



Sonntag 2.8

11.11 – VERDO Konzertsaal
14.02 – VERDO Konzertsaal (Wiederholung)

Bomsori Kim – Violine
Thomas Hoppe – Klavier

Elf nach Elf: Neu entdeckt!
Zwei nach Zwei: Neu entdeckt! (Wiederholung)

Isang Yun (1917–1995)
Li-Na im Garten, Nr. 5, Das Vögelchen für Violine solo (1984/85)

Ludwig van Beethoven (1770–1827)
Violinsonate Nr. 5 F-Dur op. 24 Frühlingssonate (1801)
1. Allegro
2. Adagio molto espressivo
3. Scherzo: Allegro molto
4. Rondo: Allegro ma non troppo

Karol Szymanowski (1882–1937)
Notturmo und Tarantella op. 28 für Violine und Klavier (1915)

Peter Tschaikowski (1840–1893)
Méditation op. 42 Nr. 1 für Violine und Klavier (1878)

Franz Waxman (1906–1967)
Carmen-Fantasie für Violine und Klavier (1946)

Dauer ca. 60 Minuten, keine Pause
Änderungen vorbehalten



Bomsori Kim, Thomas Hoppe

„Plötzlich ergab sich aus den Unwägbarkeiten dieser Festivalplanung wie zufällig ein Gipfeltreffen der Geigerinnen. Bomsori Kim beginnt. Herzlich willkommen bei den Sommerlichen Musiktagen!“ Oliver Wille

Li-Na im Garten, Nr. 5 Das Vögelchen für Violine solo: Ein poetischer Titel, ein verspielter Untertitel – kindliche Freude drückt sich darin aus, aber auch ein tiefer Ernst. Es ist der Lebensweg des koreanischen Komponisten **Isang Yun**, der hinter diesem hellen Stück steht, das er 1984/85 komponierte und das im November 1986 von seiner Enkelin uraufgeführt wurde. Sie heißt Li-Na, und der Violinzyklus mit fünf Stücken ist ihr gewidmet. Der Ort der Uraufführung war das Erich-Hoepner-Gymnasium (heute Heinz-Berggruen-Gymnasium) im Berliner Westend, ein Gymnasium mit musikalischem Zweig. Dort ging Yuns Enkelin zur Schule, eine schlichte Tatsache, die eng verbunden ist mit dem Lebensweg ihres Großvaters.

Die Violinistin des heutigen Konzerts, Bomsori Kim, ist ebenfalls Koreanerin. Mit der Auswahl dieses Stückes drückt sie ihre Verbundenheit mit ihrem Landsmann Isang Yun aus.

Er wurde 1917 in Tongyeong geboren; die Hafenstadt liegt im südkoreanischen Gebiet und gehörte zu Beginn des 20. Jahrhunderts zum japanischen Kaiserreich. Korea litt unter der japanischen Herrschaft, es gab zahlreiche Widerstandsbewegungen, und Kinder – wie Isang Yun – wurden als Boten zwischen den Widerstandsgruppen eingesetzt, weil sie unverdächtig waren. Damals wurde der Grundstein für Yuns politisches Bewusstsein gelegt.

Mit siebzehn Jahren ging Yun nach Japan, um dort klassische westliche Musik zu studieren; in seinem Heimatland war das nicht möglich. Dort erlebte er hautnah die Feindseligkeit der Japaner Koreanern gegenüber. Yun, der nichts außer Musik machen wollte, ahnte, dass sein Leben nicht unpolitisch verlaufen würde; das äußerte er gegenüber der Schriftstellerin Luise Rinser. 1943 wurde Isang Yun verhaftet, als er sich im Freiheitskampf seines Heimatlandes gegen Japan engagierte. Als er aus der Haft entlassen wurde, floh er zurück nach Korea, wo er als Musiklehrer Fuß fassen konnte. Nebenher komponierte Yun mit zunehmendem Erfolg.

Der Ausbruch des Koreakriegs 1950 beendete jäh seine Tätigkeit als Musiklehrer an einem Gymnasium. Nahezu mittellos, widmete sich Yun noch intensiver der Komposition. 1955 erhielt er den Kulturpreis der südkoreanischen Metropole Seoul. Das Preisgeld setzte er für seine Studienreise nach Europa ein. Zunächst studierte er in Paris Komposition und Musiktheorie, ging dann aber bereits 1957 nach West-Berlin, wo er in die Kompositionsklasse von Boris Blacher aufgenommen wurde, außerdem wurde der Schönberg-Schüler Josef Rufer sein Lehrer in Zwölftontechnik. Im Juli 1959 machte Yun seinen Abschluss als

Meisterschüler an der Hochschule für Musik in Berlin. Da war er fast 42 Jahre alt, ein reifer Mensch, hervorragender Musiker und politisch engagierter Künstler, der sein Heimatland nicht vergessen hatte, wiewohl West-Berlin seine zweite Heimat geworden war.

Wie kaum ein anderer koreanischer Künstler setzte sich Yun für die Versöhnung von Nord- und Südkorea ein, was die südkoreanische Militärregierung nicht duldete: Der südkoreanische Geheimdienst entführte Isang Yun 1967 aus West-Berlin nach Seoul, wo er gefoltert und zu lebenslanger Haft verurteilt wurde. Selbst unter den entwürdigenden Haftbedingungen komponierte Yun – Notenpapier, Bleistifte und ein Radiergummi bekam er aus West-Berlin. Es entstand unter anderem eine Oper mit dem Titel „Die Witwe des Schmetterlings“. Nach zweieinhalb Jahren kam Yun aus dem Gefängnis frei; diplomatische Interventionen und unermüdliche, internationale Proteste führender Musiker und Intellektueller bewirkten dies. Das Opernhaus in Seoul hatte den Mut, Anfang der 1970er Jahre die Oper „Die Witwe des Schmetterlings“ aufzuführen und lud den Komponisten ein. Isang Yun aber blieb aus begründeter Angst um sein Leben der Aufführung fern.

Dass er zum Wahlberliner wurde, hat sicher auch den Grund, dass sich in dieser Stadt ein ähnlicher Konflikt wie zwischen Nord- und Südkorea manifestierte. Es war ihm vergönnt, die Wiedervereinigung der beiden deutschen Staaten und damit auch der geteilten Stadt mitzuerleben. Isang Yun starb 1995 im Alter von 72 Jahren.

Vor dem Hintergrund seines bewegten und erschöpfenden Lebens wirkt ein Stück wie *Das Vögelchen für Violine solo*, das für seine Enkelin entstand, als hoffnungsvolles Bekenntnis. Es ist ein violintypisches Charakterstück, das eine profunde Technik mit dem Bogen und auf dem Griffbrett verlangt, gepaart mit Einflüssen der Avantgarde, die Isang Yun entscheidend geprägt hat.

„Der originelle, feurige und kühne Geist dieses Komponisten, der schon in seinen früheren Werken dem Aufmerksamen nicht entgehen konnte, der aber wahrscheinlich darum nicht überall die freundlichste Aufnahme fand, weil er zuweilen selbst unfreundlich, wild, düster und trübe daherstürmte, wird sich jetzt immer mehr klar, fängt immer mehr an, alles Übermaß zu verschmähen, und tritt, ohne von seinem Charakter zu verlieren, immer wohlgefälliger hervor...“ – Diese lobenden Worte gelten **Ludwig van Beethoven**; der Rezensent der Allgemeinen Musikalischen Zeitung veröffentlichte im Mai 1802 einen Text, in dem er sich mit einer interessanten Neuerscheinung beschäftigte: Beethoven hatte 1801 in Wien zwei neue Violinsonaten unter dem Titel „Deux sonates Œuvre 23“ veröffentlicht.

Die beiden Sonate in a-Moll und F-Dur wurden bald in zwei verschiedenen Ausgaben verlegt, denn der Notensteher hatte sie in verschiedenen Formaten drucken lassen. Das wiederum konnte der Verleger Artaria nicht auf sich sitzen lassen, und beschloss eine Neuauflage: Die *Sonate in F-Dur* wurde somit zu

Opus 24. Sie ist es, die heute unter dem Namen *Frühlingssonate* eine der bekanntesten Sonaten für Violine und Klavier überhaupt ist – oder genauer, in Beethovens Konzeption: eine Sonate für Pianoforte mit Violine. Die Gewichtung, erst das Klavier und dann die Violine zu nennen, entspricht Beethovens Selbstverständnis als Pianist, und der Rezensent betont ausdrücklich, dass es sich um „neugedruckte Klaviersachen“ handle. Unter diesen hob er nun die beiden Sonaten Beethovens besonders hervor. Er zählt sie „unter die besten, die B. geschrieben hat, und das heißt ja wirklich, unter die besten, die gerade jetzt (sic!) überhaupt geschrieben werden.“

Was mag den Rezensenten zu diesem begeisterten Urteil bewogen haben? Die *Frühlingssonate* ist eine der freundlichsten Werke, die Beethoven bis dahin (und auch danach) komponierte, und sie bezieht aus dieser heiteren Stimmung ihren Namen.

Gleichzeitig ist sie gehaltvoll, was den kammermusikalischen Gestus betrifft. Zwei ebenbürtige Partner stehen einander gegenüber, und Beethoven setzt alles daran, beiden die Verantwortung für das thematische Material zu übertragen.

Der erste Satz *Allegro* beginnt mit einem gesanglichen Thema in der Violine, das Klavier umschmeichelt den Gesang mit fließenden Achtelbewegungen, die nach zehn Takten von der Violine übernommen werden, um ihrerseits den nun einsetzenden Gesang des Klaviers zu unterstützen. Dieses Einverständnis verdichtet sich im Verlauf des Satzes, beispielsweise in der Durchführung, in der harsche Akzente in beiden Instrumenten die lyrische Stimmung geradezu verdrängen, sind es stets auch wieder beide, die einander wechselseitig befeuern, gemeinsam Energie aufbauen, um dann fast flüsternd im großen Einverständnis die Reprise zu erreichen. Ähnlich dicht verknüpft ist der zweite Satz *Adagio molto espressivo* aufgebaut. Der dritte Satz, das *Scherzo*, wischt Gesang und Innenschau fort, hier stehen rhythmische Details im Vordergrund. Der vierte Satz, ein *Rondo. Allegro ma non troppo* vereint alles bisher musikalische Gesagte. Es ist ein zwar schlichtes Rondo-Thema, doch Beethoven schöpft es in all seinen Möglichkeiten aus und stellt Binnenbezüge zu den vorangegangenen Sätzen her; besonders deutlich wird es, wenn die Violine auf Gesanglichkeit besteht, die sich noch immer aus dem Hauptthema des ersten Satzes speist, vom Klavier aber in rhythmischen Zwischenrufen unterbrochen wird – wie kunstvoll sie sich dann in gemeinsamen Aussagen wiederfinden, übersteigt den üblichen Charakter eines Rondos bei weitem. Der Beethoven-Biograph Maynard Salomon drückte es treffend so aus: Die *Frühlingssonate* zähle zum „Gelöstesten, Anmutigsten und dabei höchst Formvollendeten seiner Musik“.

Der polnische Komponist **Karol Szymanowski** wurde 1882 in dem Dorf Tymoszkówka geboren, das heute in der Ukraine liegt. Obwohl die Familie in ländlicher Abgeschiedenheit lebte, ermöglichten die Eltern ihm eine profunde musikalische Ausbildung im Klavierspiel und in Komposition. Im Jahr 1900 ging er

nach Warschau, wo er Komposition und Klavier studierte. Schon während des Studiums schloss er sich der Künstlergruppe „Junges Polen“ an und gründete mit anderen Komponisten aus dieser Gruppe einen eigenen Verlag. Innerhalb kurzer Zeit wurde Szymanowski zum wichtigsten Vertreter der jungen polnischen Komponistenszene. In den europäischen Musikmetropolen Paris, Berlin und Wien hatte er vor Beginn des Ersten Weltkriegs erste große Erfolge; entscheidend waren für ihn Begegnungen mit Igor Strawinsky und den französischen Impressionisten. Szymanowski lebte als Komponist sowohl seine polnische Identität als auch sein wachsendes europäisches Selbstverständnis aus: Er hat in seiner Musik mehrfach einen konsequenten Nationalstil verfochten, der durch Phasen einer ganz persönlichen Klanglichkeit abgelöst wurde, die aus den Einflüssen des modernen Europas entstand.

Die Reisen und längeren Aufenthalte in den Hauptstädten der Kunst haben Szymanowskis Klangsprache geprägt, und in dieser ist auch seine Komposition *Notturmo und Tarantella op. 28 für Violine und Klavier* gehalten. Sie entstand 1915, in einer Zeit, in der Szymanowski dem westlichen Europa den Rücken gekehrt hatte. Nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs lebte er zurückgezogen in seinem Heimatdorf, wo er konzentriert arbeiten konnte. Ein befreundeter Geiger, Pavel Kochanski, regte Szymanowski an, ein Stück für Violine und Klavier zu komponieren, und so entstanden in Ruhe und Abgeschiedenheit *Notturmo und Tarantella op. 28*. In geheimnisvollen Klangfarben tasten sich die beiden Instrumente durch das *Notturmo*, das wie ein schwerer Traum wirkt, unerwartet durchbricht ein tänzerischer Rhythmus das dunkle Reich und mündet in eine lebenssprühende Tarantella. Beide Teile künden von Szymanowskis klanglicher Meisterschaft. Erstaunlicherweise wurde er in seinem Heimatland deutlich weniger wahrgenommen als im europäischen Ausland – ein Schicksal, das er mit seinem Vorbild Frédéric Chopin teilt.

Als **Peter Tschaikowski** 1878 die *Méditation op. 42 Nr. 1 für Violine und Klavier* komponierte, hatte er ein krisenhaftes Jahr hinter sich. 1877 war sein „Annus horribilis“, denn er war eine Ehe eingegangen, die gesellschaftlich von seiner Homosexualität ablenken sollte. Drei Wochen nach der Heirat aber war klar, dass es für beide Ehepartner die Hölle sein würde, länger zusammen zu sein. Tschaikowski geriet in eine tiefe Depression, verließ fluchtartig die gemeinsame Wohnung in Moskau und wollte sich in die Moskwa stürzen. Doch etwas in ihm hielt ihn davon ab, er kehrte vollkommen durchnässt zurück und erklärte seinen Zustand mit einem unabsichtlichen Fall in den Fluss. In einem Brief an seinen Bruder gestand er einige Jahre später: „Der Tod erschien mir der einzige Ausweg, doch Selbstmord kam nicht in Frage.“

Kurz nach dem Versuch, sich das Leben zu nehmen, verließ Tschaikowski Moskau und zog zu seiner Schwester, die ein Gut in der Ukraine besaß. Im Anschluss erholte er sich einen Monat lang in Clarens am Genfer See; sein Reisebegleiter war der Violinist Iossif Kotek, in den Tschaikowski sehr verliebt

war. Der Ort und die Begleitung eines geliebten Menschen ließen allmählich die Schöpferkräfte wieder zurückkehren. Mit Iossif Kotek entwickelte er in jenen Wochen die Solopartien seines berühmten Violinkonzerts. Der langsame Satz, der damals entstand, wurde zur *Méditation* umbenannt, da Tschaikowski den zweiten Satz seines Violinkonzerts noch einmal grundlegend veränderte. Der drängende, schmerzvolle Gesang der Violine mag als ganz persönliches Bekenntnis zu Kotek gedeutet werden, und der strahlende, aufblühende Mittelteil als Klangbild für den Ort Clarens. Die *Méditation* ist zusammen mit zwei weiteren Stücken unter dem Titel *Souvenir d'un lieu cher (Erinnerung an einen liebgewonnenen Ort)* veröffentlicht worden.

1929 wurde in den UFA-Studios in Berlin-Babelsberg der Film „Der blaue Engel“ gedreht. Die Rollen waren erstklassig besetzt, und Marlene Dietrich gelang mit ihrer Darstellung der Lola der internationale Durchbruch. Als die Filmmusik, die von Friedrich Hollaender stammt, eingespielt wurde, stand ein dreiundzwanzigjähriger Dirigent am Pult des UFA-Filmorchesters: **Franz Wachsmann**. Er hatte die Orchestrierung von Hollaenders Melodien vorgenommen, und im Film tritt er auch selbst auf, nämlich als Pianist der Jazzband „The Weintraub-Syncopators“. „Der blaue Engel“ ist der erste deutsche Spielfilm, in dem eine Jazzband zu hören und zu sehen ist.

Als der Film am 1. April 1930 in Berlin uraufgeführt wurde, kündigte sich das Ende der Weimarer Republik bereits an; sowohl Friedrich Hollaender als auch Franz Wachsmann emigrierten 1933 zunächst nach Frankreich und gingen 1934 in die USA. Beide ließen sich in Hollywood nieder und wurden über Nacht zu Stars – in diesem Fall nicht vor der Kamera, sondern zu Starkkomponisten für Filmmusiken. Franz Wachsmann nahm Kompositionsunterricht beim ebenfalls emigrierten Arnold Schönberg, amerikanisierte seinen Nachnamen und hieß fortan **Franz Waxman**. Seinen ersten großen Erfolg hatte er bereits 1935 mit der Filmmusik zu „Frankensteins Braut“ in der Regie von James Whale. Die Filmmusik ist orientiert an Richard Wagners Leitmotivik, und die Komposition zeichnet sich durch eine sehr genaue musikalische Verarbeitung der einzelnen Charaktere aus. Mit dieser handwerklich perfekten und künstlerisch eigenständigen Filmkomposition beeindruckte Waxman die Hollywood-Produzenten: Aufträge für prestigeträchtige Filme ließen nicht lange auf sich warten, berühmte Regisseure wie Alfred Hitchcock, Victor Fleming und Billy Wilder wünschten sich Waxman als Komponisten. Die Zusammenarbeit mit Billy Wilder, der ebenfalls aus Deutschland emigriert war, brachte Waxman 1951 den Oscar für die beste Filmmusik zu „Sunset Boulevard – Boulevard der Dämmerung“ ein.

Auch die *Carmen-Fantasie* war ursprünglich eine Filmmusik. Waxman schrieb sie 1946 für „Humoresque“ von Jean Negulesco. Dieser Film handelt von einem jungen Geiger, der in einer unglücklichen Liebesbeziehung steckt und der Musik den Vorrang vor der Frau gibt. Die Frau, dargestellt von Joan Crawford, wählt den Freitod; die Schlusszene gehört zu den ergreifendsten Hollywood-Szenen, nicht

zuletzt wegen der Musik: Waxman bearbeitete Richard Wagners „Liebestod“ aus „Tristan und Isolde“ für dieses Filmende.
 Der junge Geiger Paul Boray (dargestellt von John Garfield, sein Ton-Double ist übrigens Isaac Stern) spielt im Film unter anderem die *Carmen-Fantasie*, in der Waxman ganz eindeutige Anleihen bei Bizets Oper macht. Nach der erfolgreichen Film Premiere regte der renommierte Geiger Jascha Heifetz an, dieses Stück zu einem eigenständigen Konzertstück auszubauen. Neben der Fassung für Violine und Klavier gibt es die *Carmen-Fantasie* auch in einer Fassung für Violine und Orchester sowie für zahlreiche andere Soloinstrumente mit Orchester, Klavier oder Jazzband-Begleitung, denn der Erfolg dieses Stückes hält bis in unsere Zeit an, und zahlreiche Arrangeure haben sich mit der *Carmen-Fantasie* beschäftigt. Jenseits aller Gefälligkeit, die diesem Stück innewohnt, ist es ein Zeugnis der hohen Meisterschaft, die ein Komponist erreichen kann, indem er bereits vorhandene Kompositionen neu arrangiert. Franz Waxman besaß diese hohe Meisterschaft. In diesem Sinne: viel Genuss beim Hören seiner *Carmen-Fantasie*.

Dr. Ulrike Brenning

Wir danken unseren Förderern und Partnern

Förderer



Sponsor



Partner



Kulturpartner

Medienpartner

