Oboist, Pianist, später auch Dirigent – und von Anfang an dazu parallel auch als Komponist. Die internationale Karriere des Oboisten, die mit 1. Preisen in den Wettbewerben von Genf (1959) und München (1960) einsetzte, verdeckte zunächst die des Komponisten und Dirigenten. Holliger studierte Oboe bei Émile Casagnaud in Bern, später noch bei Pierre Pierlot in Paris, Klavier bei Sava Savoff in Bern und Yvonne Lefébure in Paris sowie Komposition bei Sándor Veress in Bern (1956–60), später (1961–63) bei Pierre Boulez in Basel. Er war 1959–63 Solo-Oboist in

Basel und lehrte 1964–2003 an der Hochschule für Musik in Freiburg. Als Oboist entdeckte er unbekannte Werke des 18. Jahrhunderts. Seine Virtuosität und sein eindrucksvolles Repertoire neuer instrumentaler Spieltechniken inspirierte Witold Lutosławski, Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio, Hans Werner Henze, Sándor Veress, Frank Martin, Klaus Huber, Isang Yun, Elliott Carter, György Kurtág u. v. a. zu neuen Werken.

Holliger verfügt über ein enzyklopädisches Wissen und Gedächtnis. Als Dirigent nahm er alle Solokonzerte, Symphonien und Ouvertüren von Robert Schumann für CD auf, ein Schubert-Zyklus ist im Entstehen.

Seine erste im Druck veröffentlichte Komposition war 1956 das Morgenstern-Lied *Schmetterling*, das er 2003 orchestrierte. Zu seinen Hauptwerken zählen u. a. die Vokalwerke *Glühende Rätsel* für Altstimme und zehn Instrumentalisten (Nelly Sachs, 1964), *Siebengesang* für Oboe, Orchester, Singstimmen und Lautsprecher (Georg Trakl, 1966/67), der *Scardanelli-Zyklus* (Friedrich Hölder-

lin, 1975/85), die *Gesänge der Frühe* (Hölderlin / Bettina von Arnim, 1987), Trakt-Zyklen (*Drei Liebeslieder*, 1960; *Fünf Lieder*, 1992/2006); *Reliquien* für Sopran, Klarinette und Klavier (Franz Schubert, 2019). Bühnenwerke: *Der magische Tänzer*. Versuch eines Ausbruchs (Nelly Sachs, 1963/65); auf Stücke von Samuel Beckett: *Come and Go* (1976/77), *Not I* (1978/80), *What Where* (1988); die Opern *Schneewittchen* (Robert Walser, 1997/98) und *Lunea* (Nikolaus Lenau, 2010/13; orch. 2017). Orchesterwerke: *Atembogen* (1974/75); *Tonscherben* (1985); *(S)irató. Monodie* (1992/93); *COncErto?* (2000/01), *Konzert für Violine und Orchester »Hommage à Louis Soutter«* (1993/95; rev. 2002). Zyklen auf helvetische Texte (*Puneigä*, Anna Maria Bacher, 2000/02; *Induuchlen*, Albert Streich, 2004/05); zahlreiche Kammermusikwerke, u. a. Bläserquintett *h* (1968), *Romancendres* für Violoncello und Klavier (2003); 2. *Streichquartett* (2007).

**Anita Leuzinger**, 1982 geboren, studierte bei Thomas Grossenbacher in Zürich und bei Thomas Demenga in Basel (Solisten-diplom mit Auszeichnung). Einen großen Einfluss auf sie hatte der ungarische Pianist Ferenc Rados. Weitere Impulse erhielt sie von György Kurtág, Miklós Perényi und Steven Isserlis. Im Juni 2008 gewann Anita Leuzinger den Naumburg-Wettbewerb in New York; im Herbst 2009 gab sie ihr Début-Recital in der Weill Recital Hall der Carnegie Hall.

Bereits mit 23 Jahren wurde sie Solocellistin des Tonhalle-Orchesters Zürich. Ihre Teilzeitstelle erlaubt es ihr, sich intensiv der Kammermusik zu widmen und als Solistin tätig zu werden. Seit mehreren Jahren spielt sie im Duo mit dem Pianisten Anton Kernjak. Eine regelmäßige Zusammenarbeit verbindet sie auch mit Heinz Holliger, mit dem sie bei den Salzburger Festspielen das Cellokonzert von Lutosławski spielte und in Japan eine Reihe von Kammerkonzerten gab. Seit Oktober 2007 lehrt sie an der Musikhochschule Basel. Anita Leuzinger spielt ein Cello von Giovanni Battista Guadagnini aus dem Jahr 1752.





**Anton Kernjak** entstammt einer slowenischsprachigen österreichischen Familie. Seine Ausbildung erhielt er bei Christoph Lieske am Mozarteum Salzburg und danach in der Konzertklasse von Rudolf Buchbinder an der Hochschule für Musik Basel. Meisterkurse besuchte er bei György Kurtág und über viele Jahre war der ungarische Musiker Ferenc Rados sein musikalischer Mentor. Er war u. a. Preisträger beim internationalen Klavierwettbewerb »Johannes Brahms« in Pörschach.

Als Kammermusiker spielt er in verschiedenen Besetzungen. Er lehrt seit 2004 (seit 2009 als Professor) an der Hochschule für Musik in Basel. Neben dem klassisch-romantischen Repertoire gilt sein Engagement den Aufführungen und Uraufführungen neuester Werke, zuletzt auch in Zusammenarbeit mit dem Mondrian Ensemble Basel.

Gemeinsam mit Heinz Holliger und Anita Leuzinger nahm er die CD »Aschenmusik« (ECM New Series 2395) mit Werken von Robert Schumann sowie Holligers *Romancendres* auf.