

# ISANG YUN: Sunrise Falling

Y

U

N

Dennis Russell Davies  
Matt Haimovitz  
Yumi Hwang-Williams  
Maki Namekawa  
Bruckner Orchestra Linz

PENTATONE  
OXINGALE SERIES



# ISANG YUN: Sunrise Falling

## CD 1

### Concerto for Violoncello and Orchestra (1976)

1	I	9. 45
2	(cadenzas)	8. 07
3	II	8. 08
4	III	4. 29
<i>Matt Haimovitz, cello</i>		
<i>Bruckner Orchester Linz</i>		
<i>Dennis Russell Davies, conductor</i>		

5	<b>Interludium A (1982)</b>	11. 28
<i>Maki Namekawa, piano</i>		

### Glissées for Solo Cello (1970)

6	I	3. 56
7	II	4. 07
8	III	3. 30
9	IV	4. 32
<i>Matt Haimovitz, cello</i>		

10	<b>Fanfare &amp; Memorial (1979)</b>	16. 33
<i>Bruckner Orchester Linz</i>		
<i>Dennis Russell Davies, conductor</i>		
<i>Feat. Christoph Bielefeld, harp</i>		

Total playing time: 74. 58

## CD 2

### Concerto for Violin and Orchestra No. 1 (1981)

1	I	13. 59
2	II	12. 36
3	III	13. 40
<i>Yumi Hwang-Williams, violin</i>		
<i>Bruckner Orchester Linz</i>		
<i>Dennis Russell Davies, conductor</i>		

### Kontraste. Two Pieces for Solo Violin (1987)

4	I	10. 17
5	II	7. 36
<i>Yumi Hwang-Williams, violin</i>		

6	<b>Gasa for Violin and Piano (1963)</b>	14. 38
<i>Yumi Hwang-Williams, violin</i>		
<i>Dennis Russell Davies, piano</i>		

Total playing time: 73. 01

**"A composer cannot view the world in which he lives with indifference. Human suffering, oppression, injustice... all that comes to me in my thoughts. Where there is pain, where there is injustice, I want to have my say through my music."**

– Isang Yun, 1983



Isang Yun (1989)  
© Elke Nord



## From the Artists

### DENNIS RUSSELL DAVIES

In the early 1980s Heinz Holliger introduced me to Isang Yun and his music. We performed several programs together in Berlin, Bonn, and Zurich, and Yun invited Heinz and me to join him for concerts in Seoul, indicating things might also work out for a performance in Pyongyang. A week before our scheduled departure Yun called me with the sad news that he would have to cancel our trip because the South Korean government was unwilling to guarantee our safety. This was my first personal confrontation with the fraught political realities and instability on the Korean Peninsula. Among the Yun works which so deeply impressed me during those years was his autobiographical Cello Concerto, with the formidable Swiss cellist Walter Grimmer. As I began

to plan for an appropriate centennial commemoration of Yun's life and his music, I felt strongly that Matt Haimovitz could bring the commitment and virtuosity to this great work that it requires and that Grimmer had given it.

Even more determined to help the cause of Yun's music and his hopes for his country, I was able in 1987 to invite him to the "Cabrillo Music Festival" where he and Lou Harrison were honored together in celebration of their 70th birthday years. To bring these two giants together was gratifying, but I was overwhelmed by the response of the California Korean diaspora. The Festival was deluged with ticket requests from a new source, and our audiences experienced the dynamism and devotion that Yun inspired in the United States, Central Europe, the Koreas, and Japan.



Dennis Russell Davies (l) Matt Haimovitz (r)  
and the Bruckner Orchester Linz



I will never forget an interview at Cabrillo with Yun where I helped as translator (his German was very good, and he felt more comfortable speaking about his work in German than English). He was asked about his compositional philosophy, the basis for the sounds he evoked. I can see him describing hearing the sounds around and over him in the atmosphere, then taking scissors and snipping over his head at both “ends”, pulling the “tape” down to his table, and notating on paper what he found there. The interview ended on this beautiful note.

## MATT HAIMOVITZ

Korean composer Isang Yun endured the most unimaginable oppression and torture in 1967-69; kidnapped from Darmstadt, Germany by the South Korean government, he was unjustly accused of espionage for North Korea and sentenced to imprisonment and death. His ostensibly suspicious activities? Refusing to accept the arbitrary border between the North and the South and his vision of music flowing freely through a divided land. He was as uncompromising in his life as he was in his music, longing for an ever-unattainable unity.

Until recently, I had never heard of Isang Yun. I had not come across any of his music, knew nothing of his harrowing personal narrative. In 2016, when Dennis Russell Davies suggested I look at his late friend’s Cello Concerto, I was

instantly hooked by the music’s raw emotional power, the extreme virtuosity of the cello writing, the originality of the sonic textures and the bold inevitability of his forms. I wondered how such an important 20th-century musical voice could have slipped through the cracks of my maximalist appetite. For his farewell concerts as Music Director of Austria’s Bruckner Orchester, Dennis invited me to join him in celebrating Isang Yun’s centennial. The picturesque city of Linz, along the banks of the Danube River, where Mozart composed his eponymously named Symphony K. 425, and where, later, the expansive symphonist Anton Bruckner was born, would host the Austrian premiere of this autobiographical testament by the visionary Korean.

Steeped as I have been in a plethora of contemporary compositional languages over the last 30 years, nothing prepared

me for the controlled chaos of Isang Yun’s score. The cello part is composed in a notational language developed to integrate the sonic world of Asian instruments and forms: a generous array of portamento techniques, rhetoric mimicking the shape of the Korean language and folk traditions, bridging Schoenbergian serialism and indeterminate pitch worlds, and an exploration of new timbral textures, including the novel use of a plectrum to emulate the Korean zither, the *kōmun’go*. Solo cadenzas are scattered throughout, from the opening fiery, chaotic cry of the cello’s entry to the harrowing *pianississississimo* monologue of despair and alienation that grows organically into the slow movement, dreaming of a lost innocence. Yun delves beyond the quintessential concerto dichotomy of one individual’s voice against society’s oppressive noise. In an ever-evolving relationship, here the

orchestra gradually begins to amplify the intentions of the cello protagonist, his heart bleeding but ever-hopeful, and ultimately ending in a defiant, pleading, waking wail.

Where to begin to make sense of this jungle? I tapped into every aspect of my musical toolbox as I approached what at first glance appeared impossible. With new-found patience, it took months. I had to keep reminding myself that the composer was also a cellist; as foreign as the language might be, there was always a way to unlock its idiomatic nature. The end of my solitary work was confirmation of the rich treasure I had in my possession. Isang Yun's Cello Concerto deserves to stand alongside Lutoslawski's and Dutilleux's cello concerti in the pantheon of the genre's late 20th-century innovations.

In 2018, 100 years after Isang Yun's

birth, the two Koreas still teeter on a razor's edge, with ever more global ramifications. I imagine Yun in a jail cell in 1967. The tortured rhythm of water droplets become processional bells of a sacred temple, a manifestation of Yun's faith in music to unite humanity in lands that never should have been divided. The cadence of Martin Luther King Jr.'s words resonate universally: "With this faith, we will be able to hew out of the mountain of despair a stone of hope. With this faith, we will be able to transform the jangling discords of our nation into a beautiful symphony of brotherhood. With this faith, we will be able to work together, to pray together, to struggle together, to go to jail together, to stand up for freedom together, knowing that we will be free one day." Isang Yun lived this faith. His music opens the gate to a lost, united land, Yun's own dream for Korea.



Dennis Russell Davies & Yumi Hwang-Williams

## YUMI HWANG-WILLIAMS

My introduction to Isang Yun's music began with a straightforward invitation from Dennis Russell Davies in 2003. We had just played through Lou Harrison's *Grand Duo*, one of many works written for Dennis, and he asked me: "Would you like to perform Isang Yun's violin concerto with my orchestra?" I found myself confronted with the most ambitious, technical, and musically challenging score, one that pushed my patience and problem-solving skills to the limit. But it also forced me to find a Zen-like inner space needed to absorb Yun's musical language.

This process also inspired me to seek my somewhat neglected Korean heritage and discover my small link to Yun. I found out that my mother's family had evacuated to Tongyeong, Yun's hometown, during the Communists'

advance in the Korean War. Her fond recollections of this picturesque fishing village, with its music of lapping waters, rustling bamboo trees, and folk songs evoked the sounds of Yun's childhood – a source of much inspiration for him in his music.

In 2015, I finally returned to Korea, after leaving at the age of nine, to perform Yun's *Third Violin Concerto* with the Basel Symphony, again with Dennis at the helm. It was at the beautiful new concert hall in Tongyeong which was built for the Tongyeong International Music Festival held in honor of Isang Yun. I was not prepared for the overwhelming emotional reaction to being back in my homeland and for feeling such empathy for Yun's loss and longing for his home due to his exile imposed by the South Korean government. Although unfortunate political controversies have marred

Yun's career in Korea, it is undeniable to me that his compelling voice, borne of sincerity and personal expression, deserves to be heard. I feel

extremely honored and grateful for the opportunity to give voice to Yun's music and be a part of this extraordinary project.



Maki Namekawa  
© Verena Lafferentz





Walter-Wolfgang Sparrer & Isang Yun (1992)

## Program Notes

### WALTER-WOLFGANG SPARRER

FOUNDER AND CHAIR OF THE INTERNATIONAL  
ISANG YUN SOCIETY

Yun's ***Concerto for Violoncello and Orchestra*** (1975/76) – one of the most important works of the 20th century – marks the beginning of a new phase in Yun's work, and is to be interpreted autobiographically. The opposition of solo instrument and orchestra, which represents the relationship between the individual and society, marks a diversification of Yun's musical language, larger-scale conception, and an increasing clarity. Moreover, the composer is using, maybe for the first time, a personal symbolism of pitch, starting off from the note A, as a symbol of innocence or purity. Within its one-movement-form, the *Violoncello Concerto* consists of three parts: the

first – ample, animated, and structured in three phases – is followed by a slow, bipartite middle section that merges into a fast, concise final part.

In the introductory first phase, high and low strings create "colorless and inarticulate" sounds, as the score indicates. We hear intertwining thirds and sixths, cut through by the dissonance of seconds. An almost amorphous or pre-linguistic sound world develops. The formation of a second tone layer of "perfect" octaves (on F, A-flat and A') is interrupted by the entry of the wind section. The solo cello begins with double stops of fifths and minor sevenths. These enclose, in a characteristic alternation of low and high, a pitch frame of C-C-sharp<sup>2</sup>, Yun's symbol for division or disintegration. While the theme of this work is autobiographical, Yun is grappling internally with the question

of meaning and the human search for answers. The quick upward melodic motif, Yun's gesture of liberation, is not independent from the "outside world" of the orchestra. There are "helpers" in the strings and piccolo flutes, and "enemies" in the brasses. But the solo instrument and the orchestra do not meet, they remain in opposition.

In the second phase, the composer returns to the introduction, and this time the cello participates. When the cello enters, it now answers decidedly rather than being torn back and forth: the instrument is *col legno battuto* (struck with the wood of the bow) and an overtone is sounded – a symbol of a hardening process. While the first phase – according to the composer himself – encompasses his childhood, here, he seems to remember his youth. Through the cautious, successive use of orchestral instruments, he tries to

achieve a rapprochement with the solo part, which is abruptly broken by a massive *tutti*.

The third phase expresses self-contemplation or questioning through two solo cadenzas or monologues. The first is introduced as "*pizzicato* with plectrum." The sound of the cello string struck with the plectrum recalls that of the Korean long zither *kōmun'go*. Answering that monologue is a short but brutal *tutti*; after the second, *arco* monologue, another more distinct assimilation takes place and fails. In the following *tutti*, Yun wanted to specifically reference the process of his own kidnapping and torture.

In the concerto's central part, the composer remembers his experience of imprisonment in South Korea. After the first long monologue of the cello, bass clarinet and alto flute recall

the evening tattoo. The entry of the temple block refers to Buddhist burial ceremonies, hastily organized at night. After the second monologue, strings and woodwinds create a tonal layer with emerging quarter-tone-*glissandi*. Here, the composer evokes the image of a man exposed to the ocean's waves like a boat.

The beat of a drum opens the final part, as our protagonist searches for an answer in his struggle for inner and outer freedom. Isang Yun has explained this answer, which appears in the end of the composition, in conversation with Luise Rinser: "In the orchestra, the oboe is playing a *glissando* from *G-sharp* to *A*, and this *A* is taken up by the trumpets which to me always have something admonishing and divine in this high register. There are two trumpets. They are blowing this *A* alternately. The violoncello wants to join

them, but in vain. With its *glissando* it reaches only one quarter-tone higher than *G-sharp*, not more. Finally, it gives up. The infinite and impalpable height, the absolute, the *A* of the trumpets – remains unassailable until the end."

Commissioned by the French *Secrétariat d'État aux Affaires Culturelles*, the cello concerto was first performed on March 25, 1976, in Royan by the Orchestre Philharmonique des Pays de la Loire under Friedrich Cerha. Siegfried Palm, to whom the composition is dedicated "in friendship," was the soloist.

Tr. Frank Heibert

Since the *Concerto for Violoncello and Orchestra*, the principal note *A* had become a cipher for Isang Yun, representing harmony, purity, and perfection. Formally, the *A* in the ***Interludium A for Piano*** (1982) sets a

symmetric and reflective axis. The note appears vividly in several octave ranges; it becomes the axis in the tonal space, the center of symmetrical chord formations. It is present as an imaginary reference point even when it is absent. This piece is an illumination of this note in varying contexts. Next to Ravel's *Le Gibet* (The Gallows) from *Gaspard de la Nuit*, or Scriabin's *Piano Sonata No.10, Op.70*, this is probably the strictest treatment of a single note in the piano oeuvre.

The overall form of Yun's composition can be interpreted in three or five parts. *Interludium A* begins with an introduction composed with resting chords, which – moving from low to high – are exposed in the extreme registers of the piano. Through melismatic figurations and ornamentations, Yun strives for a fluid loosening of the rigor and inflexibility of the chords.

In a meditative and melancholy slow part, which begins in a darker register and slowly conquers the higher tonal regions, Yun retreats to the principal note A and very few chromatic sub-notes.

A lively transition aims at the dissolution and fusion of the relatively static aggregate states. In a work full of variety, Yun combines rampant melisma and variable up-down movements that flow into a fluid trill panorama. One last time, the rigid chords return in a radical rise and fall. In the expansive epilogue, Yun appeasingly unfolds intricate, quietly dynamic tonal fields.

Tr. Oliver Latsch

In ***Glissées for Solo Cello*** (1970), Isang Yun offers four, formally interrelated studies themed around the numerous possibilities of the gliding transition between notes, the *glissando*. Inspired

Handwritten musical score for "Concerto for Violoncello and Orchestra" by Isang Yun. The score is written on multiple staves, showing complex melismatic and glissando passages. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The handwriting is dense and expressive, with some annotations in German at the bottom of the page.



by the characteristic sounds of Korean stringed instruments, in particular the two-string *haegŭm* fiddle and the six-string *kŏmun'go* zither, Yun developed and notated an idiom new to Western European art music. In each of the studies, new playing techniques emerge. Each piece exhibits a symmetrical design and yet is continued in the piece immediately following: a drama of intensification forms the overarching structure of the cycle.

The first movement begins with slow, quiet, almost noise-like impulses that recall the recitation of a poem and reveal a strophic character; in it Yun employs various types of *glissando* within a *pizzicato* context. The dark yang *B-flat* is the last one of the twelve-tone row forming the basis of the *Glissées*. Repetition clearly emphasizes it as a primary tone, or tonic. Its tritone, the bright yin tone *E*,

is then immediately expounded within a freely organized atonal sound space before the bow is used *arco*. Finally, an intensifying development, *sempre accelerando*, occurs from the low *B-flat* to high *E* and then back again.

In the second movement, *pizzicato* and *arco* alternate within a narrow space: “bound” and “free” passages occur in succession over regular serial row processes. Gestures ranging far and wide within the sound fields here produce greater animation and flexibility, which is carried to the extreme. Toward the end, beginning in the low registers, Yun aims at integration by means of a bourdon-like two-part *pesante* (heavy) section, ending in a four-note chord that is then taken up in the third study.

In the third movement – *pizzicato* throughout – this chord is initially

plucked with the plectrum (a playing technique derived from the Korean *kŏmun'go* zither and subsequently used in the *Concerto for Violoncello and Orchestra*) and confronted with two-tone, mostly tightly meshed sound chains and with *glissando* single tones becoming indeterminate in pitch.

The fourth movement begins *col legno tratto* (using the wood of the bow to draw sound from the strings). Yun once again sums up the preceding music and in the process elevates it to a new plane. The *Glissées* fade away in “expansively flowing ascending and descending gliding” (Gottfried Eberle). Two courses of the twelve-tone row also come in here as if in passing. If, at the beginning, the rigid *pizzicato* is animated by little *glissandi*, then individual *pizzicato* points now appear by way of contrast in a *glissando* chain. At the end of this almost seamless sound continuum, the

“pure” *A* is combined with the low *B-flat* in a harmonic balance of forces.

The *Glissées* were premiered on May 8, 1971, at the Zagreb Biennale by their dedicatee, Siegfried Palm.

Tr. Susan Marie Praeder

Following *Muak*, his 1978 work of “Dance Fantasy,” Yun emphasized the contrast between the European and the East Asian character for a second time in his orchestral work **Fanfare & Memorial**, composed in 1979 in celebration of the 60th anniversary of the Münster Symphony Orchestra (West Germany). The title can be taken literally: the *Fanfare*, initially played by the trumpets, appears in a theme of 4 1/2 measures. Yun understands it as an apocalyptic warning that anticipates the idea of the first movement of his *Symphony I* (1982–83). *Memorial*, a tribute to

the long tradition of the orchestra, is characterized by the voice of the harp, at times accompanied by solo flute and solo oboe. Its musical discourse is not constructed in the European style, and its outline is not as clear as the powerful and straightforward, direct and firm *Fanfare*. But in a Far Eastern style, distant and soft, it recalls memories of days gone by and visions of times to come. The first and the third parts of *Fanfare & Memorial* each contain three *tutti* and two solo passages; the middle part is soloistic. The work can be seen both as a disguised harp concerto as well as a symphony movement with harp obligato.

Throughout the whole composition, the firmness of the *Fanfare* theme is subverted, overwhelmed, and dissolved by the gentle East Asian

character. Fragments of this theme, however, remain perceptible even in the ceremonial atmosphere.

As the use of an intrinsic theme is highly unusual in Yun's music, the initial *Fanfare* theme is printed below. Immediately after the clearly defined melodic line in the opening, the lower woodwinds and strings, trombones, tuba, and horns develop shapeless, dark, opposing forces. In the ensuing measures, the upper strings pick up the theme in an octave-unison, which the woodwinds continue. Again, the brass instruments reply in amorphous vagueness, followed by the strings, dispersed in agitation.

In an evolving variation, the theme is again presented by the woodwinds. Then it reappears in the first solo, in

long sustained tones of the flute, later in the strings. In the second *tutti*, fragments of the theme played by the strings are opposed by interfering chords of the brass. It disappears in the second solo, giving way to an homage to Asian reverie, which leads into the third *tutti*. There, a harp interjection changes the movement's character once more from calm to agitated. The lyrical middle part presents harp, oboe, and flute solos. Parallel thirds in the flute and oboe, intensified by muted horns, trumpets, and lower woodwinds, form the transition to the third part in an appealing upward motion.

The third part starts with an agitated *tutti*. In the first solo, the harp is no longer employed soloistically but is integrated into the symphonic texture. In the second *tutti*, the *Fanfare* theme reappears in the trumpets; the second solo, again expression of the yin-yang

balance, leads to the harp cadenza. The third *tutti* displays, one more time, the association of proximity and remoteness characteristic for this festive music, which seems to preserve vague memories of the *Fanfare*'s warning call (in the brass) blended into East Asian chant (in the strings) – just as the word *Memorial*, strictly speaking, contains elements of both remembrance and monition.

*Tr. Wolfgang Vieweg / L. Randolph*

While in the 1960s, experiments involving the exploration of musical material sometimes seemed to lead to the loss of new music's semantic character, Yun endeavoured to produce a gestural elaboration of his musical idiom intended to reach a wider audience. With the orchestral composition *Réak* (1966), he had reached a high point in compositional



complexity while also successfully integrating the sound experience of Chinese and Korean court music – which always adheres to the linearity of the musical process – into the music of the contemporary musical avant-garde. Before *Dimensionen for Full Orchestra with Organ* (1971), he organized musical forms that could be perceived, above all, as a continuum of fluctuating soundscapes. Yun broke through the relative static quality of his earlier orchestral works in *Konzertante Figuren* (1972) with “concertizing” – dialoguing and overlapping – tonal and instrumental groups. Direct opposition between the solo instrument and the orchestra then followed in the *Concerto for Violoncello and Orchestra* (1975–76). Operating on a further level of occupation with European traditions and forms, Yun employed traditional, historically inflected European genres for his individual musical language – and

did so paradigmatically in three works: the ***Concerto for Violin and Orchestra No. 1*** (1981), the four-movement *Symphony I* (1982–83), and the *String Quartet VI* (1992), also with four movements.

Yun’s recourse to the tradition of the classical and romantic heritage went along with his effort to generate intelligibility and a new specificity of content. In compositional technique, this led to a simplification of his musical language and to an emphasis on consonant structures. While Yun’s earlier works are rather athematic, beginning in the 1980s occasional subtle motivic-thematic references and correspondences become more and more evident. This simplification also has a correlate in content that became increasingly urgent over the years: Yun’s music, on the one hand, knows about injustice, oppression, and suffering, and,

on the other hand, as the lyricism of the violin concerto demonstrates, tells of beauty, fulfillment, and exuberance.

Yun composed the *Concerto for Violin and Orchestra*, a work of some forty minutes in length, during the summer of 1981 as a commissioned work for the Hessian Radio and Heinz Enke, who was then director of its music department. Enke was also the work’s dedicatee. On April 29, 1982, Akiko Tatsumi, who at short notice substituted for another soloist, performed only the first two movements with the Frankfurt Radio Symphony Orchestra under conductor Eliahu Inbal; the premiere of the complete work followed on November 25, 1982 (Tatsumi, Frankfurt Radio Symphony Orchestra, Zdeněk Mácal). The preceding *Solo Concertos for Violoncello* (1976) and *Flute* (1977), the *Double Concerto for Oboe and Harp* (1977), and the more rhapsodic *Clarinet*

*Concerto* (1981) consist of three parts without a break. By contrast, the *Violin Concerto I* is divided into three formal units; the *Adagio* – the slow middle movement – can even be performed separately. With his *Violin Concerto I*, Yun pays tribute to the tradition of the great concertos for violin and orchestra.

Like many composers of rank, Yun not only thinks in internal syntactic relations but also simultaneously organizes a semantic layer. The solo instrument as a “lyrical first person” experiences distress and lives through stations of suffering and hopelessness during its dealings with the outer world. However, the prospect of freedom shining forth as if in a vision in the swift concluding movement is built into the design of the entire work.

The melody of the tripartite first movement designed in the manner



of an intensification principle has the effect, in the words of Toshio Hosokawa, “as if a grand stream of the Asian sound universe were flowing.” (Tōru Takemitsu spoke of “a picture of the universe that was unconsciously felt by humankind.”) Yun employs elementary musical material that pervades all the movements: a melodic character combining the (dominant) fifth with the third is constitutive here: *a-e<sup>1</sup>, c<sup>1</sup>-sharp-g<sup>1</sup>-sharp, e<sup>1</sup>-e<sup>2</sup>-flat*. The relationship between the solo instrument and the orchestra is not so much one of contrast as one of subtle dialogue; the “parties” complement each other in the orchestral sound flow. The idea on the large scale reflects the design on the small scale, while in Yun’s “main-tone technique,” the “central” or “main” tones merely form stations in a developmental process. The sustained tone is marked significantly by Yun’s East Asian understanding, whereby a tone enters with an accent

or a melodic upswing and is kept alive by oscillations, *vibrati*, and *glissandi* and the nuanced use of tone color and volume. In the musical character, the ornamentation of the individual tone, Yun at the same time eliminates the difference between tone and figuration. The solo violin with free upward motion, carrying far and wide, opens the first movement. A naive world is created. The ideas of the solo instrument meet with resonance in the orchestra when the strings and woodwinds (in particular the solo oboe!) assume the songlike character of the violin. But the orchestra increasingly brings darker colors into play, which are taken over by the violin. The violin’s “dreams” cannot prevail against the power of the orchestra, and the musical speech of the solo shrinks into a single *pizzicato* tone. A timpani motif composed into a picture in the *Adagio* answers this tone. The timpani recalls Yun’s imprisonment in 1967–69 as

a victim of the military dictatorship in Seoul. Despite the orchestra’s might, the violin attempts to restore inner peace, but the tension between pain and hope, symbolized by the tone centers *f-sharp* and *a*, persists.

The very serious second movement, *Adagio*, is designed in three parts. Proceeding from a situation of human powerlessness, the memory of the situation in the prison cell (“freedom in jail,” as Yun stated) is formulated here by Yun as grief and lament on the one side and as hope and dream on the other: a vision of freedom that is reached in the high and highest registers. The violin begging for mercy receives an “answer” (Yun) in a short flute solo and, for a moment, from the harp, temple blocks, and claves.

In the last movement, its outline reminiscent of a rondo, a resigned

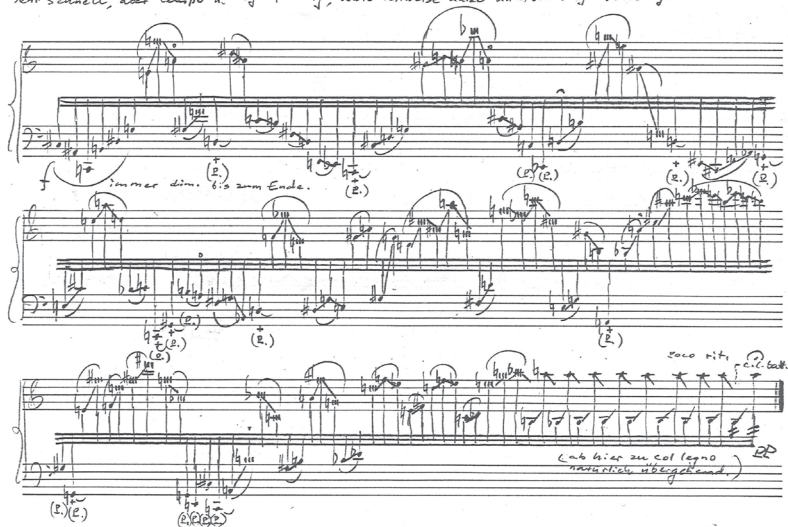
tone is hardly heard. The meter of the 4/4 time, which Yun generally tends to obscure, here fuels a perpetuum mobile. The solo violin rises up and surmounts every doubt through the principle of motion – just as, to use a dictum by Lao-Tse – the undefeatable power of water penetrates everything. But here too there is a cessation: in the solo cadenza, the admonishing voice of the violin once again reflects the situation of the perplexed human individual imprisoned (in himself) but in quest of ways out.

Tr. Susan-Marie Praeder

Isang Yun’s compositions are a remarkable combination of carefully planned construction and natural organic flowing, with Yun intentionally veiling their architecture. **Kontraste. Two Pieces for Solo Violin** (1987) is a late work. Two years prior to composing these pieces, Yun still regarded the



sehr schnell, aber tempo u. Bogenführung, sowie teilweise kurze Unterbrechungen beliebig.



*Glissées for Solo Cello* written by Isang Yun

© 1970 by Bote & Bock Musik- und Bühnenverlag GmbH & Co.

By kind permission of Boosey & Hawkes Bote & Bock GmbH, Berlin

word “contrast” as entirely unfitting in relation to his music. A contrast, as he stated at the time, was “the opposition between black and white,” and such an absolute contrast did not exist in his works imprinted by East Asian thought and inspired by the philosophy of Taoism. Even in the darkest dark, there would always be some light in Yun’s music. The two violin pieces entitled *Kontraste* are oppositional, with multiple contrasts to and within each other. In the more static first piece, Yun contrasts a *legato* development with a rigid *pizzicato* section. In the extremely active second piece, he contrasts filigree as well as virtuoso sound planes, to be played *senza misura* and with ornamental differentiation in themselves, and *cantabile*-ornamental sound gestures, with a song or hymn quotation seeming to glisten forth from their contrasts.

Tr. Susan-Marie Praeder

In Yun’s score ***Gasa for Violin and Piano*** (1963), the title is explained as a “Korean ariose song form in the tempos slow – faster – slow.” However, the term *Gasa* (or *Kasa*) originally referred to a 16th-century Korean literary genre, a narrative in verses that was also likely presented in sung form. *Gasa* poetry was influenced by folk literature and, together with *Tan’ga* poetry, soon ranked as one of the most important literary forms.

*Gasa* can also be translated as “song-words.” During the 19th-century, twelve narrative Korean songs were codified as *Gasa* (or *Kasa*); some were extremely artificial and others had a robust folk character – hardly a uniform genre. The narrative song or sung poetic declamation is accompanied melodically by the *Taegum* bamboo flute and rhythmically by the *Changgo* hourglass drum.

The songs of the traditional *Gasa* repertoire have a strongly varied strophic structure with lines of unequal length. The eight-part love song *Ch'unmyon-gok* [Song of Spring Sleep] and the fisher's song *Öbusa* [Fisher's Song] number among the better-known songs, which date back to the 16th-century. It was primarily the unique vocal style that must have inspired Yun.

Traditional Korean singing has (or had) its own particular aesthetic. When presenting the text, the syllables are sustained and vary in quality. The pitch or approximate pitch of the main tones is coordinated with the flute. When singing, the sound starts deep within the body and is modulated in the larynx; the tone often has a noisily pressed quality produced by the tight compression of the vocal cords and is modified by *vibrati*, *glissandi*, *portamenti*, ornaments, etc. The head voice is also used. One sings with a slightly closed

to half-open mouth—in contrast to the more open mouth of European song techniques and styles. The qualities of the voice imitated by Yun in the violin part of his composition include polar “oppositions such as pure and throaty, far and near, bright and dark. *Gasa* lives in space. There is no time pressure; the moment is space, and the space is endless. In the middle there are dramatic developments” (Yun). Yun unfolds his main-tone technique within twelve-tone sound planes.

The autograph of *Gasa* exhibits three inserts: A. thirteen measures (after measure 31), B. twenty-four measures (after measure 89), and C. fourteen measures (after measure 119). Fifty-one measures were added to the ninety-five measures originally composed. Yun thus produced a formal design of greater complexity while expanding the musical line of tension.

*Tr. Susan-Marie Praeder*

## About the Artists

Internationally acclaimed musician **DENNIS RUSSELL DAVIES** is known for his extraordinary range of repertoire, technical brilliance and fearless music-making. A maverick in his field, he is hailed as “one of the few conductors whose unquestioned commitment to music of our age has not severed his connections to the standard repertoire.” An esteemed presence consistently at the forefront of both orchestral and operatic worlds, Davies is also an accomplished pianist, and continues to be in demand by orchestras, composers, and fellow musicians worldwide for his inspiring collaborations and interpretive mastery.

2018 will mark 49 seasons that Davies has held music directorships of prestigious international orchestras, while frequently guest conducting with

major orchestras and opera companies worldwide. His recent appointment as Chief Conductor and Artistic Director of the Filharmonie Brno runs until 2022.

As Music Director and Chief Conductor of the Bruckner Orchester Linz and of the Linz Opera, he presided over the much-anticipated opening of the new Linz Opera house in April 2013, conducting the world premiere of Philip Glass's opera, *The Lost*, commissioned for the occasion and Richard Strauss' *Der Rosenkavalier*.

Throughout his extensive career, Davies has been the music director/conductor for major opera productions in prestigious venues worldwide in Bayreuth, Chicago, Hamburg, Houston, Lisbon, Madrid, Paris, Salzburg, Vienna, the Nikikai Opera in Tokyo, and at The Metropolitan Opera.



As conductor and pianist, Davies has released over 80 recordings, earning numerous awards. These include the complete symphonies of Bruckner, Haydn, Honegger and Glass, as well as Zemlinsky's piano arrangements for four hands of Beethoven's *Fidelio* and Mozart's *Die Zauberflöte* with Maki Namekawa.

Davies was born in Toledo, Ohio and graduated from The Juilliard School. In 2009, he was elected a member of the American Academy of Arts and Sciences, in 2014 the French Ministry of Culture appointed him *Commandeur des Arts et Lettres*, and in 2017 Davies received the *Österreichische Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst 1. Klasse* from the Austrian government.

Renowned as a musical pioneer, Grammy-nominated cellist **MATT HAIMOVITZ** is praised by *The New York*

*Times* as a "ferociously talented cellist who brings his megawatt sound and uncommon expressive gifts to a vast variety of styles" and by *The New Yorker* as "remarkable virtuoso" who "never turns in a predictable performance." He brings a fresh ear to familiar repertoire, champions new music, and initiates groundbreaking collaborations, as well as creating innovative recording projects. In addition to his relentless touring schedule, Haimovitz mentors an award-winning studio of young cellists at the Schulich School of Music of McGill University in Montreal and is now the first-ever John Cage Fellow at The New School's Mannes School of Music in New York City.

Haimovitz made his debut in 1984, at the age of 13, as soloist with Zubin Mehta and the Israel Philharmonic. At 17 he made his first recording with the Chicago Symphony Orchestra,

for Deutsche Grammophon. He has gone on to perform on the world's most esteemed stages, with such orchestras and conductors as the Berlin Philharmonic, the New York Philharmonic with Zubin Mehta, the English Chamber Orchestra with Daniel Barenboim, the Boston Symphony Orchestra with Leonard Slatkin, and the Orchestre Symphonique de Montréal with Kent Nagano.

Haimovitz's recording career encompasses more than 20 years of award-winning work on Deutsche Grammophon (Universal), Oxingale Records, and the PENTATONE Oxingale Series. His honors include the Trailblazer Award from the American Music Center, the Avery Fisher Career Grant, the Grand Prix du Disque, and the Premio Internazionale "Accademia Musicale Chigiana." He studied with Leonard Rose at The Juilliard School

and graduated magna cum laude from Harvard University. Haimovitz plays a Venetian cello, made in 1710 by Matteo Gofriller.

**YUMI HWANG-WILLIAMS** is an American violinist of exceptional musicianship who is recognized both for her stylish performances of the classics and her commitment to the works of present-day composers. *Strings* magazine calls her "a modern Prometheus" who has "emerged as a fiery champion of contemporary classical music." Her interpretations of concertos by Thomas Adès, Aaron Jay Kernis, Michael Daugherty, and Christopher Rouse have earned critical acclaim as well as enthusiastic approval from the composers. She has collaborated with the Joffrey Ballet in a world premiere of *Bold Moves*, with numerous performances of Adès' *Concentric Paths* for violin

and orchestra choreographed by Ashley Page. Hwang-Williams recently celebrated Leonard Bernstein's 100th by performing *Serenade* with the Colorado Symphony (Denver), where she has been Concertmaster since 2000.

Hwang-Williams has appeared as soloist with other major orchestras both in the U.S. and abroad, including the Cincinnati Symphony, Indianapolis Symphony, Sinfonieorchester Basel (Switzerland), and the Bruckner Orchester Linz (Austria) with conductors Marin Alsop, Dennis Russell Davies, Hans Graf, Brett Mitchell, Paavo Järvi, Peter Oundjian, and Markus Stenz. An avid chamber musician, Hwang-Williams has collaborated with Jeffrey Kahane, Andrew Litton, Anne-Marie McDermott, and Pinchas Zukerman, among others.

Hwang-Williams began violin studies at the age of 10 in Philadelphia, one year after emigrating from South Korea, and was accepted to the prestigious Curtis Institute of Music at age 15. Currently, she is Adjunct Violin Professor at the University of Denver, Lamont School of Music. She is actively involved in advancing the arts in her community through many local concerts and supporting the symphony. Hwang-Williams plays on a violin made by Carlo Landolfi c. 1752.

**MAKI NAMEKAWA** is a leading figure among today's pianists, bringing to audiences' attention contemporary music by international composers. As a soloist and a chamber musician equally at home in classical and repertoire of our time, she performs regularly at international venues such as Suntory Hall Tokyo, Carnegie Hall and Lincoln Center New York, Davies Symphony

Hall San Francisco, Barbican Center and Cadogan Hall London, Cité de la Musique Paris, Concertgebouw Amsterdam, Salzburg Festival, Ars Electronica Linz, Musik-Biennale Berlin, Eclat Festival Stuttgart, Rheingau Music Festival, and Ruhr Piano Festival.

Namekawa records and performs frequently for major radio networks in Germany, the Netherlands, Switzerland, and France. Orchestra engagements include Royal Concertgebouw Orkest Amsterdam, Münchner Philharmoniker, Bamberger Symphoniker, Dresdner Philharmonie, Bruckner Orchester Linz, American Composers Orchestra, and Seattle Symphony.

In 2013, she performed the world premiere of the entire cycle of Philip Glass' 20 *Études for Solo Piano* at Perth International Arts Festival under the participation of Glass himself, followed

by concerts around the world. A double-CD of the complete Glass etudes has been released in 2014 by Orange Mountain Music, reaching number 1 of the iTunes Classic charts and receiving high praise by *BBC Music Magazine*.

Namekawa studied piano at Kunitachi Conservatory in Tokyo with Mikio Ikezawa and Henriette Puig-Roget. In 1994 she won the Leonid Kreutzer Prize. In 1995 she continued her studies with Werner Genuit and Kaya Han at Musikhochschule Karlsruhe, where she completed her diploma as a soloist with special distinction. She went on to perfect her artistry in Classical-Romantic repertoire with Edith Picht-Axenfeld, in contemporary music with Pierre-Laurent Aimard at Musikhochschule Köln, György Kurtág, Stefan Litwin and Florent Boffard.

The history of the **BRUCKNER ORCHESTER LINZ** spans 200 years of tradition and excellence. In the last three decades, it has won an international reputation as one of the leading orchestras of Central Europe.

Consisting of 128 musicians, the orchestra is not only the concert orchestra for the state of Upper Austria but also the opera orchestra at the Landestheater Linz, and participates in the Bruckner Festival, the Ars Electronica Festival and the Linzer Klangwolke. The Bruckner Orchester Linz has performed extensively in the United Kingdom (2016 and 2018), the United States (2005, 2009, 2017), Germany, Spain, Italy, Japan and France. Recent tours have featured concerts in Cologne, Paris, Vienna and Istanbul and since 2012 the orchestra has its own concert cycle at the Musikverein Wien.

The Bruckner Orchester records prolifically including the complete Bruckner cycle for arte nova/SONY as well as of Symphonies No. 6 to 11, *The Voyage* and the opera *Kepler* as CD and DVD by Philip Glass. The orchestra has already gained an excellent reputation for its recordings of works by Wolfgang Amadeus Mozart, Franz Schubert, Siegfried Matthus, Franz Schmidt, Erich Wolfgang Korngold, and Gustav Holst.

During its long and venerable history, the orchestra has performed with such luminaries as Clemens Krauss, Hans Knappertsbusch, Sergiu Celibidache, Kurt Eichhorn, Vaclav Neumann, and Christoph von Dohnányi. In recent times, the distinguished roster has included Zubin Mehta, Serge Baudo, Horst Stein, Vladimir Fedosejew, Michael Gielen, Bernhard Klee, Steven Sloane, Stanislaw Skrowaczewski, Michael Schønwandt and Franz Welser-Möst.



Isang Yun

## Von den Künstlern

### DENNIS RUSSELL DAVIES

Heinz Holliger stellte mir in den frühen 80ern Isang Yun und seine Musik vor. Wir führten gemeinsam verschiedene Programme in Berlin, Bonn und Zürich auf, und Yun lud mich und Heinz ein, ihn zu Konzerten in Seoul zu begleiten, die auch auf eine Möglichkeit des Auftretens in Pjöngjang hindeuteten. Eine Woche vor unserer geplanten Abreise rief Yun mich an und gab mir die traurige Nachricht, daß er unsere Reise absagen musste, weil die südkoreanische Regierung nicht Willens war, unsere Sicherheit zu garantieren. Dies war meine erste persönliche Erfahrung mit der angespannten politischen Realität und der Instabilität der koreanischen Halbinsel. Unter den Arbeiten Yuns, die mich während dieses Jahre so tief beeindruckten, war auch

sein autobiografisches Cellokonzert mit dem formidablen Schweizer Cellisten Walter Grimmer. Als ich mit der Planung einer angemessenen Gedenkveranstaltung für Yuns Leben und Musik zu seinem hundertjährigen Geburtstag begann, hatte ich das starke Gefühl, daß Matt Haimovitz die Hingabe und Virtuosität, die diese Musik erfordert und die Grimmer ihr gegeben hatte, mitbringen würde.

Entschlossen, Yuns Musik und seiner Hoffnung für sein Land Ausdruck zu verleihen, gelang es mir, ihn 1987 zum "Cabrillo Music Festival" einzuladen, wo er und Lou Harrison gemeinsam zu ihren 70 Geburtstagen geehrt wurden. So tief befriedigend es war, diese beiden Giganten zusammenzubringen, so überwältigt war ich von der Reaktion der koreanischen Diaspora in Kalifornien. Das Festival wurde mit Anfragen nach Karten überhäuft und

unser Publikum spürte die dynamische Kraft und Anhänglichkeit, die Yun in den Vereinigten Staaten, in Europa und in Korea und Japan inspirierte.

Ich werde nie das Interview mit Yun in Cabrillo vergessen, bei dem ich als Übersetzer aushalf (sein Deutsch war ausgezeichnet und er sprach über seine Arbeit stets lieber in Deutsch als in Englisch). Yun wurde zu seiner kompositorischen Philosophie befragt, zum Ursprung der Klänge, die er heraufbeschwörte. Ich sehe ihn vor mir, wie er beschrieb Klänge um sich und über sich zu hören, diese mit einer Schere an beiden Enden abzuschneiden und dieses Band auf seinen Tisch zu legen und auf Papier festzuhalten, was er dort gefunden hatte. Das Interview endete mit dieser wundervollen Note.

*Tr. Oliver Latsch*

### MATT HAIMOVITZ

Der koreanische Komponist Isang Yun erlitt von 1967-1969 die unvorstellbarste Folter und Unterdrückung. Von der südkoreanischen Regierung in Darmstadt entführt, wurde er ungerechtfertigterweise der Spionage für Nordkorea angeklagt und zum Tode verurteilt. Seine angeblich verdächtigen Aktivitäten? Dass er sich weigerte, die willkürliche Grenze zwischen dem Norden und dem Süden anzuerkennen, sowie seine Vision einer Musik, die frei durch ein geteiltes Land fließt. Er war im Leben und in seiner Musik immer kompromisslos auf der Suche nach einer stets unerreichbaren Einheit.

Ich hatte bis vor kurzem noch nie von Isang Yun gehört. Ich war seiner Musik noch nie begegnet und wusste nichts von seiner erschütternden Geschichte. 2016, als Dennis Russell Davies vorschlug,

ich sollte mir das Cello Concerto seines verstorbenen Freundes anschauen, war ich sofort gefesselt von der rohen emotionalen Kraft dieser Musik, der extremen Virtuosität der Cello-Komposition, der Originalität der klanglichen Struktur, sowie der mutigen Unausweichlichkeit seiner Formen. Ich war erstaunt, daß eine so wichtige musikalische Stimme des 20. Jahrhunderts durch das Netz meines maximalistischen musikalischen Appetits geschlüpft war. Für sein Abschiedskonzert als Musikdirektor des Bruckner-Orchesters in Linz lud Dennis mich ein, mit ihm Isang Yuns hundertjähriges Geburtsjubiläum zu feiern. Die malerische Stadt Linz an der Donau, wo Mozart seine gleichnamige Symphonie (K. 425) komponierte, wo später der ausladende Symphoniker Anton Bruckner geboren wurde, würde zum Schauplatz der österreichischen Premiere des autobiografischen Testaments dieses visionären Koreaners werden.

So sehr ich auch von der Fülle der zeitgenössischen kompositorischen Sprachen der letzten 30 Jahre durchdrungen war, traf mich das kontrollierte Chaos von Isang Yungs Partitur dennoch völlig unvorbereitet. Das Cello ist in einer Notationssprache komponiert, die entwickelt wurde, um die klangliche Welt der asiatischen Instrumente und Formen und integrieren: ein großzügiges Spektrum von Portamento-Techniken, rhetorische Nachahmung der Form der koreanischen Sprache und volkstümlichen Kultur, Verbindung schönbergischer serieller Musik mit vagen Tonwelten, sowie einer Erkundung neuer klanglichen Strukturen, wie z.B. der originellen Nutzung des Plektrums zur Nachahmung der koreanischen Zither, des Komun'go. Überall sind Solo Kadenzen eingestreut, vom eröffnenden feurigen, chaotischen Aufschrei des ersten Auftretens des Cello, zum erschütternden pianissississimo

Monolog der Verzweiflung und Entfremdung, der sich organisch in den langsamen Satz, dem Traum von einer verlorenen Unschuld, auswächst. Yun wagt sich tief jenseits der zentralen Dialektik einer individuellen Stimme gegen den repressiven Lärm der Gesellschaft. In einem sich fortwährend entwickelnden Zusammenspiel beginnt hier das Orchester allmählich, die Intention des Cello-Protagonisten zu verstärken, dessen Herz blutet, der aber stets hoffnungsvoll bleibt und schließlich in einer trotzigen, flehenden, aufrüttelnden Klage endet.

Wie soll man diesem Dschungel einen Sinn entringen? Als ich mich an diese auf ersten Blick unmöglich scheinende Aufgabe machte, musste ich tief in jeden Aspekt meines musikalischen Werkzeugkastens greifen. Mit einer mir ungewohnten Geduld brauchte ich Monate. Ich musste mich immer wieder

erinnern, daß der Komponist selbst Cellist war, so daß es immer wieder einen Schlüssel gab, trotz aller Fremdheit der Sprache deren idiomatische Eigenschaften zu entschlüsseln. Am Ende meiner einsamen Arbeit stand die Bestätigung der Üppigkeit des Schatzes, den ich in Händen hielt. Isang Yuns Cellokonzert verdient es, neben Lutoslawskis und Dutilleuxs Cellokonzerten in den Pantheon der im späten 20. Jahrhundert stattgefundenen Innovationen dieses Genres aufgenommen zu werden.

In 2018, 100 Jahre nach der Geburt von Isang Yun, taumeln die beiden Koreas immer noch am Rand des Abgrunds, mit sich ausweitenden globalen Konsequenzen. Ich stelle mir Yun 1967 in seiner Gefängniszelle vor. Der quälende Takt der Wassertropfen wird zu den Prozessionsglocken eines heiligen Tempels, eine Manifestation



von Yuns Glauben, daß die Musik die Menschen in Ländern, die niemals hätten geteilt werden sollen, einen kann. Die Kadenz von Martin Luther Kings Worten hat weltweite Resonanz: "Mit diesem Glauben können wir aus dem Berg der Verzweiflung den Stein der Hoffnung schlagen. Mit diesem Glauben werden wir die keifende Zwietracht unserer Nation zu einer herrlichen Symphonie der Brüderlichkeit wandeln. Mit diesem Glauben werden wir zusammen arbeiten, zusammen beten, zusammen ringen, zusammen ins Gefängnis gehen, zusammen für unsere Freiheit aufstehen, im Wissen, daß wir eines Tages frei sein werden." Isang Yun lebte diesen Glauben. Seine Musik öffnet die Pforte zu einem verlorenen, vereinten Land, zu Yuns Traum für Korea.

*Tr. Oliver Latsch*

## **YUMI HWANG-WILLIAMS**

Meine Einführung in die Musik von Isang Yun begann 2003 mit einer einfachen Einladung von Dennis Russell Davies. Wir waren gerade fertig mit dem Grand Duo von Lou Harrison, einem der vielen für Dennis persönlich geschriebenen Stücke, als er mich fragte: "Würdest Du Isang Yuns Violinkonzert mit meinem Orchester spielen?" Ich fand mich dabei der für mich bis dahin ambitioniertesten und technisch sowie musikalisch anspruchsvollsten Partituren konfrontiert, die all meine Geduld und meine Fähigkeiten zur Problembewältigung forderte. Gleichzeitig drängte sie mich aber auch, die Zen-hafte innere Ruhe zu finden, die es braucht, um Yuns musikalische Sprache zu verinnerlichen.

Dieser Prozess inspirierte mich, mich mit meinen etwas vernachlässigten koreanischen Wurzeln auseinanderzusetzen und dabei eine kleine persönliche Verbindung zu Isang Yun zu finden. Ich fand heraus, daß die Familie meiner Mutter Im Koreakrieg während des Vormarschs der Kommunisten nach Tongyeong, Yuns Heimatort evakuiert worden war. Ihre schönen Erinnerungen an dieses malerische Fischerdorf, mit seinen musikalisch plätscherndem Wasser, dem rauschenden Bambus und seinen Volksliedern brachten mich die Klänge von Yuns Kindheit nahe – einer Quelle großer Inspiration für ihn und seine Musik.

In 2015 kehrte ich dann endlich nach Korea zurück, von wo ich im Alter von 9 Jahren weggezogen war, um Yuns Drittes Violinkonzert mit dem Basler Symphonieorchester mit Dennis am Pult aufzuführen. Wir spielten in der

wunderschönen neuen Konzerthalle in Tongyeong, welche extra für das Internationale Musikfestival von Tongyeong zu Ehren von Isang Yun errichtet wurde. Meine eigene überwältigende emotionale Reaktion auf meine Rückkehr in mein Heimatland traf mich völlig unvorbereitet, genauso wie mein starkes Mitgefühl für Yuns Verlust und seine Sehnsucht nach seiner Heimat aus dem durch die südkoreanische Regierung verhängten Exil. Obwohl diese unglücklichen politischen Kontroversen Yuns Karriere in Korea überschattet haben, bin ich dennoch fest davon überzeugt, daß seine fesselnde, ernsthafte und sehr persönliche Stimme es verdient, gehört zu werden. Ich fühle mich sehr geehrt und dankbar, daß ich Teil dieses außergewöhnlichen Projekts sein kann und dabei die Gelegenheit habe, Yuns Musik eine Stimme zu geben.

*Tr. Oliver Latsch*



## Programmnotizen

### WALTER-WOLFGANG SPARRER

GRÜNDER UND VORSITZENDER DER  
INTERNATIONALE ISANG YUN GESELLSCHAFT E.V.

Yuns **Konzert für Violoncello und Orchester** (1975/76) - eines der bedeutendsten des 20. Jahrhunderts - ist autobiographisch zu entschlüsseln. Die Gegenüberstellung von Soloinstrument und Orchester, sah Yun, der in seiner Jugend selber Cello spielte, stets in Analogie zum Verhältnis von lyrischem Ich und Gesellschaft. Zudem bekannte sich Yun hier erstmals zu einer persönlichen Tonsymbolik, die von dem Ton A als Inbegriff von Reinheit und Güte ausgeht.

Äußerlich einsätzig, hat das rund halbstündige Cellokonzert im großen vier Teile: Auf einen bewegten ersten Teil, folgt ein zweiter in mittlerem

Tempo (T. 66-212; in sich dreiteilig, mit einem heftigen Tutti in der Mitte und zwei «kleinen Monologen» im letzten Abschnitt ab T. 142). Zwei «große Monologen» zu Beginn und ein ausgedehntes großes glissandierendes Orchestertutti bringt der langsame dritte Teil (T. 213-336), der in einen raschen Schluss (T. 337-397) übergeht.

Einleitend intonieren hohe und tiefe Streicher, *farblos und unartikulierte*, wie es in der Partitur heißt, zunächst Terzen und Sexten, die durch Sekundreibungen vorangetrieben werden. Eine fast amorphe oder vorsprachliche Klangwelt entsteht. Die Ausbildung einer zweiten Klangfläche aus "reinen" Oktaven (über *f*, *as* und *a'*) wird durch den Einsatz der Bläser abgebrochen. Das Soloinstrument hebt an mit Doppelgriffen aus Quint und kleiner Septim. Diese umfassen im charakteristischen Wechsel tief – hoch

den Tonhöhenrahmen C–*cis*<sup>2</sup>, Symbol von Entzweigung oder Zerrissenheit.

Autobiographisches gab den Stoff der Komposition ab; das Thema, das Yun innerlich beschäftigte, war jedoch die Frage nach dem Sinn und die Suche nach einer Antwort. Das rasche melodische Aufwärts, bei Yun stets Geste des Aufbruchs, ist nicht unabhängig von der "Außenwelt" des Orchesters. Es gibt "Helfer", wie Streicher und Piccolo-Flöten, und "Feinde" wie die Blechbläser. Aber Soloinstrument und Orchester "begegnen" sich nicht, sondern stehen einander in Opposition gegenüber.

Im zweiten Teil (oder Satz) antwortet das Cello eher "entschlossen" als hin- und hergerissen: *Col legno battuto* [mit dem Holz des Bogens geschlagen] wird ein Quintgriff intoniert, Symbol eines Härtingsprozesses (Jugend

statt Kindheit). Im sukzessiven Einsatz der Orchesterinstrumente wird ein Prozess klanglicher Annäherung an den Solopart versucht. Dieser wird abgebrochen durch ein massives Tutti. (Es kann als ein erstes Stadium der Entführung gelesen werden: von Berlin nach Bonn.) Der dritte Abschnitt (*pizzicato mit Plektrum*) bringt zwei "kleine Monologe" des Violoncellos - Stadien der Selbstbesinnung und Selbstbefragung. Der Klang der mit dem Plektrum angerissenen Cellosaite bildet den der koreanischen Langzither *kōmun'go* nach. Dem ersten Monolog antwortet ein kurzes, brutales Tutti; nach dem zweiten Monolog geschieht wiederum, diesmal deutlicher, ein Assimilationsprozess, der dann scheitert. Das folgende Tutti wollte Yun konkret auf den Prozess seiner Entführung und Folterung bezogen wissen.

Im langsamen dritten Teil verarbeitet er Erfahrungen seiner Haft in Südkorea. Nach dem ersten "großen Monolog" des Cellos erinnern Signale von Bassklarinette und Altflöte an den abendlichen "Zapfenstreich". Der Einsatz des Tempelblocks verweist auf eilige, in der Nacht organisierte buddhistische Begräbniszeremonien. Im Anschluss an den zweiten "großen Monolog" bringen Streicher und Holzbläser eine Klangfläche, in der zunächst Vierteltonglissandi hervortreten. Hier hat der Komponist ein Bild auskomponiert: die Vorstellung, dass der Mensch wie ein Boot den Wellen des Ozeans ausgesetzt bzw. überlassen sei.

Ein Paukenschlag eröffnet den Schlussteil. "Der verwundete Drache" sucht im Ringen um innere wie äußere Freiheit nach einer Antwort. Diese erscheint am Schluss der Komposition, den Isang Yun in seinen Gesprächen

mit Luise Rinser kommentierte: "Im Orchester glissandierte die Oboe vom *Gis* zum *A*, und dieses *A* wird von den Trompeten, die für mich in dieser hohen Lage immer etwas Göttlich-Ermahnendes haben, übernommen. Es sind zwei Trompeten. Sie blasen abwechselnd dieses *A*. Das Cello will es erreichen, aber es gelingt ihm nicht. Es kommt mit seinem Glissando einen Viertelton höher als *Gis*, aber höher nicht. Es gibt auf. Das unendlich und unfassbar Hohe, das Absolute, das *A* der Trompeten, das bleibt bis zum Schluss."

Im Auftrag des französischen Secrétariat d'État aux Affaires Culturelles 1975/76 entstanden, wurde Yuns Cellokonzert am 25. März 1976 in Royan durch das Orchestre Philharmonique des Pays de La Loire unter Friedrich Cerha uraufgeführt. Den Solopart spielte Siegfried Palm, dem die Komposition "in Freundschaft" zugeeignet ist.

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

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

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

Eine lebhaft überleitende Passage zielt auf Verflüssigung und Verschmelzung der bisher relativ statischen Aggregatzustände. In variativer Arbeit kombiniert Yun wuchernde Melismen und variable Auf- wie Abwärtsbewegungen,



die in fließende Trillerfelder münden. Ein letztes Mal kehren die starren Akkorde im radikalen Auf und Ab wieder. Versöhnlich entfaltet Yun im ausgedehnten Epilog filigrane Klangfelder in leiser Dynamik.

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

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

Auch im zweiten Stück, in dem *pizzicato* und *arco* zunächst auf engem Raum alternieren, lösen durch reguläre Reihenabläufe "gebundene" Passagen und "freie" einander ab. Durch weitgeschwungene Gesten

innerhalb der Klangfelder zeigt sich hier eine Zunahme an Beweglichkeit und Flexibilität, die ins Extreme getrieben wird. Gegen Ende erstrebt Yun von der Tiefe aus die Integration durch ein bordunartig zweistimmiges *pesante* (wuchtig). Dieses verhakt sich zuletzt in einem vierstimmigen Akkord.

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

Das vierte Stück beginnt mit der Technik des *col legno tratto* (mit dem Holz des Bogens, der Bogenstange gestrichen). Yun fasst das Vorige noch einmal zusammen und hebt es dabei auf eine

neue Stufe. Die *Glissées* verklingen im "expansiv flutenden Auf- und Abgleiten" (Gottfried Eberle). Gleichsam im Vorübergehen tönen auch noch zwei Abläufe der Zwölftonreihe herein. Wurde zu Beginn das starre *Pizzicato* durch kleine *Glissandi* belebt, so erscheinen nun umgekehrt in einer Glissandokette einzelne Pizzicatopunkte. Am Ende dieses fast nahtlosen Klangkontinuums ist das "reine" A der Höhe mit dem tiefen B im harmonischen Ausgleich der Kräfte vereint.

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

Nach *Muak* (1978), der „Tänzerischen Fantasie für großes Orchester“, thematisierte Yun in **Fanfare & Memorial für Orchester** (1979) ein weiteres Mal nicht die Verschmelzung,



sondern den Gegensatz von Europäischem und Ostasiatischem. *Fanfare & Memorial* entstand zum sechzigjährigen Jubiläum des Symphonieorchesters der westfälischen Stadt Münster und wurde dort am 18. September 1979 unter Alfred Walter uraufgeführt.

Der Titel muss wörtlich genommen werden. Als *Fanfare* erklingt - zunächst in den drei Trompeten - ein Thema von viereinhalb Takten. Im Vorgriff auf die Gehalte seiner *Symphonie I* (1962/83) verstand Yun es als apokalyptischen Warnruf. *Memorial*, das Denk- oder Ehrenmal zur Erinnerung an die Tradition des Orchesters, setzte der Komponist um unter Verwendung der Harfe, die oft von der Solo-Flöte oder Solo-Oboe begleitet wird. Ihre musikalische Rede ist nicht europäisch "gebaut", kaum mehr fast umrissen, direkt und hart wie die Fanfare, sondern beschwört im

fernöstlichen Klangstrom die Erinnerung an ferne wie die Vision zukünftiger Zeiten. Mit jeweils drei Tutti und zwei Soli in den "Ecksätzen" sowie einem solistischen Mittelteil sind konzertante und symphonische Merkmale verschmolzen. *Fanfare & Memorial* erscheint demnach als verkapptes Harfenkonzert oder als Symphoniesatz mit obligater Harfe. Immer wieder wird die Härte des Fanfarenthemas durch die Weichheit des ostasiatischen Gestus unterwandert, überwältigt und aufgelöst. Andererseits aber sind Reste wie Charakter der Fanfare dann im Ostasiatisch-Zeremoniellen aufgehoben.

Da Yun sonst auf die Formulierung eines Themas im emphatischen Sinn verzichtet, hier das Fanfarenthema des Beginns:



Nach dem fest Umrissenen entfalten tiefe Holzbläser und Streicher, Posaunen, Tuba und Hörner sogleich gestaltlos und dunkel Gegenkräfte. Im Oktavunisono greifen die hohen Streicher das Thema auf; Holzbläser setzen es fort. Die Blechbläser antworten wiederum amorph-unbestimmt, die Streicher verstört-auffahrend. In entwickelnder Variation intonieren die Holzbläser das Thema.

Im 1. Solo erklingt es in den lang ausgehaltenen Tönen der Solo-Flöte, sodann in den Streichern. Im 2. Tutti stehen Störakkorde der Blechbläser den Resten des Themas (in den Streichern) oppositionell gegenüber. Im 2. Solo ist es eliminiert und macht Platz der Hommage an asiatische Ferne. Diese setzt das 3. Tutti zunächst fort.

Ein Harfeneinwurf aus arpeggierten Akkorden verändert das Satzbild vom Unbewegten zum Bewegten.

Der lyrische Mittelteil bringt Soli von Harfe, Oboe und Flöte. Diese werden verdichtet durch den Einbezug der sordinierten Hörner und Trompeten sowie der tiefen Holzbläser. In einem appellativen Aufwärts leiten Terzparallelen von Flöte und Oboe über zum dritten Teil.

Die Harfe ist dort im 1. Solo kaum mehr solistisch wahrzunehmen, sondern in den symphonischen Verlauf integriert. Im 2. Tutti erscheint in den Trompeten das Fanfarenthema; das 2. Solo - auf das harte Yang folgt das weiche Yin - mündet in die Harfenkadenz. Das 3. Tutti bringt noch einmal den

für diese Festmusik so typischen Gestus aus Nähe und Ferne, der vage Erinnerungen an den Mahnruf der *Fanfare* (im Blech) zu bewahren scheint und mit ostasiatischem Gesang (in den Streichern) verschmilzt – wie denn auch streng genommen Mahnung und Erinnerung schon im Begriff des *Memorial* verschränkt sind.

Während in den sechziger Jahren Experimente zur musikalischen Materialerforschung bisweilen zum Verlust des Sprachcharakters der neuen Musik zu führen schienen, erstrebte Yun eine gestische Ausarbeitung seiner musikalischen Sprache, die möglichst viele Hörer erreichen sollte. Mit dem Orchesterstück *Réak* (1966) hatte er einen Höhepunkt an kompositorischer Komplexität geschaffen, wobei es gelang, die Klangerfahrung der chinesisch-koreanischen Hofmusik, die stets auf die Linearität des

musikalischen Verlaufs ausgerichtet ist, in die Musik der damaligen musikalischen Avantgarde einzubringen. Bis zu den *Dimensionen* für großes Orchester mit Orgel (1971) organisierte er musikalische Formen, die vor allem als Kontinuum fluktuierender Klangflächen wahrgenommen werden. Die relative Statik früherer Orchesterwerke durchbrach Yun in den *Konzertanten Figuren* (1972) mit „konzertierenden“ – dialogisierenden und einander überlagernden – Klang- und Instrumentalgruppen. Mit dem *Konzert für Violoncello und Orchester* (1975/76) erfolgte dann die direkte Gegenüberstellung Soloinstrument – Orchester. Auf einer weiteren Stufe der Auseinandersetzung mit europäischen Traditionen und Formen nutzte Yun traditionelle, historisch geprägte europäische Gattungen für seine individuelle Musiksprache, dies paradigmatisch in drei Werken:

dem ***Konzert für Violine und Orchester Nr. 1*** (1981), der viersätzigen *Symphonie I* (1982/83) und dem ebenfalls viersätzigen *Streichquartett VI* (1992).

Der Rückgriff auf die Tradition des klassisch-romantischen Erbes geht einher mit dem Bemühen um Verständlichkeit und eine neue inhaltliche Konkretheit. Kompositionstechnisch führte dies zu einer Vereinfachung seiner musikalischen Sprache und zur Hervorkehrung konsonanter Strukturen. Während Yuns frühere Werke eher athematisch sind, werden seit den achtziger Jahren gelegentliche subtile motivisch-thematische Bezüge und Entsprechungen deutlicher. Diese Vereinfachung hat auch ein inhaltliches Korrelat, das mit den Jahren dringlicher wurde: Yuns Musik weiß einerseits um Unrecht, Unterdrückung und Leid

und versucht andererseits, wie der Lyrismus des Violinkonzerts zeigt, von Schönheit, Erfüllung und Überschwang zu sprechen.

Das etwa vierzigminütige *Konzert für Violine und Orchester* entstand im Sommer 1981 im Auftrag des Hessischen Rundfunks und des damaligen Leiters der Hauptabteilung Musik Heinz Enke, dem das Werk gewidmet ist. Am 29. April 1982 konnte Akiko Tatsumi, die für eine andere Solistin kurzfristig eingesprungen war, nur die ersten beiden Sätze mit dem Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt unter der Leitung von Eliahu Inbal zur Aufführung bringen; die Uraufführung des vollständigen Werks folgte am 25. November 1982 (Tatsumi, RSO Frankfurt, *Zdeněk Mácal*). Die vorausgegangenen *Solokonzerte für Violoncello* (1976) und *Flöte* (1977), das *Doppelkonzert für Oboe und Harfe* (1977) sowie das eher

rhapsodische *Klarinettenkonzert* (1981) haben drei ineinander übergehende Teile. Das *Violinkonzert I* hingegen ist auch äußerlich dreisätzig angelegt; das *Adagio* – der langsame Mittelsatz – darf sogar einzeln aufgeführt werden. Mit seinem *Violinkonzert I* stellt sich Yun der Tradition der großen Konzerte für Violine und Orchester.

Wie viele Komponisten von Rang denkt Yun nicht nur in intern-syntaktischen Relationen, sondern organisiert gleichzeitig auch eine semantische Schicht. Das Soloinstrument als „lyrisches Ich“ erfährt in der Auseinandersetzung mit der Außenwelt Verstörungen und durchlebt Stationen des Leids und der Hoffnungslosigkeit. Doch die Aussicht auf Befreiung, die im raschen Schluss-Satz visionär vorscheint, ist im ganzen Werk angelegt.

Die Melodik des nach einem Steigerungsprinzip angelegten, in sich dreiteiligen ersten Satzes wirkt, in den Worten von Toshio Hosokawa, „als wäre ein großer Fluss asiatischen Klanguniversums geflossen.“ (Tōru Takemitsu sprach von einem „Bild des Universums, das vom Menschen unwillkürlich erfühlt wurde“.) Yun verwendet musikalisches Elementarmaterial, das alle Sätze durchzieht: Konstitutiv ist ein melodischer Gestus, der die (dominierende) Quint mit der Terz verschränkt:  $a-e^1$ ,  $cis^1-gis^1$ ,  $e^1-es^2$ . Das Verhältnis von Soloinstrument und Orchester ist weniger kontrastierend als subtil dialogisierend; die „Parteien“ ergänzen einander im orchestralen Klangfluss. Die Konzeption im Großen widerspiegelt die Anlage im Kleinen, wobei in Yuns „Hauptklangtechnik“ die „Zentral-“ oder „Haupttöne“ nur Stationen eines Entwicklungsprozesses

bilden. Der lang ausgehaltene Ton ist durch Yuns ostasiatische Tonauffassung, nach der ein Klang mit einem Akzent oder einem melodischen Aufschwung einsetzt, durch Schwebungen, Vibrati und Glissandi sowie die Nuancierung von Klangfarbe und Lautstärke lebendig erhalten wird, entscheidend geprägt. In der musikalischen Geste, der Ornamentierung des Einzeltons, hebt Yun zugleich die Differenz zwischen Ton und Figuration auf.

Den ersten Satz eröffnet die Solovioline mit einer freien, weit tragenden Aufwärtsbewegung. Eine naive Welt entsteht. Die Gedanken des Soloinstruments finden im Orchester Resonanz, wenn Streicher und Holzbläser (insbesondere die Solo-Oboe) die gesangliche Gestik der Violine aufgreifen. Aber das Orchester bringt zunehmend dunklere Farben ins Spiel, die von der Violine aufgegriffen werden.

Deren „Träume“ können sich gegen die Macht des Orchesters nicht behaupten und die musikalische Rede des Solos schrumpft zu einem einzigen *pizzicato*-Ton. Dieser wird durch ein Pauken-Motiv beantwortet, das im *Adagio* zum Bild auskomponiert ist. Das Pauken-Motiv erinnert an Yuns Gefangenschaft als Opfer der Militärdiktatur in Seoul 1967–69. Die Violine versucht trotz der Gewalt des Orchesters, die innere Ruhe wieder herzustellen, doch die Spannung zwischen Schmerz und Hoffnung, deren Chiffren die Tonzentren *fis* und *a* sind, bleibt erhalten.

Dreiteilig angelegt ist der sehr ernste zweite Satz, *Adagio*. Ausgehend von einer Situation menschlicher Ohnmacht, der Erinnerung an die Situation in der Gefängniszelle („die Freiheit im Kerker“, wie Yun sich ausdrückte), formuliert Yun hier einerseits Trauer und Klage und andererseits Hoffnung und Traum:

Vision der Freiheit, die in den hohen und höchsten Lagen erreicht wird. Die um Erbarmen flehende Violine erfährt eine „Antwort“ (Yun) in einem kurzen Flötensolo (T. 36) sowie für einen Augenblick durch Harfe, Tempelblocks, Schlagstäbe (T. 70).

Im Finalsatz, dessen Umriss an ein Rondo erinnern, gibt es kaum noch einen resignierenden Tonfall. Das Metrum des 4/4-Takts, das Yun im Allgemeinen eher verschleiert, speist hier ein Perpetuum mobile: Die Solovioline begehrt auf und überwindet durch das Prinzip der Beweglichkeit jeden Zweifel – ähnlich wie, mit einem Wort von Lao-Tse, die unbesiegbare Kraft des Wassers alles durchdringt. Aber auch hier gibt es ein Innehalten: In der Solo-Kadenz reflektiert die mahnende Stimme der Violine noch einmal die Situation des ratlosen, (in sich) gefangenen Menschen auf der Suche nach Auswegen.

Die Werke Isang Yuns gehen eine merkwürdige Verbindung ein zwischen planvollem Bau und naturhaft-vegetativem Fluss, wobei Yun die Architektur geschickt verschleiert.

**Kontraste. Zwei Stücke für Violine solo** (1987) sind ein Spätwerk. Noch zwei Jahre, bevor er diese Stücke komponierte, hielt Yun die Vokabel „Kontrast“ in bezug auf seine Musik für gänzlich unzutreffend. Ein Kontrast, so äußerte er damals, sei „der Gegensatz zwischen schwarz und weiß“ und ein derart absoluter Gegensatz existiere *nicht* in seinen vom ostasiatischen Denken geprägten und der Philosophie des Taoismus inspirierten Werken. Auch im dunkelsten Dunkel gäbe es in seiner Musik immer noch Licht.

Die beiden *Kontraste* genannten Violinstücke sind gegensätzlich sowohl zueinander als auch in sich mehrfach kontrastierend. Im „unbewegten“ ersten Stück stellt Yun einem starren Pizzicato-

Teil eine Legato-Entwicklung gegenüber. Im extrem „bewegten“ zweiten Stück konfrontiert er ebenso filigrane wie virtuose, *senza misura* zu spielende Klangfelder, die in sich ornamental differenziert sind, mit gesanglich-ornamentalen Klanggesten, aus deren Konturen ein Lied- oder Hymnenzitat hervor zu glitzern scheint.

In Yuns Partitur wird der Titel **Gasa für Violine und Klavier** (1963) als „koreanische ariose Gesangsform in den Tempi langsam – schneller – langsam“ erläutert. Der Begriff *Gasa* (oder *Kasa*) verweist zunächst jedoch auf eine literarische Gattung aus dem 16. Jahrhundert, eine Erzählung in Versen, die wahrscheinlich auch gesungen vorgetragen wurde. Die *Gasa*-Dichtung wurde von volkstümlicher Literatur beeinflusst und zählte neben der *Tan'ga*-Lyrik bald zu einer der wichtigsten literarischen Formen.

Der Name *Gasa* kann auch mit „Lied-Worte“ übertragen werden. Im 19. Jahrhundert kodifiziert wurden zwölf *Gasa* (oder *Kasa*) genannte erzählende koreanische Lieder, die zum Teil äußerst artifizell und zum Teil volkstümlich derb sind, so dass von einer in sich einheitlichen Gattung kaum die Rede sein kann. Im Vordergrund steht der erzählende Gesang bzw. die gesungene Gedichtdeklamation, die melodisch durch die Bambusquerflöte *Taegŭm* und rhythmisch durch dumpfe Impulse der Sanduhrtrummel *Changgo* begleitet wird.

Die Lieder des traditionellen *Gasa*-Repertoires zeigen einen stark variierten Strophenbau mit Zeilen ungleicher Länge. Zu den bekannteren, die noch auf das 16. Jahrhundert zurückgehen, zählen das achtheilige Liebeslied *Ch'unmyŏn-gok* [Lied vom Frühlingsschlaf] oder das Fischerlied *Ŏbusa* [Fischerlied]. Inspiriert haben dürfte Yun vor allem der eigenartige Vokalstil.

Das Singen in der Tradition Koreas folgt (oder folgte) einer anderen Ästhetik. Beim Vortrag des Textes werden die Silben lang ausgehalten und in ihrer Qualität verändert. Die Tonhöhe oder ungefähre Tonhöhe der Haupttöne wird mit der Flöte koordiniert. Der Gesang erfolgt von innen heraus, aus dem Bauchraum unterhalb des Nabels; der Klang wird im Kehlkopf moduliert – der

Ton klingt oft geräuschhaft gepresst durch Kehlschlüsse, also das dichte Aufeinanderlegen der Stimmlippen, und wird verändert, gefärbt durch *Vibrati*, *Glissandi*, *Portamenti*, Verzierungen usw. Auch die Kopfstimme ist gebräuchlich. Man singt mit leicht geschlossenem bis halboffenem Mund – im Gegensatz zur geöffneten Mundstellung europäischer Gesangstechniken und -stile.

Zu den Eigenschaften der Stimme, die Yun im Violinpart seiner Komposition nachbildet, zählen polare „Gegensätze wie rein und derb, fern und nah, hell und dunkel. *Gasa* lebt im Raum. Es gibt keine Zeitbedrängnis, der Moment ist Raum und der Raum ist unendlich. In der Mitte gibt es dramatische Entwicklungen“ (Isang Yun). Seine Haupttontechnik entfaltet Yun innerhalb zwölftöniger Klangfelder.

Das Autograph von *Gasa* zeigt drei Einschübe von A. 13 Takten (nach Takt 31), B. 24 Takten (nach Takt 89) und C. 14 Takten (nach T. 119). Demnach wurden 51 Takte den ursprünglich komponierten 95 Takten hinzugefügt. Yun gelangte dadurch zu einer komplexeren, den musikalischen Spannungsbogen erweiternden Formgestaltung.



Dennis Russell Davies & Bruckner Orchester Linz

## Über die Künstler

**DENNIS RUSSELL DAVIES** wurde in Toledo (Ohio) geboren und studierte Klavier und Dirigieren an der New Yorker Juilliard School. Seine Tätigkeit als Dirigent in Oper und Konzert, als Pianist und Kammermusiker ist gekennzeichnet durch ein breit gefächertes Repertoire, das vom Barock bis zur jüngsten Moderne reicht, durch spannende und durchdachte Programm-Konstellationen und durch eine enge Zusammenarbeit mit Komponisten wie Luciano Berio, William Bolcom, John Cage, Manfred Trojahn, Philip Glass, Heinz Winbeck, Laurie Anderson, Philippe Manoury, Aaron Copland, Hans Werner Henze, Michael Nyman und Kurt Schwertsik.

Nach seinen ersten Positionen als Chefdirigent des Saint Paul Chamber Orchestra (1972-1980) und des American Composers Orchestra, New

York (1977-2002) übersiedelte er 1980 nach Deutschland und Österreich. Es folgten Generalmusikdirektoren-Posten am Württembergischen Staatstheater Stuttgart (1980-1987) und beim Orchester der Beethovenhalle, dem Internationalen Beethovenfest und der Oper Bonn (1987-1995). 1997-2002 war er Chefdirigent des Radio Symphonie Orchesters Wien, wurde 1997 als Professor an die Universität Mozarteum Salzburg berufen und war von 1995 bis Saisonende 2006 Chefdirigent des Stuttgarter Kammerorchesters, mit dem er von 1998 bis 2009 alle 107 Sinfonien Joseph Haydns auf CD aufnahm, weltweit die dritte Gesamteinspielung dieser Werke überhaupt. Ab 2009 war Davies für sieben Spielzeiten Chefdirigent des Sinfonieorchesters Basel.

Von 2002 bis 2017 war Davies Chefdirigent des Bruckner Orchester

Linz und Opernchef am Landestheater Linz. 2014 wurde ihm dort der Titel "GMD" verliehen. Mit Beginn der Saison 2018/19 wird er — bis 2022 — als Chefdirigent und Künstlerischer Direktor der Filharmonie Brno wirken.

Als Gast dirigierte Davies u. a. Cleveland und Philadelphia Orchestra, Chicago, San Francisco und Boston Symphony, das New York Philharmonic Orchestra, und das Yomiuri Nippon SO, in Europa u.a. das Concertgebouworkest Amsterdam, das Gewandhausorchester Leipzig, die Dresdner Philharmonie, das Orchestra Filarmonica della Scala Milano, die Accademia di Santa Cecilia di Roma, das Orquesta Nacional de España, die Bamberger Symphoniker und die Münchner Philharmoniker.

Nach seinem Debut bei den Bayreuther Festspielen (1978-1980) gastierte er mit einem vielfältigen Opernrepertoire u.a.

bei den Salzburger Festspielen, dem Lincoln Center Festival New York, an der Houston Grand Opera, der Hamburger und der Bayerischen Staatsoper, der Lyric Opera of Chicago, der Metropolitan Opera New York und der Opéra National de Paris. Im Januar 2013 debütierte er am Teatro Real in Madrid, seit April 2013 ist er vermehrt auch an der Wiener Staatsoper zu Gast.

In seine Zeit als GMD in Linz fällt die Eröffnung des neuen Musiktheaters im April 2013, anlässlich derer Davies die Weltpremiere von Philip Glass' "Spuren der Verirrten" ebenso leitete wie Richard Strauss' "Rosenkavalier". Weiters leitete er im neuen Haus Neuproduktionen aller "Ring des Nibelungen"-Teile ebenso wie u.a. "Pelléas et Mélisande", "Falstaff", "Salome", die europäische Erstaufführung von "McTeague" sowie Uraufführungen von Moritz Eggert und Michael Obst.



Auch im Konzertbereich prägte er das Bruckner Orchester Linz nachhaltig, u.a. durch eine Öffnung zur Moderne und zu neuen Publikumsschichten, durch rege Tourneetätigkeit, aber auch durch die beständige Arbeit am Kernrepertoire – abgebildet u.a. in der Einspielung aller Bruckner-Symphonien in allen Fassungen.

2016/17/18 gastiert Davies u.a. beim Gewandhausorchester Leipzig, dem Konzerthausorchester Berlin, dem DSO Berlin, dem SWR Stuttgart, dem Orchestra Sinfonica Nazionale (RAI Torino), dem Orquesta Sinfonica de Galicia, dem New Japan Philharmonic und dem Yomiuri Nippon Symphony Orchestra, sowie beim Prager Frühling (mit der Filharmonie Brno) und dem Ravenna Festival.

Mit Beginn der Spielzeit 2018/19 wird Dennis Russell Davies seine neue Position

als Künstlerischer Leiter und Chefdirigent der Filharmonie Brno antreten.

Davies ist seit 2009 Mitglied der "American Academy of Arts and Sciences". Im Dezember 2014 wurde ihm der Titel "Commandeur des Arts et des Lettres" verliehen, im Juli 2017 das Österreichische Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst 1. Klasse.

Der renommierte Musikpionier und Grammy-nominierte **MATT HAIMOVITZ** wurde von der New York Times beschrieben als "leidenschaftlich talentierter Cellist, der seine Megawatt-Klänge und ungewöhnlich ausdrucksvollen Gaben in eine große Vielfalt von Stilen einfließen lässt" beschrieben. Der New Yorker nannte ihn einen "außergewöhnlichen Virtuosen", der "niemals eine berechenbare Performance abgibt". Haimovitz gibt dem vertrauten Repertoire ein unvoreingenommenes Ohr, er ist

ein Verfechter neuer Musik, initiiert bahnbrechende Kollaborationen und kreiert innovative Projekte. Zusätzlich zu seinem rastlosen Tournee-Kalender ist Haimovitz auch Mentor eines preisgekrönten Studios junger Cellisten an der Schulich School of Music der McGill University in Montreal, sowie auch der erste John Cage Fellow an der Mannes School of Music der New School in New York.

Haimovitz debütierte 1984 im Alter von 13 Jahren als Solist mit Zubin Mehta und dem Israel Philharmonic Orchestra. Mit 17 Jahren spielte er seine erste Aufnahme mit dem Chicago Symphony Orchestra für die Deutsche Grammophon ein. Seitdem ist er auf den angesehensten Bühnen der Welt mit Orchestern wie den Berliner Philharmonikern, der New York Philharmonic mit Zubin Mehta, dem English Chamber Orchestra mit Daniel

Barenboim, der Boston Symphony mit Leonard Slatkin und dem Orchestre Symphonique de Montréal mit Kent Nagano aufgetreten.

Haimovitz' Schallplattenkarriere umfasst mittlerweile 20 Jahre preisgekrönter Aufnahmen mit der Deutschen Grammophon, Oxingale Records, und der PENTATONE Oxingale Series. Zu seinen Auszeichnungen gehört der Trailblazer Award des American Music Center, der Avery Fisher Career Grant, der Grand Prix du Disque und der Premio Internazionale "Accademia Musicale Chigiana". Haimovitz studierte an der Juilliard School mit Leonard Rose und machte seinen Abschluß an der Harvard University Magna Cum Laude. Matt Haimovitz spielt auf einem venezianischen Cello, das 1710 von Matteo Goffriller gefertigt wurde.

**YUMI HWANG-WILLIAMS** ist eine amerikanische Violinistin mit außergewöhnlichem musikalischem Können, die sowohl für ihre eleganten Darbietungen klassischer Stücke, als auch für ihren Einsatz für die Werke zeitgenössischer Komponisten bekannt ist. Das Magazin *Strings* bezeichnet sie als "moderne Prometheus Figur", die sich als "feurige Verfechterin zeitgenössischer klassischer Musik hervortut." Ihre Interpretationen der Konzerte von Thomas Adès, Jay Kernis, Michael Dougherty und Christopher Rouse haben ihr das Lob der Kritiker sowie die enthusiastische Zustimmung der Komponisten gebracht. Kürzlich feierte Hwang-Williams Leonard Bernsteins 100. Geburtstag mit einer Aufführung der *Serenade* mit der Colorado Symphony, deren Konzertmeisterin sie seit 2000 ist.

Hwang-Williams hat als Solistin weltweit mit vielen großen Orchestern gearbeitet, wie z.B. der Cincinnati Symphony, der Indianapolis Symphony, dem Sinfonieorchester Basel und dem Bruckner Orchester Linz, sowie mit Dirigenten wie Marin Alsop, Dennis Russell Davies, Hans Graf, Brett Mitchell, Paavo Järvi, Peter Oundjian und Markus Stenz. Als leidenschaftliche Kammermusikerin hat Yumi unter anderem mit Jeffrey Kahane, Andrew Litton, Anne-Marie McDermott, Pinchas Zukerman kollaboriert.

Hwang-Williams begann ihr Violinenstudium im Alter von 10 Jahren in Philadelphia, ein Jahr nachdem sie mit ihrer Familie aus Südkorea emigrierte. Mit 15 wurde sie am renommierten Curtis Institute of Music angenommen. Zur Zeit ist Hwang-Williams außerordentliche Professorin für Violine an der Lamont School of

Music der University of Denver. Durch viele Konzerte und ihre Unterstützung der Symphonie trägt Hwang-Williams dort viel zum Kulturleben der Stadt bei. Hwang-Williams spielt eine von Carlo Landolfi ca. 1752 gebaute Violine

**MAKI NAMEKAWA** zählt zu den führenden Pianistinnen der heutigen Zeit und hat sich neben dem klassisch-romantischen Repertoire einen besonderen Ruf durch ihr großes Engagement für die Klaviermusik zeitgenössischer Komponisten erworben. Sie konzertiert regelmäßig auf internationalen Podien wie der Suntory Hall Tokio, der Carnegie Hall und dem Lincoln Center New York, der Davies Symphony Hall San Francisco, dem Barbican Center und der Cadogan Hall London, der Cité de la Musique Paris, Concertgebouw Amsterdam, den Salzburger Festspielen, der Ars Electronica Linz, Musik-Biennale Berlin,

dem Rheingau Musik Festival, Eclat Festival Stuttgart und dem Klavier-Festival Ruhr.

Namekawa arbeitete u.a. mit dem Concertgebouw Orkest Amsterdam, den Münchener Philharmonikern, Bamberger Symphoniker, der Dresdner Philharmonie, dem Stuttgarter und Münchner Kammerorchester, dem Bruckner Orchester Linz, American Composers Orchestra und Seattle Symphony. Rundfunkaufnahmen entstanden für Radio France, den WDR, BR, SR, HR, SWR Stuttgart und Karlsruhe, bei ARVO Klassiek und dem Schweizer Radio.

2013 präsentierte Maki Namekawa erstmals den gesamten Zyklus der Klavieretüden von Philip Glass unter Mitwirkung des Komponisten beim International Arts Festival in Perth. Seitdem war sie mit den Glass-Etüden

erfolgreich in Dänemark, Schweden, Finnland, Island, Irland, England, Schottland, Polen, der Slowakei, Deutschland, Mexiko, Brasilien, Japan und den USA zu Gast. 2014 entstand eine Doppel-CD mit den Etüden beim Label Orange Mountain Music, die große Anerkennung der Presse sowie die höchste Punktzahl in den Kategorien „Performance“ und „Recording“ des BBC Music Magazine erhielt.

Namekawa studierte an der Kunutachi Musikhochschule in Tokio bei Mikio Ikezawa und bei Henriette Puig-Roget. 1994 gewann sie den Leonid Kreutzer-Preis. Sie setzte ihre Ausbildung 1995 an der Staatlichen Hochschule für Musik Karlsruhe bei Werner Genuit sowie Kaya Han fort und legte das Solistenexamen mit Auszeichnung ab. Anschließend vertiefte sie ihr Studium im klassisch-romantischen Repertoire bei Edith Picht-Axenfeld und György Kurtág, im

Bereich der Neuen Musik bei Pierre-Laurent Aimard, bei Stefan Litwin und bei Florent Boffard.

Das **BRUCKNER ORCHESTER LINZ**, das auf eine mehr als 200-jährige Geschichte und Tradition zurückblickt und seit 1967 offiziell diesen Namen trägt, hat sich in den letzten Jahrzehnten zu einem der führenden Klangkörper Mitteleuropas entwickelt. Mit seinen 130 Musikerinnen und Musikern ist es nicht nur das sinfonische Orchester Oberösterreichs, sondern betreut auch die musikalischen Produktionen des Linzer Landestheaters. Zu den herausragenden Aufgaben des Orchesters zählt die Mitwirkung beim Internationalen Brucknerfest Linz und dem Ars Electronica Festival. Tourneen führten das Orchester bereits drei Mal in die USA (2005, 2009 und 2017) nach Italien, Deutschland und Spanien, sowie nach Japan, Frankreich und England.

In jüngster Zeit konzertierte das Bruckner Orchester mehrfach in Köln, Paris, Bratislava, Brno sowie in Istanbul und veranstaltet seit 2012 einen eigenen Konzertzyklus im Musikverein Wien. Das Bruckner Orchester Linz vollendete die bei arte nova/SONY erschienene Gesamteinspielung aller Sinfonien von Anton Bruckner. Es ist dies die erste Gesamtaufnahme aller Bruckner-Sinfonien „aus einer Hand“, die der oberösterreichische Klangkörper aufgenommen hat. Darüber hinaus hat sich das Bruckner Orchester mit Aufnahmen der Musik von Philip Glass sowie von Wolfgang Amadeus Mozart, Franz Schubert, Siegfried Matthus, Franz Schmidt, Erich Wolfgang Korngold und Gustav Holst einen Namen gemacht. Das Orchester wurde in seiner Geschichte von Gastdirigenten wie Clemens Krauss, Hans Knappertsbusch, Sergiu Celibidache, Kurt Eichhorn, Vaclav

Neumann, Christoph von Dohnányi sowie später von Zubin Mehta, Serge Baudo, Horst Stein, Vladimir Fedosejew, Michael Gielen, Bernhard Klee, Steven Sloane, Stanislaw Skrowaczewski, Michael Schönwandt und Franz Welser-Möst geleitet und von Chefdirigenten wie Theodor Guschlbauer, Manfred Mayrhofer, Martin Sieghart und in den letzten 15 Jahren von Dennis Russell Davies geprägt.

## Acknowledgments

### **CD 1: Tracks 1-4**

### **CD 2: Tracks 1-3**

ORF Landesstudio Oberösterreich

Recording supervisor: Dr. Alice Ertlbauer-Camerer

Recording engineer: Hubert Hawel

### **CD 1: Tracks 6-9**

A Tippet Rise Production

Recording engineer: Monte Nickles

Recording assistant: Monica Bolles

Editing: Will Howie

Mixing: Richard King

Producer: Luna Pearl Woolf

### **CD 1: Tracks 5, 10**

### **CD 2: Tracks 4-6**

Recorded, edited and mixed: LAFFERENTZ

Executive producer for the Bruckner Orchester Linz: Heribert Schröder

Mixing, mastering and surround: Richard King

Mastering (SA-CD): Polyhymnia International B.V.

Post-recording producer: Luna Pearl Woolf

Cover photography: Daniel Forniès Soria

Design: Joost de Boo

Product management: Kasper van Kooten

### **CD 1: Tracks 1-5**

### **CD 2: Tracks 1-6**

were recorded live between June 7-12, 2017 at the Brucknerhaus, Linz, Austria

### **CD 1: Tracks 6-9**

were recorded August 27, 2017 at Tippet Rise Arts Center, Fishtail, Montana

### **CD 1: Track 10**

was recorded June 30, 2017 at the Musiktheater am Volksgarten, Großer Orchestersaal, Linz, Austria

On this album, Matt Haimovitz plays on a Giovanni Grancino cello from Milan (c. 1695-1700) graciously provided to him by the company CANIMEX INC., from Drummondville, Quebec, Canada.

## **Publishing**

Boosey & Hawkes Bote & Bock

# PENTATONE

## OXINGALE SERIES

### Special Thanks

International Isang Yun Society, Peter & Cathy Halstead, Roger & Huguette Dubois, Gordon Getty, Lisa Delan, Pete & Lindsey Hinmon, Jeanne White, Verena Laffrentz, Heribert Schröder, Walter-Wolfgang Sparrer, Anke Nikolai, Sophia Blume, Julia Juraschewski, Oliver Latsch, Nick Goldman & Wendi Reed of Wildflower Kitchen, Melissa Moore, Marc Baylin, Jessica Cimini, and Jordan Gasparik.

Congratulations, you are now holding the brainchild of the synergy between PENTATONE and OXINGALE RECORDS.

Upon listening to a renowned cellist of his day, Voltaire is said to have quipped, “Sir, you make me believe in miracles; you turn the ox into a nightingale”. With the belief in miracles, OXINGALE RECORDS brings its blend of imagination, talent and acumen to the realisation of artistic projects revolving around music.

A trailblazing artist’s label since the year 2000, OXINGALE RECORDS is as

committed to revelatory interpretations of the canonic repertoire as to riveting performances of works by recent and living composers. Breeding spontaneity in musical expression, OXINGALE RECORDS captures singular moments of collaboration in its stream of classical, contemporary, crossover, jazz and family releases. The offspring of two musical perspectives — those of world-renowned cellist Matt Haimovitz and acclaimed composer Luna Pearl Woolf — their projects take a refreshing approach to the classical tradition, illuminating and vitalising the listening experience.

# PENTATONE

## OXINGALE SERIES

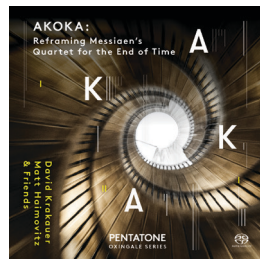
Grammy Award-winning OXINGALE RECORDS gradually unfolds an idiosyncratic but influential body of work.

Having shared ideas and projects for some time, there was no doubt for PENTATONE to join forces with OXINGALE RECORDS. This is a union of two innovative and devoted recording companies with a long history of producing reputable records and collaborating with esteemed artists. Both companies are extremely proud of the quality of their works, their artists and their recordings, as well as the

quality of the relationship with their customers.

We would be pleased to have you join us in celebrating this milestone as it gives way to a tremendously intriguing and inquisitive series of co-productions for you, our customers and ourselves. With PENTATONE's warm, dynamic and detailed sound capturing the superb works and performances of OXINGALE's artists, we look forward to bringing you a range of prestigious work only in pristine quality.

## MORE FROM THE PENTATONE OXINGALE SERIES







Sit back and enjoy