

Gordon Kampe

Farben, Räume, Zauberkästen. Zur Instrumentation im Schaffen von Unsuk Chin¹

Schillernd, schweifend, schwebend, glitzernd. So beschreibt der Dirigent Kent Nagano den Eindruck, den Unsuk Chins Musik auf ihn macht.² Klangfarben verbal zu beschreiben, stellte Komponisten, Theoretiker und Wissenschaftler schon häufig vor eine große Herausforderung. Carl Stumpf etwa, einer der ersten Theoretiker, der sich der Untersuchung der Wirkung von Klangfarben auf den Menschen widmete, gab zu, bereits beim Überblick über die »bunte Menge« der Eigenschaftszuschreibungen schier zu »verzweifeln«,³ wenn man sie unter einen gemeinsamen Begriff bringen müsse: »mild, süß, weich, schmelzend, [...] scharf, hart, rau; [...] voll, breit, pastos, [...] leer, spitz, dünn, näselnd; [...] hell, glänzend, metallisch, silbern, [...] dunkel, dumpf, trüb, verschleiert, hölzern, [...] kräftig schmetternd, dröhnend, edel, prächtig, feurig, majestätisch, romantisch, [...] sanft, trocken, gemein, düster, melancholisch, elegisch, idyllisch u. s. w.«⁴ Über diese Problematik klagte etwa zeitgleich auch Nikolaj Rimskij-Korsakow: »Die in Worten ausgedrückte Bezeichnung der Qualität der Klangfarben bleibt immer ungenau und mangelhaft.«⁵

Klangfarbe stellt für die Musik des 20. und 21. Jahrhunderts eine wesentliche, autonome Kategorie dar und wird keinesfalls mehr als lediglich dienendes Element angesehen.⁶ Und obwohl es durch die Möglichkeit computergestützter Klanganalyse heutzutage zwar möglich ist, tief in den Klang einzudringen, um feinste Details zu erforschen, bleibt die Klangfarbe »die ›unsichtbarste‹, ›entmaterialisierteste‹ Klangdimension«,⁷ weshalb sie nach wie vor »nur mittelbar, durch verbale Angaben angedeutet werden«⁸ kann. Anhand ausgewählter Beispiele soll hier der Versuch unternommen werden, den Klangfarben von Unsuk Chins Musik durch die Betrachtung einiger instrumentatorischer Details nachzuspüren, um herauszufinden, wie die Komponistin den »Zauberkasten« Orchester zum Schillern und Glitzern bringt.

Nicht nur Kent Nagano unterstreicht, dass Klangfarbe, Klangfantasie und Klangsinnlichkeit eine zentrale Rolle in der Musik Unsuk Chins spielen. Schon bei einem flüchtigen Blick auf verschiedene Texte oder Rezensionen fällt auf, dass diese Aspekte immer wieder hervorgehoben werden: »Chins synästhetischer Sinn für Farbe und Aroma der Musik ist phänomenal«,⁹ heißt es etwa bei Wolfgang Schreiber anlässlich der Uraufführung ihrer Oper *Alice in Wonderland* (2004–2007). Und während Hanno Ehrler Chins Musik generell als Klangfarbenmusik beschreibt,¹⁰ zieht Habakuk Traber in einem Text zum *Violin Concerto* (2001) die Metapher des Lichts heran, um die Musik zu charakterisieren: »Es ist, wie wenn sich ein bunter Polyeder im Licht dreht und seine verschiedenfarbigen Flächen an unterschiedlichen Positionen zeigt und zeitweise verbirgt.«¹¹ In einem Einführungstext geht schließlich Paul Griffiths ebenfalls auf die unterschiedlichsten Farbwirkungen ihrer Musik ein und umreißt kurz deren Ursprünge, die er in Chins unerhört virtuoser Orchesterbe-

handlung und Instrumentation begründet sieht: »Farben schimmern, schweben und schlängeln sich durch Unsuk Chins Musik, und ihre Ursprünge sind mannigfaltig.«¹²

Wie Alexander Skrjabin, Olivier Messiaen oder György Ligeti ist auch Unsuk Chin Synästhetikerin. Dass Klangfarbe schon von daher ein zentraler Begriff ihres kompositorischen Schaffens ist, liegt auf der Hand und drückt sich bereits in einigen Titeln aus: Das frühe Stück *Spektra* für drei Violoncelli (1985) steht dafür ebenso wie etwa die zurückgezogene Komposition *spectres.spéculaires* für Violine und Live-Elektronik (1999/2000) oder auch das ausladende Orchesterstück *Rocaná* (2007/08), das auf ein Wort aus dem Sanskrit anspielt, das mit »Raum des Lichts« übersetzt werden kann. Daneben verweist Chin in Statements und Interviews oft auf die Begriffsfelder von Farbe und Licht (»Und es gibt also viele, viele verschiedene Farbnuancen und Möglichkeiten, und das interessiert mich sehr.«¹³) oder verknüpft, wie anlässlich des Werks *Kalá* für Sopran- und Bass-Solo, gemischten Chor und Orchester (2000), die Klanglichkeit ihrer Musik mit persönlichem Erleben: »Was ich da am stärksten erlebt habe, war dieses statische Licht, das in den skandinavischen Ländern vorherrscht. Ich weiß nicht, wie andere Menschen das empfinden, aber für mich war es ein sehr intensiver Eindruck.«¹⁴

Farbschattierungen

Die Klangwelt Unsuk Chins ist besonders durch die häufige Verwendung spektraler Harmonien geprägt. In ihrer Musik finden sich zentraltondominierte Passagen ebenso wie stets in Bewegung und Veränderung befindliche mikrotonal geformte Flächen, die harmonisch schwerelos sind. Chins Umgang mit Klangfarben wird daher nicht von anderen musikalischen Parametern, insbesondere der Harmonik, getrennt zu betrachten sein, da alle Gestaltungsmittel stets eng miteinander verbunden sind. Das zeigt sich schon an einem zunächst einfach erscheinenden Beispiel aus dem 2009 in London uraufgeführten *Concerto for Cello and Orchestra* (2008/09, revidiert 2010): Der Beginn des ersten Satzes kann als Studie über den Ton *gis* aufgefasst werden, da er während der Gesamtdauer des Satzes nahezu omnipräsent ist.¹⁵ Bereits die ersten acht Takte, in denen lediglich zwei Harfen und das Solocello spielen, zeigen Chins Sinn für feinste Farbschattierungen (vgl. Notenbeispiel S. 189).

Zunächst intonieren beide Harfen unisono den als Flageolett gegriffenen Ton *gis*, der gefolgt wird vom Ton *as* (klingend also *gis'* und *as'*). Chin macht hier regen Gebrauch von der Möglichkeit, enharmonisch verwechselte Töne gleichzeitig auf zwei unterschiedlichen Saiten der Harfe zu notieren, wodurch minimale Farbunterschiede erzielt werden können. Schon Hector Berlioz beschrieb diese Technik begeistert in seiner berühmten Instrumentationslehre: »Man sollte kaum glauben, welche Ausbeute die großen Harfenspieler aus diesen Doppelsaiten, die sie Synonymen nennen, jetzt zu machen verstehen.«¹⁶ Beide Töne erklingen entweder nacheinander, gewissermaßen als Farbmelodie, oder aber gleichzeitig, als Farbintervall. Indem Chin einzelnen Tönen mit längerer Dauer ebenfalls als Synonyme (*gis'* und *as'*) notierte Vorschlagsnoten in eingestrichener Oktave vorschreibt, verstärkt sie nochmals die Farbwirkungen auf engstem Raum. Im Prinzip erscheint also ein Ton pro Harfe in vier

The image shows a page of a musical score for the first 13 measures of a concerto. The score is for a cello and orchestra. It includes parts for two harps (Harp 1 and Harp 2), a solo cello, a tuba (T. Belli), two horns (Hp. 1 and Hp. 2), a celesta, and a solo violin (Solo Va.). The tempo is marked as quarter note = ca. 92. The key signature has two flats. The score shows a complex texture with multiple instruments playing in unison or near-unison, creating a rich timbre. Dynamics include ppppp and p.

Concerto for Cello and Orchestra, Abschattierung der Tonhöhe *gis* zu Beginn des ersten Satzes, T. 1–13

verschiedenen Farben. Da die Harfen bis auf eine winzige Ausnahme in Takt 7 unisono geführt sind, ergeben sich insgesamt acht unterschiedliche Klagschattierungen eines Tons.

Im weiteren Verlauf dieser einleitenden Passage spielt Chin intensiv mit der Strategie einer über klangliche Ähnlichkeiten gestalteten Progression instrumentaler Farben, die graduelle Unterscheidungen ermöglicht. So verwendet die Komponistin zunächst die in ihrer Klangähnlichkeit begründete (und seit Claude Debussy oder Maurice Ravel zum Klangtopos gewordene) Instrumentenkombination aus Harfen und Celesta erstmals dort, wo sich der Tonraum des Solocellos in den mikrotonalen Bereich hin erweitert (vgl. T. 11–12). Diese Tonraumerweiterung geht also einher mit einer Klangfarbenerweiterung, wodurch die untrennbare Verbindung zwischen Klangfarbe und Harmonik nochmals unterstrichen wird. Ein *gis'* der Röhrenglocke (T. 13) schließt daran an und erweitert erneut den Tonraum, da die Oktave bei der Röhrenglocke oberhalb des angeschlagenen Tons klanglich wesentlich präsenter ist. Ihr Nachhall wird durch den kontinuierlichen Einsatz der Streicher, begin-

nend mit einem Flageolett *gis* der Kontrabässe, nun künstlich verlängert – eine Technik, die Helmut Lachenmann beispielweise in der Instrumentation der *Gruppen für drei Orchester* (1955–1957) von Karlheinz Stockhausen ausgemacht sowie ausführlich beschrieben hat¹⁷ und die sich in den Partituren Unsuk Chins recht häufig findet.

Durch die Betrachtung dieser Details stellt sich heraus, dass Instrumentation und Klangfarbengestaltung auch für die formale Disposition des Werks von zentraler Bedeutung sind, denn an einem zentralen Einschnitt des ersten Satzes (T. 124), nachdem sich das Solocello in einer längeren virtuoseren Passage den darauf wieder folgenden Zentralton *gis* regelrecht erkämpfen musste, wird abermals mit den klanglichen Überschneidungen zwischen Röhrenglocke und Harfen, etwas später gefolgt von Celesta und Vibraphon, gespielt – hier allerdings in genau umgekehrter Reihenfolge: Das *sforzissimo* angeschlagene *gis* der Röhrenglocke wird nach und nach mit den Händen abgedämpft und verändert so Dynamik und Klangspektrum. Genau in den Nachhall dieses Spektrums hinein setzt Chin nun die beiden Harfen, reichert somit das stets karger werdende Klangspektrum der Röhrenglocke wieder an und erzielt dadurch auf der formalen Ebene gleichzeitig eine Korrespondenz zu der Parallelstelle. Es könnten hier noch zahlreiche weitere Beispiele der unterschiedlichsten Einfärbungen des Zentraltons *gis* angeführt werden, die den ersten Satz durchziehen. Zwar wirkt sich dieser Ton insbesondere auf die ihn umgebene Harmonik aus, doch es ist die Frage, ob nicht wegen der ununterbrochen changierenden Einfärbung des Tons vielmehr von einer Klangfarbenmelodie gesprochen werden sollte, gerade auch vor dem Hintergrund des berühmten Zitats aus Arnold Schönbergs Harmonielehre: »Ist es nun möglich, aus Klangfarben, die sich der Höhe nach unterscheiden, Gebilde entstehen zu lassen, die wir Melodien nennen, [...] dann muss es auch möglich sein, aus den Klangfarben der anderen Dimension, aus dem, was wir schlechtweg Klangfarbe nennen, solche Folgen herzustellen, deren Beziehung untereinander mit einer Art Logik wirkt, ganz äquivalent jener Logik, die uns bei der Melodie der Klanghöhe genügt.«¹⁸ Da das *gis* zuweilen auch von anderen Tönen umspielt bzw. oktaviert wird, muss der viel diskutierte Begriff der Klangfarbenmelodie¹⁹ hier nicht streng genommen an einer einzigen Tonhöhe festgemacht werden, weshalb die weitergehende Definition von Josef Häusler herangezogen werden kann, wonach der Terminus »Klangfarbenmelodie« zweierlei bedeuten kann: »Zum einen die grundsätzlich beibehaltene Tonkonstellation, deren koloristische Erscheinung sich wandelt, zum anderen einen mehr oder weniger ausgedehnten melodischen Komplex, der auf seinem Gang durch unterschiedliche Klangregister gleichzeitig auch mehrfache Klangfarbenaspekte durchschreitet.«²⁰ Die so gestaltete Begleitung des Solocellos kann also zugleich melodisch aufgefasst werden: Vorder- und Hintergrund changieren ebenso hin und her wie beispielsweise die Gestaltung der Klangfarben. Die Vorstellung dieser virtuellen Klangräume, die weiter unten noch eingehend zu untersuchen sein werden, ist eine Konstante in Unsuk Chins Werk, die sich durch die instrumentatorische Einfärbung der Obertonspektren selbst in zentraltönig organisierten Passagen zeigt.

Geht man von der Betrachtung der Instrumentierung des Einzeltons (und dem mit ihm verbundenen Klangspektrum) weiter in den Bereich von Tonraumerweiterungen, fällt auf,

dass auch neue Töne (im genannten Beispiel aus dem Cellokonzert sind das zunächst a^1 , c^2 und cis^2 in den Streichern) durch Ähnlichkeiten und differenzierte Mischungen eingeführt werden. Die Streicher wirken dort wie ein künstlicher Nachhall der vorangegangenen klanglichen Ereignisse und bekommen so erst nach und nach einen eigenständigen Charakter zugewiesen. Als erste Bläser treten die Klarinetten hinzu (b und mikrotonal alteriertes a), die sich, ganz ähnlich wie zuvor die Streicher, aufgrund ihres Klangspektrums nahtlos in den Flageolettklang der Harfen einfügen – ein Verfahren, auf das bereits Hector Berlioz hingewiesen hat: »Die Flageolettöne der Harfe, und namentlich mehrerer Harfen im Einklang, haben noch größeren Zauber. Die Solospieler benutzen sie oft in den Kadenzen ihrer Phantasien, Variationen und Konzerte. Aber nichts gleicht dem Wohlklange dieser geheimnisvollen Töne, wenn sie sich mit den Flöten und den mittleren Tönen der Klarinetten vereinigen [...].«²¹

Um den Fokus auf die feinsten klanglichen Unterschiede zu lenken, geht Chin zunächst sparsam mit neu gewonnenen Tonhöhen um: Über der ausführlich beschriebenen klangfarblichen Progression des Tons gis , die gewissermaßen die Begleitung bildet, hat auch das Solocello nur nach und nach den Tonraum in ständigen Umspielungen erweitert (b , h , g , c , cis , fis , d , schließlich f) und gibt so ein Reservoir von Tönen vor, aus denen sich auch der begleitende Orchesterhintergrund langsam auffächert. Zielpunkt der Einleitung ist schließlich der bisherige Tiefton E in Takt 26, der gerade durch vorhergehendes Auslassen zu einem harmonischen und klangfarblichen Ereignis wird. Dies ähnelt einer vorübergehenden Ausweichung in entfernte harmonische Bereiche, denn kurz darauf wird das gis wieder als harmonische und melodische Achse gefestigt. Das ununterbrochene Insistieren auf einem Ton bzw. dessen ständiges Umspielen sowie die ununterbrochenen Klangfarbenänderungen können auf ähnliche Weise im Verlauf des gesamten Satzes beobachtet werden. Ein letztes Detail sei in diesem Zusammenhang noch angeführt: In Takt 77–85 kommt es zu einer extremen Vermischung zwischen Streichern und dem Schlagzeugapparat. Eine von »Collegno-battuto«²² und zahlreichen Pizzicato-Einwürfen perkussiv geprägte, in sich nervöse und lediglich von Tonhöhenschatten begrenzte Textur der Streicher trifft auf eine geräuschhafte Schlagzeugtextur und vermischt sich vollständig mit ihr. Hierdurch verlagert sich die Aufmerksamkeit auf die Bläser (zwei Flöten und zwei Klarinetten), die in feinmaschigen rhythmischen Impulsen, hierin dem Beginn des dritten Satzes aus dem *Kammerkonzert* für 13 Instrumente (1969/70) von György Ligeti eng verwandt, unnachgiebig auf dem zentralen gis beharren. Vergleichbare Repetitionen finden sich relativ häufig in Chins Musik, jedoch haben sie stets unterschiedliche Funktionen. Bestärken sie im Cellokonzert den Zentralton, haben sie zum Beispiel im Orchesterwerk *Rocaná* eher modulierenden Charakter, da sich nach ihnen sehr häufig ein neuer harmonischer Raum öffnet.²³

Im Zentrum von Unsuk Chins Interesse stehen zu Beginn eines Stücks häufig einfachste musikalische Elemente, die nach und nach auf ihre Möglichkeiten hin untersucht und umgeformt werden. Ist es im Cellokonzert die Idee eines ständig anders eingefärbten Tons, so beginnt das 2001 entstandene und 2004 mit dem renommierten Grawemeyer Award ausgezeichnete *Violin Concerto* mit der Erforschung des Quintintervalls, denn ganz ähnlich wie Alban Bergs Violinkonzert *Dem Andenken eines Engels* (1935) beginnt auch Unsuk Chins

Werk mit dem Spiel auf den leeren Saiten. In einem Rundfunkinterview verweist die Komponistin selbst auf die Parallele zu Berg: »Ich hatte eine Idee, was eigentlich nicht neu ist – Alban Berg hat beispielsweise sein Violinkonzert mit diesen leeren Saiten angefangen, und ich hatte auch dieselbe Idee genommen, also nur diese vier Saiten als Ausgangsmaterial [zu] nehmen und dann daraus etwas zu bauen.«²⁴ Hier wie dort schimmert der Klang der leeren Saiten immer wieder durch, und es scheint, als sei Chins Violinkonzert das lichte Pendant zu Bergs großem Trauergesang. Der Tonraum wird nicht nur im ersten Satz, wie Habakuk Traber bereits festgestellt hat,²⁵ stets erweitert und dabei immer wieder von anderen orchestralen Farben umgeben, auch im zweiten Satz herrscht ein ganz ähnliches Prinzip vor.

Daneben lässt der zweite Satz Chins Vorlieben für eine strahlend helle, fast gleißende Instrumentation besonders erkennen: Zwei Harfen, Celesta, antike Zimbel, Glockenspiel, Vibraphon und Steinspiel bilden einen klanglichen Hintergrund aus zunächst einfachen Obertonakkorden, vor dem die Solovioline eine weit ausladende melodische Linie spielt. Wie in den vorangegangenen Beispielen gelingt Chin hier wiederum ein Mischklang, indem sie bei der Einführung von neuen instrumentalen Farben einerseits klangliche Ähnlichkeiten zu unterstützen sucht und andererseits den Nachhall bereits eingeführter Instrumente durch neue Instrumente künstlich verlängert. Gut zu erkennen ist das bereits zu Beginn (vgl. Notenbeispiel S. 193): Während die Töne der Solovioline, basierend auf den Tönen eines melodisch sukzessiv vorgetragenen A-Dur-Septakkords (T. 1–4: $e^3 - a^2 - g^3 - cis^3$), noch klanglich präsent sind, wird dieser harmonische Bereich zunächst durch die antike Zimbel (T. 14: g^3), das Glockenspiel (T. 5: cis^3), das Vibraphon (T. 6: e^2 und d^1) und schließlich durch das Steinspiel (T. 7: a^3) unterstützt und weitergeführt, während Harfen und Celesta bereits harmonisch einen Schritt weitergegangen sind (Obertonreihe auf D , T. 4). Die Impulse der Schlaginstrumente sind zwar nur kurz, dürfen jedoch nicht abgedämpft werden. Es entsteht so eine aus den harmonischen Bereichen A und D bestehende Echomixtur, in die sich die Streicher nun nahtlos einfügen können, während die Solovioline zugleich den Tonraum in immer engeren Abständen erkundet. Ähnlich den Streichern werden auch die hohen Holzbläser als künstlicher Nachhall des Schlagwerks (T. 20) eingeführt. Diese anfangs unscheinbare Stelle zeigt neuerlich Chins überaus detailreiche Instrumentation, die auch dann zu anderen Schattierungen führt, wenn kein Instrumentenwechsel vorliegt: Um einen noch größeren Verschmelzungsgrad mit den Streichern zu erzielen, ist beiden Flöten das Spiel von Flageolets (g^2 , a^2) vorgeschrieben. Interessanter ist jedoch die instrumentale Verschränkung von Oboen und Klarinetten, die einem traditionellen Muster der Verteilung von Klangfarben auf Tonhöhen folgt: Die Töne der Oboen (a^1 und e^2) werden von den Klarinetten zunächst umrahmt (dis^1 und e^3), um sich im nächsten Takt zu überkreuzen (T. 20–24: Klarinette b^1 , Oboe c^2 , Klarinette e^2 , Oboe g^2). Walter Gieseler, Luca Lombardi und Rolf-Dieter Weyer haben diese Technik in ihrem Instrumentationsbuch ausführlich beschrieben²⁶ und in zahlreichen Partituren des 20. Jahrhunderts nachgewiesen. Sie führen außerdem an, dass diese Technik – und diese Bemerkung fügt sich mühelos in das bisher Beobachtete – probates Mittel sein kann, um Klangfarben »ineinanderzuschieben und sie dadurch besser zu mischen oder gewissermaßen einzupacken.«²⁷

II

J. Chin. 60

Violin Concerto, Part II, measures 60-65. The score includes staves for strings (Violins I & II, Violas, Cellos, Double Basses), woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons), brass (Trumpets, Trombones), and percussion (Timpani, Snare, Cymbals, Triangle, Gong, Chimes). The violin part is the most prominent, featuring a large '3' marking and various dynamics like 'p' and 'f'. The score is marked 'II' and 'J. Chin. 60'.

Violin Concerto, Partiturausschnitt vom Beginn des zweiten Satzes, T. 1-7

Akkorde und Mixturen

Die vorangegangenen Beispiele, ausgehend vom Einzelton über instrumentale Färbungen von Intervallen sowie harmonisch relativ einfach beschaffenen Akkorden, offenbarten exemplarisch die von spektraler Harmonik beeinflusste Klangwelt Unsuk Chins. Um einen Schritt weiterzugehen, werden im Folgenden fünf rhythmisch prägnant gesetzte Fortissimo-Akkorde aus der Coda des Orchesterwerks *Rocaná* herausgegriffen. Die Analyse weniger Akkorde zeigt exemplarisch, dass Unsuk Chins Instrumentation keinesfalls von der Harmonik zu trennen ist, da jeder Ton zum einen immer an den Klang des jeweiligen Instruments gebunden ist und in dem betreffenden harmonischen Komplex zum anderen eine bestimmte Funktion zu erfüllen hat – ein Zusammenhang, den Nikolaj Rimskij-Korsakow in seiner Instrumentationslehre schon gegen Ende des 19. Jahrhunderts unterstrichen hat.²⁸ Es sei hier der Klangaufbau, das heißt die »konkrete Klangwerdung mit Hilfe der Instrumente und ihrer klanglichen Farben«²⁹ der besagten Passage (T. 475–478, vgl. Notenbeispiel S. 195) skizziert:

1. Die Passage beginnt mit einem Obertonakkord auf *D*, dessen tiefste Obertöne³⁰ sehr deutlich von Tuba, zwei Bassposaunen sowie einer Tenorposaune instrumentiert werden (T. 475). Die dichter beieinanderliegenden Obertöne sieben und acht (d^2, e^2) werden von zwei C-Trompeten übernommen, der anschließende neunte Oberton (fis^2) von einer Soprantrumpete in Es sowie einer weiteren Trompete in C. Auch bei der Analyse der Akkorddisposition kann Rimskij-Korsakow als Musterbeispiel herangezogen werden, da er nämlich darauf hinwies, »daß die großen Intervalle der tiefen Lage zustehen und daß die enge Disposition ihre Anwendung mehr und mehr erreicht, je höher man kommt.«³¹ Bemerkenswert ist die Oktavverdopplung dieser Töne (d^3, e^3, fis^3) durch die drei Oboen, deren eigene Klangcharaktere zwar weitgehend verloren gehen, die Trompeten hingegen noch stärker hervortreten lassen. Hans Kunitz hat dies bereits in seiner Instrumentationslehre hervorgehoben: »Die Klangverbindung der Oboe mit der Trompete ergibt besonders im forte einen sehr intensiven, leuchtenden Klang, da die Töne beider Instrumente besonders bei forcierter Tonerzeugung stark mit Obertönen durchsetzt sind. Es dominiert natürlich der Trompetenklang, der jedoch durch den Klang der Oboe den ausgesprochenen Blechcharakter verliert.«³² Die eingestrichene sowie die ersten Töne der zweigestrichenen Oktave des Akkords werden von den sechs Hörnern dominiert, wobei sich zweites, viertes, fünftes und sechstes Horn die Obertöne drei und fünf teilen. Da Chin in dieser Passage zumeist nur bis zum zehnten Oberton vordringt, fällt das cis^2 von erstem und zweitem Horn etwas aus dem Rahmen, wodurch der Akkord insgesamt auch als Mischung (aus den Obertönen auf *D* und *A*) aufgefasst werden kann. Da sich in diesem stark besetzten Klang ein einzelner Anschlag der Flöten kaum durchsetzen könnte, wird diesen eine Tonrepetition vorgeschrieben, die – im Verbund mit einer Klarinettenfigur – hörbar zum zweiten Akkord überleitet.
2. Der zweite Akkord (T. 475) weist prinzipiell die gleiche Instrumentation wie der vorangegangene auf, ist jedoch um einen Ganzton aufwärts (auf *E*) transponiert. Ein mikros-

This image displays a page of a musical score, identified as 'Rocaná, Partiturausschnitt, T. 474–478'. The score is written for a large ensemble, including various woodwinds, brass instruments, strings, and voices. The notation is dense and complex, featuring many notes, rests, and dynamic markings. The page is divided into several systems, with some staves labeled 'Obere' (Upper) and 'Untere' (Lower). The score is written in a standard musical notation style, with a key signature of one flat and a time signature of 4/4. The page number '195' is visible in the top right corner.

Rocaná, Partiturausschnitt, T. 474–478

kopischer Blick sei dabei gestattet, der Chins Arbeit im Detail unterstreicht: Im ersten Akkord spielen drei Fagotte den Ton *d*, in der Doppeloktave darüber die zweite Klarinette *d*², eine Tredezime darüber intoniert die kleine Klarinette in Es ein *fis*³. Im zweiten Akkord wird der Klangaufbau, obwohl dies in der Realität kaum zu hören sein wird, umgekehrt: Jetzt spielen die Klarinetten die Oktave (*gis*² und *gis*³), während die Fagotte den Sekundschritt mit vollziehen und daher mit dem daraus resultierenden *e* nun die Tredezime unterhalb der Klarinetten bilden. Auch in der dichten Folge von Akkordschlägen geht es Chin also nicht nur um rhythmische Schärfe und Massierung der Klänge. Selbst in Fortissimo-Passagen kann die hier beschriebene Stimmführung zu minimalen Unterschieden der Klangfarbe beitragen.

3. Dem dritten Akkord (T. 476) liegt wieder die Obertonreihe auf *D* zugrunde, die jedoch wesentlich dünner und weniger grundtonorientiert instrumentiert ist, denn es fehlen die Blechbläser sowie die mit ihnen seit dem ersten Akkord verbundenen Oboen. Lediglich der Soprantrumpete, die dadurch sehr präsent wird, ist ein Ton vorgeschrieben (*fis*²). Betrachtet man die nachfolgenden Töne der Soprantrumpete (*gis*² und *ais*²), so fällt einerseits auf, dass in diesen mächtigen Tuttischlägen das Fragment einer Melodie aus Ganztonschritten eingeschrieben zu sein scheint. Andererseits belegen diese wenigen Töne die Obsession Chins für kleinste klangliche Progressionen, da die Töne der Trompete jeweils dem neunten Oberton des zugrunde liegenden Akkords entsprechen.
4. Der vierte Akkord (auf *E*) zeigt eine weitere Sekundtransposition des vorhergehenden Akkords und bleibt grundsätzlich gleich instrumentiert (T. 477). Allerdings setzen die Oboen wieder ein und bereiten so den Einsatz der Trompeten im nachstehenden Takt vor.
5. Der letzte Akkord der Passage (T. 477) entspricht weitgehend der Instrumentierung des ersten Akkords und basiert auf *Fis*, ist damit wiederholt eine Sekundtransposition des vorhergehenden Akkords und unterstreicht den melodisch aufzufassenden Schritt von drei Ganztönen.³³ Der nächste Akkord (T. 478), dies sei das letzte Detail in diesem Zusammenhang, weist zwar einen neuen harmonischen Bereich auf, wird aber durch instrumentale Verschränkung mit dem vorherigen Akkord verzahnt. Dies ist etwa bei den Hörnern zu beobachten: Im fünften Akkord ist im ersten, dritten, fünften und sechsten Horn eine Oktave (*e*) gegeben, in deren Rahmen das zweite und vierte Horn den Tritonus *ais* spielen. Im nächsten Akkord erscheint dann das umgekehrte Verhältnis, das wieder eine Verzahnung darstellt: Jetzt ist im zweiten und vierten Horn das *e* vorgeschrieben, umrahmt von der Oktave *b* im ersten, dritten, fünften und sechsten Horn.

Derlei harmonische und instrumentatorische Verschränkungen könnten ohne Weiteres auch in den nachfolgenden insgesamt 50 Akkorden beobachtet werden, da ein Akkord niemals dem nächsten Akkord gleicht und sich die Klangfarben in ständiger Veränderung befinden. Im Prinzip liegt hier ein der Anfangspassage des Cellokonzerts vergleichbarer Befund vor: Unterlag dort auf der horizontalen Ebene das Klangband um den Zentralton *gis* einer unentwegten klanglichen Progression, so sind es hier die ausführlich betrachteten Akkorde in der Vertikalen, die diese fortschreitenden Entwicklungen aufweisen.

Während Chin in diesen Beispielen die Harmonik durch Instrumentation beeinflusst, ist auch der umgekehrte Schritt zu entdecken, bei dem gewissermaßen die Natur des Instruments die Harmonik maßgeblich bestimmt. Um dies zu beleuchten, sei das Phänomen der Mixtur³⁴ exemplarisch herausgegriffen. Mixtur meint zunächst die Parallelverschiebung eines Klangs und ist in unserem Zusammenhang aufschlussreich, da sie als ein »Grenzphänomen zwischen Harmonik und Klangfarbe«³⁵ verstanden werden kann. Zwei offensichtliche, aber ganz unterschiedliche Exempel sollen zur Veranschaulichung dienen: In *Rocaná* (T. 396) spielen erste und zweite Violinen sowie Violen eine schnelle, aufwärtsgerichtete Passage aus natürlichen Flageolets. Der Tonvorrat sieht hier die jeweils ersten acht Obertöne, ausgehend von *A* (erste Violine), *D* (zweite Violine) und *G* (Violen), vor, woraus eine reale Mixtur resultiert, da der zu tiefe sechste Oberton nicht angeglichen wird. Dieser Mixturklang basiert also auf der Natur des Instruments und bestimmt das harmonische Geschehen des fraglichen Taktes.

Das zweite Exempel entstammt dem 2009 uraufgeführten Werk *Gougalōn – Szenen aus einem Straßentheater* für Ensemble (2009, revidiert 2010). Der aus dem Althochdeutschen stammende Titel, der so viel wie »falsche Tatsachen vorgaukeln«, »lächerliche Bewegungen machen«, »jemanden durch scheinbare Zauberei täuschen«, »Wahrsagerei betreiben«³⁶ meint, wurde durch Chins Jugenderinnerungen an reisende Laienmusiker und Schauspieltruppen inspiriert: »Um die Leute herbeizulocken, führte man ein Theaterstück auf, das mit Gesang, Tanz und diversen Kunststücken verbunden war. [...] All das war unsäglich dilettantisch und kitschig, doch rief es bei den Zuschauern unglaubliche Emotionen hervor [...].«³⁷ Neben dem traditionellen Instrumentarium sind hier auch vier Mundharmonikas vorgeschrieben, die an der entsprechenden Stelle von Flötist, Oboist, Klarinetist und Posaunist zu spielen sind: Während in der Entwicklung der Instrumentalmusik des 20. Jahrhunderts eher die Entsemantisierung³⁸ von Instrumentalklängen von zentraler Bedeutung war, scheint Chin neben klanglichen Aspekten insbesondere der Charme des Unvollkommenen und Amateurhaften zu der Besetzung mit Mundharmonikas bewogen zu haben, wofür das Instrument symbolisch stehen kann. Darüber hinaus weist das Instrumentarium, obwohl Ensemblesmusik, eine programmatische und gleichermaßen theatralische Komponente auf.³⁹ Für jede Mundharmonika ist lediglich ein Akkord vorgeschrieben (E-Dur, C-Dur, A-Dur und D-Dur), der außerhalb eines bestimmten Metrums schnellstmöglich zu spielen ist. Die Mundharmonikas setzen in Takt 72–79 des dritten Satzes, der mit *Der grinsende Wahrsager mit dem falschen Gebiss* überschrieben ist, nacheinander ein, wodurch sich binnen kurzer Zeit ein Mixturfeld aufbaut. Die Mixtur liegt in der Natur des Instruments und bestimmt den Charakter dieser Passage maßgeblich. Obwohl in *Šu*, dem zeitnah zum Cellokonzert entstandenen Konzert für Sheng und Orchester (2009, revidiert 2010), ebenfalls vier Mundharmonikas eine mixturartige Textur spielen (bestehend aus g-Moll, a-Moll, C-Dur und F-Dur), ist doch der Klangcharakter ganz anders geartet: Die Mixturklänge werden dort einerseits von Flageolettklängen der Streicher gleichsam veredelt, andererseits sind sie selbst, bedingt durch ihre Ähnlichkeit mit dem Klang des Soloinstruments, integraler Bestandteil einer Art »Hyper-Sheng«, deren Erschaffung die grundlegende kompositorische Idee des ganzen Werks ist.

Verstünde man unter dem Begriff der Mixtur darüber hinaus andere Erscheinungsformen von gemischten Klangereignissen, könnten darunter auch jene Passagen subsumiert werden, die sich aus Tönen und geräuschhaften Elementen zusammensetzen. Chin spielt anlässlich ihres Cellokonzerts selbst auf die Produktion dieser Klänge an: »Daher setze ich auch spezielle Spieltechniken ein und verlange ungewöhnliche Klänge, darunter auch Lärm- und Kratzgeräusche.«⁴⁰ Allerdings steht die Verwendung von Geräuschen und erweiterten Spieltechniken – die sich, das ist bereits aus den verhältnismäßig schlichten Zeichen-erklärungen ersichtlich, relativ selten finden – nicht in der Tradition der »Musique concrète instrumentale«, wie sie beispielsweise Helmut Lachenmann geprägt hat.⁴¹ Vielmehr geht es Unsuk Chin laut eigener Aussage um eine Ausdruckserweiterung⁴² sowie zudem um die Aufrauung, Schattierung und Mischung von Klängen. Exemplarisch hervorgehoben sei ein eindrückliches Beispiel einer Geräuschmixture aus dem ersten Satz des Cellokonzerts: Den Streichern sind Flageolettglissandi vorgeschrieben, die jedoch zum einen von Pausen durchlöchert und zum anderen »col legno battuto« zu spielen sind, weshalb Tonhöhen lediglich als Schatten wahrgenommen werden. Ganz ähnliche Tonhöhenschatten produzieren auch die hohen Holzbläser, die ihren Resonanzkörper nur durch Klappengeräusche anregen (T. 158–168). Zuweilen wird fixierten Tonhöhen ein Geräuschanteil beigemischt, wodurch ein ganz neuer, fast synthetisch anmutender Klang entstehen kann. Hier sei auf ein Beispiel aus *Rocaná* verwiesen (T. 217–224), in dem die Streicher (außer den Kontrabässen) einerseits Halbflageolets⁴³ spielen und andererseits die Kontaktstellen des Bogens ständig zu ändern haben. Daraus resultiert ein heiserer Klang, der stets zwischen Ton und Geräusch changiert. Dem gegenüber stehen klar notierte Tonhöhen der hohen Holzbläser sowie durch Atemgeräusche der Hörner hervorgerufenen Rauschen. Klänge wie diese können sich jedoch auch prozesshaft in beide Richtungen ereignen, indem klare Tonhöhen nach und nach verschleiert werden und in Geräusch übergehen bzw. vice versa.⁴⁴

Einige weitere Beispiele dieser Prozesse, die nicht selten formal die Funktion von Einschnitten bzw. Überleitungen übernehmen, können in Werken wie dem Violin-, dem Cello-, dem Sheng-Konzert oder *Rocaná* gefunden werden. Zentraler Bestandteil sind außerdem die Ton-Geräusch-Mixturen in *XI* für Ensemble und Elektronik (1998): In einem sich über knapp 20 Minuten entwickelnden Klangband wird versucht, nicht nur die größtmögliche Mischung zwischen Ton und Geräusch zu finden, sondern weitergehend auch die Grenzen zwischen Ensemble und Elektronik zu verwischen. Immer wieder ragen aus diesem unaufhörlichen Klangband musikalische Gestalten, Akkorde, Gesten und Schweller hervor, die dem Werk gelegentlich den Charakter einer Klangskulptur verleihen (z. B. T. 50–75). Die Betonung räumlicher Komponenten in *XI*, die vermutlich von Chins Arbeit im elektronischen Studio herrührt, wird schon allein durch den Einsatz der Elektronik unterstrichen. Weniger offensichtlich zeigt sich die räumliche Komponente dagegen in den rein akustischen Werken Unsuk Chins – gerade deshalb sei dieses viel diskutierte Feld⁴⁵ aus dem Blickwinkel der Instrumentation hier kurz umrissen. Auch Unsuk Chin selbst unterstreicht die elementare Bedeutung der räumlichen Ebene für ihr Komponieren: »Ich habe viele schöne Träume – aber einmal hatte ich einen ganz besonderen Traum, da sah ich so eine

Matrix-Form, das war wie ein Tor oder etwas Ähnliches, ein viereckiger Rahmen, und darin war alles Schöne und Gute der Welt, des Universums versammelt.«⁴⁶

Klangraum

Da, wie schon der eingangs zitierte Carl Stumpf feststellte,⁴⁷ fast jegliche musikalische Erscheinung aus einem räumlichen Blickwinkel heraus betrachtet werden kann, war das Thema Raum in den bisherigen Betrachtungen letztlich stets gegenwärtig, wenn auch nicht ausdrücklich darauf hingewiesen wurde. Erinnert sei nur an das instrumentatorisch stets verschiedenartig gefärbte Spektrum in Eintonpassagen, wodurch neben der horizontalen (also melodischen) Ebene auch die vertikale Komponente des klanglichen Ereignisses hervorgehoben wird. Neben den sich wie eine Skulptur aus einem Hintergrund hervorhebenden Klängen finden sich in Chins Werken vielfach vordergründig statische Texturen, deren Klangfarben jedoch so variantenreich komponiert sind, dass sich der Eindruck einer kontinuierlichen »Veränderung der Klangperspektive« einstellt.⁴⁸ Ein eindrückliches Beispiel für das Changieren der Perspektive findet sich wiederum in *Rocaná* (T. 99–114, vgl. Notenbeispiel S. 201): Die Hüllkurvenverläufe sind, auf einer Strecke von etwa sieben Takten, dort dermaßen gestaltet, dass der Eindruck von drei ineinander verschränkten Räumen entsteht: Posaunen und Kontrabässe, deren tiefste Saite auf *H* gestimmt ist, bilden dabei den tiefsten Raum. Aus einem Forte kommend, soll die Dynamik in der Mitte der Takte jeweils ein dreifaches Piano erreichen, um dann sofort wieder auf Forte anzuschwellen. Genau gegenläufig ist die Hüllkurve von drei Klarinetten und zwei Hörnern gestaltet, deren dynamischer Höhepunkt jeweils in der Mitte des Taktes verortet ist und den höchsten Tonraum abdeckt. In die Mitte beider Räume mischt Chin einen dritten, geräuschhaften Raum. Vier Trompeten, zuweilen angereichert durch den Einsatz einer tiefen Pauke, spielen dort eine Ton-Luftgeräusch-Mixtur, deren dynamischer Höhepunkt auf dem ersten Schlag vorgeschrieben ist.

Die Gestaltung der jeweiligen Tonräume ist so unterschiedlich, dass sich die verschiedenen Räume auch jenseits des Einsatzes von Geräuschen klanglich voneinander abheben: Kontrabässe, Posaunen und Englischhorn spielen einen Akkord, dessen Rahmenintervall einen Abstand von fast vier Oktaven umfasst. Der Klarinettenraum hingegen ist gegenteilig komponiert, dort wird ein *gis* in drei unterschiedlichen mikrotonalen Abstufungen intoniert. Ein Blick auf die Gestaltung der Trompetenpartie macht aber schlaglichtartig das grundsätzliche Prinzip der Verschränkung von Disparatem und Ähnlichem klar: Die Ton-Geräusch-Mixturen der Trompeten sind hoquetusartig miteinander verzahnt und ergeben so innerhalb des einen Raums einen weiteren. Diese Verschränkung im kleinsten Bereich wird auch wieder auf größere Bereiche ausgedehnt: Zum einen ist dem mikrotonalen Klarinettenraum ein Englischhorn hinzugefügt, das jedoch die Harmonik und Hüllkurve der Blechbläser aufgreift und somit Holz- und Blechbläser miteinander verbindet. Zum anderen ändert sich die Klangfarbe der Kontrabässe ständig, da andauernd zwischen »ordinario« und »sul ponticello« zu wechseln ist. Der dadurch zuweilen geräuschhafte Klang der Kontrabässe kommuniziert daher wieder mit der Ton-Geräusch-Mixtur der Trompeten. Meta-

phorisch gesprochen sind diese unterschiedlichen Räume also nicht gänzlich voneinander getrennt, sondern tatsächlich ein zusammenhängendes Klangelement, dessen Räumlichkeit in fortwährender Bewegung ist, indem erstens mit der Illusion von Tiefenperspektive durch Veränderung von Klangfarben gespielt wird (dunkel, hell, hoch, weit, eng sowie klangliche Verfremdungen durch erweiterte Spieltechniken) und zweitens die Gestaltung der Hüllkurven Nähe und Entfernung zu suggerieren vermag.⁴⁹ Unterschiedliche musikalische Parameter wirken also auf die Formung und Verformung des klanglichen Raums ein. Unsuk Chins Vorgehen ist dabei vielleicht der Arbeit eines Bildhauers ähnlich, wie sie der britische Mathematiker und Biologe D'Arcy Wentworth Thompson einst in ganz anderem Zusammenhang beschrieb: »Wir können annehmen, daß durch die gemeinsame Wirkung geeigneter Kräfte jede materielle Form in irgendeine andere verwandelt werden könnte – genauso wie der Töpfer oder der Bildhauer aus einer formlosen Masse seine Kunstgebilde modelliert; oder wie wir die Natur selbst für fähig halten, den einfachen Keim durch die allmähliche und sukzessive Transformation in einen komplexen Organismus umzuwandeln.«⁵⁰

Neben der für *Xi* maßgeblichen räumlichen Wirkung lässt sich lediglich in *Šu* eine Passage nachweisen, die durch unterschiedliche Positionierung von Klängen im Raum mit dem Aspekt der Räumlichkeit spielt. Dort (ab T. 476) sind vier Violinen und zwei Violen im Publikum vorgesehen, die erst gegen Ende des Werks einsetzen und zumeist zarte Flageolets, Triller und Tremoli zu spielen haben. Die Streicher haben hier wieder die Funktion des künstlichen Nachhalls, wie er oben bereits beschrieben wurde. Überdies wird das Soloinstrument Sheng auf diese Weise in das Publikum hinein erweitert: Die bestimmende kompositorische Idee des Werks ist nämlich die Erschaffung einer Art »Hyper-Sheng« mit den Mitteln des Orchesters – eine Idee, die von Ferne an Helmut Lachenmanns Vergleich zwischen Komponisten als Instrumentenbauer erinnert,⁵¹ wenngleich dieser in einem ganz anderen Kontext steht.

Hyperinstrumente

Nach den vorangegangenen Beobachtungen, die von der Färbung des Einzeltons ausgingen und über die Instrumentation von Intervallen und Akkorden schließlich zur Erkundung des räumlichen Moments in Unsuk Chins Musik führten, soll nun der Aspekt des Komponierens von Hyperinstrumenten im Zentrum stehen. Eine Idee von Instrumentation also, die weit über die tradierte Vorstellung hinausgeht, Instrumentation meine lediglich das Verteilen des kompositorischen Materials auf die unterschiedlichen Stimmen der entsprechenden Besetzung,⁵² da in diesen Fällen das kompositorische Material ausschließlich aus fantasievollem Ableiten aus den Möglichkeiten des Instruments besteht oder aber durch eine Instrumentenkombination der Eindruck eines ganz anderen, neuen Instruments entsteht.

In ein Beispiel aus dem Sheng-Konzert *Šu* führt Unsuk Chin selbst ein: »Durch die Tastenmechanismen hat sie [die Sheng] das Potenzial für Chromatik, Mikrotöne, Akkorde, Polyphonie, Cluster ... Zuweilen kann sie wie elektroakustische Musik klingen, und sie ist gleichermaßen zu den ätherischsten Klängen wie zu der explosivsten Kraft fähig. Trotz die-

The image displays a page of a musical score, likely for an orchestra or chamber ensemble, spanning measures 100 to 108. The score is written in a complex, multi-staff format, characteristic of a full orchestral score. The notation includes various rhythmic values, dynamic markings (such as *f*, *mf*, *pp*), and articulation marks. The score is divided into three systems, each with a key signature change indicated by a double bar line and a new key signature symbol (2/16, 2/16, 2/16). The notation includes various note values, rests, and articulation marks. The page is divided into three systems, each with a key signature change indicated by a double bar line and a new key signature symbol (2/16, 2/16, 2/16). The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Rocaná, Partiturausschnitt, T. 100–108

ser extremen Möglichkeiten muss man, glaube ich, aufpassen, dass die eigentliche Natur der Sheng dabei gewahrt bleibt, und das Wesen des Instruments nicht zerstört wird.«⁵³ Bereits zu Beginn von *Šu* wird die Idee von der Erschaffung eines virtuellen Hyperinstruments deutlich. Ausgehend von einem *a*² erkundet die Solo-Sheng langsam den Tonraum innerhalb dreier Oktaven, der sich kontinuierlich immer wieder zu unterschiedlich großen Clustern verdichtet. Die Hüllkurven sind instrumentenspezifisch geformt: Da die Sheng ein Instrument mit Durchschlagzungen⁵⁴ ist, Töne also beim Ein- wie beim Ausatmen entstehen, ist der Atem – womöglich noch stärker als bei anderen Blasinstrumenten – als kompositorisches Gestaltungsmittel von zentraler Bedeutung. Dieser Aspekt wird von den Streichern unterstützt: Sie bilden bei ihrem ersten Einsatz (T. 14) nicht nur durch eine ähnliche Diastematik einen künstlichen Nachhall, sie weisen auch einen vom Atemstrom der Sheng abgelassenen Hüllkurvenverlauf auf.

Nutzt Unsuk Chin in der Einleitung die akkordischen und chromatischen Möglichkeiten der Sheng hauptsächlich im höchsten Register, verlegt sie im anschließenden Formteil den Fokus auf die melodischen Komponenten – diesmal in einem tieferen Register. Die Klangcharakteristik weist dort eine wesentlich größere Ähnlichkeit zu den Holzbläsern auf, weshalb diese nun einsetzen, um dadurch die virtuelle »Hyper-Sheng« erneut zu erweitern. Chin bleibt diesem Prinzip der Erforschung von Möglichkeiten einerseits und deren Übertragung in das Orchester andererseits auch im weiteren Verlauf des Konzerts treu: Sogar das Schlagzeug wird als Ausprägung der Sheng gesehen. Kurze, repetierte Clusterimpulse des Soloinstruments (z. B. ab T. 72) bilden etwa den klanglichen Anknüpfungspunkt zu einer Mixtur aus geräuschhaften und perkussiven Klängen mit einem geringeren Tonhöhenanteil. An diesem orchestralen Mixturklang fällt auf, dass keines der beteiligten Instrumente »ordinario« spielt, insgesamt also ein stark verfremdeter Klang produziert wird: So wird der Rahmen einer großen Trommel mit einem Zweig geschlagen, ein Guiro⁵⁵ wird auf einer kleinen Trommel positioniert, um gleichzeitig die Schnarrsaiten der letzteren anzuregen, die Klaviersaiten werden mit einem Plektrum angerissen und für die vier Trompeten ist ein Wa-Wa-Dämpfer vorgeschrieben. Diesem Klang mischt die Harfe außerdem noch Tonhöhen hinzu, die wiederum »près de la table«⁵⁶ zu spielen sind, wodurch der Harfenklang wesentlich an Brillanz verliert und sich klanglich dem Geräusch annähert. Der Orchesterklang wird zumeist durch den Klang bzw. durch die Spieltechnik der Sheng vorgegeben und bestimmt. Es gibt jedoch auch den umgekehrten Weg, etwa wenn auf dem Vibraphon mit einer Metallbürste tremoliert, und so der perforierte, flatterzungenähnliche Klang des Soloinstruments vorausgeahnt wird (T. 107–120). Gegen Ende des Stücks wird wieder das höchste Register des Beginns erreicht – hier allerdings klanglich durch die im Publikum positionierten hohen Streicher in den Raum hinein erweitert. Die Idee der »Hyper-Sheng« ist also keineswegs auf das Orchester beschränkt, sondern ergreift vielmehr vom gesamten Aufführungsort Besitz.

Ein verwandtes Prinzip erforscht Chin auch im dritten Satz des Violinkonzerts. Hier konzentriert sie sich jedoch weitgehend auf nur eine Spieltechnik, das Pizzicato, und überträgt sie auf das Orchester, allerdings – verglichen mit weiten Strecken des Sheng-Konzerts – in umgekehrter Reihenfolge: Hier wird die trockene, pizzicatoähnliche Klanglichkeit von zwei

Harfen und Cembalo vorgegeben, der sich die Solovioline annähern muss. Aufschlussreich sind immer wieder kleine Details, die es ermöglichen, eine leicht fassbare instrumentatorische Idee auf einer tiefer liegenden Ebene zu festigen. Das Orchester ahmt nicht nur das Pizzicato der Violine nach und wird so zu einer »Pizzicato-Maschine« transformiert, es nimmt auch andere Charakteristika der Violine an, die hier weniger augenscheinlich sind. So wird die große Trommel etwa mit einem Jazzbesen gestrichen (T. 1, 2 und 6), oder das Cembalo spielt (T. 7) an prominenter Stelle die Töne *e*, *a*, *d* und *g* in einer abwärtsgerichteten Figur und imitiert so das violintypische Arpeggio über den leeren Saiten.

Während im Sheng- und Violinkonzert spezifische Eigenschaften konkreter Instrumente im Vordergrund stehen, lassen sich in Unsuk Chins Instrumentation anderer Werke auch weiterführende Aspekte nachweisen. Der Beginn des dritten Satzes aus dem Cellokonzert ist dafür ein markantes Beispiel: Dort wird von insgesamt zehn Kontrabässen und zwölf Violoncelli, zuweilen angereichert durch Flöten und Klarinetten, allmählich ein Klangfeld aufgefächert, das den Streichern ausschließlich Naturflageolets in verhältnismäßig tiefer Lage vorschreibt und den Bläsern ein Ton-Luftgeräusch-Gemisch. Harmonisch ist diese Passage von faszinierender Einfachheit: Einerseits finden sich Obertonfortschreitungen, andererseits (z. B. ab T. 21) Akkorde, die – als Dur-Septakkorde und verkürzte Dur-Septakkorde – sogar funktionsharmonisch zu deuten wären. Nicht die kadenzhafte Wirkung der Passage ist aber zentral, sondern die minimalen Schwebungen der zehn Kontrabässe; dennoch schimmert die Tradition hier zart durch und versteckt sich nicht. Der aus den Flageolets resultierende, im Wortsinne »un-erhörte«, schwerelose Klang ist kaum zu beschreiben und führt das Harn Nikolaj Rimskij-Korsakows oder Carl Stumpfs mit der Charakterisierung von Klangfarben nochmals in aller Deutlichkeit vor. Matt, zart, gläsern schimmernd könnte es womöglich treffen – näherliegend ist jedoch der Vergleich mit dem Klang eines anderen Instruments, scheint die Mischung doch dem Klang eines mikrotonal verstimmten Orgelpositivs nicht unähnlich zu sein. Über diesem Klang einer solchermaßen neu geschaffenen »Flageolettorgel« erhebt sich der zarte Gesang des Solocellos, der durch die diastematische Gestaltung⁵⁷ an die für das Violoncello typischen Topoi von Klage und Melancholie erinnert. Durch die zurückgenommene Instrumentation und die Illusion eines neuen Instruments entsteht hier der Eindruck intimster Kammermusik. Obwohl zahlreiche Orchestermusiker beteiligt sind, scheint es, als spielten lediglich zwei Instrumente miteinander (vgl. Notenbeispiel S. 204).

Unter dem Blickwinkel des Erschaffens von virtuellen, neuen und immer unwahrscheinlicheren Instrumenten durch die Instrumentation wären auch weitere Werke Unsuk Chins eingehend zu betrachten, die hier abschließend nur cursorisch erwähnt werden sollen. So ist die bis zur Ununterscheidbarkeit gehende Vermischung von akustischen Instrumenten mit Elektronik eine wesentliche Idee des Ensemblewerks *Xt*, und auch im *Double Concerto* für Klavier, Schlagzeug und Ensemble (2002) wird, insbesondere durch die Präparation des Klaviers, der gewöhnliche Klang zugunsten eines neuen Hybridinstruments aufgegeben, denn auch hier geht es nicht um die Verfremdung des Klaviers, sondern um das Aufdecken von Ähnlichkeiten mit dem Part des Soloschlagzeugs.⁵⁸ Das Aufdecken kann auch in Werken wahrgenommen werden, deren Schwerpunkt eher im Bereich des Vokalen liegt: In

Unsuk Chins *Akrostichon-Wortspiel* (1991–1993) wird die Sopranstimme zuweilen so virtuos mit der Herausstellung von Konsonanten behandelt, als wäre sie ein Instrument⁵⁹ – und umgekehrt scheint das Ensemble an einer anderen, in gewissem Ähnlichkeitsverhältnis zu Maurice Ravels *L'Enfant et les sortilèges*⁶⁰ stehenden Passage regelrecht singen und in den weiten Strom der Vokale einstimmen zu wollen.⁶¹

Auch der zweite Satz aus dem Ensemblewerk *Gougalōn* ist, obwohl ohne Singstimme, eigentlich ein Vokalstück. Der Satz ist mit *Lamento der kahlen Sängerin* überschrieben, und in der Tat verwandelt Unsuk Chin fast das gesamte Ensemble in die immer jämmerlicher werdenden Klagerufe einer alten Frau, indem sie den Instrumenten, angefangen mit den hohen Streichern bis hin zu einem exaltierten Posaunensolo, eine sprachähnliche Rhythmik und Melodik zuweist. Die imaginäre »kahle Sängerin« scheint ihr Lamento mit einem Instrument zu begleiten: Dieses künstliche Instrument, das Chin hauptsächlich zusammensetzt aus Arpeggien der tiefen Streicher, einem mit einer Kreditkarte ausgeführten Glissando auf den Saiten im Klavierinnenraum, einem Guiro und später einem Trommelstick-Glissando auf einer Bassmarimba, verändert seinen Gestus im Gegensatz zum Lamento im Verlauf des ganzen Satzes kaum mehr.

Womöglich ist jenes zuvor en passant erwähnte Schlagwort von der Verwandlung der Schlüssel zu Unsuk Chins orchestralem »Zauberkasten«, der viel bewundert und bestaunt wird. Da changiert etwa die Farbe eines jeden Akkords in minimalen Graden, da wechselt stets Vorder- und Hintergrund, da verwandeln sich die Räume, die Farben, die Funktionen – schließlich werden ganze Orchestergruppen zu anderen Instrumenten. Unsuk Chin, das zeigten die Ausführungen zu winzigsten klangfarblichen Veränderungen, ist detailversessen und weiß – damit einhergehend – die große Palette der orchestralen Farben mit traumwandlerischer Sicherheit des Handwerks zu bedienen. Sie ist darin solchen Meistern der Tradition wie Nikolaj Rimskij-Korsakow, Claude Debussy, Maurice Ravel, Olivier Messiaen oder Pierre Boulez ganz nah. Zweifellos ist Unsuk Chins Instrumentation keine Zauberei – aber dennoch klingt sie so.

The image shows a musical score excerpt for the third movement of the Concerto for Cello and Orchestra. The score is arranged in five staves: Solo Violin (top), Violins I-IV, Viola I-II, and Double Bass (bottom). The Solo Violin part features a melodic line with various ornaments and dynamics. The string parts (Violins, Viola, and Double Bass) are mostly silent, with some entries marked 'ad C' and 'pp' (pianissimo) in the later measures. The tempo is marked '♩ = ca. 132 (♩ = ca. 98)'. The key signature has one sharp (F#).

Concerto for Cello and Orchestra, Solocello und »Flageoletorgel« im dritten Satz, Partiturausschnitt, T. 21–24

Gordon Kampe: Farben, Räume, Zauberkästen. Zur Instrumentation im Schaffen von Unsuk Chin

- 1 Originalbeitrag für den vorliegenden Band.
- 2 Vgl. Kent Nagano, *Unsuk Chin zu Ehren*, im vorliegenden Band, S. 11.
- 3 Carl Stumpf, *Tonpsychologie*, Bd. 2, Leipzig 1890, Neudruck Hilversum und Amsterdam 1965, S. 514.
- 4 Ebd.
- 5 Nikolaj Rimskij-Korsakow, *Grundlagen der Orchestration*, übersetzt von Alexander Elukhen, Berlin 1922, S. 17.
- 6 Vgl. Helmut Rösing, Artikel *Klangfarbe*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, Bd. 5, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel 1996, Sp. 138–170, vgl. insbesondere Sp. 156. Vgl. dazu außerdem: Helmut Rösing, *Die Bedeutung der Klangfarbe in traditioneller und elektronischer Musik*, München 1972; Walter Gieseler / Luca Lombardi / Rolf-Dieter Weyer, *Instrumentation in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Celle 1985; Walter Gieseler, *Komposition im 20. Jahrhundert*, Celle 1975, S. 64; Peter Jost, *Instrumentation. Geschichte und Wandel des Orchesterklanges*, Kassel 2004; Emmanouil Vlitakis, *Funktion und Farbe, Klang und Instrumentation in ausgewählten Kompositionen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Hofheim 2008; Donald E. Hall, *Musikalische Akustik*, hrsg. von Johannes Goebel, Mainz ²2008.
- 7 Vlitakis, *Funktion und Farbe*, S. 14.
- 8 Ebd.
- 9 Wolfgang Schreiber, *Archaischer Kindertraum*, in: *Opernwelt* 8, August 2007, S. 11; vgl. dazu auch: Kent Nagano, *Gedankensplitter zu Unsuk Chins »Alice in Wonderland«*, im vorliegenden Band, S. 145 f.
- 10 Vgl. Hanno Ehrler, *Ordnung, Chaos und Computer*, in: *MusikTexte* 96, S. 4–10, hier S. 9.
- 11 Habakuk Traber, *Unter weitem Horizont. Das »Violin Concerto« (2001) von Unsuk Chin*, im vorliegenden Band, S. 93–96, hier S. 94.
- 12 Paul Griffiths, *Unsuk Chin*, Boosey & Hawkes Verlagsbroschüre, 2003, S. 1 f., hier S. 1.
- 13 Manuskript eines Radioporträtts von Georg Waßmuth, Deutschlandfunk, Sendung vom 7. April 2007.
- 14 »Gemischte Identität« und »Sprachspiele«. *Unsuk Chin im Gespräch mit Patrick Hahn*, im vorliegenden Band, S. 176–182, hier S. 180.
- 15 Vgl. dazu Habakuk Traber, *Unsuk Chins »Concerto for Cello and Orchestra« (2008/09, revidiert 2010)*, im vorliegenden Band, S. 158–161, hier S. 158.
- 16 Hector Berlioz, *Instrumentationslehre*, Teil 1, ergänzt und revidiert von Richard Strauss, Leipzig 1904, S. 152.
- 17 Vgl. Helmut Lachenmann, *Klangtypen der Neuen Musik*, in: Ders., *Musik als existentielle Erfahrung*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden 1996, S. 1–20, hier S. 4.
- 18 Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Wien 1997, S. 513.
- 19 Vgl. z. B. Rainer Schmusch, *Klangfarbenmelodie*, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hrsg. von Albrecht Riethmüller, 22. Auslieferung, Stuttgart 1994, S. 1–14.
- 20 Josef Häusler, *Musik im 20. Jahrhundert*, Bremen 1969, S. 62.
- 21 Berlioz, *Instrumentationslehre*, S. 151.
- 22 Mit dem Bogenholz geschlagen.
- 23 Vgl. z. B. T. 29–30, 89–94 und 157–159 in *Rocaná*.
- 24 Zit. nach Bettina Brand, »*Fantaisie mécanique*«. *Ein Porträt der Komponistin Unsuk Chin*, Schweizer Rundfunk, Studio Bern, Sendung vom 12. Juni 2002.
- 25 Vgl. Traber, *Unter weitem Horizont*, S. 93 f.
- 26 Vgl. Gieseler / Lombardi / Weyer, *Instrumentation in der Musik des 20. Jahrhunderts*, S. 162 f.
- 27 Ebd., S. 163.
- 28 Vgl. Rimskij-Korsakow, *Grundlagen der Orchestration*, S. 71–106.
- 29 Ebd., S. 159.
- 30 Ein »Klang mit der Grundschriftszahl f enthält neben dem Ton dieser Frequenz noch weitere Töne mit doppelten, dreifachen, etc. Schwingungszahlen der Grundfrequenz. Diese Komponenten

nennt man harmonische Obertöne, Teiltöne oder Partialtöne. [...] Diese harmonischen Obertöne nimmt das Ohr zwar normalerweise nicht selbständig wahr, doch ihre Gegenwart trägt im gegebenen Klang zu jener Qualität bei, die wir als Klangfarbe bezeichnen.« (Jarmil Burghauser / Antonin Spelda, *Akustische Grundlagen des Orchestrierens*, Regensburg 1971, S. 33.) Durch Instrumentierung ist es also möglich, einzelne Teiltöne bzw. Teiltonakkorde hervorzuheben und somit Harmonik und Klangfarbe zu beeinflussen.

- 31 Rimskij-Korsakow, *Grundlagen der Orchestration*, S. 75.
- 32 Hans Kunitz, *Die Instrumentation*, Teil 3: *Die Oboe*, Leipzig 1983, S. 74.
- 33 Diese drei bis vier Ganztonschritte zeigen sich häufiger im Verlauf des Werks und scheinen von struktureller Bedeutung zu sein. So finden sie sich auch an prominenter Stelle im solistisch geführten Klavier (*d*³, *e*³, *fis*³, *gis*³) in Takt 115.
- 34 Verschiedene Erscheinungsweisen von Mixturklängen erörtert z. B. Diether de la Motte in seiner *Harmonielehre*: Am Beispiel von Claude Debussy unterscheidet er reale, tonale, atonale, modulierende Mixturen, Rahmen- und Slendro-Mixturen sowie die Mixtur-Polyphonie; vgl. Diether de la Motte, *Harmonielehre*, Kassel 1976, S. 254–258. Auch in Unsk Chin Schaffen kommen verschiedenste Formen von Mixturklängen vor, insbesondere in den zahlreichen Streicherpassagen, die maßgeblich von Flageolettklängen geprägt sind. Der Schwerpunkt sei im Folgenden jedoch auf jene Stellen gelegt, in denen die Wahl der Instrumente entscheidend ist.
- 35 Vlitakis, *Funktion und Farbe*, S. 170.
- 36 Unsk Chin, Werkkommentar zu *Gougalōn*, im vorliegenden Band, S. 172–175, hier S. 172.
- 37 Ebd.
- 38 Vgl. Vlitakis, *Funktion und Farbe*, S. 11; Gieseler / Lombardi / Weyer, *Instrumentation in der Musik des 20. Jahrhunderts*, S. 208; vgl. auch Helmut Lachenmann, *Hören ist wehrlos – ohne Hören*, in: Ders.: *Musik als existentielle Erfahrung*, S. 116–135.
- 39 Auch die Präparation des Klaviers mit Kreuzschlüsseln und einem Lederband, woraus ein scheppender Klang resultiert, trägt zu der jahrmarktartigen Atmosphäre des Amateurhaften, Unfertigen bei.
- 40 Unsk Chin im Gespräch mit David Allenby, im vorliegenden Band, S. 154–157, hier S. 154.
- 41 Nach Helmut Lachenmann meint der Begriff »Musique concrète instrumentale«, dass alle Klänge kompositorisch auszuloten und zu gestalten sind, die im mechanischen Prozess der konventionellen Klangerzeugung erklingen.
- 42 Am Ende des ersten Satzes (T. 195–199) muss das Solocello z. B. mit extremem Bogendruck einen geräuschhaften Klang erzeugen.
- 43 Halbflageolett meint, dass geringfügig größerer Druck auf die Saiten ausgeübt wird, als bei einem gewöhnlichen Flageolett, aber weniger als bei einem normal gegriffenen Ton. Es entsteht eine heisere, zarte Klangfarbe.
- 44 So z. B. in *Rocaná* der Beginn (T. 1–14), außerdem Takt 42–45, 74–80, 89–100, 123–127, 255–279 und weitere Stellen. Hier kann allerdings nicht mehr von Mixtur gesprochen werden, da eine solche Gleichzeitigkeit voraussetzt.
- 45 Vgl. z. B. Gieseler / Lombardi / Weyer, *Instrumentation in der Musik des 20. Jahrhunderts*, S. 177–202; Helga de la Motte-Haber, *Musik und bildende Kunst*, Laaber 1990, S. 44–55; Clemens Kühn, *Kompositionsgeschichte in kommentierten Beispielen*, Kassel 1998, S. 300–312; Jost, *Instrumentation*, S. 131–141. Insbesondere sei in diesem Zusammenhang auch hingewiesen auf: Gilles Deleuze / Felix Guattari, *Das Glatte und das Gekerbte*, in: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, hrsg. von Jörg Dünne und Stephan Günzel, Frankfurt am Main 2006, S. 434–448.
- 46 Martin Wilkening, *Nur der eigenen Fantasie verpflichtet. Die Komponistin Unsk Chin und ihr Schaffen*, im vorliegenden Band, S. 115–121, hier S. 120.
- 47 Vgl. Carl Stumpf, *Tonpsychologie*, Bd. 1, Leipzig 1883, Neudruck Hilversum und Amsterdam 1965, S. 199–202.
- 48 Gieseler / Lombardi / Weyer, *Instrumentation in der Musik des 20. Jahrhunderts*, S. 181.
- 49 Zu ähnlichen Momenten in der Musik György Ligetis vgl. Vlitakis, *Funktion und Farbe*, S. 156. Vlitakis

- kis beschreibt hier u. a. die Komplexität bei der Unterscheidung von Klangfarben, die auch durch die Unterschiedlichkeit der Richtcharakteristika der Instrumente beeinflusst wird.
- 50 D'Arcy Wentworth Thompson, *Über Wachstum und Form*, hrsg. von Hans Magnus Enzensberger, Frankfurt am Main 2006, S. 383.
- 51 Vgl. Lachenmann, *Hören ist wehrlos – ohne Hören*, S. 124.
- 52 Vgl. dazu weiterführende Diskussionen, insbesondere Abgrenzungen zwischen Instrumentation und Orchestration z. B. bei Jost, *Instrumentation*, S. 11–18, oder Ertuğrul Sevsay, *Handbuch der Instrumentationspraxis*, Kassel 2005, S. 17 ff.
- 53 Unsuk Chin im Gespräch mit David Allenby, S. 156.
- 54 Zu näheren Informationen zur Sheng vgl. etwa Anthony Baines, *Lexikon der Musikinstrumente*, Stuttgart und Weimar 2005, S. 300 f., oder Ermanno Briner, *Reclams Musikinstrumentenführer*, Stuttgart 42003, S. 189.
- 55 Das Guiro ist ein spanisches Perkussionsinstrument, auch bekannt als Flaschenkürbis oder Ratschgurke.
- 56 Hier werden die Saiten nicht in der Mitte, sondern weiter unten (am Resonanzkörper) gezupft.
- 57 Z. B. durch häufige Sekundschriffe.
- 58 Vgl. dazu den Werkkommentar der Komponistin, im vorliegenden Band, S. 97 ff., insbesondere S. 97.
- 59 Vgl. z. B. im dritten Satz (*Die Spielregel – sträwkcür tieZ*) die Passage T. 175–176.
- 60 Vgl. etwa Maurice Ravel, *L'Enfant et les sortilèges*, Adagio: »Oh ma tête«, Klavierauszug Durand, Paris 1925, S. 60. Bei Ravel sind es die Dreiklangstöne *dis – his – gis*, bei Chin *a – fis – d*, die ähnlich deklamiert werden. Neben dieser nur peripheren Stelle liegt meines Erachtens insbesondere in *Akrostichon-Wortspiel*, vor allem aber in *Alice in Wonderland*, ein Vergleich mit *L'Enfant et les sortilèges* wegen der ungemein wendigen, flexiblen und skurrilen Orchesterbehandlung auf der Hand.
- 61 Vgl. den fünften Satz (*Domifare S*), T. 258–262.

Frank Harders-Wuthenow: »Ars Nova« – à sa manière. Unsuk Chins bahnbrechende Konzertreihe beim Seoul Philharmonic Orchestra

1 Originalbeitrag für den vorliegenden Band.

Bildnachweis

Sisi Burn, S. 169 · Achim Freyer (Reproduktion mit freundlicher Genehmigung von Achim Freyer), S. II · Frank Harders-Wuthenow, S. 30, 178 · Wilfried Hösl, S. 31, 132, 135, 136, 138 · Woenki Kim, S. 123, 182 · Palais Princier de Monaco, S. 216 (unten) · Privatarchiv Unsuk Chin, S. 13, 14, 19, 23, 26, 45, 59, 155, 215, 216 (oben) · Jean Radel, S. 42 · Seoul Philharmonic Orchestra, S. 2, 65, 205, 206, 207, 210, 211, 212 · Sharon Zhu, S. 154

Notenbeispiele

Die Reproduktion der Notenbeispiele und Kompositionsskizzen erfolgte mit freundlicher Genehmigung von Unsuk Chin und dem Verlag Boosey & Hawkes, London.