

Hanno Ehrler
Ordnung, Chaos und Computer

Die Komponistin Unsuk Chin

Musik 1

Allegro ma non troppo für Schlagzeug und Tonband

3 - Als Ausgangsmaterialien für den elektronischen Teil des 1994 entstandenen Stücks „Allegro ma non troppo“ wählte Unsuk Chin Klänge von Seidenpapieren, Uhren, Wassertropfen und diversen Schlaginstrumenten. Die Komponistin unterwarf diese Klänge zahlreichen Transformationen. Ziel der klanglichen Arbeit war es, möglichst fließende Übergänge von einer Klangfarbe zur anderen zu schaffen. 1999 ergänzte die Komponistin das Tonbandstück um einen Schlagzeugpart. Die instrumentalen Klänge fügen sich dabei in den Fluß der elektronischen Farben ein. Den Schlagzeugpart spielt Christian Dierstein.

Musik 1 weiter

4 - o-1 Für mich war Frage nicht die, wie werde ich bekannt oder wie werden meine Stücke gespielt, war für mich nie eine Frage, wenn ich ein Stück komponiere, wie ist dieses Stück, und was danach passiert ist keine wesentliche Sache, in Deutschland war ich über 10 Jahre völlig unbekannt, das hat mich überhaupt nicht gestört, bin auch nicht gesellschaftlicher oder politischer Mensch, gehe sehr wenig ins Konzert, auf die Weise war sehr zufrieden damit, ich finde das ganz gut, solange man unbekannt ist kann man Sachen machen was man will, mal eine Aufführung in Paris und in London, ist ganz nett, völlig unabhängig, sobald man bekannt wird, kommt der öffentliche Druck, das ist sehr schwierig, die Qualität zu halten, die Öffentlichkeit will immer mehr, man versucht die Gunst der Stunde zu nutzen, dann komponiert man mal schnell ein paar Stücke, und ich bin damit sehr vorsichtig. 1'03''

1 - Die koreanische, in Berlin lebende Komponistin Unsuk Chin war bis vor kurzem tatsächlich so gut wie unbekannt. Bei den großen Festivals der neuen Musik tauchte ihr Name nicht auf, und in einzelnen Konzertprogrammen nur im Ausnahmefall. Das änderte sich vor etwa zwei Jahren, als Unsuk Chin den Dirigenten Kent Nagano kennenlernte und mit ihm einige Projekte in London realisierte. Nagano knüpfte Kontakte für die Musikerin, schlug sie unter anderem als composer in residence für das Deutsche Symphonie Orchester Berlin vor. Jetzt gilt Unsuk Chin als Neuentdeckung, als Geheimtipp in der Neue-Musik-Szene.

2 - Im Fall von Unsuk Chin verdankt sich das plötzlich erwachte Interesse des Neue-Musik-Betriebs ihrer Präsenz in Konzerten, vor allem aber der Musik selbst. Sie ist von einer eigenwilligen Aura umgeben, vom Hauch des Besonderen, des so noch nie Gehörten. Die Werke lassen sich schwerlich aktuellen stilistischen Phänomenen oder ästhetischen Richtungen zuordnen. Die Isolation der Komponistin, ihre Distanz zur Neuen-Musik-Szene, spiegelt sich in einem sehr eigenwilligen musikalischen Kosmos. Schlagwortartig kann er kaum erfaßt werden, weshalb Kommentare zu Unsuk Chins Musik meist eine gewisse Unsicherheit ausstrahlen, zum Beispiel:

3 - Die Musik Unsuk Chins entzieht sich jedem Versuch einer stilistischen oder geographischen Klassifizierung. Sie besticht durch ihre klaren Strukturen und ungewöhnlichen Klangfarben, ihre überzeugende Balance zwischen Expressivität und Verhaltenheit, zwischen klanglicher Opulenz und größter Ökonomie der Mittel.

1 - Solche Bemerkungen klammern sich an äußere Phänomene. Sie beziehen sich auf die klaren Konturen der Musik und die individuell gestalteten Klangfarben - Aspekte, die einerseits vertraut wirken, weil die Komponistin mit den Mitteln des klassischen Instrumentariums arbeitet. Andererseits jedoch befremden sie, denn ihre musikalischen Formulierungen im Klangapparat Orchester weichen von gewohnten Gesten und Klangwerten ab und verweigern sich einer schlichten Klassifizierung.

2 - Schließlich führt auch der Versuch ins Leere, Unsuk Chins Musik als eine irgendwie koreanische oder koreanisch beeinflusste zu katalogisieren. Landes- und Kulturgrenzen sind kaum noch geeignete Kriterien, um die Eigenart einer bestimmten Musik zu beschreiben. Zeitgenössische Kompositionen messen sich vielmehr am allgemein und weltweit verfügbaren Stand der technischen Mittel und der ästhetischen Diskussion. Mit Recht hat sich daher Unsuk Chin ausdrücklich dagegen verwahrt, ihre Musik als eine koreanische zu bezeichnen.

3 - Die erste Klavieretude mit dem Titel „in C“ beginnt mit drei sforzato artikulierten Einzeltönen C, die im Abstand von zwei und drei Oktaven absteigend gespiegelt werden. In der rechten Hand erscheinen sodann in extrem hoher Lage und raschem Tempo permanent Doppelgriffe im Wechsel von äußerst weiten Intervallen. Die linke Hand ist zweistimmig angelegt: sie muß einerseits mithilfe des Sostenuto-Pedals lang ausgehaltene Baßtöne hervorbringen und andererseits die in jazziger Rhythmik erfolgende Bewegung unterstützen. Eine zweite rhythmische Schicht ergibt sich aus unregelmäßig gesetzten Akzenten in allen drei Stimmen. Es spielt der Pianist Rolf Hind.

Musik 2

Klavieretude 1, in C

4 - o-3 Etuden sind ganz einfach Übungsstücke für Pianisten, in meinem Fall würde ich eher sagen, Übungsstücke für mich, für mich sehr schwierig ich habe mich lange nicht getraut, um diese schwierige Arbeit angefangen, ich schreibe Etuden, für Klavier ist wirklich nicht einfach, wenn man das Instrument kennt ist es noch schwieriger, für Flöte nur eine Melodie, Klavier mehrstimmig, eine Stimme, wenn man spart ist zu wenig, mehr ist zu viel diese Balance zu finden, ist sehr sehr schwierig, ich dachte muß auch instrumentengerecht sein, nicht ein Stück was auch für Kammerensemble geht, dieses spielerische Seite das ist für mich sehr wichtig. 0'57''

1 - Unsuk Chin, geboren 1961 in Seoul spielt Klavier nicht öffentlich. Die sechs Klavieretuden, die seit 1995 entstanden sind, projizieren das ausgeprägte pianistische Interesse der Musikerin aufs Komponieren. Dieses lernte Unsuk Chin von 1981 bis 85 bei Sukhi Kang in Seoul, dann von 1985 bis 88 als DAAD-Stipendiatin bei György Ligeti in Hamburg. Seit 1988 lebt Unsuk Chin in Berlin.

4 - o-4 Mein Vater war evangelischer Pfarrer, liebte Musik, wir hatten zuhause Klavier, als ich zum ersten Mal Klavier sah, ich war drei oder vier Jahre alt, ich war hin und weg, ich wollte Pianistin

werden, aber meine Familie, das war 60er Jahre Korea, Korea war eins von den ärmsten Ländern, wir hatten sehr begrenzte finanzielle Möglichkeiten, ich hatte keinen Unterricht bekommen, deswegen habe ich mit 11 oder 12 mich entschieden zu komponieren mein Musiklehrer in der Schule hat mich geraten, war selber Komponist, dachte, das kostet wenig Geld, so kam ich zum Komponieren, bis ich meine Aufnahmeprüfung an der Universität gemacht hatte, Klavier und Musiktheorie autodidaktisch, ich hatte keine andere Möglichkeit, an der Uni habe ich bei Professor Kang studiert, da habe ich innerhalb kurzer Zeit sehr viel gelernt, weil er gerade damals gerade aus Berlin zurück kam, und er hatte viel Erfahrung auch mit elektroakustischer Musik, in diese ganze Information konnte ich damals von ihm kriegen. 1'37''

1 - Bei der Musikausbildung an Koreas Hochschulen kann man zwischen verschiedenen Richtungen wählen, zwischen traditioneller koreanischer Musik oder einer klassischen E-Musik-Ausbildung, für welche sich Unsuk Chin entschied. Dann führte ihr Weg nach Europa.

4 - o-5 Für Deutsche ist das vielleicht etwas ungewöhnlich, das gerade koreanische Musiker nach Deutschland kommen, aber für uns war das mehr oder weniger selbstverständlich, weil die ganze klassische Musik kommen alle aus Deutschland, nach dem Studium man ging entweder nach Deutschland oder Amerika Frankreich, um weiter zu studieren, mein Lehrer studierte und arbeitete in Deutschland, sein Lehrer Isang Yun war auch hier, und ich wollte sowieso sehr gerne bei Ligeti, der war in Hamburg, bekam zufällig ein DAAD-Stipendium, alles sprach dafür daß ich nach Deutschland kam. 0'38''

3 - Die „Fantaisie mécanique“ für Trompete, Posaune, zwei Schlagzeuger und Klavier von 1996 ist in sechs Abschnitte gegliedert. Sie heben sich klar voneinander ab, gehorchen entweder einem stringenten Ablauf oder scheinen freier gedacht zu sein. Denn der Aufbau der gesamten Struktur des Stücks folgt einer sehr strengen Konstruktion mit der Intention, dennoch wie improvisiert zu wirken. Darüber hinaus stellt das durchgehend rasche Tempo große Anforderungen an die Virtuosität und das Zusammenspiel der Ausführenden. Die Einleitung exponiert vier Baßtöne A, B, H und C, die als versteckte chromatische Bewegung durch das Stück führen. Es folgen eine Reihe von charakterlich unterschiedlichen Abschnitten, die sich durch die Anzahl ihrer Stimmen unterscheiden, von der Einstimmigkeit bis zur Achstimmigkeit. Die in den Abschnitten verwendeten Metren werden im Schlußteil zusammengeführt. Es spielen Bill Forman, Andrew Digby, Christian Dierstein, Pascal Pons und Frank Gutschmidt.

Musik 3

Fantaisie mécanique

1 - Die „Fantaisie mécanique“ besitzt streckenweise einen recht hohen Komplexitätsgrad, verstärkt noch durch das schnelle Tempo der Musik. Gleich zu Beginn etwa verunsichern synkopische Elemente den vom Klavier vorgegebenen motorischen Rhythmus, und an späterer Stelle erscheinen eine Reihe unterschiedlicher Motivkonstellationen simultan. Für sich genommen klar formulierte Elemente greifen so ineinander, daß das Ergebnis unübersichtlich wird.

2 - Die Dichte, die die Musik an diesen Stellen erreicht, erinnert in manchen Zügen an Kompositionen, die unter dem Begriff „new complexity“ klassifiziert sind, Werke, die das

Verunsichern oder Auflösen von Strukturen und Formen durch hohe Komplexität zu erreichen suchen. Nicht diesen, aber einen im Ergebnis ähnlichen Effekt möchte Unsuk Chin an den dicht gewebten Stellen der „Fantaisie mécanique“ erreichen. Die Musik soll dort frei wirken, ungebunden, improvisiert. Am Ende des Stücks wird dieser Eindruck durch eine motorische Stretta hervorgerufen.

Musik 3 weiter bis Schluß

1 - Blickt man hinter die gekräuselte, von den Wellen ineinandergreifender Strukturen gezeichnete Oberfläche der „Fantaisie mécanique“, so erweist sich ein jedes Element als präzise ausgeklügelt. Motivische Dichte, Unordnung beziehungsweise frei Wirkendes sind künstlich erzeugte Phänomene, akustische Täuschungen mittels einer sehr strengen und bewußten Setzung der Elemente. Die Präzision, die Bestimmtheit und die Schärfe des kompositorischen Zugriffs aufs Material tritt an weniger dichten Stellen der Musik deutlich zutage. Die Abfolge der einzelnen Charakterabschnitte der „Fantaisie mécanique“ zum Beispiel wird nirgends verunklart; die Schnittstellen beziehungsweise Übergänge bleiben stets zu erkennen.

2 - Eine solch strenge Konstruktivität kennzeichnet alle Stücke von Unsuk Chin. Die Musik besticht durch ihre scharf und klar formulierten Konturen, durch eine deutliche, manchmal schnell verlaufende, meist reduziert gesetzte Melodik, durch Klangfarben, die mit einer präzisen Vorstellung von ihrer Charakteristik instrumentiert sind; gleiches gilt fürs elektronische Medium, wo eine noch größere Präzision als beim Komponieren für Instrumente möglich ist.

1 - Unsuk Chins Kompositionen können daher als klangliche Architekturen verstanden werden. Der Komponistin geht es weniger um die Entwicklung motivischer oder melodischer Gebilde, die in irgendeiner Weise durchgeführt werden. Die Musik scheint eher Züge von Gegenwärtigkeit zu entfalten. Das zeigt sich beispielsweise bei der „Fantaisie mécanique“: Sie ist unterteilt in Charakterabschnitte, die sich nicht organisch entfalten, sondern nebeneinandergesetzt wirken. Auch beim „Allegro ma non troppo“, bei dem die Klänge streckenweise ineinanderfließend gestaltet sind und an anderer Stelle quasi stehen bleiben, scheint es der Komponistin mehr auf das Nebeneinander verschiedener Klangformen anzukommen als auf einen streng zielgerichteten Prozeß.

2 - Eine derartige Konzentration auf architektonische Aspekte der Musik transzendiert die expressiven Elemente, die die Klänge des klassischen Instrumentariums und die mit ihnen verbundenen Spielgesten aufgrund ihrer Geschichte in sich tragen. Für Unsuk Chin sind Melodie, Artikulation und Klangfarbe keine Ausdrucksträger, sondern Baumaterialien, die auch als solche verwendet werden. In der Musikgeschichte des Abendlands gibt es immer wieder ähnlich architektonisch konstruktive Konzepte von Musik, zum Beispiel die mathematisch strukturierten Klavieretuden von Unsuk Chins Lehrer György Ligeti. Das kompositorische Denken der Musikerin ist davon beeinflusst.

4 - o-6 Wenn ich einen nennen will, dann kann ich meinen Lehrer Ligeti nennen, meine Stücke, da gibt es Stück die einen gewissen Bezug auf seine Musik nehmen, andere nicht, aber sonst nur alte Komponisten, Bartok ist für mich sehr wichtig, Strawinsky auch sehr wichtig, Debussy auch sehr

wichtig, ich arbeite auch nach mathematischem Prinzip, obwohl man das nicht hört, um etwas zu strukturieren. 0'30''

1 - In einem Werk wie dem Klavierkonzert von 1996/97 spielt die Komponistin exemplarisch mit konstruktiven Methoden. Jeder der vier Sätze gehorcht dem gleichen Formprinzip: aus einer Keimzelle entwickelt sich nach einfachen Regeln die Gestalt des jeweiligen Satzes, wobei die Ergebnisse durchaus komplex sein können. Das Stück wirkt wie ein intelligentes Experiment, mit dem man überraschende Ergebnisse erzielt. Denn das Konstruktive in Unsuk Chins Musik entbehrt jeglicher Schwere. Trotz penibler Ausarbeitung der Partituren, trotz streng kontrollierter Setzung der Elemente besitzt die Musik eine luftige Transparenz. Sie trägt spielerische Züge und ist gelegentlich sogar auf eine subtile Art humorvoll.

3 - Das Klavierkonzert, schreibt Unsuk Chin, hat sicher viele Einflüsse aus allen Epochen der Klavierliteratur, von Scarlatti bis hin zu modernen Komponisten. Ich wollte aber vor allem die Aspekte Vitalität, Motorik und Virtuosität, kurz die spielerische Seite des Klaviers herausstellen. Im 3. Satz werden dreißig total verschiedene Fragmente wie ein Patchwork hintereinandergesetzt. Zwei immer wiederkehrende Tutti-Akkorde dienen als strukturierende Säulen, die das Ganze zusammenhalten. Es spielen das BBC National Orchestra of Wales unter der Leitung von Mark Wigglesworth, am Klavier ist Rolf Hind.

Musik 4

Klavierkonzert, 3. Satz

4 - o-7 Als ich bei Ligeti studierte, am Anfang hatte ich große Schwierigkeiten, weil ich in Korea in dieser Richtung gearbeitet hatte, und dann kam ich mit diesen Stücken, kompliziert und so weiter, und Ligeti hat richtig geschimpft, ich darf das nie wieder machen, ich soll alles wegschmeißen, und soll ganz neu anfangen, und ich hatte so richtig eine Krise bekommen und drei Jahre lang habe nicht mehr komponiert. 0'25''

1 - Durch den Einfluß ihres avantgardistisch geschulten Lehrer Sukhi Kang hatte Unsuk Chin zunächst serielle Musik geschrieben. 1986, nachdem die Komponistin gerade begonnen hatte, bei György Ligeti zu studieren, folgte noch eine opernhafte, einfacher gestaltete Gesangsszene namens „Troerinnen“. Dies ist das einzige Stück, daß im Werkverzeichnis von Unsuk Chin aus der Zeit vor ihrem Studium bei Ligeti erscheint. Ansonsten läßt sie nur die bisher dreizehn Werke gelten, die nach der dreijährigen Kompositionskrise entstanden sind. Das erste Stück, das sie nach der Schaffenspause komponierte, ist die 1989 fertiggestellte Tonbandkomposition „Gradus ad infinitum“.

4 - o-8 Das fasziniert mich, daß man das Ergebnis vorher hören kann, das ist ein sehr großer Vorteil, wenn man für Instrumente arbeitet, wenn man Partitur schreibt, man weiß nie, man ist immer überrascht bei der Probe, wenn man mit Computer arbeitet, großer Vorteil, daß man die Klänge vorher hört, man weiß einfach vorher was passiert. 0'21''

1 / 2 - Der Unterschied zwischen dem Komponieren mit instrumentalen und mit elektronischen Mitteln ist für Unsuk Chin keine prinzipielle Differenz, eher eine Frage der Handhabung des

Klangmaterials, ein Verschiedenheit in den Mitteln, die beim Komponieren zur Verfügung stehen: In einem Fall konzentriert sich die Arbeit auf die Spielmöglichkeiten der Instrumente, im anderen stellt der Computer die Klänge direkt zur Verfügung. Die kompositorischen Ideen aber sind von der Differenz der Mittel kaum betroffen. Denn die Komponistin behandelt die beiden Elemente weder antagonistisch, noch formuliert sie eine Hierarchie, bei der das eine über dem andern steht. Daher ist der Bereich der elektronischen Klänge für Unsuk Chin so etwas wie ein weiteres Instrument im Reigen des klassischen Instrumentariums, das gegebenenfalls auch instrumental behandelt werden kann, wie im streng kontrapunktisch gesetzten Tonbandstück „Gradus ad infinitum“.

3 - „Gradus ad infinitum“ basiert auf einer mikrotonalen Skala von zwanzig Teiltönen innerhalb einer Oktave. Acht Stimmen werden in vier zweistimmige Kanons zusammengefaßt, die polyrhythmisch gegeneinander versetzt sind und nach allen Regeln des Kontrapunkts durchgeführt werden. Obwohl jede Stimme genau ausgearbeitet ist, wirkt das ganze wegen der dichten Textur chaotisch, zugleich wie eine virtuose Kontrapunkt-Übung, die, ähnlich wie bei Conlon Nancarrow's „Studies for Player Piano“, die menschlichen Fähigkeiten, eine solche Komposition zu realisieren, übersteigt.

Musik 5

Gradus ad infinitum

1 - Das parallele Empfinden gegenüber dem instrumentalen und dem elektronischen Arbeiten äußert sich unter anderem darin, daß Unsuk Chin nicht den Versuch unternimmt, spezifisch elektronisches Klangmaterial zu finden oder zu erfinden. Im Gegenteil, als Ausgangsmaterial verwendet sie Klänge von Musikinstrumenten oder solche, die auch zu einem erweiterten Perkussionsapparat gehören könnten, zum Beispiel Uhrengeräusche, Papierrascheln oder fallende Wassertropfen.

2 - Diese Beschränkung auf Derivate instrumentaler Klänge widerspricht eigentlich dem emphatischen Ansatz elektronischen Komponierens, wo es um die Entdeckung neuer Klangwelten und Musikgestalten geht. Unsuk Chin ist in diesem Sinne keine „Elektronikerin“. Ihr Aktionsfeld bezieht sich, auch wenn sie elektronisch arbeitet, auf einen anderen Bereich, auf den traditionellen Klangraum der klassisch-romantischen Musik. Mit diesem Apparat jedoch entwickelt die Komponistin einen musikalischen Kosmos, der sich von den traditionellen Bindungen in vieler Hinsicht gelöst hat. Er basiert auf mathematischen Verfahren sowie kontrapunktischen und seriellen Techniken und Collage-Prinzipien, die der jeweiligen kompositorischen Idee folgend ausgewählt und durchgeführt werden.

1 - Auf diese Idee schließlich kommt es an. Bei der „Fantaisie mécanique“ ist es die Erzeugung der Illusion von freier Musik im Rahmen einer strengen Form. Die Klavieretuden durchzieht der Wunsch, Konstruktives so zu fassen, daß es für den Pianisten gut in der Hand liegt. Beim Klavierkonzert soll die Collage verschiedener Fragmente zu einer lockeren, zugleich aber schlüssigen Dramaturgie führen. Und beim Tonbandstück „Gradus ad infinitum“ dient der Kontrapunkt zur Erzeugung eines Gewebes aus mehreren ineinander verwickelten Linien.

Musik Gradus

1 - Ähnlich wie bei der Verwendung des klassischen Instrumentariums entfaltet sich das konstruktive Denken Unsuk Chins auch im digitalen Raum künstlicher Klänge, dort vielleicht noch eindringlicher. Denn der Computer ermöglicht ein gewissermaßen mikroskopisches Komponieren, eine sezierende Erforschung der Substanz des Klingenden, ein Vordringen bis hin zu den Atomen der akustischen Phänomene.

2 - Von geradezu metaphorischer Qualität für ein solch mikroskopisches Komponieren ist das Verfahren der Granularsynthese, das Unsuk Chin 1998 beim Stück „Xi“ für Elektronik und Ensemble angewendet hat. Dabei wird das Ausgangsmaterial in sogenannte „Grains“ zerlegt, in winzige Abschnitte von 5 bis 20 Mikrosekunden Dauer, gewissermaßen in Pixel von Musik. Diese Pixel beziehungsweise „Grains“ können nun bearbeitet und dann zu längeren Passagen zusammengesetzt werden. Es resultieren transformierte Klänge als Material fürs Komponieren. Unsuk Chin wählte für das Stück „Xi“ die Granularsynthese, weil das Verfahren auf die im Titel benannte Idee des Stücks rekurriert: „Xi“ heißt im Koreanischen Kern, Ursprung oder die kleinste Einheit der Dinge.

4 - o-9 Der Tonbandteil das entstand fast vom Klavierklang, viele verschiedene Anschläge, besonders am Anfang diese Atmungsgeräuch, das ist auch Klavier, man denkt das gar nicht, ich habe Klavier aufgelassen und dann mit einem Stock den Metallrahmen geschlagen, dabei Pedal aufgelassen, und dann das ein- und ausgeblendet, es ist Klavierklang, aber klingt wie Atmung, auch einige andere einzelne Töne habe ich aufgenommen, ganz ganz wenig Material, und dann habe ich mit Granularsynthese sehr intensiv gearbeitet und da kamen unglaublich viele verschiedene Ergebnisse. 0'40''

1 - Transformierte Klaviertöne, also Instrumentalklänge, beherrschen den Tonbandteil von „Xi“. Im Gegenzug hat Unsuk Chin das Prinzip der elektronischen Granularsynthese aufs Klavier übertragen, auf die instrumentale Arbeit. Die sechste, 1999 komponierte Etude heißt „Grains“. Der zugrundeliegende „Grain“ ist dabei ein einzelner Klavierton. Hier tritt die Ähnlichkeit von Unsuk Chins kompositorischen Denken im Instrumentalen und im Elektronischen deutlich zutage, ebenso beim Tonbandstück „Gradus ad infinitum“, wobei dort nicht eine elektronische Technik im Instrumentalen zum Einsatz kommt, sondern die spezifisch instrumentale Technik Kontrapunkt im Elektronischen.

2 / 3 - Bei der sechsten Klavieretude „Grains“ ist das Ergebnis eines solch instrumentalen Komponierens mit dem elektronischen Prinzip Granularsynthese verblüffend. Die Musik wirkt trotz der Beschränkung auf normale Spieltechniken fremdartig und führt in eine zerklüftete Klangwelt aus Repetitionen, Glissandi und schnellen Wechseln zwischen hohen und tiefen Registern. Es spielt der Pianist Rolf Hind.

Musik 6

Klavieretude Grains

4 - o-11 Diese Farbenfreude kommt von Korea, glaube ich, wir sind ein Volk, das Farben mag, und ich hatte immer schon als Kind, wenn ich Musik hörte, hatte ich Farbenvorstellung von jedem Ton, so ähnlich wie Messiaen, der hatte auch immer so Farbenvorstellung zu jedem Ton, so gelb oder

mit schwarzen Streifen, solche Vorstellung hatte ich und das ist in meiner Arbeit ein sehr wichtiger Punkt.

1 - Unsuk Chins Musik ist eine Klangfarbenmusik, jedoch ohne daß die Farben beim Komponieren die Rhythmus- und Tonhöhenstruktur der Musik überlagerten. Aber jedes Stück, sei es instrumental, elektronisch oder eine Mischung aus beidem, zeugt von einem hochsensiblen Bewußtsein für den Farbenwert der Musik, für das klangfarbliche Wesen von Tönen, Motiven und dicht strukturierten Flächen. Dabei nutzt die Komponistin die klangfarblichen Möglichkeiten des Orchesterapparats unter Vermeidung traditioneller Klischees.

2 - Im Instrumentalen erzeugt Unsuk Chins ausgeklügelte Orchestrierung den Farbcharakter ihrer Musik. Oft läßt er sich als gläsern, scharf oder klar beschreiben, weil die hohen und sehr hohen Instrumentenbereiche besonders betont werden, wie in der „Fantaisie mécanique“ und im Klavierkonzert. Im Elektronischen arbeitet die Komponistin seziererisch mit den Klangfarbenwerten. Beim „Allegro ma non troppo“ extrahiert sie zum Beispiel die perkussiven Bestandteile des Klangs. In „Spectres-spéculaires“ treten beide Aspekte zusammen: Die hohe Lage der Geige wird hier ebenso herausgehört wie die Pizzicato-Effekte und die davon inspirierten, perkussiv anmutenden Teile des live-elektronischen Parts.

1 - Die Klangfarbe fungiert in Unsuk Chins Musik als ein sekundärer Baustein zur Errichtung von musikalischen Architekturen. Klangfarben-Elemente dienen gewissermaßen als Ornamente, als eine Art Oberflächenstruktur, seltener auch als Stützglieder der musikalischen Architektur. Dies ist in „Spectres-spéculaires“ allerdings der Fall. Die musikalische Form entsteht unter anderem durch den Wechsel von perkussiven Ton-Spritzern und langgehaltenen Klangflächen.

3 - Die Elektronik erlaubt in „Spectres-spéculaires“ für Solo-Violine und Live-Elektronik vor allem die Ausweitung des Tonraums. Durch Analyse und Transformation von Oberton-Spektren der Geige entstehen sogenannte Residualtöne, die dem Instrument ein Baßfundament verschaffen. Dieser vertikalen Ausweitung der instrumentalen Möglichkeiten entspricht ein Eingriff in den horizontalen, zeitlichen Verlauf des Stücks. Elektronische Verzögerungen schaffen eine Polyphonie, die weit über das hinaus geht, was ein virtuoser Geiger auf seinem Instrument an polyphonen Strukturen erzeugen könnte. Die Violine spielt George van Dam.

Musik 7

Spéctres-spéculaires

1 - Am Nebeneinander von perkussiven und langgehaltenen Klängen in „Spectres-spéculaires“ läßt sich, wie an manch anderen Phänomenen, die unexpressive Haltung des Komponierens von Unsuk Chin ablesen. Die beiden Elemente werden nicht eigentlich voneinander ab- oder hergeleitet. Genausowenig fungieren sie als antagonistische Bestandteile, deren Kontrast dann eine Entwicklung oder einen Prozeß initiieren könnte. Sie wirken bildhaft in Szene gesetzt, als stünden sie als Wert an sich an einen bestimmten Platz des musikalischen Gebildes. So gesehen ähnelt das Hören dieser Musik dem Betrachten einer Skulptur; man kann um das Objekt herumgehen und es von verschiedenen Seiten ins Auge fassen.

2 - Unsuk Chins Werke tendieren zu einer solch skulpturalen Idee von musikalischer Gestalt, der die prozeßhaften und entwickelnden Züge der Musik untergeordnet scheinen. Das läßt sich an den formalen Ideen ablesen. Oft liegt ihnen eine gewissermaßen statische Vorstellung zugrunde: ein Stück besteht aus einer Abfolge von Gestalten, die durchaus fließend komponiert sein können, im Gesamtbild aber eine architektonisch gedachte Form ergeben.

1 - Die Intention der Stücke, die eigentliche Idee der Komposition, ist in diese quasi skulpturale Form gegossen: der improvisatorische Effekt der „Fantaisie mécanique“, die spielerisch kontrapunktische Dichte bei „Gradus ad infinitum“, die Konstruktion eines Stücks aus einer winzigen Keimzelle bei „Xi“ oder der Klavieretude „Grains“. In der kristallinen Transparenz der kompositorischen Struktur von Unsuk Chins Musik erscheinen diese Prinzipien gewissermaßen exemplarisch abgebildet und eigenwillig getönt von der individuellen Klangfarbensprache der Komponistin.

Musik 7 weiter

E N D E

Sprecher 1 Hanno Ehrler

Sprecher 2 Ruth Jarre

Sprecher 3 Bernd Stratmann

Musiknachweis

1 Allegro ma non troppo für Tonband und Schlagzeug (Christian Dierstein)

Aufnahme DeutschlandRadio Berlin Ultraschall

2 Klavieretude in C (Rolf Hind)

Aufnahme der Komponistin (Reporterband)

3 Fantaisie mécanique für Ensemble (Bill Formann, Andrew Digby, Christian Dierstein, Pascal Pons, Frank Gutschmidt)

Aufnahme DeutschlandRadio Berlin Ultraschall

4 Klavierkonzert, 3. Satz (BBC National Orchestra of Wales, Leitung: Mark Wigglesworth, Klavier: Rolf Hind)

Aufnahme BBC

5 Gradus ad infinitum für Tonband

Aufnahme DeutschlandRadio Berlin Ultraschall

6 Klavieretude Grains (Rolf Hind)

Aufnahme der Komponistin (Reporterband)

7 Spéctres-spéculaires für Violine und live-Elektronik (George van Dam)

Aufnahme DeutschlandRadio Berlin Ultraschall