Présence und Sonata

Trios von Bernd Alois Zimmermann und Isang Yun

INTERNATIONALE
ISANG YUN
GESELLSCHAFT E.V.

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

KULTUR BÜRO
ELISABETH

Villa Elisabeth
Invalidenstraße 3, 10115 Berlin

Berlin: Samstag, 24. Oktober 2020, 19.00 Uhr
Villa Elisabeth, Berlin-Mitte, Invalidenstraße 3

Titelseite
Photos: Stefan Odry – Frank Brückner

Die *Internationale Isang Yun Gesellschaft* finanziert sich ausschließlich aus den Beiträgen ihrer Mitglieder. Sie verfügt nicht über die Tantiemen des Komponisten und auch nicht über anderweitige Fördermittel.

Eintritt frei, Spenden erbeten!

Internationale Isang Yun Gesellschaft e. V.
GLS Bank Bochum
IBAN DE57 4306 0967 1229 7235 00
BIC GENODEM1GLS

Bernd Alois Zimmermann (1918 – 1970)

Présence (1961)

Ballet blanc (Concerto scénique)
en cinq scènes (en cinq parties)

1ère scène: introduction et pas d'action (Don Quichote)
»wir jagen das wild / das uns opfert.«

2ème scène: pas de deux (Don Quichote et Ubu)
»die stählernen engel der dinge / holen uns ein.«

3ème scène: Solo (pas d'Ubu)
»Alle Wahr- / vögel nisten / in einem / einzigen Baum.«

4ème scène: pas de deux (Molly Bloom et Don Quichote)
»Flutende Lippen / umwogen den Grund … / unentblätterter Schlaf, /
atemloses Versprechen … / Insel der schwebenden Vögel.«

5ème scène: pas d'action et finale (Molly Bloom)
»Im unaufhörlichen / tamtam / deiner haare /
dreht sich der sarg / der umkehrenden / träume.«

Sophia Jaffé (Violine), Mischa Meyer (Violoncello), Björn Lehmann (Klavier),
Mathias Donderer (Speaker)

Isang Yun (1917 – 1995)

Sonata für Oboe (Oboe d'amore), Harfe und Viola (1979)

Für Ulla und Harald Kunz
zum 4. Juli 1979

Viola Wilmsen (Oboe), Marion Ravot (Harfe), Annemarie Moorcroft (Viola)

Isang Yun und Bernd Alois Zimmermann

Isang Yun (1917–1995) und Bernd Alois Zimmermann (1918–1970) gehören derselben Generation an. Beide waren sie traumatisiert durch Kriegserlebnisse und alles, was damit zusammenhing. Korea litt an der Kolonialisierung durch das imperialistische Japan, die in den Pazifischen Krieg (1941–45) mündete. Es folgte die Teilung der Einflusssphären durch fremde, ideologisch verfeindete Mächte sowie der Koreakrieg (1950–53), dessen Ergebnis die Teilung bestätigte. Bis zum Ende seines Lebens musste Yun dann den Kalten Krieg ertragen, das heißt die mit dem Antikommunismus verbundene Hysterie sowie die dabei erzeugten Monster. Yun verlor nicht die Zuversicht, er verbitterte nicht, aber er musste resignieren. Unversöhnt mit Korea starb er in Berlin.

Als Komponisten waren Zimmermann wie Yun nach der Befreiung hoch motiviert, die in den Kriegs- und Zwischenkriegsjahren verdrängte Musik sowie die aktuellen Entwicklungen der neuen Musik – der Avantgarde, die sich in Zentren wie Darmstadt, Köln und Donaueschingen abspielte – in relativ kurzer Zeit kennenzulernen und das, was ihnen für die eigene kompositorische Arbeit brauchbar schien, zu nutzen.

In Zimmermanns Œuvre folgte auf eine »expressionistische« Phase, die – wie er gegenüber Monika Lichtenfeld formulierte – bis 1952 reicht, eine Phase der Aneignung und Erprobung serieller Techniken, welche in das um 1960 einsetzende »pluralistische« Konzept mündete. Isang Yun hingegen sah sich vor grundlegend andere Fragen gestellt: Er handelte als koreanischer Patriot, der eine genuin asiatische Musiksprache erstrebte und zugleich den Anschluss an europäische musikalische (und kompositorische) Standards, an den europäischen Konzert- und Musikbetrieb suchte. Beide Komponisten aber waren gewissermaßen »Dialektiker«, handelten nach dialektischen Kontrastprinzipien, wobei Yuns weitgehend musikimmanentes Material ungleich homogener ist als die heterogenen Materialien, die Zimmermann vor allem in seine groß dimensionierten Werke einbezog und entfaltete.

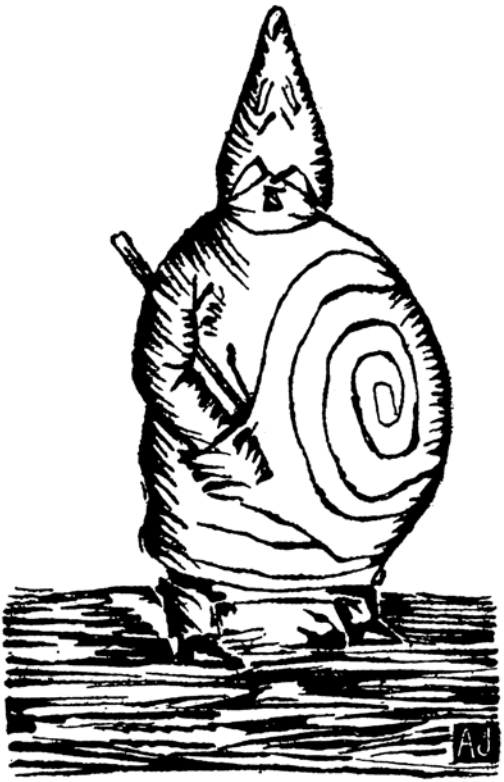
Der Begriff der Zeit stand im Zentrum des literarisch, theologisch und philosophisch geschulten Denkens von Bernd Alois Zimmermann. Die Präsenz (Anwesenheit) von Gegenwart, Zukunft und Vergangenheit, die ihm vorschwebte, realisierte er im Nacheinander sowie in dialogisierenden und sich bis zur Gleichzeitigkeit überlagernden Klangschichten. Diese Klang- und Zeitschichten sind in sich jeweils differenziert durch verschiedene Gangarten (*ritmo libero – ritmo fisso* u. v. a.), Spieltechniken, Artikulationen usw. sowie formalisiert durch die Einbeziehung serieller Techniken.

Zimmermann reflektierte immer auch die traditionellen musikalischen Gattungen und die Rolle der Instrumente. Dabei gelangte er zu eigenständigen neuen

Lösungen, die auf die Befreiung von traditionellen Konventionen und Mustern zielten.

Présence

In *Présence* verknüpft er stilistisch und historisch bisweilen extrem divergierende Klang- und Zeitschichten. Die Collage- und Montagetechnik, die hier hineinspielt, ist durch literarische Vorbilder inspiriert, durch James Joyce, Ezra Pound u. a., insbesondere aber von der Theaterästhetik des Alfred Jarry (1873–1907), dessen zukunftweisendes Stück *König Ubu* (1896) Zimmermann 1960 bei einer Aufführung in Köln erlebt hatte.



Père Ubu nach einer Zeichnung von Alfred Jarry

Bei der Komposition von *Présence* handelte es sich ursprünglich um den Auftrag für ein Klaviertrio, der vom Hessischen Rundfunk und Hans-Wilhelm Kulenkampff ausging. Doch schon bald verwandelte und erweiterte Zimmermann das im Entstehen begriffene Werk in ein die Grenzen der Gattung sprengendes Stück, dem er eine szenische Dimension einkomponierte. Er verband die Musik mit im Einzelnen analytisch kaum zu entschlüsselnden szenischen und literarischen Verweisen, um ein abstraktes Ballett zu ermöglichen – ein musikalisch-choreographisches Spiel, das die Phantasie anregt. (Zugleich durchbricht er die traditionelle Vorstellung des homogenen, in sich geschlossenen Werks.)

Ballet blanc – Notation – Reihenfolge – Uraufführung

Als »Ballet blanc« [weißes Ballett] wird eine Szene bezeichnet, in der die Ballerina und das weibliche Corps de ballet weiße Kostüme oder kurze Tutus tragen. Im 19. Jahrhundert wurden in Ballets blancs vor allem übernatürliche Kreaturen wie Geister, Nymphen aller Art, Feen, verzauberte Jungfrauen oder auch unkeusche Nonnen dargestellt. Als Gegenbegriff kreierte Zimmermann später die Bezeichnung »Ballet noir« für die 1966 vollendete *Musique pour les soupers du Roi Ubu. Ballet noir en sept parties et une entrée* für Orchester und Combo.

Das »Ballet blanc« *Présence* – ein Klaviertrio, das auch szenisch aufgeführt werden kann – zeigt auch eine besondere Notation. Diese Notation ermöglicht den Verzicht auf Vorzeichen und stellte damals (in Entsprechung zu ähnlichen Experimenten von Mauricio Kagel und Henri Pousseur) einen Versuch dar, das Lesen des Notierten zu erleichtern. Zimmermann bezog die Notation vorzugsweise auf die weißen Tasten des Klaviers und machte die Abweichungen um Halb- oder Vierteltöne durch Hohlköpfe oder Rauten sichtbar.

Die Reihenfolge, in der Zimmermann die fünf Sätze (oder Szenen) komponierte, hat Heribert Henrich aus dem Briefwechsel erschlossen. Dabei hatte Zimmermann wohl doch eine Dramaturgie vor Augen, die das Finale als resümierenden Teil gewichtet und mit besonderer Sorgfalt behandelt. Der Schluss der Komposition, die fast zehnminütige fünfte Szene, war zuerst fertig, am 27. März 1961. Es handelt sich dabei um das ursprünglich angekündigte Klaviertrio. Die Abgabe dieser Szene an den Schott-Verlag erfolgte am 5. April. Am 11. Mai standen die Szenen 1 und 4 »unmittelbar vor ihrem Abschluß« (H. Henrich), denen die Szenen 2 und 3 wohl bald folgten. Denn schon am 26. Mai kommunizierte Zimmermann die Titel der fünf Szenen und bereits am 29. Juni war das Aufführungsmaterial mit allen Korrekturen hergestellt. (Es bildete auch die Grundlage für den 1977 erfolgten Druck der Partitur.)

Die Uraufführung des Klaviertrios *Présence* fand am 8. September 1961 bei den 16. Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt durch Bernhard Hamann (Violine), Siegfried Palm (Violoncello) und Hans Priegnitz (Klavier) statt. Sieben Jahre später, am 16. Mai 1968, gelangte die szenische Fassung

im Schwetzinger Schlosstheater zur Uraufführung. In der Choreografie von John Cranko agierte das damals legendäre Stuttgarter Staatsballett mit Marcia Haydée (Molly Bloom), Richard Cragun (Roy Ubu), Heinz Clauss (Don Quichotte) und acht weiteren männlichen Tänzern. Es spielten Saschko Gawriloff, Siegried Palm und Aloys Kontarsky, die dieses Werk über Jahrzehnte hinweg immer wieder aufführten.

Auch für konzertante Aufführungen wünschte Zimmermann, dass die Texte präsent sein sollten. Den Untertitel *Ballet blanc en cinq scènes* änderte er im Februar 1962 in *Concerto scénique en cinq parties.*

»Distribution«: Figuren der Literatur

Drei Gestalten literarischer Provenienz fungieren im Klaviertrio als Protagonisten: Don Quichote (Cervantes) – Geige, Molly Bloom (James Joyce, »Ulysses«) – Violoncello, Roi Ubu (Alfred Jarry) – Klavier.

Die Figur des Ubu kannte Zimmermann spätestens seit einer Aufführung des surrealistischen Theaterstücks von Alfred Jarry an der Studiobühne der Kölner Universität im Jahr 1960. Seit März 1960 stand er in Kontakt zu Paul Pörtner (1925–1984), dessen Übersetzung dieser Ubu-Aufführung zugrunde lag. Wesentlich und nachhaltig prägend war dabei nicht nur die Begegnung mit dem provokanten anti-bürgerlichen Stück, sondern vor allem die neue Theaterästhetik, die diesem zugrunde lag.

Alfred Jarry (1873–1907) war bestrebt, die Grenzen zwischen Theater, Illusion und Realität zu verwischen; er durchbrach die bestehenden Theaterkonventionen: »Jarry wandte sich sowohl vom deklamierenden Sprech- oder Ideentheater klassischer Prägung als auch von einer naturalistischen Abbildung der Realität ab und forderte stattdessen ein radikal a-mimetisches, vom Marionettentheater inspiriertes ›théâtre-action‹. Jarrys Figuren zeichnen sich durch eine ins Typenhafte gesteigerte Entpsychologisierung und Entpersonalisierung aus. Sie lassen sich meist durch einen geringen Satz an Merkmalen erschöpfend charakterisieren, ihr Handeln ist oft von Irrationalität und Akausalität geprägt, sie sind wandlungs- und lernunfähig. Dies wird äußerlich durch das Tragen von Gesichtsmasken repräsentiert, die zusammen mit einer monotonen, artifiziellen Stimmlage und einem jeweils figurentypischen Bewegungsmuster eine maximale Distanz zwischen der konkreten Persönlichkeit des Schauspielers und der zeitlosen ›Persona‹ der künstlerischen Figur herstellen sollen. Da ihm ein realistisches Bühnendekor als überflüssiger Ballast für die Einbildungskraft erschien, versuchte Jarry die traditionelle Illusionsbühne hin zu einem a-mimetischen Bühnendekor zu überwinden, das nicht nur weit entlegene Orte, sondern auch Innen- und Außenräume unmittelbar in eins setzt. Konkrete Ortsangaben sollten über Hinweisschilder gegeben werden (hierbei berief sich Jarry u. a. auf das Elisabethanische Theater).« (https://de.wikipedia.org/wiki/Alfred_Jarry)

Das Wissen um die elisabethanische Theaterpraxis brachte Zimmermann auch auf den Gedanken, einen (stummen) Speaker einzuführen, der durch den Verweis auf Bild- bzw. Texttafeln durch das Stück führen soll. Hier die von Zimmermann nach den Konventionen des Balletts »Distribution« genannte Personage:

> »Speaker
> ›eine korrekt angezogene Person‹, gemäß der Herrenmode um die Jahrhundertwende gekleidet, mit Kopfbedeckung
>
> Don Quichote (Violine)
> danseur noble mit Goldhelm, Visier und Federbusch [»Der Mann mit dem Goldhelm«, um 1650 gemalt, galt schon im 17. Jahrhundert als Krieger der Vergangenheit]
>
> Molly Bloom (Violoncello)
> prima ballerina mit Tutu und Maske der Gaia-Tellus [der Erdmutter]
>
> Ubu – Roi (Klavier)
> danseur noble mit einem Tapirkopf« [eine rezente Gattung aus der Ordnung der Unpaarhufer, existierend seit ca. 14 Mio. Jahren]

Don Quijote, musikalisch in der Violine präsent, ist der »Ritter von der traurigen Gestalt«, der immer den Kürzeren zieht, weil er zwischen Dichtung und Wahrheit, Einbildung (oder Traum) und Realität nicht unterscheiden kann. Er hat Buchwissen erfahren, ist weltfremd und naiv.

Ihm zur Seite steht Molly Bloom (aus »Ulysses« von James Joyce), der Zimmermann die Klänge des Violoncellos zuordnete. Die literarische Gestalt der Molly wirkte als Opernsängerin in Dublin – eine phantasievolle, sinnliche Frau, die nicht Nein sagen kann. Zimmermann selber zitiert Mollys Schlussmonolog aus Joyce's *Ulysses* in seiner Werkeinführung von 1961: »and then I asked him with my eyes to ask again yes and then he asked me would I yes ... and first I put my arms around him yes and drew him down to me so he could feel my breasts all perfume yes and his heart was going like mad and yes I said yes I will Yes«.

Die Figur des Père Ubu, auch François Ubu oder Ubu Roi genannt, ist hervorgegangen aus einer Schülertheater-Aufführung, in welcher ein Physiklehrer travestiert wurde, der für die Pennäler »alles Groteske dieser Welt« bedeutete. Jarry entwickelte daraus die feige, gefräßige, habgierige sowie machtbesessene Figur des Usurpators Ubu Roi.

Photo: Creative Commons Attribution 2.0 Generic, Gibraltar-Info

Molly Bloom Statue, Botanischer Garten, Gibraltar

»Wortembleme«

Bei den literarischen Motti, die Zimmermann den fünf Szenen voranstellte, handelt es sich um Kurzgedichte von Paul Pörtner aus dem Lyrikband »Schattensteine« (1958). Pörtner, der aus Wuppertal stammte, war nicht nur Übersetzer der Stücke von Alfred Jarry, sondern auch Autor und Theoretiker des experimentellen Theaters.

»Die Wortembleme, Wortsteine: vage Wegweiser in einem Eisfeld – wer vermag zu entscheiden, ob sie nicht ›verstellt‹ sind? – sind die ›Dekoration‹ der imaginären Szene. Paul Pörtner gibt damit Zeichen, welche ihren Kontrapunkt in den Bildtafeln der einzelnen Szenen finden, die der speaker – der stumme ›speaker‹ – vorstellt.« (Zimmermann 1961)

wir jagen das wild
das uns opfert.

die stählernen engel der dinge
holen uns ein.

Alle Wahr-
vögel nisten
in einem
einzigen Baum.

Flutende Lippen
umwogen den Grund …
unentblätterter Schlaf,
atemloses Versprechen …
Insel der schwebenden Vögel.

Im unaufhörlichen
tamtam
deiner haare
dreht sich der sarg
der umkehrenden
träume.

Bezugssysteme

Über die Absicherung durch kompositorische Techniken und Strategien hinaus (ent)wirft Zimmermann ein Netz aus Bezugssystemen. Dazu zählen a) idiomatische Gesten. Sie bilden Zeitschichten, sehr wahrscheinlich durch die Allintervallreihe abgesichert, aber eben doch mehr als nur das: Er reiht und kombiniert, montiert und collagiert spezifische Idiome, semantisch geladen. Zimmermann ruft

diese Idiome wie Versatzstücke ab. Es gibt dialogisierende Momente, Überlagerungen usw., die er einsetzt mit einer Absicht – als drängende oder verweilende, bisweilen auch konzertierende Gesten. Er verfügt über ein flexibles, nicht fest umrissenes Vokabular: lange Einzeltöne, Tonrepetitionen, tremolierend-repetitive Elemente, weite Sprünge plus kleine Intervalle, geräuschhaft verfremdete und zum Teil allusive Gesten – flüchtig (*sul ponticello*) oder energisch und beharrlich (*col legno tratto*) usw. Diese Gesten können, wenn sie aufeinander folgen, einerseits scharfe Kontraste bilden; da sie aber variiert wiederkehren (und dies über die Grenzen der Sätze oder Szenen hinaus) tragen sie andererseits zum Zusammenhalt, dem übergeordneten Zusammenhang bei.

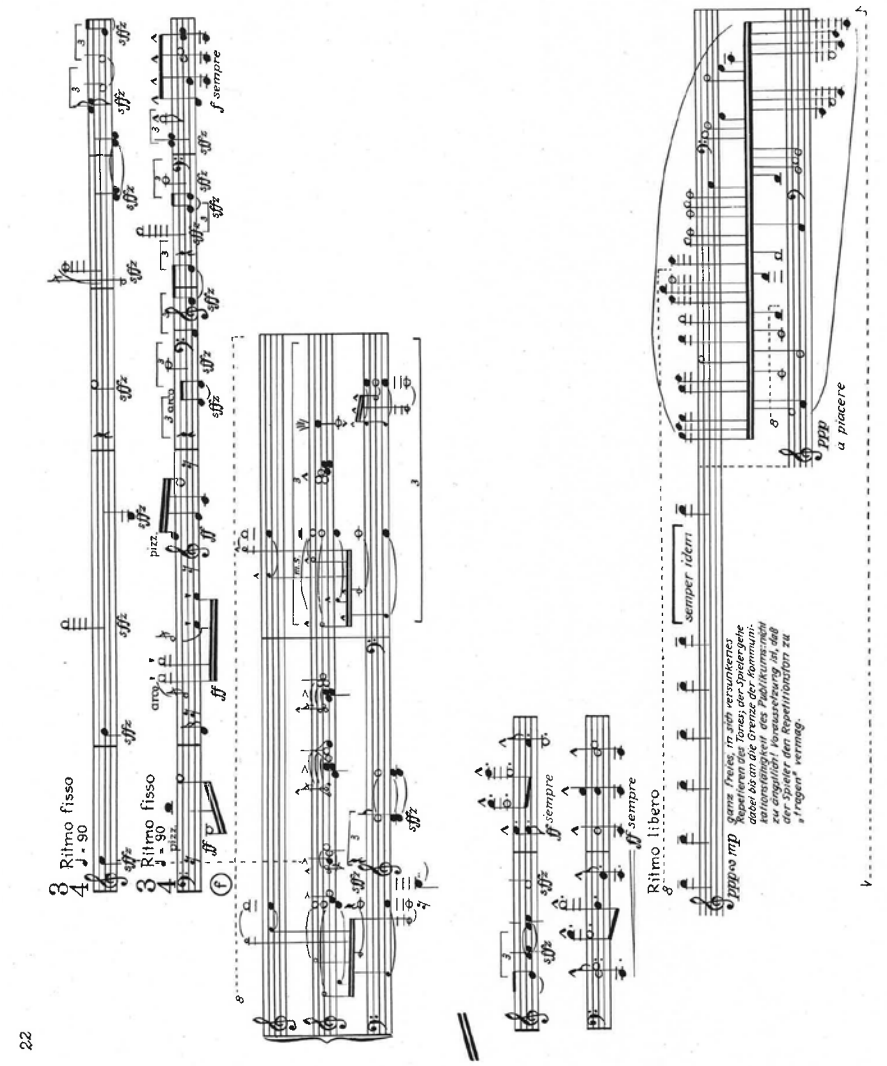
Ein weiteres Bezugs- oder Verweissystem bilden b) Allusionen an Jazz, Blues und Walzer sowie musikalische Zitate vorhandener Kompositionen, c) die den fünf Szenen vorangestellte Texte Paul Pörtners, die der stumme Speaker auf »heraldischen Tafeln« während der Aufführung zeigen soll; d) die literarischen Figuren Don Quijote, Ubu-Roi, Molly; dazu e) die assoziative Zuordnung Instrument – literarische Gestalt; f) die von Zimmermann vorgesehene Szene. Dabei treten nacheinander die folgenden Solisten hervor: Don Quichote (Solo: Szene 1); Don Quichote – Ubu (Pas de deux: Szene 2), Ubu (Solo: Szene 3), Molly Bloom – Don Quichote (Pas de deux: Szene 4), Molly (Solo: Szene 5). Diese Bezüge und ihre ›Verschiebelogik‹ können – nach der derzeitigen Materiallage – kaum umfassend entschlüsselt werden.

Die Instrumente

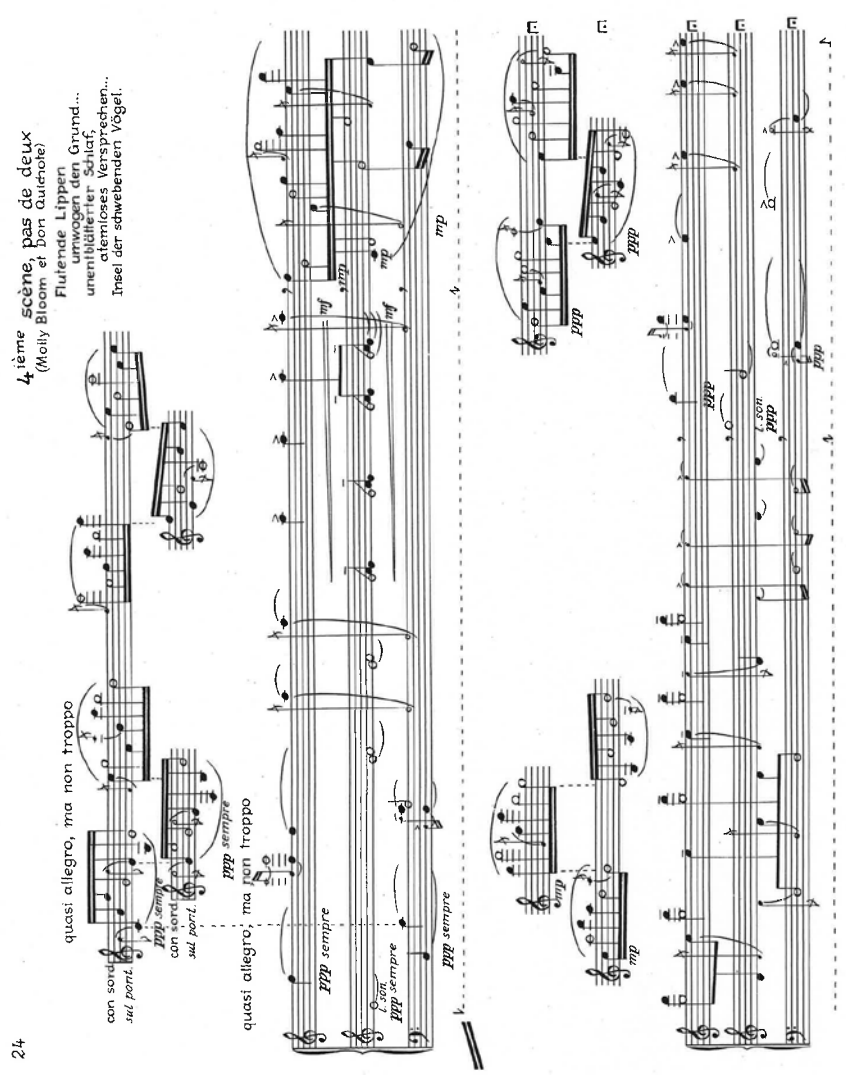
»Die Instrumente, wiewohl den ›Personen der Handlung‹ zugeordnet, stellen sie nicht dar; vielmehr enthüllen sie die tiefer liegende Einheit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in der fast bis zur Farce vorgetriebenen Kontradiktion, welche sich in der scheinbaren und effektiven Widersprüchlichkeit der Wortembleme und heraldischen Tafeln mit dem musikalischen Geschehen offenbart, welches der Idee des pluralistischen Klanges zugeordnet ist.« (Zimmermann 1961)

Fünf Szenen

Nicht nur die Zwölftonreihe – die scherenförmige Allintervallreihe *b es h d c des | g fis as f a e* (+5 -4 +3 -2 +1 | -6 -1 +2 -3 +4 -5), sondern auch das formale Gerüst von *Présence* übernahm Zimmermann aus den *Dialogen* für zwei Klaviere und großes Orchester (1960), wobei er die *Dialoge* 1 + 2 und 6 + 7 in jeweils eine Szene zusammenzog. Auch in die *Dialoge* sind Allusionen und Zitate eingearbeitet (montiert und collagiert), dabei jedoch so sorgfältig in die musikalische Struktur integriert (in ihr verborgen), dass sie kaum offen hervortreten. In Entfaltung seines pluralistischen Konzepts führt Zimmermann in *Présence* nun aber auch neue Zitate ein, die er in denunziatorischer Absicht hörbar werden lässt: »Die musikalischen Zitate treten nur in Verbindung mit Ubu auf und enthüllen von dort



Présence (1961): 3ème scène, Ausschnitt. – Schott, Mainz



Présence (1961): 4ème scène, Anfang. – Schott, Mainz

her ihren Sinn,« schreibt er in seiner Werkeinführung. Hinzuzufügen ist: Die als »Stilbruch« heraustretenden Zitate finden sich vor allem in den Szenen 2 und 3.

In Szene 1 »Introduction et pas d'action (Don Quichote)« folgt auf die dunkel gefärbte Einleitung ein kontrastreiches Nacheinander, wobei Zimmermann die Streicher paarweise führt (mit gelegentlichen solistischen Gesten der Violine), das Klavier *passionato molto* heraustritt und erste dialogisierende Aktionen sowie eine Überlagerung der Klangschichten sich ereignen.

Als Höhepunkte herausgestellt sind die Zitate im zweiten Teil der kurzen 2. Szene, dem »pas de deux Don Quichote – Ubu«: Auf flirrende, heftige (*martellatissimo*), dann leise, melodisch flexible sowie quasi tänzerische Klangaktionen intoniert das Cello (Molly) eine Stelle aus *Don Quixote. Phantastische Variationen über ein Thema ritterlichen Charakters* (1897) von Richard Strauss. Fast gleichzeitig zitiert das Klavier das *Andante caloroso* [wärmendes Andante] aus Prokofjews 7. Klaviersonate (1942), die auch »Stalingrad-Sonate« genannt wird. Wieder gestrichen im Manuskript der Partitur, die Zimmermann an den Hessischen Rundfunk sandte, ist die Anweisung: »Man trachte, die Trivialität der zitierten Melodie, durch Übertreibungen – jedoch ohne allzu starke – möglichst zu unterstützen: schmalzig«. Die lockenden Monster bzw. Meisterwerke der Vergangenheit treten in dieser verführerischen Collage hörbar hervor.

Die symmetrische Anlage der Komposition zeigt sich besonders in Szene 3 »Solo (pas d'Ubu)«. Zimmermann entwickelt Versatzstücke aus den bisherigen Sätzen zu einem phantasievollen Auf und Ab (mit Plateaus in den Extrempositionen). Ein dreimaliger (zweimal repetierter) Akkord im Klavier tritt *espressivo* heraus, wird auf den Ton *a* reduziert und erhält eine für den weiteren Verlauf konstitutive Rolle. Reduktion auf Elementarmaterial wie Quarten und Quinten oder einen schüchternen Vogelruf im *tempo di valse* (Pörtners »Wahrvögel«). Diesmal führen die Streicher das Prokofjew-Zitat an, welches das Klavier übernimmt und sich »vergreift«, woraufhin alle aus Stockhausens Bläserquintett *Zeitmaße* (1956) zitieren. Vergangener Schmalz und Gegenwart fügen sich nicht: Die Musik bricht ab. Stumm verweist der Speaker auf den Ubu-Ruf »Merdre«, der das Theaterstück von 1896 sowie später Zimmermanns Ballett *Musique pour les soupers du Roi Ubu* (1966) eröffnet. Nun folgt eine Radikalisierung in extreme Richtungen: Der Pianist skandiert einen (kaum identifizierbaren, da abstrakten) Cantus firmus, den er in ein serielles Klangfeld einbettet; die Streicher treten in extremer Zerrissenheit hinzu (Nbsp. 1). In äußerstem Kontrast wiederholt der Pianist dann an der Grenze der Hörbarkeit einen einzigen Ton; einem lakonischen Einschub (*Blues* überschrieben) folgen Tonrepetitionen in allen Stimmen.

»Flutende Lippen umwogen den Grund«: Zimmermann findet in Szene 4 »pas de deux (Molly Bloom et Don Quichote)« zu einer zarten, fast schwebenden Gestik (Nbsp. 2) mit gelegentlichen herben Einwürfen. Gemeinsames Musizieren stellt sich ein, unterbrochen durch ein geräuschhaft intensives *col legno tratto*. Anders

als in der (aufgrund der symmetrischen Anlage entsprechenden) Szene 2 brechen die Monster der Vergangenheit hier nicht erneut ein, sondern tastende Schritte auf dem Eis sind möglich – Gegenwart ist erreicht: *sempre fantasioso molto*.

Vergleichsweise kontrastreicher bzw. dramatisch gespannter die Szene 5 »pas d'action et finale (Molly Bloom)«. Trotz der im Einzelnen zunächst scheinbar disparaten Abschnitte der »pas d'action«, in der bald das Klavier massiv heraustritt, wird der große Bogen einer übergeordneten Dramaturgie spürbar: zunehmende Verfeinerung und Sublimierung im konzertierend aufeinander reagierenden Musizieren. Die in die *Dialoge* eingelassenen Zitate – die gregorianische Hymne *Veni creator spiritus*, Mozarts Klavierkonzert C-Dur KV 467 und Debussys »poème dansé« *Jeux* (1912) – sind hier auf flüchtige Allusionen reduziert. In Bezug auf die *Dialoge* für zwei Klaviere und Orchester sprach Zimmermann von »Dialogen über die Zeiten hinweg von Träumenden, Liebenden, Leidenden und Betenden«.

Traumgut und Packeis

Ein Satz, den Bernd Alois Zimmermann in Bezug auf sein erstes Ballett *Alagoana. Brasilianische Impressionen* (1951/55) am 1. Juli 1954 an Gerhard Hering von den Städt. Bühnen Wuppertal schrieb, mag im weitesten Sinn auch Atmosphärisches zu oder um *Présence* charakterisieren: »Meine Musik geht ins Magisch-Traumhafte, Surrealistisch-Assoziierte, wilder Boogie-Woogie, paranoische Visionen, der Tod in Gestalt des klassischen Sängers Orpheus, riesenhaft polypenhaft sich drehende Mobiles usw. […] eine Rahmenhandlung mag durchaus als Netz für das zutagezufördernde ›Traumgut‹ genügen.«

In seiner Werkeinführung zu *Présence* schreibt Zimmermann 1961: »Présence: das ist die dünne Eisschicht, auf der der Fuß eben nur so lange verweilen kann, bis sie einbricht; aber während der Fuß noch für den Bruchteil einer Sekunde auszuruhen vermeint, bricht sie schon, die dünne Decke und zurück bleibt die Gewißheit des Packeises; voraus der Blick in die Zukunft mit der Gewißheit der immer wieder neu begonnenen Gegenwart des Splitterns der Eisschicht und die Absurdität, die in dem ständig unternommenen Versuch liegt, Fuß zu fassen. So erscheint ›Présence‹ als jene Gegenwart, die Vergangenheit und Zukunft miteinander verbindet.«

W. Sp.

Bernd Alois Zimmermann: *Présence* [Werkeinführung zur Uraufführung 1961], in: Intervall und Zeit, Mainz: Schott 1974, 105-106

Ralph Paland: *...vielschichtige Widersprüchlichkeit ... – das Ballet blanc ›Présence‹*, in: Work in Progress und Werkindividualität. Bernd Alois Zimmermanns Instrumentalwerke 1960-1965, Mainz: Schott 2006, 212-268

Heribert Henrich: *II.3 Présence*, in: Bernd Alois Zimmermann Werkverzeichnis, Mainz: Schott 2013, 157-171

Sonata

Der Titel *Sonata*, den Isang Yun 1979 für sein Trio für Oboe (Oboe d'amore), Harfe und Viola (oder Violoncello) wählte, ist eine Reminiszenz weniger an die Form als an die – in der Geschichte der europäischen Musik zentrale – Gattung. Dieser entspricht Yun mit einem Kompendium seines Klangvokabulars sowie anspruchsvollen Spieltechniken. In einer im ganzen dreiteiligen Anlage entfaltet er Prinzipien der Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit; das fast dreißigminütige Werk folgt einer erzählenden Dramaturgie.

Angeregt durch zwei Duostellen im *Doppelkonzert für Oboe und Harfe mit kleinem Orchester* (1977) baten die Solisten Ursula und Heinz Holliger Yun um eine neue Komposition für Oboe und Harfe. Den programmatischen Vorwurf des *Doppelkonzerts* bildet das Märchen von Kuhhirte und Weberin – zwei Sternbildern, die nur einmal im Jahr zusammenkommen können. Zwei Duostellen bringen dort eine Liebes- und eine Abschiedsszene. Während dieses Sujet im Doppelkonzert politisch gewendet ist, nämlich als Erinnerung an die Teilung Koreas, erfährt es in der Kammermusik *Sonata* eine Brechung ins Privat-Allgemeine.

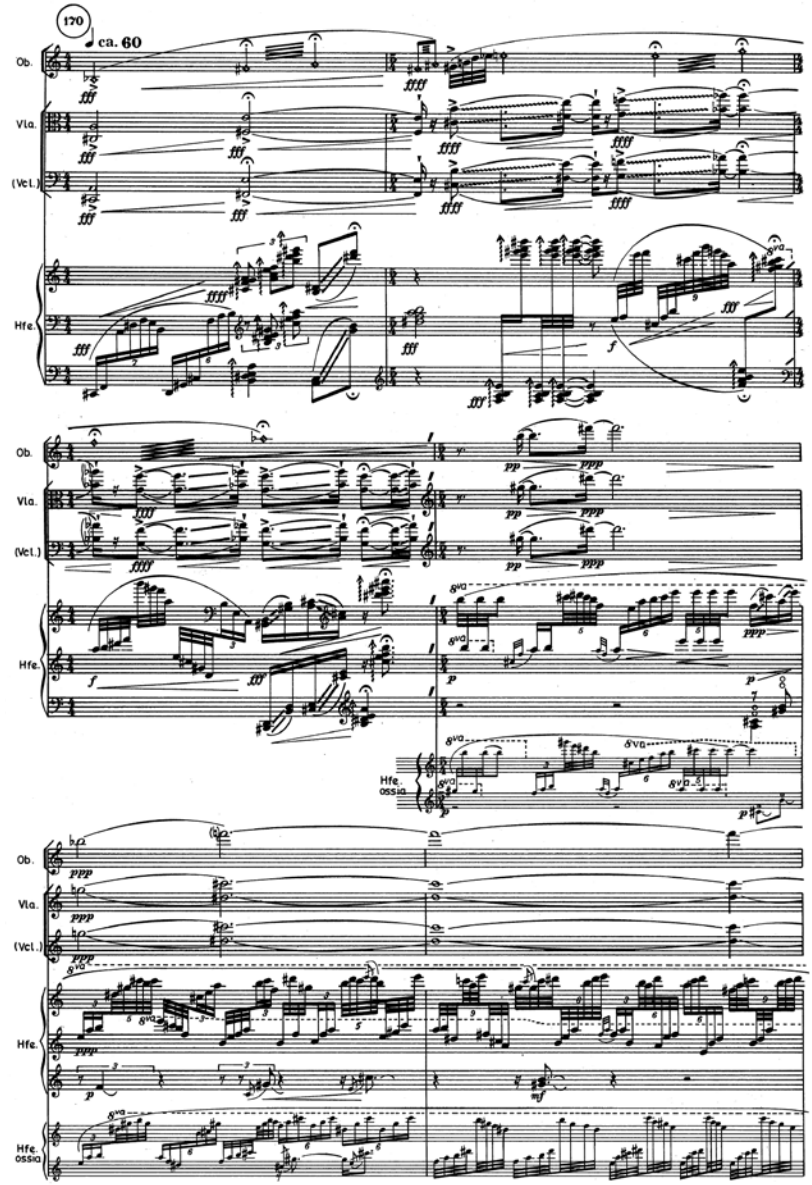
Seinen Freunden Ulla und Harald Kunz gewidmet, zeigt die Komposition – zumindest in den ersten beiden Teilen – das Spiel von Zuneigung, Werbung, erster Annäherung und erfüllter Liebe. Schon durch ihre Klangfarbe führend erscheint die Oboe, Symbol des männlichen Yang-Prinzips, zu der die Harfe den weiblichen Gegenpol bildet, während das Streichinstrument eine vermittelnde Rolle einnimmt.

In den ersten Minuten exponiert Yun Konstellationen, aus der weiträumige Entwicklungen erwachsen. In einer Introduktion mit stilisierten Tanzrhythmen organisiert das Streichinstrument durch Bordunquinten das rhythmische Fundament. Das Innehalten der Zeit auf einem Halteton symbolisiert, dass sich der »Blick« der Oboe nunmehr auf die Harfe richtet. Es beginnt ein Wechselspiel mit zunehmend werbenden Rufen der Oboe und zunächst zurückhaltenden, dann entschlosseneren Antwortgesten der Harfe. Dieser Prozess wird in mehreren Stadien intensiviert und verdichtet.

Der langsame zweite Teil ist in sich dreiteilig angelegt und thematisiert eine nächtliche Szene mit der Vereinigung der Liebenden (Nbsp. 3) im Zentrum. Für den Abgesang – den Abschied – verlangt Yun die Oboe d'amore und modifiziert den Klang der Harfe durch ein Seidentuch, das zwischen die Saiten gewebt wird.

Fast durchgehend konzertant ist die Gestik des raschen Schlussteils, der wiederum mehrere, in sich relativ homogene und zueinander kontrastierende Stadien aufweist.

Walter-Wolfgang Sparrer



Sonata für Oboe und Harfe mit Viola oder Violoncello (1979), Takt 170-175. – Bote & Bock / Boosey & Hawkes, Berlin

Geboren in einer Musikerfamilie in Berlin, trat **Sophia Jaffé** im Alter von sieben Jahren zum ersten Mal öffentlich im Kammermusiksaal der Berliner Philharmonie auf. Ihre musikalische Ausbildung erhielt sie erst bei ihren Eltern, dann bei Herman Krebbers in Amsterdam und Stephan Picard an der Hochschule für Musik »Hanns Eisler« Berlin. Ihre eigene Lehrtätigkeit (seit 2011 hat sie eine Professur an der Hochschule für Musik in Frankfurt am Main) ergänzt heute ihre Konzertlaufbahn.

Zahlreiche Live-Mitschnitte und Rundfunkproduktionen dokumentieren ihr Spiel. Ihre von der Presse hochgelobte Debüt-CD mit ihrem langjährigen Kammermusikpartner Björn Lehmann erschien 2009 mit Werken von Suk, Bach, Ysaÿe, Beethoven beim Label Genuin, bei NMC Recordings 2014 das Violinkonzert von John Casken mit dem Hallé Symphony Orchestra Manchester unter Markus Stenz.

Sophia Jaffé gewann u. a. den Leopold Mozart Wettbewerb Augsburg 2003, den Concours de Genève 2004, den 1. Preis beim Deutschen Musikwettbewerb sowie den 3. Preis beim Concours Reine Elisabeth in Brüssel 2005.

Als Solistin konzertierte sie mit renommierten Orchestern wie dem RSB und DSO Berlin, dem Konzerthausorchester Berlin, den Kammerorchestern Stuttgart, München, Heilbronn, dem Mozarteum Orchester Salzburg, dem Bruckner Symphonie Orchester Linz, dem Sinfonieorchester Basel, dem Orchestre de la Suisse Romande, der Tschechischen Philharmonie Prag, dem Radio Symphonie Orchester Prag, dem Belgischen National-Orchester Brüssel u. a. m.

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, wobei er Schumanns Cellokonzert staunenswert leicht spielte. Seit der Saison 2007/08 ist er Solo-Cellist des Deutschen Symphonie-Orchesters Berlin.

Mischa Meyer spielt Instrumente, die Robert König gebaut hat.

Björn Lehmann tritt gleichermaßen als Solist und als Kammermusiker auf, wobei sein besonderes Interesse auch der Neuen Musik gilt. Er studierte in Hamburg bei Peter-Jürgen Hofer und Ralf Nattkemper, in Lausanne bei Fausto Zadra und an der Universität der Künste Berlin bei Klaus Hellwig. Künstlerische Anregungen erhielt er zudem u.a. von Ferenc Rados, Leonard Hokanson, Robert Levin, Zoltán Kocsis, von Mitgliedern des Amadeus-Quartetts, Hartmut Höll und Irwin Gage. Konzertreisen führten Björn Lehmann in die meisten europäischen Länder, nach Ostasien und Lateinamerika. Er tritt bei zahlreichen internationalen Festivals auf.

Mit der Pianistin Norie Takahashi verbindet ihn seit 2009 eine rege Konzerttätigkeit im PianoDuo Takahashi | Lehmann. Bisher erschienen vier CDs des Duos beim Label Audite, die mehrfach ausgezeichnet wurden (u.a. »CD des Monats« bei Fono Forum und Spezialempfehlung bei Record geijutsu in Tokyo).

Björn Lehmann hat Rundfunk- und Fernsehaufnahmen bei deutschen und internationalen Rundfunkstationen gemacht sowie zahlreiche CDs veröffentlicht. Er arbeitete u. a. mit Komponisten wie Friedrich Goldmann, Mathias Spahlinger und Arnulf Herrmann zusammen.

Seit 2011 lehrt er als Professor für Klavier an der Universität der Künste Berlin. Er gibt regelmäßig Meisterkurse in verschiedenen europäischen Ländern und in Ostasien. Er ist in Wettbewerbsjurys engagiert, 2018 z. B. in der Jury des Concours de Genève.

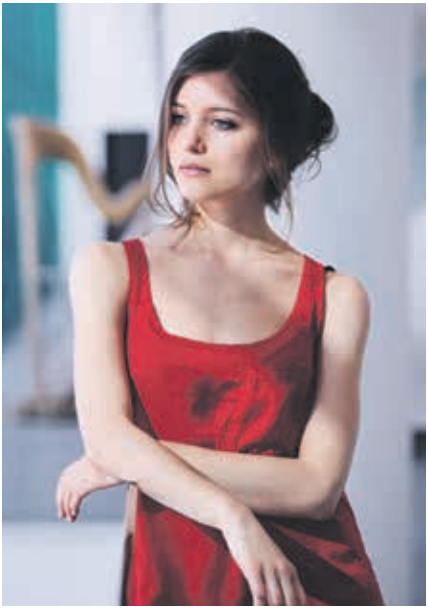
Mathias Donderer (Speaker). Der Cellist Mathias Donderer ist seit 1982 Mitglied des Deutschen Symphonie-Orchesters Berlin. Er studierte an der Hochschule der Künste Berlin bei Wolfgang Boettcher sowie bei Janos Starker in Bloomington, USA. Er besuchte Meisterkurse u. a. bei Zarah Nelsova und Claus Adam. Er war Cellist im Herzfeld-Quartett, ist Mitglied des Philharmonischen Streichoktetts Berlin und tritt regelmäßig in verschiedenen weiteren Kammermusikformationen auf.

Viola Wilmsen war Solo-Oboistin der Deutschen Oper Berlin (seit 2010) und wechselte 2012/13 in gleicher Position ins Deutsche Symphonie-Orchester Berlin (DSO). 2009 gewann sie den ersten Preis beim internationalen Sony-Oboen-Wettbewerb in Japan, womit der Preis in der 30jährigen Geschichte des Wettbewerbs erstmals an eine Frau und nach Deutschland ging. Weitere erste Preise erhielt sie bei internationalen Wettbewerben in Deutschland, Italien, Polen sowie in England als Oboistin und Pianistin.

Sie studierte bei Diethelm Jonas (Lübeck), Dominik Wollenweber (Berlin) sowie Jacques Tys (Paris). Viola Wilmsen war zwei Jahre Dozentin an der Musikhochschule Lübeck. Sie gibt Meisterkurse im In- und Ausland und ist bei internationalen Wettbewerben als Jurorin tätig. Als Solo-Oboistin führten sie Gastengagements zu Orchestern wie den Berliner und Münchner Philharmonikern, dem Bayrischen Rundfunk, dem Bayreuther Festspielorchester, den Staatsopern Berlin, München und Dresden oder dem Mahler Chamber Orchestra.

Als Solistin spielte sie u.a. mit dem DSO, dem Münchner Kammerorchester, der Norddeutschen Philharmonie Rostock, den Duisburger Philharmonikern, dem Haydn-Orchester (Italien) und dem Kansai Philharmonic Orchestra (Japan) sowie Dirigenten wie Riccardo Chailly, Valery Gergiev, Zubin Mehta, Kent Nagano, Andris Nelsons, Roger Norrington und Simon Rattle.

Die französische Harfenistin **Marion Ravot** konzertierte als Solistin und Kammermusikerin in Europa, Asien und Amerika. Zu den Highlights der letzten Jahre zählen ein Konzert im Duo mit Gauthier Capuçon bei der Festveranstaltung anlässlich des 30. Jahrestages des Berliner Mauerfalls, dann Mozarts Konzert für Flöte und Harfe mit Mathieu Dufour unter Ton Koopman im Kammermusiksaal der Philharmonie Berlin sowie auf Schloss Esterházy in Österreich. Gemeinsam mit dem Scharoun Ensemble führte Marion Ravot u. a. Debussys *Danse sacrée et Danse profane* auf.



Als Orchestermusikerin wirkte Marion Ravot u. a. bei den Berliner Philharmonikern, im Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, beim Gewandhausorchester, beim BBC Symphonieorchester London, bei den New Yorker Philharmonikern sowie an der Pariser Oper mit. In der Saison 2019/20 hatte sie einen Zeitvertrag als Soloharfenistin beim Deutschen Symphonie-Orchester Berlin.

Sie studierte bei Isabelle Moretti am Conservatoire National Superieur de Paris und später bei Nancy Allen an der Juilliard School in New York. Anschließend war sie Stipendiatin der Karajan-Akademie der Berliner Philharmoniker, wo sie von Marie-Pierre Langlamet unterrichtet wurde.

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 Konzerten mit Gästen wie Christine Schäfer (Sopran) für die IPPNW eine Reihe von CD-Aufnahmen mit Anna Prohaska (Sopran) und Kolja Blacher (Violine) entstanden sind.

In den letzten Jahren sammelte Annemarie Moorcroft wichtige Erfahrungen bei der Zusammenarbeit mit so unterschiedlichen Persönlichkeiten wie George Benjamin, Peter Serkin, Daniel Hope und Rufus Wainwright. Solistische Engagements führten sie nach Italien, Kanada und an so ausgefallene Orte wie die Akropolis in Athen, wobei sie u. a. mit den Dirigenten Vladimir Ashkenazy, Leonard Slatkin und Kent Nagano zusammenarbeitete.

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.

Isang Yun

Isang Yun, am 17. September 1917 unweit der Hafenstadt Tongyeong im Süden Koreas geboren, studierte ab 1933 Musik in Seoul und Osaka 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 *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 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.

1969–71 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.*