



**Samstag 11.11.2017**  
**Max-Joseph-Saal der Münchner Residenz**  
**20.00 Uhr**

**Sonntag 12.11.2017**  
**Evangelische Akademie Tutzing**  
**18.00 Uhr**

**1. Kammerkonzert mit Solisten des**  
**Symphonieorchesters**  
**des Bayerischen Rundfunks**

**17/18**

HENRIK WIESE

Flöte

EMMA SCHIED

Oboe

NICOLA BIRKHAN

Violine

VALÉRIE GILLARD

Violine

VÉRONIQUE BASTIAN

Viola

UTA ZENKE-VOGELMANN

Violoncello

HEINRICH BRAUN

Kontrabass

ÜBERTRAGUNG DES KONZERTMITSCHNITTS AUS TUTZING  
Donnerstag, 23. November 2017, ab 20.03 Uhr auf BR-KLASSIK

## PROGRAMM

### »Verfolgt – Verboten – Verfemt« Zum 100. Geburtstag von Isang Yun

#### Isang Yun

»Pezzo fantasioso« (1988)  
per due strumenti con basso ad libitum  
(für Flöte, Oboe und Kontrabass)

#### Felix Mendelssohn Bartholdy

Streichquartett a-Moll, op. 13

- Adagio – Allegro vivace
- Adagio non lento – Poco più animato – Tempo I
- Intermezzo. Allegretto con moto – Allegro di molto – Tempo I
- Presto – Adagio non lento – Adagio come I

Pause

#### Benjamin Britten

»Phantasy«, Quartett für Oboe, Violine, Viola und Violoncello, op. 2

- Andante alla marcia – Allegro giusto – Andante –  
Andante alla marcia

#### Isang Yun

Adagio für Altflöte  
Nr. 2 aus: Etüden für Flöte(n) solo (1974)

#### Friedrich Gernsheim

Divertimento E-Dur für Flöte, zwei Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabass, op. 53

- Andante
- Allegretto vivace e scherzando
- Allegro ma non troppo ed energico
- Presto (Perpetuum mobile)

## Politisierung des Ästhetischen

### Kammermusik zum 100. Geburtstag von Isang Yun

Christoph Schaller

»Ich bin nur Musiker, sonst nichts, und als Musiker habe ich mit Politik direkt nichts zu tun«, sagte Isang Yun, dessen Geburtstag sich am 17. September 2017 zum 100. Mal jährte, einmal über sich selbst. Alle Komponisten des heutigen Abends waren natürlich in erster Linie Künstler, ihre Motivation zu-nächst eine ästhetische, keine politische. Doch Kunst entstand und entsteht nie außerhalb der Gesellschaft, die sie umgibt. Sie entsteht aus ihr, durch sie, manchmal ihr zum Trotz. Die vier Biographien sind, jede auf ihre Art, gezeichnet von den Spannungen, die sich aus diesem Wechselspiel ergeben können. Yun, Mendelssohn, Britten und Gernsheim eckten an, passten nicht ins Bild, wurden in den Hintergrund gedrängt, verfolgt und verfemt – das hinterließ, ob zu Lebzeiten oder posthum, zum Teil große Narben, die noch bis heute zu spüren sind.

#### Musik als Heimat: Isang Yun

Über Isang Yun (1917–1995) zu sprechen, ohne Korea miteinzubeziehen, ist kaum möglich und noch weniger sinnvoll. Sein Leben ist mit der politischen Geschichte seiner Heimat so untrennbar verwoben wie sein Werk mit deren musikalischer Tradition. Es war die jahrhundertealte

koreanische Kultur, die noch keine Teilung in Nord und Süd kannte, von der sein künstlerisches Schaffen und seine Vision eines geeinten und unabhängigen Korea zeitlebens inspiriert war. Diese Vision geriet mit der politischen Realität jedoch derart in Konflikt, dass aus Yun ein politischer Mensch, ja ein politischer Komponist werden musste. Schon vor Yuns Geburt wurde Korea japanische Kolonie. Kulturelle Assimilation war das Ziel der Besatzer, inklusive Verbot der koreanischen Sprache und Zwangsarbeit für die japanische Kriegsindustrie. Der Kampf im koreanischen Widerstand während des Zweiten Weltkriegs brachte Yun zum ersten Mal in Folter und Gefangenschaft. Auf die Befreiung Koreas am Ende des einen Krieges folgte schnell der nächste, der mit der geographischen Teilung des Landes in Nord und Süd auch die ideologische in Ost und West zementierte. 1956 bot sich Yun die Möglichkeit, nach Europa zu gehen, um für einige Jahre in Paris und Berlin zu studieren. Er lernte bei Boris Blacher und dem Schönberg-Schüler Josef Rufer. Obwohl er sich seit seiner Jugend für die westeuropäische Kunstmusik begeistert hatte, stand für ihn außer Zweifel, dass er irgendwann in die Heimat zurückkehren würde. Eine Reise nach Nordkorea wurde ihm dann allerdings zum Verhängnis. Er wollte die legendären Fresken an den Gräbern der alten koreanischen Könige in Kangso, unweit von Pjöngjang, besichtigen – Teil des gemeinsamen kulturellen Erbes Koreas, das Yun so faszinierte. Doch die Fronten zwischen Nord und Süd waren inzwischen so verhärtet, dass Yuns Reise von der südkoreanischen Regierung unter Park Chung-hee als Provokation angesehen wurde. 1967 ließ sie Yun aus West-Berlin nach Seoul verschleppen, dort wurde er wegen angeblicher Spionage für den sozialistischen Nachbarstaat zu lebenslanger Haft verurteilt und erst nach internationalen Protesten wieder freigelassen. Eine Rückkehr nach Südkorea war damit fürs Erste undenkbar, sein Überleben als Komponist und Mensch nur noch in Europa möglich. Nun musste er sich, wie er es selbst formulierte, »auf Leben und Tod auseinandersetzen mit der gesamten westlichen Kultur und westlichen Musik«. »Lernend erkämpfte« er sich die Verfahren der Zwölftontechnik und des Serialismus, ohne seine Skepsis gegenüber der Dogmatik dieser europäischen Systeme jemals ganz zu verlieren. Die räumliche Trennung von der Heimat führte bei Yun zur inneren Annäherung: Aus seinem kompositorischen Credo, nämlich »das, was in mir östlich ist, das, was strömt, in westlicher Musiksprache zu artikulieren«, erwuchs eine der individuellsten Musiksprachen des 20. Jahrhunderts. Ihr Fundament bildet die taoistische Musikanschauung. »Der Ton« ist für Yun »schon das Leben selbst«. Seine Musik basiert auf dem einzelnen Klang als Ausgangs- und zugleich Zielpunkt von allem, was in der Zeit vorüberströmt. Auf diesem Klangfundament ruht seine ganze Musik, jede musikalische Bewegung, jede Veränderung.

Das 1988 im Auftrag der italienischen Stadt Chiusi entstandene ***Pezzo fantasioso*** ist für drei Stimmen notiert, die alle wie Nebenarme eines großen Klangstroms die für das Stück elementaren Intervalle Terz und Sext umfließen. Jede bleibt für sich, aber gleichzeitig sind sie eng miteinander verschlungen: Sie ergänzen sich, treiben sich an, sprechen manch-mal wie aus einem Mund. Gemeinsam bilden sie die eine Stimme des Stücks. Terz und Sext werden in all ihren Farbwerten und klanglichen Schattierungen ausgeleuchtet. Ein Gefühl von Tonalität stellt sich dabei immer wieder ein, doch währt es stets nur für Augenblicke. Der zurückhaltende, chromatisch-tastende Anfangsteil, dessen melodischer Strom stetig aufwärts strebt, wird mit einem vor Trillern flirrenden, energischen Abschnitt in tiefer Lage kontrastiert. Das Muster wiederholt sich nun in kürzeren Abständen: Ruhe und Bewegung, hohe und tiefe Register sowie dynamische Extreme lösen sich ab. An Ruhe- und Höhepunkten sind Terz und Sext in allen Varianten immer wieder zu hören. Auf den hochvirtuosen Mittelteil, der Elemente aus beiden Sphären kombiniert, folgt ein zurückgenommener Epilog, der zur Stimmung des Beginns zurückführt. Am Ende erklingt, wie nach einem Reinigungsprozess, die große Terz.

Yuns ***Adagio für Altflöte*** aus den Etüden für Flöte(n) solo von 1974 zeigt noch deutlicher, was sein kompositorisches Anliegen so besonders macht. Hier wird das ganze Spektrum des Klingens selbst thematisiert: angefangen beim kaum hörbaren, langsam strömenden Lufthauch, der an Intensität gewinnt, bis sich die Konturen eines Tons erahnen lassen; dann Flimmern und Beschleunigung, die aus tiefsten Tiefen in höchste Höhen führt. Aus dem harmlosen Luftstrom werden spitze Pfeile, die mit ungeheurer Schärfe verschossen werden. Das Medium des Klangs aber, die schwingende Luft, ist dieselbe geblieben, nur ihre Geschwindigkeit hat sich verändert. So wird aus ihr am Ende des Stücks wieder der ruhig fließende Strom des Beginns, der zuletzt im Nichts verklingt, aus dem er gekommen ist.

## **Beneidet und verleugnet: Felix Mendelssohn Bartholdy**

Was nach seinem Tod mit seinem Vermächtnis geschehen sollte, konnte Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847) zu Lebzeiten nicht ahnen. Doch Vorboten einer Entwicklung, die über das gesamte 19. Jahrhundert bis hin zur Verfemung seiner Werke im Nationalsozialismus führte, waren bereits zu erkennen. Wenn man der Erinnerung Karl August Varnhagen von Ense vertrauen darf, war es ein preußischer Prinz, der 1819 dem zehn-jährigen Mendelssohn auf der Straße entgegenrief: »Hep hep, Judenjungl!« Die nach dem abfälligen Schmähwort benannten »Hep-Hep-Unruhen« waren kurz zuvor in zahlreichen europäischen Städten ausgebrochen. Während es in Berlin meist bei verbalen Attacken blieb, entlud sich andernorts Gewalt gegen die jüdische Bevölkerung. Mendelssohn wurde zwar bekanntlich protestantisch getauft, und die rechtliche Gleichstellung der jüdischen Bevölkerung war auch in Preußen mit dem Judenedikt von 1812 erfolgt, doch in den Untiefen der Gesellschaft wuchs der Nährboden für kulturell-rassischen Antisemitismus. In Richard Wagners Schmähchrift *Das Judenthum in der Musik*, drei Jahre nach Mendelssohns Tod erstmals veröffentlicht, entlud er sich – durchtränkt von Neid und Missgunst – unverblümt gegen Mendelssohn und sein Werk. Die angebliche Unfähigkeit von Juden zu echtem, d. h. christlich-deutschem Kunstausdruck, gipfelt für Wagner in der tragischen Figur Mendelssohn, die »alles, was sich bei der Erforschung des Grundes unserer Antipathie gegen jüdisches Wesen der Betrachtung darbott«, in sich vereine. Wie alle Juden könne auch Mendelssohn nur »nachkünsteln«, niemals aber etwas wirklich Eigenes erschaffen – die Schamlosigkeit, mit der Wagner seine frühere Verehrung für den Komponisten und dessen großen Einfluss auf seine eigene kompositorische Entwicklung verleugnet, macht sprachlos.

Nicht nur für Wagner, sondern für die musikalische Entwicklung im 19. Jahrhundert insgesamt nimmt Mendelssohn eine wichtige Schnittstelle ein. Oft bemühte Zuschreibungen wie die des »klassischsten aller Romantiker« oder, negativer formuliert, des rückwärtsgewandten Traditionalisten verdecken nur, dass Mendelssohn gerade in den frühen Werken seines kurzen Lebens, etwa mit der Erfindung der Gattung Konzertouvertüre, Zukunftsweisendes geleistet hat. Einiges davon lässt sich auch an seinem Zweiten Streichquartett von 1827 erkennen. Auf den ersten Blick ist es eine Hommage an eines der großen Vorbilder Mendelssohns, den im selben Jahr verstorbenen Beethoven. Dessen späte Streichquartette stießen allgemein noch auf Unverständnis, doch für Mendelssohn waren die enigmatischen Werke unerschöpfliche Inspiration. Mendelssohns Opus 13 ist voll von unüberhörbaren Anspielungen auf Beethoven und Quasi-Zitaten: das Fugenthema des zweiten Satzes, die rezitativartigen Soli der Ersten Violine im letzten – sie alle aufzuzählen, wäre müßig. Denn auf tieferer Ebene gelingt Mendelssohn hier mehr als nur eine Ehrerbietung an Beethoven. Dessen letzte Quartette sind, gewissermaßen unterhalb ihrer disparaten Oberfläche, durch ein subkutanes Netz musikalischer Beziehungen miteinander verwoben – Beethoven deutet subtil an, dass sie zusammengehören. Mendelssohn greift diese Idee auf und kehrt sie an die hörbare Oberfläche. Neben zahlreichen Themenverwandtschaften zwischen den Sätzen stellt Mendelssohn dem schnellen a-Moll-Kopfsatz eine *Adagio*-Einleitung voran – in A-Dur. Deren Kern bildet ein kleines Frage-Motiv. Entnommen hat es Mendelssohn einem erst kurz zuvor geschriebenen Lied, dort erklingt es zum Text »Ist es wahr?«. Während die Liedvorlage die Antwort ohne Verzug liefert, bleibt sie im Streichquartett aus – auf die gespannte Stille folgen stattdessen vier der leidenschaftlichsten Quartettsätze, die Mendelssohn geschrieben hat. Doch wo der stürmische Finalsatz ein effektvolles Ende hätte finden können, kehrt das helle A-Dur und mit ihm auch das *Adagio* der Einleitung wieder – und nun erklingt auch die über vier Sätze hinweg gesuchte Antwort, die das Quartett zum Abschluss bringt. Das Ziel dieser musikalischen Reise ist eine Rückkehr zu ihrem Ursprung, den man nun aber mit anderen Ohren hört. Das Quartett bildet eine untrennbare Einheit. Mendelssohns Zeitgenossen haben das zu seinem Ärger noch nicht begriffen und pickten sich ihre Lieblingssätze heraus – aber auf viele Komponisten nach ihm sollte diese Idee musikalischer Form großen Einfluss nehmen.

## **Friedensfantasie: Benjamin Britten**

Das Quartett *Phantasy* von Benjamin Britten (1913–1976) ist ähnlich zyklisch angelegt – allerdings auf einen einzigen Satz komprimiert. Das Werk schrieb Britten 1932 für den Cobbett-Wettbewerb. Dessen Stifter, Walter Willson Cobbett, hatte es zur Bedingung für die Teilnahme gemacht, dass sich die eingereichten Kompositionen mit der Form der einsätzigen englischen Fantasy, einer Instrumentalgattung des 17. Jahrhunderts, auseinandersetzen. Der 19-jährige Britten erfüllte diese Bedingung in der Tat sehr geistreich. Die drei Streicher eröffnen das Stück im Pianissimo mit einer

Introduktion, *Andante alla marcia*, bevor das lyrische Oboen-Thema mit charakteristischem Quintfall am Ende einsetzt. Der Abschnitt entpuppt sich formal als langsame Einleitung zu einer extrem verdichteten Sonatenexposition: Das an einer Note vehement festhaltende »erste Thema« kontrastiert mit den leicht federnden Achtelfiguren des »zweiten«. Es folgt eine Art Durchführung, in der Elemente beider Themen verarbeitet werden. Anstelle einer Reprise schiebt Britten einen ausgedehnten langsamen Teil ein, der fast ausschließlich von den Streichinstrumenten bestritten wird. Der Wiedereinsatz der Oboe erinnert an eine hochvirtuose, fantastische Improvisation aus einer anderen Sphäre, ab und an kann man Bausteine der beiden Themen erkennen. Die Coda des Stücks ist schließlich nichts anderes als eine Spiegelung der Einleitung: Sie beginnt im Fortissimo, nach und nach verabschieden sich die Instrumente mit einem »morendo« voneinander, bis am Ende nur noch das Cello übrig bleibt und mit seinem Marschrhythmus das Stück so beschließt, wie es begonnen hatte.

Geistreich, clever – das bekam Britten Anfang der 1930er Jahre über seine Musik relativ oft zu hören, mit einem unüberhörbaren Unterton: Er, der Hochbegabte, komponiere zu artifiziell, zu sehr mit dem Kopf, zu clever eben – Vorwürfe, die Britten nicht unberührt ließen. Mit der noch unbeschwert verspielten *Phantasy* beginnt für ihn eine entscheidende Phase nicht nur der künstlerischen Selbstverortung, sondern auch der politischen Sozialisierung und Auseinandersetzung mit der konservativen englischen Gesellschaft, in deren Rampenlicht er nun eintrat. Als das Stück 1934 im faschistischen Italien aufgeführt wurde, nahm Britten daran zumindest in seinen Tagebüchern und Briefen noch keinen Anstoß – fünf Jahre später verließ er als mittlerweile überzeugter Pazifist und Antifaschist Europa, in dem das Donnern des Weltkriegs schon zu hören war, in Richtung USA. In der Zwischenzeit hatte Britten einige der wichtigsten Bekanntschaften seines Lebens gemacht, 1935 zunächst mit dem Schriftsteller W. H. Auden. Neben wichtigen ästhetischen Impulsen gab der Linksintellektuelle Auden ihm auch den Anstoß, sich in politischen Fragen zu positionieren, nicht zuletzt ermutigte er ihn, seine Homosexualität zu akzeptieren. Gemeinsam mit Auden entstand 1936 der pazifistische Liederzyklus *Our Hunting Fathers* op. 8. *Die Ballad of Heroes* op. 14, ein Requiem für die Opfer des Faschismus während des Spanischen Bürgerkriegs, war Brittens vorerst letztes Werk in Europa. Moralisch verrottet erschien ihm dieser Kontinent, die Abkehr von den gesellschaftlichen Zwängen der Heimat war eine notwendige Befreiung. Erst in den USA wurde aus der Bekanntschaft zu Peter Pears, den Britten 1937 kennengelernt hatte, die kraftspendende Partnerschaft, die bis an sein Lebensende hielt – eine Beziehung, die Britten damals vor dem Gesetz und in den Augen vieler zum Kriminellen machte. Und erst im Exil erkannte Britten wirklich, dass er, after all, Engländer war und nirgendwo sonst auf der Welt – trotz aller Widrigkeiten – seine Musik schreiben konnte. 1942 kehrte er nach England zurück. Pazifist blieb er, das zeigt nicht zuletzt sein *War Requiem* von 1962.

### **Vergessene Musik: Friedrich Gernsheim**

Walter Willson Cobbett veranstaltete nicht nur einen Kompositionswettbewerb, sondern gab auch einen umfangreichen Kammermusikführer heraus. In dem Werk, das erstmals 1929 erschien, liest man unter »Gernsheim, Friedrich« (1839–1916): »Vielseitiger, bedeutender deutscher Komponist«. Sein **Divertimento E-Dur** aus dem Jahr 1888 für Flöte und Streichquintett hält, was der Name verspricht: Unterhaltung auf höchstem Niveau. Über alle vier Sätze kann der Flötist zeigen, über wie viel Fingerfertigkeit er verfügt. Angefangen beim schwelgerischen *Andante*, in dem langgezogene Melodielinien und romantischer Schmelz dominieren, über den vorbeihuschenden, scherzhaften zweiten Satz und das ländlich-tänzerische *Allegro ma non troppo ed energico* steuert die Dramaturgie des Stücks konsequent auf das hochvirtuose *Presto-Finale* zu, dessen schwindelerregende Sechzehntel-Ketten nur kurz von einem lyrischen Mittelteil unterbrochen werden. Die Leichtigkeit Mendelssohns, mit dessen Musik sich Gernsheim während seines Studiums in Leipzig intensiv befasste, lässt sich hier und da hören. Die Spielfreude Rossinis, dem er später in Paris persönlich begegnete, ist ebenfalls unverkennbar. Wagner und Berlioz bewunderte er gleichermaßen, und er komponierte in allen Gattungen. Dennoch ist der Name dieses so facettenreichen Komponisten, der schon mit elf Jahren als Wunderkind gehandelt wurde, in heutigen Konzertführern nur noch selten zu finden. Gernsheim, wie Mendelssohn einer alten jüdischen Familie entstammend, aber 30 Jahre später geboren, musste erfahren, wie offenste Judenfeindlichkeit im deutschen Kaiserreich salonfähig wurde. 1879 hatte Wilhelm Marr mit seinem Buch *Der Sieg des Judenthums über das Germanenthum* einen Bestseller gelandet, er prägte als

erster den Begriff des Antisemitismus. Gernsheim, damals als Chefdirigent in Rotterdam tätig, bewarb sich im folgenden Jahrzehnt zweimal auf eine Stelle in Deutschland, zweimal blieb er erfolglos. Seine Religion dürfte dabei eine entscheidende Rolle gespielt haben: »Man thut sein Bestes, repräsentiert Deutschland nach außen hin in nicht übler Weise und da kommen die hochweisen Herren und sagen: ›der ist Jude‹, [...] ›der gehört nicht zu uns‹«, schrieb er resigniert an seinen Freund Max Bruch. Nur dank der Unterstützung von Brahms, Bruch und Joseph Joachim erhielt Gernsheim 1890 endlich eine Stelle am Stern'schen Konservatorium in Berlin, wo er bis zu seinem Tod 1916 ein relativ unbehelligtes Leben führen konnte. Dass sein Andenken und Werk 20 Jahre später aus dem kollektiven Gedächtnis ausradiert wurden, musste er nicht mehr miterleben.

Die vier Komponisten des heutigen Abends, so unterschiedlich sie auch sein mögen, haben doch eines gemeinsam: Sie zeigen uns, wie eng Identität und Alterität, Zugehörigkeit und Ausgrenzung zusammenhängen, auch dort, wo es auf den ersten Blick »nur« um Kunst geht. Isang Yuns Rezeption ist davon bis heute geprägt. Er ist nie wieder dauerhaft nach Südkorea zurückgekehrt. Bis zuletzt war er dort *Persona non grata*. Nordkorea dagegen – wenig überraschend – hofierte den Komponisten zeitlebens mit Konzerten und Musikfestivals. Erst mit der so genannten Sonnenscheinpolitik Südkoreas Anfang der 2000er Jahre, die auf Annäherung und Versöhnung der beiden Teilstaaten setzte, erfuhr auch Yun eine gewisse Rehabilitation – mit der es allerdings schnell wieder vorbei war, als 2013 Park Geun-hye Präsidentin wurde. Sie ist die Tochter Park Chung-hees, des ehemaligen Präsidenten, der Yun gut 40 Jahre zuvor aus Deutschland hatte entführen lassen. Yun landete erneut auf schwarzen Listen. Doch Geun-hyes Amtszeit endete in diesem Jahr unerwartet mit ihrer Amtsenthebung wegen Korruptionsvorwürfen. Ihr Nachfolger macht Hoffnung, dass Isang Yun nun endlich auch im südlichen Teil seiner Heimat die Anerkennung zuteil wird, die er verdient: Im Juli 2017 besuchte die Frau des neuen Präsidenten Yuns Grab in Berlin-Gatow und pflanzte einen Kamelienbaum aus dessen Heimatstadt Tongyeong. In Zeiten, in denen die Spannungen zwischen Nord und Süd wieder bedenkliche Ausmaße annehmen, könnte die Geschichte Isang Yuns, der stets auf das Gemeinsame, auf Vermittlung setzte, vielleicht den richtigen Weg weisen.

## **Die musica viva und ihr Einsatz für Isang Yun 1968**

»Als ich 1967 vom südkoreanischen Geheimdienst entführt und in Seoul inhaftiert worden war«, schrieb Isang Yun, »fand am 29. November 1968 im Münchner Herkulessaal eine Aufführung meines Oratoriums *Om mani padme hum* (1965) statt, die Bruno Maderna leitete. Hiervon, wie von Fortners [Wolfgang Fortner war der damalige Künstlerische Leiter der musica viva] Intervention, meine Freilassung zu erwirken, habe ich aber erst viel später erfahren, denn im Gefängnis war ich von der Außenwelt vollständig abgeschlossen.« Was war in München geschehen? Anlässlich eines Konzertes der musica viva im Münchner Herkulessaal mit dem Oratorium Isang Yuns initiierten Münchner Studenten eine Unterschriftenaktion für den aus der Bundesrepublik Deutschland entführten Isang Yun. Der Komponist war inzwischen in Südkorea inhaftiert und mit der Hinrichtung bedroht worden. Das Publikum, die ausführenden Musiker und die Münchner Studenten appellierten an die Politiker, sich für den Komponisten einzusetzen. Außerdem sandte Wolfgang Fortner ein Telegramm an den obersten Richter des Appellationsgerichtshofes in Seoul, um wenigstens ein milderer Strafmaß zu erwirken. Die Bemühungen waren nicht zuletzt durch Fortners Einsatz erfolgreich: Isang Yun kehrte im Februar 1969 nach Berlin zurück.

Renate Ulm

## BIOGRAPHIEN

### Henrik Wiese

Henrik Wiese wurde 1971 in Wien geboren und wuchs in Hamburg auf. Seine musikalische Ausbildung erhielt er bei Ingrid Koch-Dörnbrak in Hamburg und Paul Meisen in München. Außerdem absolvierte er ein Studium der Indogermanistik, Allgemeinen Sprachwissenschaft und Musikwissenschaft in München. Wettbewerbserfolge, u. a. beim Deutschen Musikwettbewerb (1995), im japanischen Kobe (1997) und im dänischen Odense (1998) sowie beim ARD-Wettbewerb in München (2000), begleiteten seine Laufbahn. Nach ersten Orchestererfahrungen als Substitut bei den Münchner Philharmonikern war er von 1995 bis 2006 Solo-Flötist im Bayerischen Staatsorchester, 2006 wechselte er in derselben Position zum Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks – mit beiden Orchestern trat er auch solistisch auf. Weitere Solo-Engagements führten ihn u. a. zum Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, zur NDR Radio-philharmonie Hannover und zum Münchener Kammerorchester. Henrik Wiese ist auch regelmäßig auf der Traversflöte zu erleben, u. a. im Barockensemble L'Accademia Giocosa, und widmet sich neben der künstlerischen Arbeit intensiv pädagogischen, wissenschaftlichen und editorischen Aufgaben. Dabei gilt sein Interesse vor allem Mozart, dem Bach-Schüler Johann Philipp Kirnberger und dem Leipziger Gewandhaus-Kapellmeister Carl Reinecke. Zuletzt erschienen Neuausgaben von Mozarts *Hafner-Symphonie* KV 385, dem Hornkonzert Es-Dur KV 495 sowie der g-Moll-Symphonie KV 550 bei Breitkopf & Härtel. Derzeit arbeitet Henrik Wiese an seiner Dissertation über Mozart-Handschriften. Er hat zahlreiche CDs veröffentlicht, u. a. die Weltersteinspielung der sieben Klavierkonzerte von Mozart in der Bearbeitung für Klavier, Flöte, Violine und Violoncello von Johann Nepomuk Hummel.

### Emma Schied

Emma Schied studierte bei Celia Nicklin und Douglas Boyd an der Royal Academy of Music in London und bei Maurice Bourgue am Conservatoire de musique de Genève. Beide Studien schloss sie mit Auszeichnung ab. Die britische Oboistin war Gründungsmitglied des Mahler Chamber Orchestra und spielt Solo-Englischhorn im Lucerne Festival Orchestra. Zuvor war sie Mitglied im Budapest Festival Orchestra (Solo-Oboe) und im BBC Scottish Symphony Orchestra. Daneben wird sie, auch in Solo-Positionen, von vielen namhaften Orchestern als Gast verpflichtet, u. a. vom London Symphony Orchestra, vom Orchestre National de France, vom Schwedischen Radio-Symphonieorchester und vom Orchestre de Paris. Zugleich ist Emma Schied eine engagierte Kammermusikerin, tritt gemeinsam mit dem Ensemble à vent Paris-Bastille, den Solisten des Mahler Chamber Orchestra und des Lucerne Festival Orchestra auf und nimmt regelmäßig am Charlottesville Chamber Music Festival in Virginia teil. Sie ist Dozentin des Verbier Festival Junior Orchestra und unterrichtet weltweit. Zahlreiche Preise und Auszeichnungen begleiteten ihren künstlerischen Werdegang, darunter der Leila Bull Oboe Prize, Her Royal Highness Princess Alice's Prize, der John West Prize, der Macklin Bursary Award und der Europäische Förderpreis für junge Künstler.

### Nicola Birkhan

Die gebürtige Freiburgerin erhielt ihren ersten Geigenunterricht mit vier Jahren. Ihr Studium absolvierte sie bei Ulf Hoelscher (Karlsruhe), Gérard Poulet (Paris) und Kolja Blacher (Hamburg) mit Auszeichnung. Meisterkurse u. a. bei Igor Ozim, Gerhard Schulz und Rainer Kussmaul schlossen sich an. Sie wurde mehrmals Erste Preisträgerin beim Bundeswettbewerb »Jugend musiziert«, es folgten weitere Preise bei Internationalen Wettbewerben im niederländischen Herlen, im italienischen Fermo sowie in Caltanissetta auf Sizilien. Nicola Birkhan war Stipendiatin der Jürgen-Ponto-Stiftung, der Stiftung Villa Musica und der Landessammlung Baden-Württemberg. Als Solistin machte sie verschiedene CD- und Rundfunkaufnahmen, als Kammermusikerin tritt sie bei zahlreichen Festivals im In- und Ausland u.a. an der Seite von Martin Ostertag, Ulf Hoelscher, Hartmut Rohde, Antje Weithaas und Gustav Rivinius auf. Sie war Mitglied im Landes- und



Bundesjugendorchester und half u. a. bei den Berliner Philharmonikern aus. Außerdem spielt sie seit 1999 regelmäßig im Mahler Chamber Orchestra unter Claudio Abbado. Seit 2005 ist Nicola Birkhan Mitglied im Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks.

## **Valérie Gillard**

Valérie Gillard wurde in Belgien geboren und erhielt ihre musikalische Ausbildung in Brüssel, wo sie 1990 das Konzertexamen »mit Auszeichnung« ablegte. Sie vollendete ihr Studium bei Viktor Liberman an der Musikhochschule in Utrecht. 1992 erhielt sie Erste Preise beim Internationalen Violinwettbewerb im texanischen Houston und beim Internationalen Kammermusik-Wettbewerb in Aberdeen. Ihre Orchesterlaufbahn begann 1986 beim Belgischen Kammerorchester und führte sie über das European Community Youth Orchestra und die Karajan-Stiftung der Berliner Philharmoniker 1994 zum Orchestre de Paris. Seit 1996 ist Valérie Gillard Mitglied der Zweiten Geigen im Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Neben der Orchesterarbeit spielt sie im Grieg Quartett München und beschäftigt sich intensiv mit der Interpretation Alter Musik auf Originalinstrumenten, so auch im Münchner Barock-Ensemble L'Accademia Giocosa.

## **Véronique Bastian**

Véronique Bastian wurde 1984 in Frankreich geboren. Nachdem sie bereits als Kind Bratschen-, Klavier- und Fagott-Unterricht erhalten hatte, studierte sie Bratsche in Saarbrücken und Detmold bei Diemut Poppen sowie am Mozarteum Salzburg bei Thomas Riebl. 2003 gewann sie in Saarbrücken den Walter-Gieseking-Wettbewerb. Sie war zwei Jahre Stipendiatin der Akademie des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks und spielte ein Jahr im Bayerischen Staatsorchester, bevor sie 2009 Mitglied des BR-Symphonieorchesters wurde. Neben ihrer Orchestertätigkeit spielt Véronique Bastian regelmäßig in verschiedenen Kammer- und Barockensembles und unterrichtet im Rahmen der Education-Projekte des Symphonieorchesters. Mit dem Musiker-Trainer Michael Reiter entwickelte sie sich in den letzten Jahren künstlerisch weiter und bietet zusammen mit ihm Meisterkurse in freiem Ausdruck an.

## **Uta Zenke-Vogelmann**

Uta Zenke-Vogelmann wurde in Köln geboren und erhielt ihren ersten Cellounterricht von Susanne Bohn-Schultze. 1989 wurde sie an der Kölner Musikhochschule als Jungstudentin bei Claus Kanngiesser aufgenommen. Nach dem Abitur studierte sie bei Markus Nyikos in Berlin und Martin Ostertag in Karlsruhe, wo sie ihr Orchesterdiplom mit Auszeichnung ablegte. Ihr Aufbaustudium bei Thomas Demenga in Basel schloss sie 1999 mit dem Solistendiplom ab. Außerdem besuchte sie Meisterkurse bei David Geringas, Wolfgang Boettcher und Boris Pergamenschikow und erhielt Kammermusikunterricht von Mitgliedern des Amadeus-, des Brandis- und des Cleveland-Quartetts sowie von Walter Levin, Hatto Beyerle und Peter Eötvös. Uta Zenke-Vogelmann war Stipendiatin der Stiftung Villa Musica und des Deutschen Akademischen Austauschdienstes. Von der Landesammlung Baden-Württemberg bekam sie viele Jahre lang alte italienische Celli zur Verfügung gestellt. Sie gewann Preise bei Solo- und Duo-Wettbewerben in Barcelona/Capellades, Manresa, Gubbio sowie Liezen (Österreich) und hat Solo- und Kammermusikwerke für verschiedene ARD-Sender eingespielt sowie bei CD-Produktionen mitgewirkt. Von 1994 bis 1999 war die Künstlerin Lehrbeauftragte an der Pädagogischen Hochschule Karlsruhe. Ihre Orchesterlaufbahn führte sie vom Bundesjugendorchester, dem Schleswig-Holstein Festival Orchester und dem Jugendorchester der EU (wo sie auch auf der Position der Solo-Cellistin spielte) über eine Praktikantenstelle beim SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg zum Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem sie seit 1999 als festes Mitglied angehört.

## Heinrich Braun

Sein Kontrabass-Studium bei Günter Klaus an der Würzburger Musikhochschule schloss Heinrich Braun 1980 mit Auszeichnung ab. Meisterkurse bei Franco Petracchi und Ludwig Streicher und das Meisterklassendiplom (1985) ergänzten seine Ausbildung. Er war seit 1979 Stipendiat der Studienstiftung des deutschen Volkes und gewann mehrere Wettbewerbe, u. a. 1981 den Wettbewerb der bundesdeutschen Hochschulen. Seit 1982 ist er Mitglied des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks, seit 1983 dessen Erster Solo-Kontrabassist. Neben seiner Vorliebe für Barockmusik widmet sich Heinrich Braun auch der zeitgenössischen Musik. So spielte er die Uraufführung des Kontrabasskonzertes von Thomas Bracht für den Bayerischen Rundfunk ein. Als gefragter Kammermusiker ist er bei Festivals im In- und Ausland zu hören und musizierte dabei u. a. mit Eduard Brunner, Natalia Gutman, Christoph Poppen, Rainer Kussmaul und Tabea Zimmermann. Außerdem ist er Mitglied im Mullova Ensemble. Heinrich Braun widmet sich intensiv der Nachwuchsförderung. Er war Professor in Mannheim und ist seit Oktober 2010 in gleicher Position an der Münchner Musikhochschule tätig.

## IMPRESSUM

### Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

MARISS JANSONS

Chefdirigent

NIKOLAUS PONT

Orchestermanager

Bayerischer Rundfunk

Rundfunkplatz 1

80335 München

Telefon: (089) 59 00 34 111

PROGRAMMHEFT

Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk Programmbereich BR-KLASSIK

Publikationen Symphonieorchester

und Chor des Bayerischen Rundfunks

REDAKTION

Dr. Renate Ulm (verantwortlich)

Dr. Vera Baur

GRAPHISCHES GESAMTKONZEPT

Bureau Mirko Borsche

UMSETZUNG

Antonia Schwarz

TEXTNACHWEIS

Christoph Schaller: Originalbeitrag für dieses Heft; Biographien: Archiv des Bayerischen Rundfunks.

AUFFÜHRUNGSMATERIALIEN

© Bote & Bock (Yun: *Pezzo fantasioso*)

© G. Henle Verlag, München (Mendelssohn) © Boosey & Hawkes (Britten)

© Boosey & Hawkes / Bote & Bock (Yun: Adagio für Altflöte)

© Verlag von Friedrich Luckhardt, Berlin (Gernsheim).