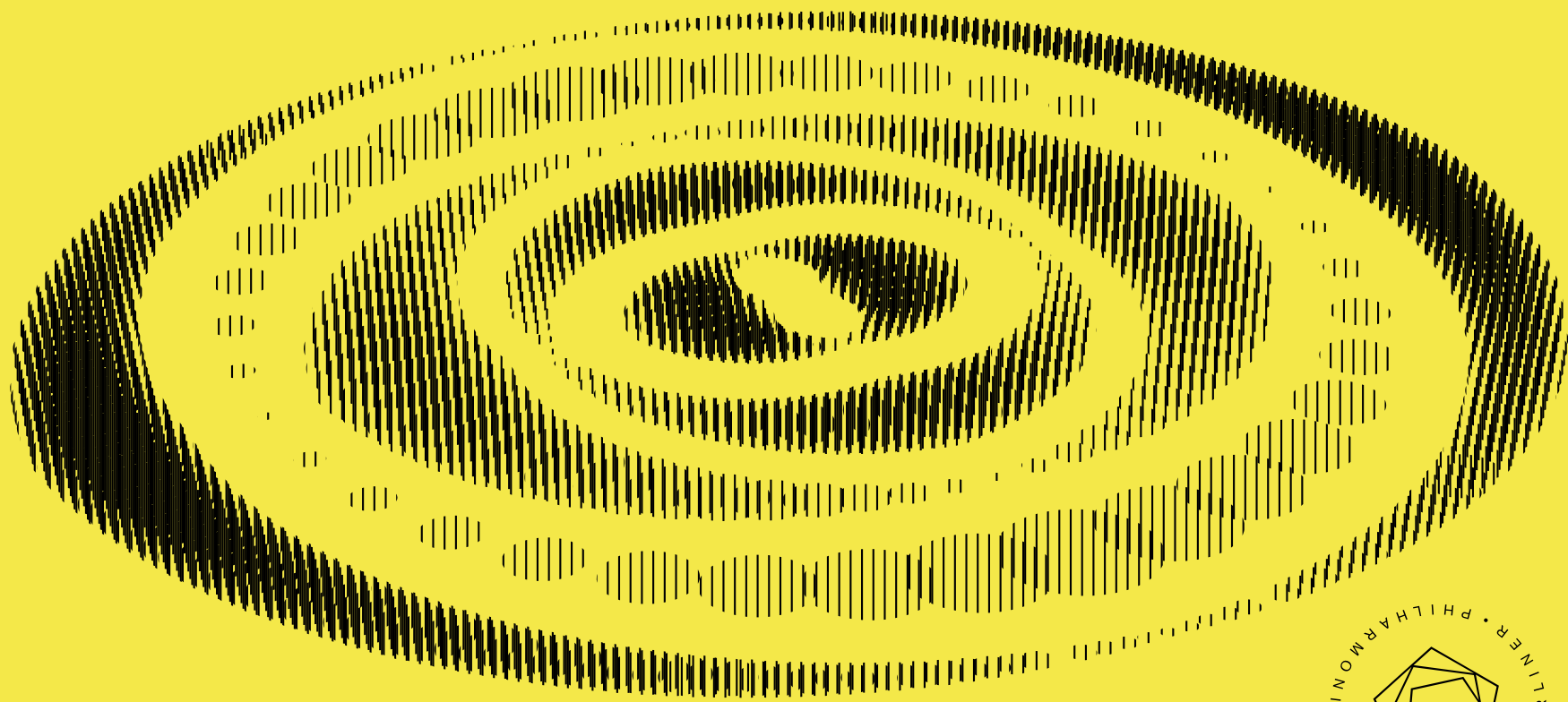


Berliner Philharmoniker
Unsuk Chin



INHALT
CONTENTS

6	Vorwort Foreword
10	Unsus Chin Konzert für Violine und Orchester Nr. 1 <i>Concerto for Violin and Orchestra No. 1</i>
12	Konzert für Violoncello und Orchester <i>Concerto for Cello and Orchestra</i>
16	<i>Le silence des Sirènes</i> für Sopran und Orchester <i>Le silence des Sirènes for Soprano and Orchestra</i>
18	Gesangstext · <i>Sung text</i>
24	<i>Chorós Chordón</i> für Orchester <i>Chorós Chordón for Orchestra</i>
26	Konzert für Klavier und Orchester <i>Concerto for Piano and Orchestra</i>
28	<i>Rocaná</i> für Orchester <i>Rocaná for Orchestra</i>
32	Klangskulpturen und Farbexplosionen Zur Musik von Unsuk Chin
33	<i>Sound Sculptures and Explosions of Colour</i> <i>The Music of Unsuk Chin</i>
48	Berliner Philharmoniker Mitglieder · <i>Members</i>
52	Credits



Unsuik Chin, circa 1995

Die Musik von Unsuk Chin ist ein Zauberreich. Ständig eröffnen sich neue Perspektiven, mal gibt es Labyrinth aus neuartigen Klängen und komplexen Strukturen, dann wieder Momente überirdischer Schönheit. Für uns als Orchester hält diese Welt durchaus Herausforderungen bereit – schließlich ist das Ausloten spieltechnischer Grenzen Teil des Stils von Unsuk Chin. Oder anders gesagt: Sie ist eine Komponistin, in deren Musik wir unsere Stärken zeigen können. Durch ihren Einfallsreichtum verkörpert sie zudem beispielhaft die nicht versiegende Vitalität heutiger Musik. Diesen Qualitäten ist es zu verdanken, dass wir bisher nur mit ganz wenigen Komponistinnen und Komponisten so oft und so fruchtbar zusammengearbeitet haben wie mit Unsuk Chin.

Beginnend im Jahr 2005 entstand so eine Reihe mit Solokonzerten und Orchesterwerken, die wir mit der vorliegenden Edition dokumentieren. Einige Aufführungen sind uns nicht zuletzt aufgrund ihres besonderen Rahmens in Erinnerung geblieben. So erklang das Klavierkonzert mit Sunwook Kim als Solist und Sakari Oramo am Dirigentenpult an einem Abend, an dem wir nach langer Coronapause wieder live vor Publikum auftreten konnten. Ein Erlebnis war vor allem unsere letzte Asien-Tournee mit Sir Simon Rattle, auf der wir das im Auftrag der Stiftung Berliner Philharmoniker entstandene *Chorós Chordón* in China, Korea und Japan spielten – ein wunderbarer Brückenschlag zwischen Ost und West.

Nicht allein als in Berlin lebende Koreanerin ist Unsuk Chin eine Kosmopolitin. Ihr Horizont geht weit darüber hinaus, er schließt die unterschiedlichsten Kulturen und geistigen Disziplinen ein. Von der antiken Sagenwelt bis zur Kosmologie finden ihre breit gefächerten Interessen immer wieder einen Nachhall in ihrer Musik. Auch dadurch ist für uns die Begegnung mit Unsuk Chins Werken ein kontinuierliches Abenteuer. Wir freuen uns sehr, unser Publikum mit dieser Edition auf diese anregende Reise mitzunehmen.

Stefan Dohr
Horn · Orchestervorstand

Eva-Maria Tomasi
Violine · Orchestervorstand

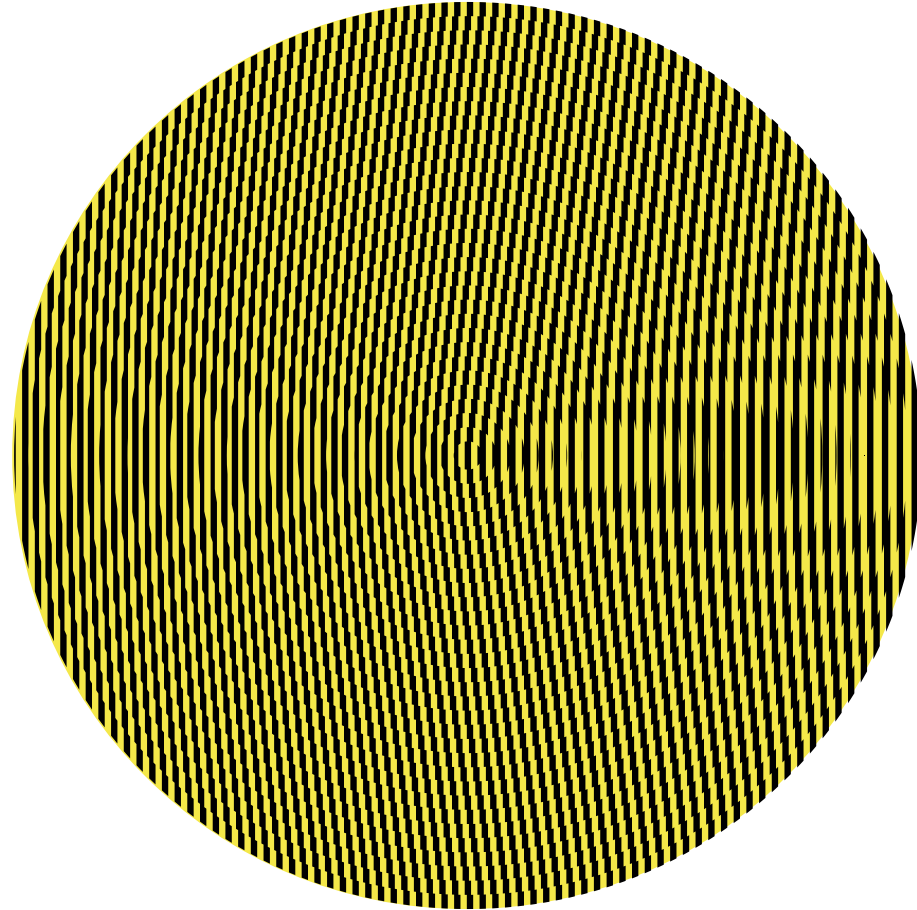
The music of Unsuk Chin is a magical realm in which new perspectives are constantly unfolding. Labyrinths of novel sounds and complex structures can be followed by moments of transcendental beauty. For us as an orchestra, this world poses certain challenges—indeed, it is part of Unsuk Chin’s style to test the limits of performing techniques. Or, to put it another way, she lets us show off our strengths. Her inventiveness exemplifies the inexhaustible vitality of today’s music. These qualities have made Unsuk Chin one of few composers with whom we’ve collaborated so frequently and productively.

Beginning in 2005, this relationship has brought forth the series of solo concertos and orchestral works documented in this edition. Some of the performances have remained in our memory not least because of their special circumstances. For example, the Piano Concerto with Sunwook Kim as soloist and Sakari Oramo conducting was performed on an evening when we were able to appear again live in front of an audience after a long pandemic break. Another particularly memorable experience was our last tour of Asia with Sir Simon Rattle: in China, Korea and Japan we performed *Chorós Chordón*, a Berliner Philharmoniker Foundation commission that yielded a wonderful bridge between East and West.

Unsuk Chin’s cosmopolitanism is more than just that of a Korean woman who lives in Berlin. Her horizons are far broader, encompassing the most diverse cultures and intellectual disciplines. From ancient mythology to cosmology, her wide-ranging interests are repeatedly reflected in her music. That, too, makes our encounters with Unsuk Chin’s works an ongoing adventure. With this edition, we are delighted to share this stimulating journey with our audiences.

Stefan Dohr
horn · orchestra board

Eva-Maria Tomasi
violin · orchestra board



Konzert für Violine und Orchester Nr. 1 (2001)

Concerto for Violin and Orchestra No. 1

Sir Simon Rattle, Dirigent · conductor

Christian Tetzlaff, Violine · violin

I.	8:52
II.	6:34
III.	3:15
IV.	5:52

Uraufführung: 20. Januar 2002, Philharmonie Berlin,

Deutsches Symphonie-Orchester Berlin

First performance: 20 January 2002, Berlin, Philharmonie,

Deutsches Symphonie-Orchester Berlin

Dirigent · conductor: Kent Nagano

Solistin · soloist: Viviane Hagner

Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker: 26. April 2005

First performance by the Berliner Philharmoniker: 26 April 2005

Dirigent · conductor: Sir Simon Rattle

Solist · soloist: Christian Tetzlaff

Instrumentierung · orchestration:

2 Flöten · flutes

[2. auch Piccoloflöte · 2nd doubling piccolo]

2 Oboen · oboes

[2. auch Englischhorn · 2nd doubling cor anglais]

2 Klarinetten · clarinets

[2. auch Klarinette in Es · 2nd doubling clarinet in E-flat]

2 Fagotte · bassoons

Kontrafagott · contrabassoon

4 Hörner · horns

4 Trompeten · trumpets

2 Posaunen · trombones

Tuba

Pauken · timpani

Schlagzeug · percussion

Celesta

Cembalo · harpsichord

2 Harfen · harps

Streicher · strings

Gegenüber der reichen Gattungsgeschichte tritt Unsuk Chin einen Schritt zurück. Sie lässt ihr Erstes Violinkonzert aus Elementarem entstehen: aus der Quinte, dem Stimmabstand der leeren Saiten, aus deren Obertönen und aus einem Klanghintergrund, den die Schlaginstrumente vorgeben. Als Ensemble innerhalb des Orchesters bilden sie potenziell ein kollektives Soloinstrument. Darin drückt sich die Faszination aus, die balinesische Gamelanmusik auf die Komponistin ausübte.

Der erste und längste Satz entwickelt sich in drei großen Wellen. Diese zeigen drei Arten, aus Urmaterial einen Klangkosmos als sich stetig weitenden Raum hervorgehen zu lassen. Die Solovioline wirkt dabei als treibende Kraft, ihre Virtuosität fordert das Orchester heraus. Der musikalische Vorgang lässt sich eher in Begriffen der Raumphysik als in herkömmlichen Musikkategorien beschreiben, als Raumgreifen und Gestaltwerden durch den Wechsel von Konsistenz, Ausdehnung, Licht und Farbe.

Der erste Satz bildet die Basis für die anderen. Der zweite und dritte beginnen erneut mit dem Intervallspiel der leeren Saiten – allerdings in den Zupf- und Schlaginstrumenten, die ein zartes, vielfarbiges Geläut erzeugen. Von ihm hebt sich im zweiten Satz die ruhig schwingende Linie der Solovioline ab. Der dritte wirkt demgegenüber wie ein scherzhaftes Intermezzo.

Der vierte Satz setzt hoch an, umspielt einen Ton, von dem aus das Spektrum nach unten ausgebaut wird. Reminiszenzen an die vorangegangenen Sätze kulminieren am Schluss in einem deutlichen Bezug zum Werkanfang. Die Bogenform schließt sich. Unter ihr vollzog sich ein konzertanter Prozess, in dem Klangfarben und ruhiger Zeitfluss, der Bezug auf verschiedene Kulturen und eine nichtlineare musikalische Logik eine individuelle Form und Ausdrucksweise schufen.

Unsuk Chin maintains a certain distance from the genre's rich history. She lets her First Violin Concerto emerge out of primary elements: the interval of a fifth, the pitches produced by open strings with the resulting overtones, and from a sonic background of percussion instruments. As an ensemble within the orchestra, they potentially form a collective solo instrument, which reflects Chin's fascination with Balinese gamelan music.

The first and longest movement is developed in three large waves, demonstrating three ways of using original material to create a musical cosmos of constantly expanding space. The solo violin is the driving force, and its virtuosity challenges the orchestra. The musical process is more readily described in terms of spatial physics than with conventional musical categories: occupying space and taking shape through shifts of consistency, extension, light and colour.

The first movement serves as the basis for the others. The second and third movements also commence with pitches produced by open strings – but this time stated by the plucked and percussion instruments, resulting in a delicate, multi-coloured ringing effect. Rising above it in the second movement is the quietly vibrating line of the solo violin. After this, the third movement has the effect of a scherzo-like intermezzo.

The fourth movement begins in a high register, playing around a note from which the spectrum expands downwards. Reminiscences of the preceding movements culminate at the end in a clear reference to the work's opening. The arch form is completed. It has encompassed a concertante process in which timbres and a gentle flow of time, references to different cultures, and a non-linear musical logic create an individual form and mode of expression.

Konzert für Violoncello und Orchester (2006 – 08, rev. 2013)

Concerto for Cello and Orchestra

Myung-Whun Chung, Dirigent · conductor

Alban Gerhardt, Violoncello · cello

I. Aniri	9:42
II.	2:54
III.	7:26
IV.	6:35

Uraufführung: 13. August 2009, London, Royal Albert Hall,

BBC Scottish Symphony Orchestra

First performance: 13 August 2009, London, Royal Albert Hall,
BBC Scottish Symphony Orchestra

Dirigent · conductor: Ilan Volkov

Solist · soloist: Alban Gerhardt

Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker: 8. Mai 2014

First performance by the Berliner Philharmoniker: 8 May 2014

Dirigent · conductor: Myung-Whun Chung

Solist · soloist: Alban Gerhardt

Instrumentierung · orchestration:

3 Flöten · flutes

[2. und 3. auch Piccoloflöte, 2. auch Altflöte

2nd and 3rd doubling piccolo, 2nd doubling alto flute]

3 Oboen · oboes

[3. auch Englischhorn · 3rd doubling cor anglais]

3 Klarinetten · clarinets

[3. auch Klarinette in Es · 3rd doubling clarinet in E-flat]

3 Fagotte · bassoons

[3. auch Kontrafagott · 3rd doubling contrabassoon]

4 Hörner · horns

4 Trompeten · trumpets

[3. und 4. auch Trompete in Es

3rd and 4th doubling trumpet in E-flat]

4 Posaunen · trombones

Tuba

Pauken · timpani

Schlagzeug · percussion

Klavier · piano

Celesta

2 Harfen · harps

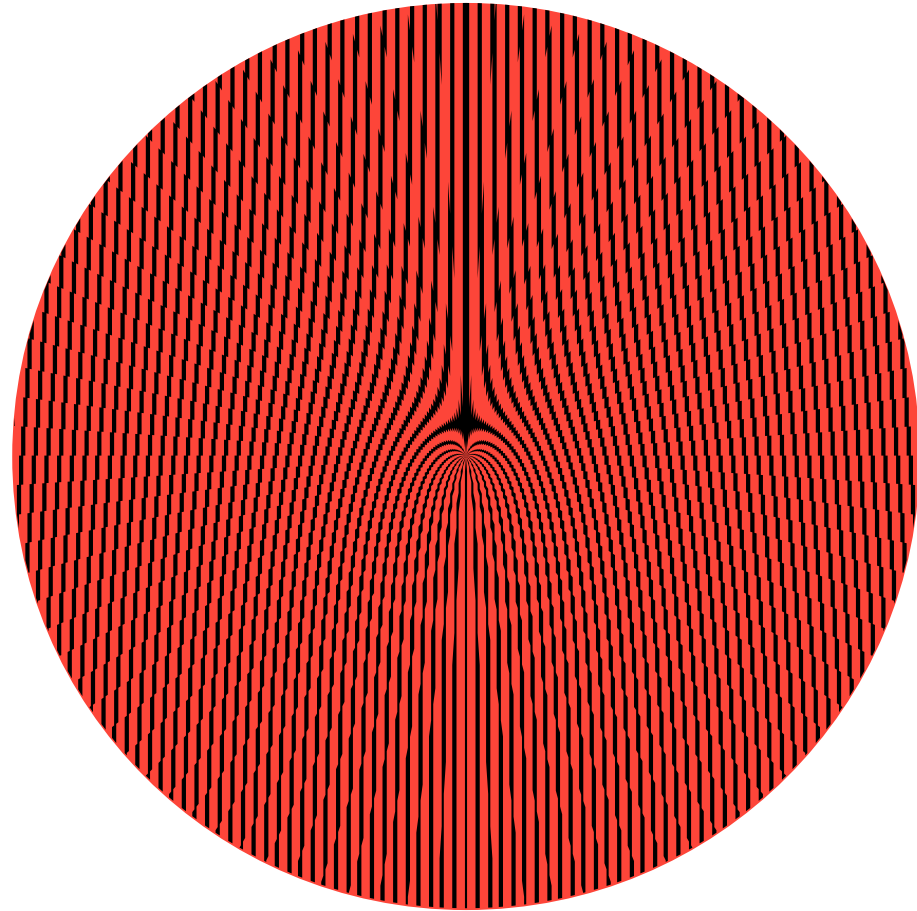
Streicher · strings

Den Anstoß gab der Solist: Alban Gerhardts unbändige Virtuosität wirkt ansteckend und herausfordernd. Unsuk Chin gewann daraus die Idee für ihr Cellokonzert. Anders als in den Schwesterwerken für Violine und Klavier »steht hier eine rivalisierende Spannung zwischen Solist und Orchester im Vordergrund«, so die Komponistin. Diese Spannung steigert sich von Satz zu Satz, beginnt minimal – nur ein Ton. Wie eine Achse durchzieht er den Kopfsatz. Aus ihm wächst der Orchesterklang hervor, aus ihm schält sich die Solostimme heraus, formt sich zu instrumentalem Gesang und virtuoser Klangrede. Mit *Aniri*, einem Begriff aus dem koreanischen Pansori-Theater, überschrieb Unsuk Chin diesen Prozess. Es wird von einem Sänger-Akteur und einem Trommler ausgeführt; gesungene und erzählende Passagen, die »Aniri«, wechseln sich ab. Einer immer wieder ansetzenden Erzählung gleicht der Solopart, die treibende Kraft des ersten Satzes.

Die nächsten beiden reagieren. Energisch der zweite: Rhythmische Orchesterkraft steht gegen Solistenbrillanz. Sie erfasst die Streicher, die die Gesten übernehmen, multiplizieren und nachhallen lassen. Darüber zieht die Solostimme ein kurzes, weit ausgreifendes Melos. Im dritten Satz entwickelt sie sich aus dem Kernmotiv des ersten. Die Streicher begleiten mit leuchtend-schwebenden Klängen. Steigerungen und Eruptionen des Orchesters verlangen dem Solisten ein Höchstmaß an Virtuosität ab. Übrig bleibt zweimal ein sphärischer Choral. Im Finale kulminiert der Konflikt. Das Orchester eröffnet mit harten Klangschlägen. Der Solist setzt versonnen, wie improvisierend an. Orchesterattacken fordern ihn schließlich zu brillanter Raserei heraus. Wird der Konflikt gelöst? Am Ende verabschiedet sich die Solostimme in die Höhe, das Orchester wandert in die Tiefe.

Unsuk Chin wrote her Cello Concerto with Alban Gerhardt's irrepressible virtuosity in mind. Unlike the concertos for violin and piano, says the composer, "the focus here is on the rivalry between soloist and orchestra". The tension increases from movement to movement, beginning with a single note that traverses the first movement like an axis. The orchestral sound grows out of it; the solo part emerges from it as both instrumental singing and a virtuoso language of sounds. Unsuk Chin titled this movement *Aniri*, a term originating in the Korean Pansori theatre, where the action is performed by a singer-actor and a percussionist with alternating sung and narrative "aniri" passages. The solo part, the driving force of the first movement, resembles a recurring narrative.

The following two movements constitute a response. The second movement is energetic, with the orchestra's rhythmic vigour juxtaposed against the soloist's brilliance. This includes the strings, which take up and multiply the gestures and cause them to reverberate. Above this, the soloist plays a short, expansive melody. In the third movement, the solo material is developed from the first movement's core motif. The strings accompany with luminous, floating sounds. Crescendos and eruptions in the orchestra necessitate absolute virtuosity from the soloist. A celestial chorale heard twice is all that remains. The conflict culminates in the finale. The orchestra commences with harsh sonic blasts. The soloist starts pensively, as if improvising, but is finally driven by orchestral attacks into a virtuosic frenzy. Will the conflict be resolved? At the end, the solo part soars upward while the orchestra roams the depths.



Le silence des Sirènes für Sopran und Orchester (2014)
Youngho Kim zu seinem 70. Geburtstag gewidmet
Text nach Homers *Odyssee* und James Joyces *Ulysses*
Le silence des Sirènes for Soprano and Orchestra
Dedicated to Youngho Kim for his 70th birthday
Text after Homer's *Odyssey* and James Joyce's *Ulysses*

Sir Simon Rattle, Dirigent · conductor
Barbara Hannigan, Sopran · soprano

Le silence des Sirènes

16:24

Uraufführung: 23. August 2014, Lucerne Festival,
Lucerne Festival Academy Orchestra
First performance: 23 August 2014, Lucerne Festival,
Lucerne Festival Academy Orchestra
Dirigent · conductor: Sir Simon Rattle
Solistin · soloist: Barbara Hannigan

Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker: 24. Juni 2015
First performance by the Berliner Philharmoniker: 24 June 2015
Dirigent · conductor: Sir Simon Rattle
Solistin · soloist: Barbara Hannigan

Instrumentierung · orchestration:
3 Flöten · flutes
[2. auch Altflöte, 3. auch Piccoloflöte
2nd doubling alto flute, 3rd doubling piccolo]
2 Oboen · oboes
[2. auch Englischhorn · 2nd doubling cor anglais]
3 Klarinetten · clarinets
[3. auch Klarinette in Es · 3rd doubling clarinet in E-flat]
2 Fagotte · bassoons
[2. auch Kontrafagott · 2nd doubling contrabassoon]
4 Hörner · horns
4 Trompeten · trumpets
[3. auch Trompete in Es · 3rd doubling trumpet in E-flat]
3 Posaunen · trombones
Tuba
Pauken · timpani
Schlagzeug · percussion
Klavier · piano
Harfe · harp
Streicher · strings

Der Titel trägt. *Le silence des Sirènes* ist keine Musik der Stille, sondern eine virtuose Gesangsszene. Bei Live-Aufführungen kommt die Sängerin aus dem Off. Man hört sie, ehe man sie sieht. In ihren ersten Tönen, Motiven und Figuren klingt die Verführung auf, die von einer Menschenstimme ausgehen kann – wie es Homer den Fabelwesen nachsagte, die Seefahrer singend in den sicheren Tod lockten. Aus der griechischen Sage nahm Unsuk Chin den Text für das Eingangssolo. Wenn die Sängerin die Bühne erreicht, ändert sich der Ton, wird leicht jazzig. Der gesungene Text stammt nun aus einer anderen Odyssee: James Joyces *Ulysses*, Sirenenkapitel elf. Wie eine fragmentierte Fuge gedichtet, verlangt es nach Musik. Ein kleiner Teil des Textes fand Eingang in Unsuk Chins Komposition, wenig ist deutlich zu verstehen. Oft benutzt Joyce eine Fantasiesprache, oft sind die Worte von der Musik völlig aufgesogen. Unsuk Chin löst die Grenzen zwischen den Künsten wie selbstverständlich auf. Klare Begriffe wirken wie Inseln, an die man gedanklich kurz andockt, um rasch wieder vom Strom der Ereignisse mitgerissen zu werden.

Die Sängerin vollführt eine wahre Stimm- und Stimmungsakrobatik. In ihrer Rolle konzentriert sich alles, was Sirenen ausmacht: »Ihr Gesang tötet, verheißt aber auch höchstes Wissen und höchste Lust«, erläutert Unsuk Chin. Die Stimme rast durchs Panorama der Gefühle, das Orchester dient ihr als Milieu, Echo, Stütze und Herausforderung. Am Ende steigert sie sich zum Schrei, doch der erstickt. Höchste Erregung erzeugt Erstarrung. Die Musik klingt im Orchester aus. Stille. Was ist schlimmer, fragte Franz Kafka: der Gesang der Sirenen oder ihr Schweigen?

The title is deceptive. *Le silence des Sirènes* is not music of silence but rather a virtuosic vocal scena. In live performances, the singer begins offstage. You hear her before you see her. Her first notes, motifs and figures reflect the seductive possibilities of the human voice – following Homer's description of the mythical creatures whose singing lured sailors to certain death. Unsuk Chin has taken the Greek myth for the text of the opening solo. When the singer reaches the stage, the tone changes and becomes slightly jazzy. The sung text now comes from a different odyssey: the eleventh episode, entitled "Sirens", of James Joyce's *Ulysses*. Composed like a fragmented fugue, Joyce's text demands to be set to music. A small portion of it has found its way into Unsuk Chin's composition, although little of that is clearly comprehensible. Joyce often uses a fantasy language, and often the words are completely absorbed by the music. Unsurprisingly, Unsuk Chin dissolves the boundaries between the two art forms. Clear phrases have the effect of islands offering brief mental repose before one is quickly swept back into the stream of events.

The singer performs an array of expressive vocal acrobatics. Her role encompasses everything that defines sirens: "Their singing kills, but also promises the highest knowledge and the highest pleasure," Unsuk Chin explains. The voice races through the gamut of emotions, and the orchestra becomes her environment, echo, support and challenge. At the end, the voice rises to a scream, but it is stifled. Extreme excitement produces torpor. The orchestra slowly fades away. Silence. What is worse, Franz Kafka asked, the singing of the sirens or their silence?

δεῦρ' ἄγ' ἰών, πολύαιν' Ὀδυσσεύ, μέγα κύδος Ἀχαιῶν,
νηᾶ κατάστησον, ἵνα νωιτέρην ὄπ' ἀκούσης.
οὐ γάρ πώ τις τῆδε παρήλασε νηὶ μελαίνῃ,
πρὶν γ' ἡμέων μελίγηρυν ἀπὸ στομάτων ὄπ' ἀκούσαι,
ἀλλ' ὅ γε τερψάμενος νεῖται καὶ πλείονα εἰδώς.
ἴδμεν γάρ τοι πάνθ', ὅσ' ἐνὶ Τροίῃ εὐρείῃ
Ἀργεῖοι Τρῶές τε θεῶν ἰότητι μόγησαν,
ἴδμεν δ', ὅσσα γένηται ἐπὶ χθονὶ πουλυβοτείρῃ.

Homer: Odyssee, Zwölfter Gesang, Verse 184 – 191
Homer: *Odyssey*, Book 12, lines 184 – 191

Los komm hierher · Odysseus vieler rätsel · großer ruhm Achaias ·
angelegt das schiff damit du unser beider stimme hörst ·
nie noch fuhr hier wer im schwarzen schiff vorüber
eh er honigsummend stimm' aus unsern mündern hörte ·
hat lieber volle lust genossen und kehrt mehr wissend heim.
denn wir wissen alles dir was in der weiten Troia
Troer und Argeier vom begehrt der götter litten ·
wir wissen was da wird auf vielesweidendem erdgrund.

Übersetzung: Friedrich Kittler

Famous Odysseus, great glory of Achaea,
draw near, and bring your ship to rest, and listen to our voices.
No man rows past this isle in his dark ship
without hearing the honeysweet sound from our lips.
He delights in it and goes his way a wiser man.
We know all the suffering the Argives and the Trojans endured,
by the gods' will, on the wide plains of Troy.
We know everything that comes to pass on the fertile Earth.

Translation: A. S. Kline

Bronze by gold heard the hoofirons, steelyringing.
Imperthn, imperthn.
Chips, picking chips off rocky thumbnail, chips.
Horrid! And gold flush'd more.
A husky fifenote blew.
Blew. Blue bloom is on the.
Goldpinnacled hair.
A jumping rose on satiny breasts of satin, rose of Castile.
Trilling, trilling: Idolores.
Peep! Who's in the peepofgold?
Tink cried to bronze in pity.
And a pure, long and throbbing. Longindying call.
Decoy. Soft word. But look! The bright stars fade.
O rose! Notes chirruping answer.
Castile. The morn is breaking.
Jingle, jingle jaunt'd jingle.
Coin rang. Clock clack'd.
Avowal. Sonnez. I could. Rebound of garter. Not leave thee. Smack.
La cloche! Thigh smack. Avowal. Warm. Sweetheart, goodbye!
Jingle. Bloo.
Bloom'd crashing chords. When love absorbs. War! War! The tympanum.
A sail! A veil awave upon the waves.
Lost. Throstle fluted. All is lost now.
Horn. Hawhorn.
When first he saw. Alas!
Full tup. Full throb.
Warbling. Ah, lure! Alluring.
Martha! Come!
Clapclop. Clipclap. Clappyclap.
Goodgod henev erheard inall.
Deaf bald Pat brought pad knife took up.
A moonlit nightcall: far: far.
I feel so sad. So lonely blooming.
Listen!

Bronze bei Gold hörte die Hufeisen, stahlklingend.
Imperthn, imperthn.
Splitter, Splitter knippend von felsenhartem Daumnagel, Splitter.
Schlimme! Und Gold wurde noch röter.
Ein heiserer Pfeifenton blies.
Blies. Blau Bloomelein im.
Golden getürmtes Haar.
Eine hüpfende Rose auf atlassenen Atlasbrüsten, Rose von Kastilien.
Trillernd, trillernd: Idolores.
Kiek mal an! Wer sitzt denn da in der Kiekvongold?
Pling schrie ins Mitleid von Bronze.
Und ein Klang, rein, lang und bebend. Verlanghinsterbender Klang.
Verlocken. Sanftes Wort. Doch sieh! Die hellen Sterne blassen.
O Rose! Töne, Antwort zwitschernd.
Kastilien. Bricht der Morgen an.
Klingelingeling schwenkte klingelnd.
Münze klang. Uhr schnarrte.
Gestehen. Sonnez. Ich konnt'. Strumpfbandklatschen. Dich nicht verlassen. Klatsch.
La cloche! Schenkelklatsch. Gestehen. Warm. Schätzchen, ade!
Klingeling. Bloo.
Bombardende Akkorde. Wenn Lieb' verzehrt. Krieg! Krieg! Das Trommelfell.
Ein Segel! Ein Schleier wehend auf den Wogen.
Verloren. Drossel flötete. Alles ist jetzt verloren.
Ständer, Stistaständer.
Als er zum ersten Mal erblickte. Ach!
Voll Flapp. Voll Pochen.
Tirilierend. Ah, locken! Verlockend.
Martha! Komm!
Klappklopp. Klippklapp. Klapperdiklapp.
Gutergott erhör tenoch niein seinemganzen.
Der taube kahle Pat brachte Unterlage, nahm Messer fort.
Ein Mondlicht-Nachtruf: fern: fern.
Ich fühl mich so traurig. So einsam bloomend.
Hören Sie!

The spiked and winding cold seahorn. Have you the?
Each and for other splash and silent roar.
Pearls: when she. Liszt's rhapsodies. Hissss.
You don't?
Did not: no, no: believe: Lidlyd. With a cock with a carra.
Black. Deepsounding. Do, Ben, do.
Wait while you wait. Hee. Wait while you hee.
But wait!
Low in dark middle earth. Embedded ore.
All gone. All fallen. Naminedamine.
Tiny, her tremulous fernfoils of maidenhair.
Amen! He gnash'd in fury.
Fro. To, fro. A baton cool protruding.
By bronze, by gold, in oceangreen of shadow.
One rapp'd, one tapp'd, with a carra, with a cock.
Oh! Pray for him! Oh, pray, good people!
His gouty fingers nakkering, nikkering ring, ring, ringing. Aa.
Big Benaben. Big Benben.
Then, not till then. My eppripftaph.
True men. Lid Ker Cow De and Doll. Ay, ay. Like you men.
Bloom, bloom. Old Bloom blum bloom.
Bronzelydia Minagold by.
Lid Ker Cow De and Doll.
Will lift your tschink tschunk.
Kraa. Prrr.
Last, last rose Castile of summer left bloom.
I, I feel so sad alone.
Where bronze from anear? Where gold from afar? Where hoofs?

From James Joyce's *Ulysses*, Chapter 11

Das stachlige und gewundene kalte Meerhorn. Hat man 'n?
Jede und für die andre Platschen und stilles Brausen.
Perlen: wenn sie. Rhapsodien von Liszt. Zisschen.
Du glaubst nicht?
Glaubte: nein, nein: nicht: Lidlyd. Mit 'nem Kock, mit 'nem Kara.
Die schwarzen. Tieftönenden. Los, Ben, mach.
Wartet auf, derweil man abwartet. Hihi. Wartet auf, derweil man hi.
Aber warte noch!
Leis in dunkler Erden Mitte. Eingebettet Erz.
Alle dahin. Alle gefallen. Naminedamine.
Winzig, ihre zitternden Farnblätter von Mädchenhaar.
Amen! Er knirschte vor Wut.
Her. Hin, her. Ein Stab, kühlend vordringend.
Bei Bronze, bei Gold, in Ozeangrün von Schatten.
Einer rappelt', einer tappte mit 'nem Kara, mit 'nem Kock.
Oh! Betet für ihn! Oh, betet, ihr guten Leut!
Seine gichtigen Finger tackerten, tickerten ten, ten, tenten. Aa.
Big Benaben. Big Benben.
Dann und erst dann. Mein Eppripfftaph.
Echte Männer. Lid Ker Cow De und Doll. Ja, ja. Wie ihr Männer.
Bloom, bloom. Alter Bloom blum bloom.
Bronzelydia bei Minagold.
Lid Ker Cow De und Doll.
Heben ihr Tschink mit einem Tschank.
Kraa. Prrr.
Letzte, letzte Sommerrose von Kastilien, die Bloom lieb.
Fühl', fühl' so traurig mich allein.
Wo Bronze von nah? Wo Gold von fern? Wo Hufe?

Aus James Joyces *Ulysses*, Kapitel 11
Übersetzung: Hans Wollschläger

Chorós Chordón für Orchester (2017, rev. 2020)

Chorós Chordón for Orchestra

Sir Simon Rattle, Dirigent · conductor

Chorós Chordón

12:15

Uraufführung: 3. November 2017,
Philharmonie Berlin, Berliner Philharmoniker
First performance: 3 November 2017,
Berlin, Philharmonie, Berliner Philharmoniker
Dirigent · conductor: Sir Simon Rattle

Instrumentierung · orchestration:

3 Flöten · flutes

[2. auch Piccoloflöte, 3. auch Altflöte

2nd doubling piccolo, 3rd doubling alto flute]

3 Oboen · oboes

[3. auch Englischhorn · 3rd doubling cor anglais]

3 Klarinetten · clarinets

[2. auch Klarinette in Es · 2nd doubling clarinet in E-flat]

Fagott · bassoon

Kontrafagott · contrabassoon

4 Hörner · horns

3 Trompeten · trumpets

3 Posaunen · trombones

Tuba

Pauken · timpani

Schlagzeug · percussion

Celesta

Klavier · piano

Harfe · harp

Streicher · strings

Inspiziert ist *Chorós Chordón* – wörtlich etwa Tanz der Saiten, Sehnen oder Fäden – durch Unsuk Chins Beschäftigung mit Astronomie und Kosmologie. Beides interessiert sie seit Längerem, sagt sie. Am Ende eines Arbeitstags sei sie oft erschöpft und mit dem Geleisteten unzufrieden. »Ich las danach oft Bücher oder schaute Videos über Astronomie, Kosmologie und die Geschichte des Universums. Das sind Gedanken von großem Format. Neben ihnen erscheinen meine Sorgen winzig; sie werden relativiert. Aus diesem Gefühl entstand eine Leidenschaft. Ich kann ihr nicht als Wissenschaftlerin, sondern nur mit der Begeisterung des Laien nachgehen. In *Chorós Chordón* versuchte ich mich kompositorisch an einer Mini-Geschichte dieses interessanten physikalischen Prozesses. Wenn man diesen Hintergrund nicht kennt, kommt man beim Hören nicht unbedingt auf diese Art der Inspiration, denn sie ist in musikalische Prozesse übersetzt« – die unterschiedliche Assoziationen erlauben.

Der Anfang spielt sich an der Hörgrenze ab: Dunst extrem hoher Streichertöne, durchkreuzt von kleinen Partikeln, aus deren Begegnung Neues entspringt. Die Streicher bleiben ständig präsent. Zur Mitte steigert und verdichtet sich eine chaotische Struktur, mündet in einen atavistisch-rituellen Tanz, explodiert, zerfällt zu Staub. Neues, Einfaches meldet sich an, Harmonien kommen, zerfallen. Zum Schluss ein Lichtblick, ein Hoffnungszeichen aus der Ich-Perspektive. Selbstverständlich lassen sich die Unendlichkeit und Dynamik des Universums nicht in elf Minuten Musik bannen. Gestalten lassen sich aber die Empfindung und der seelische Raum, die von Gedanken an Astronomie und Kosmologie eröffnet werden. Das hat gute Tradition: »Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei«, schrieb Beethoven über seine Sechste Symphonie.

Chorós Chordón – literally, dance of strings, chords or threads – was inspired by Unsuk Chin's preoccupation with astronomy and cosmology. Both fields have long interested her. At the end of a workday, she relates, she is often exhausted and dissatisfied with what she has accomplished. "Afterwards, I often read books or watch videos about astronomy, cosmology and the history of the universe. These are big ideas. Next to them, my concerns seem tiny and put in perspective. These feelings have grown into a passion. I can't pursue it as a scientist, only with the enthusiasm of a layman. In *Chorós Chordón*, I tried to compose a mini-history of this fascinating physical process. If you don't know the background, you won't necessarily be aware of this source of inspiration when listening, because it has been translated into musical processes" – which allow for different associations.

The piece begins at the auditory threshold: a haze of extremely high pitches in the strings is interspersed with small particles. From this encounter new formations spring to life. The strings remain constantly present. Towards the middle of the piece, a chaotic structure becomes more prominent and consolidates its presence, leads into an atavistic ritual dance, explodes and finally disintegrates into dust. New, simple formations appear, harmonies emerge and then disintegrate. At the end is a ray of light, a sign of hope from a personal perspective. Obviously, the infinity and power of the universe cannot be captured in eleven minutes of music. But one can give form to the feelings and spiritual space opened up by the contemplation of astronomy and cosmology. This has a tradition: Beethoven said his Sixth Symphony was "more the expression of feeling than painting".

Konzert für Klavier und Orchester (1996 – 97)

[Concerto for Piano and Orchestra](#)

Sakari Oramo, Dirigent · [conductor](#)

Sunwook Kim, Klavier · [piano](#)

I.	4:10
II.	8:29
III.	4:28
IV.	4:28

Uraufführung: 6. Juni 1997, Cardiff, St. David's Hall,

BBC National Orchestra of Wales

[First performance: 6 June 1997, Cardiff, St. David's Hall,](#)

[BBC National Orchestra of Wales](#)

Dirigent · [conductor](#): Mark Wigglesworth

Solist · [soloist](#): Rolf Hind

Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker:

5. Juni 2021 (bei diesem Konzert)

[First performance by the Berliner Philharmoniker:](#)

[5 June 2021 \(at this concert\)](#)

Instrumentierung · [orchestration](#):

2 Flöten · [flutes](#)

[2. auch Piccoloflöte · [2nd doubling piccolo](#)]

2 Oboen · [oboes](#)

[2. auch Englischhorn · [2nd doubling cor anglais](#)]

2 Klarinetten · [clarinets](#)

2 Fagotte · [bassoons](#)

2 Hörner · [horns](#)

2 Trompeten · [trumpets](#)

2 Posaunen · [trombones](#)

Tuba

Schlagzeug · [percussion](#)

Mandoline · [mandolin](#)

Celesta

Harfe · [harp](#)

Streicher · [strings](#)

Das Klavier ist Unsuks Instrument. Die Faszination für seinen Klang weckte in ihr als Kind die musikalische Entdeckerfreude. Mit der Komposition von Klavierwerken ließ sie sich allerdings Zeit. Als 34-Jährige schrieb sie drei Klavieretüden, ein Jahr später das Klavierkonzert. Entdeckerfreude schlägt sich darin doppelt nieder: als Erforschung vorhandener und als Expedition in den unerschlossenen Kosmos möglicher Klaviermusik. »In diesem Werk finden sich Einflüsse aus allen Epochen der Klavierliteratur [...]. Ich wollte aber vor allem die Aspekte Vitalität, Motorik und Virtuosität, kurz: die spielerische Seite des Klaviers herausstellen.«

Der Konstellation von Soloinstrument und Orchester gewann Unsuks neue Bedeutung ab: Sie entwickelte die Vorstellung von einem Hyperinstrument, an dem alle kooperieren. Die Idee kam ihr bei der Beschäftigung mit balinesischer Gamelanmusik. Im Klavierkonzert greift die Virtuosität der Solostimme auf das Orchester über, auf das reichhaltige Schlagwerk, dann auf (Holz-)Bläser und Streicher. Das Klavier tritt zwar besonders im vierten Satz deutlich als Gegenpart zum Orchester auf, agiert aber etwa in den Klangskulpturen des zweiten Satzes als Farb- und Energiequelle im Gesamtensemble. Hier konzentriert sich die Dialektik von modelliertem Klang und brillanter Bewegung. Den fast statischen Rahmenteil entgegnet in der Mitte spielerische Virtuosität. Den ersten Satz nannte die Komponistin ein Vorspiel, ein Mobile mehrerer Urmotive, zwischen die sich rhythmisch komplexe Raumklänge schieben. Im dritten Satz erzeugt die Verknüpfung von 30 grundverschiedenen Fragmenten eine besondere Art musikalischer Geschwindigkeit. Wie improvisiert wirken die atemberaubenden Soli, die dem Orchester im vierten und letzten Satz gegenüberstehen.

The piano is Unsuks instrument. In childhood, its sound awakened in her the joy of musical discovery. She didn't immediately compose piano works, however: she was already 34 when she wrote the three Etudes. They were followed a year later by the Piano Concerto, in which the joy of discovery is reflected both in the probing of existing music and in a journey into the unexhausted cosmos of the pianistically possible. "In this work there are influences from every era of piano literature... But I wanted above all to emphasize the aspects of vitality, rhythmic activity and virtuosity: in short, the piano's playful side."

Unsuks Chin has found new meaning in the constellation of solo instrument and orchestra: she has developed the notion of a hyperinstrument on which everyone participates. The idea came to her during her study of Balinese gamelan music. In the Piano Concerto, the soloist's virtuosity spills over into the orchestra: to the abundant percussion, then to the (wood)winds and strings. The piano clearly represents a counterpart to the orchestra, especially in the fourth movement. It also, however, acts as a source of colour and energy for the whole ensemble, as in the sound sculptures of the second movement, a concentrated dialectic of moulded sound and blistering activity. The almost static framing sections are countered in the middle section by playful virtuosity. The composer has called the first movement a prelude, a mobile of several primal motifs interspersed with rhythmically complex spatial sounds. In the third movement, the linking of 30 fundamentally different fragments creates a special kind of musical velocity. There is an improvisational quality to the breathtaking solos that confront the orchestra in the fourth and last movement.

Rocaná für Orchester (2008)

Rocaná for Orchestra

Daniel Harding, Dirigent · conductor

Rocaná

18:00

Uraufführung: 3. März 2008, Montréal,
Salle Wilfrid-Pelletier de la Place des Arts,
Orchestre symphonique de Montréal

First performance: 3 March 2008, Montréal,
Salle Wilfrid-Pelletier de la Place des Arts,
Orchestre symphonique de Montréal

Dirigent · conductor: Kent Nagano

Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker: 13. Oktober 2022

First performance by the Berliner Philharmoniker: 13 October 2022

Dirigent · conductor: Daniel Harding

Instrumentierung · orchestration:

3 Flöten · flutes

[1. auch Altflöte, 3. auch Piccoloflöte

1st doubling alto flute, 3rd doubling piccolo]

3 Oboen · oboes

[3. auch Englischhorn · 3rd doubling cor anglais]

3 Klarinetten · clarinets

[3. auch Bassklarinetten · 3rd doubling bass clarinet]

3 Fagotte · bassoons

[3. auch Kontrafagott · 3rd doubling contrabassoon]

6 Hörner · horns

4 Trompeten · trumpets

3 Posaunen · trombones

Tuba

Pauken · timpani

Schlagzeug · percussion

Klavier · piano

Celesta

Harfe · harp

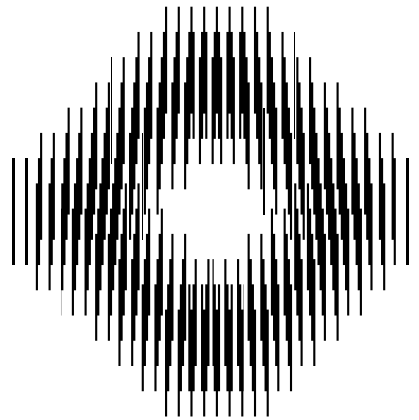
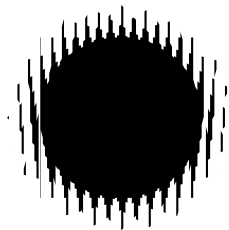
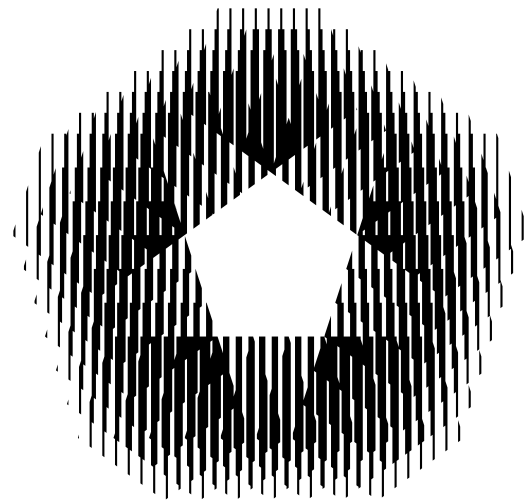
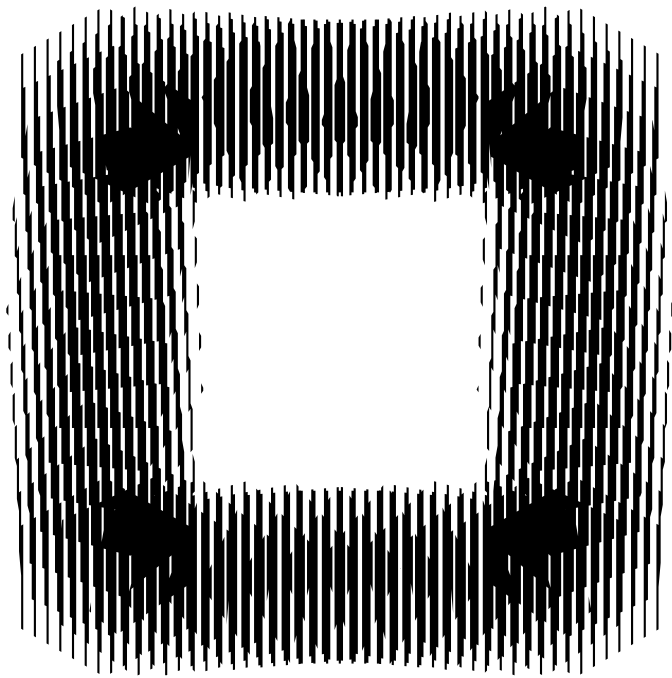
Streicher · strings

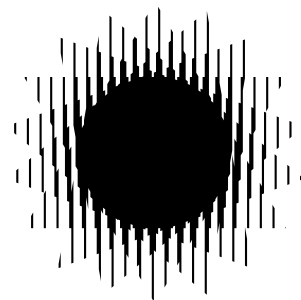
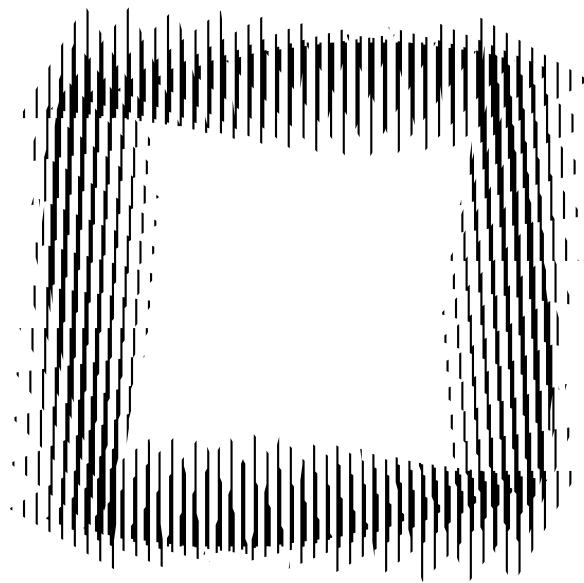
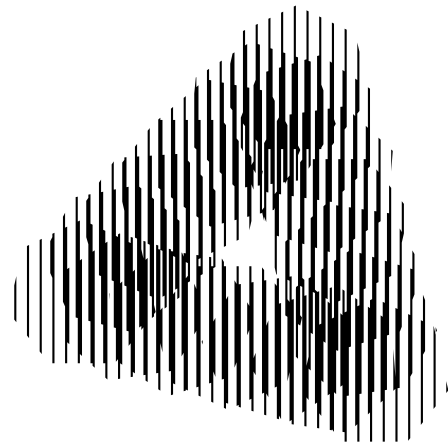
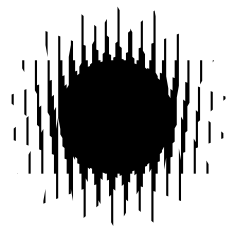
»Rocaná«, ein Wort aus dem Sanskrit, bedeutet »Lichtraum«. Nicht die mythischen Aspekte des Begriffs interessierten Unsuk Chin, sondern die Übersetzbarkeit ästhetischer Erfahrung von einem Medium in ein anderes. Als Inspiration nannte sie Installationen von Ólafur Elíasson, *Weather Project* oder *Notion Motion* etwa: In einem großen Raum projizierte der isländische Künstler eine bewegte Wasseroberfläche auf eine Leinwand. Schritte der Besucher lösen jeweils einen anderen Einfall des Lichts aus und verändern damit dessen Reflexionen, Brechungen, Auffächerungen und Figuren. Sie erzeugen Linien, gleißen, simulieren immaterielle Körper, die sich eigentümlich bewegen, verändern und wieder auflösen.

Ähnlich erzeugt Unsuk Chin in *Rocaná* einen imaginären Raum, in dem Klänge und deren Moleküle auftauchen, verschwinden, sich sammeln, zusammenballen und zerstreuen. Klangfelder und -skulpturen schweben und drehen sich darin wie transluzide Körper, die verschieden an- und ausgeleuchtet werden; ruhiger Klangfluss und höchste Betriebsamkeit wirken ineinander, blitzartige Klangspuren und -explosionen brechen wie Energieentladungen ein. Die Körpervisionen suggerieren unterschiedliche Konsistenz, wirken wie Wolken aus zahllosen Kleinstkristallen, die Umriss und Dichte ständig ändern, oder wie gläserne Figuren mit wechselnden Reflexionseigenschaften. Töne treten wie Monolithen in den Raum, vervielfachen sich, beschleunigen ihre Folge wie zu einem surrealen Tanz. Klangnebel scheinen über das Auditorium hinwegzuziehen wie in einer 3-D-Simulation. Dazwischen lassen Zonen der Ruhe den Raum an sich wirken. Die Ereignisse wechseln und wandeln sich rasch, durchziehen in verschiedenen Richtungen den imaginären Raum, der die Baulichkeit eines Konzertsaals transzendiert.

“Rocaná” is a Sanskrit word that can be translated as “room of light”. Unsuk Chin was interested not in the term’s mythical aspects but in the translatability of aesthetic experience from one medium to another. She cites two installations by Ólafur Elíasson, *Weather Project* and *Notion Motion*, among her sources of inspiration. In a large room, Elíasson projected a moving water surface onto a screen. The visitors’ movements affected the incidence of light, changing its reflections, refractions, fragmentations and shapes. These create lines that glisten and simulate immaterial bodies that move and change quirkily before dissolving again.

In *Rocaná*, Unsuk Chin similarly creates an imaginary space in which sounds and their molecules appear, disappear, accumulate, agglomerate and disperse. Soundscapes and sonic sculptures float and rotate within it like translucent bodies that are illuminated in different ways. A calm sound stream and maximal activity interact; traces and explosions of sound appear like lightning and collapse like energy discharges. These visions suggest different consistencies, like clouds of countless microcrystals that constantly change outline and density, or like glass figures with shifting reflective properties. Sounds enter the space like monoliths, multiply and accelerate their succession into a surreal dance. Mists of sound appear to drift across the auditorium as if in a 3D simulation. In between, zones of silence allow the space to assert itself. The occurrences change and transform rapidly as they traverse the imaginary space in different directions and transcend the structural physicality of a concert hall.





KLANGSKULPTUREN UND FARBEXPLOSIONEN

Zur Musik von Unsuk Chin

Eine Seitenstraße des oberen Kurfürstendamms, wo die noble Flaniermeile der deutschen Hauptstadt schon in eine weniger glamouröse, gutbürgerliche Mischbebauung übergegangen ist: Dort lebt Unsuk Chin seit vielen Jahren in einem typischen Berliner Altbau – kein Luxus, aber hohe Decken mit Raum für Gedanken. Im Seitenflügel befindet sich ihr Atelier: eine kleinere, schmucklos eingerichtete Wohnung. Hier findet Chin die nötige Ruhe zum Komponieren, hier greift sie am Schreibtisch zu Papier und Bleistift. Ihre kalligrafisch feinen Partituren schreibt sie ausschließlich mit der Hand – sie braucht den haptischen und gestischen Vorgang vom Gehirn zur Hand, vom Gedanken zum Geräusch des Niederschreibens. »Wenn ich mit der Hand schreibe«, sagt sie, »wird meine Idee auf eine Note komprimiert. Ich muss einfach die Energie dieser Note spüren.« Und jedes ihrer Manuskripte versieht sie bis heute mit einem Stempel, der ihren Namen in chinesischen Schriftzeichen trägt.

Diesem Vorgang wohnt etwas Symbolhaftes inne – nicht nur, weil die Komponistin ihre Partitur mit einem Imprimatur in die Welt entlässt, sondern auch, weil sie den Kontinent ihrer Herkunft in ein Werk einschließt, das sich ausdrücklich nicht als transkulturell versteht. Unsuk Chin schreibt keine »Weltmusik« und interessiert sich nicht für eine kompositorische »Ost-West-Fusion«. Schon während ihrer pianistischen und kompositorischen Ausbildung in der Heimatstadt Seoul schulte sie sich, teils autodidaktisch,

an westlichen Vorbildern. Bereits hier galt es, sich durchzusetzen: Sie fiel durch die Aufnahmeprüfung für das Kompositionsstudium, fühlte sich durch ihre mentale und wirtschaftliche Situation perspektivlos. Schließlich wurde sie doch an der Nationalen Universität aufgenommen und erlernte bei Sukhi Kang ihr kompositorisches Rüstzeug. Kang hatte in Deutschland bei Isang Yun, dem ersten in Europa voll anerkannten koreanischen Komponisten, studiert und längere Zeit selbst in Berlin gelebt. Als er nach Korea zurückkehrte, »brachte er Informationen über die westeuropäische Avantgarde mit. Das war für uns etwas ganz Neues«, erinnert sich seine berühmteste Schülerin. Ihr Lehrer half ihr schließlich, zum Studium nach Deutschland zu gehen. Zu Hause fühlte sie sich nicht verwurzelt, die Zeit nach dem Koreakrieg und die koreanische Militärdiktatur vor dem Demokratisierungsprozess der späten 1980er-Jahre empfand sie als bedrückend: »Als Frau dort damals gelebt zu haben, möchte ich niemandem empfehlen.« So verbanden sich ihre kosmopolitischen kulturellen Interessen organisch mit dem Wunsch, das Heimatland zu verlassen.

Mit 24 Jahren reiste Chin über ein Stipendium des DAAD nach Hamburg, um dort bei György Ligeti zu studieren. Ligetis Arbeiten, sagt Chin, seien ihr einfach am nächsten gewesen, weil sie nicht nur ihren Intellekt, sondern auch den Sinn für die Linie ansprachen: »Und Ligeti war damals der Einzige, der für mich einen großen musikalischen Bogen artikuliert hat.« Dennoch war es eine harte Schule: »Die drei Jahre bei Ligeti waren die größte Krise meines Lebens«, bekennt Unsuk Chin. »An meinen Stücken

SOUND SCULPTURES AND EXPLOSIONS OF COLOUR

The Music of Unsuk Chin

A side street of the upper Kurfürstendamm, where the upscale boulevard of the German capital merges into a less glamorous, middle-class mixed development: in this area, Unsuk Chin has lived for many years in a typical Berlin-style old building – not luxurious, but with high ceilings that create space for thought. In the side wing is her studio: a smaller, unadorned apartment. Here Chin finds the peace and quiet she needs to compose; here she picks up the paper and pencil lying on her desk. She writes her calligraphically immaculate scores exclusively by hand – she craves the tactile and gestural process that connects the brain with the hand, her thoughts with the sounds produced by writing them down. “When I write by hand,” she says, “my idea is condensed in a note. I just have to feel the energy of that note.” And to this day, she stamps each of her manuscripts with her name in Chinese characters.

There is something symbolic about this process – not only because the composer releases her score into the world with an imprimatur, but also because she includes the continent of her origin in a work that is explicitly not transcultural. Unsuk Chin does not write “world music” and is not interested in a compositional “East-West fusion”. Even during her piano and composition studies – partially self-taught – in her home town of Seoul, she concentrated on Western models. She needed to prevail in that environment: she failed the entrance exam in composition, and felt that her mental state and economic situation would not allow her to succeed. But she was eventually admitted to the National University and studied composition with Sukhi Kang. Kang had studied in Germany with Isang Yun, the first Korean composer to be fully recognized in Europe, and had himself lived in Berlin for a long time. When he returned to Korea, “he brought back invaluable knowledge about the Western European avant-garde. That was something completely new for us,” recalls Chin, who became his most famous pupil. Kang eventually helped her go to Germany to continue her studies. Chin did not feel bound to her country; she considered oppressive the period after the Korean War and the Korean military dictatorship that preceded the democratization process of the late 1980s: “As a woman living there at that time, I would not recommend it to anyone.” Her cosmopolitan cultural interests thus combined naturally with her desire to leave her homeland.

At the age of 24, Chin travelled to Hamburg on a DAAD scholarship to study with György Ligeti. She states that she closely identified with Ligeti’s works because they appealed to

ließ er kein gutes Haar: ›Warum schreibst du Imitationen der Darmstädter Avantgarde?‹ Erst mit großem zeitlichen Abstand begann ich allmählich, ihn zu verstehen. Er war unglaublich kritisch, aber auch gegenüber sich selbst, er rang um jede Note.« Der Unterricht bei Ligeti drehte sich immer wieder um die Frage nach Originalität und künstlerischer Identität. »Meine Identität als Künstlerin definiert sich ja aber nicht unbedingt durch eine Heimat. Die Frage wird nicht gelöst, wenn ich beispielsweise oberflächlich etwas von der traditionellen koreanischen Musik adaptiere«, so Chin. Als eine Komponistin von heute sieht sie sich als Teil einer globalen Musikwelt. »Gleichzeitig habe ich großen Respekt vor verschiedenen Traditionen. So war etwa eines meiner größten künstlerischen Erlebnisse das Studium der Gamelanmusik 1995 in Bali, aber ich würde nie diese Musik einfach imitieren wollen. Ich habe nur einmal für ein asiatisches Instrument geschrieben, das war mein Konzert *Šu* für Sheng und Orchester: Da sah ich eine organische Möglichkeit, das ›westliche‹ Symphonieorchester und ein faszinierendes außereuropäisches Instrument nahtlos zusammenzubringen.«

Die Suche nach einer eigenen Stimme hielt an, als sie 1988 nach Berlin ging – immer noch in einem Zustand des »Kulturschocks« und der künstlerischen Lähmung befangen. »Ich hatte gar keine Aufführungen, ich kannte niemanden, aber das hat mich wenig gestört. Ich brauchte diese Zeit, um künstlerisch zu reifen.«

Dieser Reifeprozess in Isolation zahlte sich schließlich aus. Berlin wurde zu ihrer inneren Mitte – auch

dank ihrer Lebens- und Arbeitspartnerschaft mit dem Dramaturgen und Konzertmanager Maris Gothóni. Sachte, aber unaufhaltsam verschaffte sich Chins Musik in der internationalen Musikwelt zwischen Paris und New York Gehör, während die deutsche Musikszene noch etwas länger brauchte, um sie mit offenen Armen aufzunehmen. Als eine der wenigen Komponistenpersönlichkeiten unserer Zeit wird sie sowohl auf den Avantgardefestivals wie in klassischen Abonnementskonzerten respektiert und gespielt. Ihre Musik ist hochkomplex strukturiert und gesättigt mit philosophischen Ideen, gleichzeitig aber auch von einer betörenden Sinnlichkeit, die sich unmittelbar erschließt. Chin steht selbstverständlich die ganze Ausdruckspalette der Neuen Musik zur Verfügung: Mikrotöne, Geräuschfelder, Elektronik und komplizierteste Spieltechniken. Aber es kommt dieses schwer erklärbare Mehr hinzu, das auch solche Dirigenten, Orchester und Spitzensolisten anzieht, die nicht zur Avantgarde-Spezies gehören. Ihre Musik birgt eine vertraute Fremdheit. »In jedem Stück«, so Unsuk Chin, »versuche ich Farbnuancen zu kreieren, die es in der europäischen Musik nicht gibt.« Raschelndem Papier kann sie eine ebensolche Klangintensität entlocken wie einem Riesenorchester. Für ihre Kompositionen öffnet sie den eigenen seelischen Raum: Träume von leuchtendem Licht und extravaganen Formen. Unsuk Chin bekennt sich zu Traumzuständen als existenziellem Movens für die Kreativität – doch sie ist keinesfalls eine weltfremde Fantastin. Vielleicht ließe sie sich am ehesten mit einer Naturwissenschaftlerin vergleichen: mit Lust am Experiment, aber auch an der strengen Analyse.

her intellect as well as her sense of line: “And Ligeti was the only one at the time who showed me how to articulate a long musical line.” However, working with him was not easy: “The three years I studied with Ligeti were the biggest crisis of my life,” Unsuk Chin confesses. “He didn’t have anything positive to say about my pieces: ‘Why are you writing imitations of the Darmstadt avant-garde?’ It was only after many years had passed that I gradually began to understand him. He was incredibly critical, but also of himself, and scrutinized every note.” Ligeti’s lessons always revolved around the question of originality and artistic identity. “But my identity as an artist is not necessarily defined by a homeland. The problem will not be solved if, for example, I superficially adapt something from traditional Korean music,” she states. As a composer today, she sees herself as part of an international global music world. “At the same time, I have great respect for different traditions. One of my greatest artistic experiences, for instance, was studying gamelan music in Bali in 1995, but I would never want to simply imitate that music. I have written for an Asian instrument only once, and that was my concerto *Šu* for sheng and orchestra: in that case, I saw an organic way to seamlessly bring together the ‘Western’ symphony orchestra and a fascinating non-European instrument.”

The search for her own voice continued when she moved to Berlin in 1988—still in a state of “culture shock” and artistic paralysis. “My works were not being performed and I did not know anyone, but I was not very concerned. I needed that time to mature artistically.”

This process of maturing in isolation eventually paid off. Berlin became her inner centre—thanks also to her personal and professional relationship with the playwright and concert manager Maris Gothóni. Gently but inexorably, Chin’s music became known in the international music world of Paris and New York, although it took a little longer before it was fully accepted in Germany. She is one of the few contemporary composers who is universally respected and whose music is performed both at avant-garde festivals and classical subscription concerts. Her music is highly complex in structure and saturated with philosophical ideas yet, at the same time, it has a beguiling sensuality that is immediately accessible. Chin employs the entire expressive palette of New Music: microtones, noise, electronic sounds, and the most complicated playing techniques. But there is an additional quality, difficult to describe, that appeals to conductors, orchestras and leading soloists who do not belong to the avant-garde: her music holds a familiar strangeness. “In each piece,” Unsuk Chin says, “I try to create shades of colour that do not exist in European music.” She can elicit a sonic intensity from rustling paper that is comparable to that created

Der Musikwissenschaftler Hanno Ehrler merkte einmal an, dass »das Hören dieser Musik dem Erleben einer Skulptur« ähnelt, »bei dem man um das Objekt herumgehen und es von verschiedenen Seiten betrachten kann«.

Chin liebt es, die Gesetze der Physik und Logik zu durchdringen, um sie desto leidenschaftlicher auf den Kopf zu stellen. Üppig wuchernde Fantasie und streng kontrollierte Mechanik passten schließlich in der Musik schon immer zusammen. Von den Kontrapunktkünsten der alten Niederländer und der Zahlensymbolik Bachs über Schönbergs Zwölftonlehre bis zu den Serialisten zeigen musikalische und mathematische Ordnungsprinzipien eine mehr oder minder enge Verwandtschaft. Für eine naturwissenschaftlich interessierte Komponistin wie Unsuk Chin bilden die beiden Konzepte von improvisatorischer Freiheit und rationaler Ordnung keine Widersprüche.

So bewegt sich Chins Musik im Spannungsfeld von Organisation und Emotionalität. Man ist bezaubert und intellektuell angeregt, hört ihre Werke mit Kopf und Herz zugleich. Und dem Ohr offenbaren sich wahre Klangfarbenexplosionen. »Diese Freude an Farben ist es vielleicht«, sagt Unsuk Chin, die sie am ehesten mit der Kultur Koreas verbindet. Aufgewachsen ist die Tochter eines presbyterianischen Pfarrers mit einer anderen musikalischen Prägung: »Als Kind habe ich bei den Gottesdiensten meines Vaters Kirchengesänge begleitet. Das war meine erste Harmonielehrestunde in europäischer Musik und hat mich sehr beeinflusst. So habe ich vom Blatt lesen und transponieren gelernt.« Ihr Vater brachte

ihr Notenlesen bei. Zu Hause gab es kein Radio, die Familie musste sehr sparsam leben. Die einzige Unterhaltung bestand in einem Ensemble von Straßengauklern, das einmal im Monat vorbeischaute. So standen für die Agnostikerin die Kirchengesänge in der kindlichen Wahrnehmung gleichberechtigt neben koreanischer Schamanen- und Volksmusik.

An ihre erste Begegnung mit einem Musikinstrument erinnert sie sich genau. Als sie etwa zwei Jahre alt war, hatte ihr Vater ein deutsches Klavier für seine Kirchengemeinde angeschafft. Der Deckel war zugeklappt, die Tasten blieben verborgen, und das kleine Mädchen fragte sich, woher wohl der Klang kommen würde. Als sie aber auf den Tasten klimpern durfte, war es um sie geschehen: »Diese kristallinen, seidenen Klänge! Ich wusste sofort, das ist etwas für mein Leben.« Chin spricht von einer »geistig-seelischen Trance«, die der Klavierklang in ihr ausgelöst habe – ein Idealzustand der innersten Verschmelzung mit der Musik, nach dem sie bis heute sucht. Auch deswegen besucht sie häufig Konzerte und Opernvorstellungen, nicht nur, wenn ihre eigenen Werke auf dem Programm stehen.

»Später, als wir ein kleines Radio bekamen, habe ich sehr viel europäische klassische Musik gehört. Dann kamen Schallplatten bei Bekannten und in der Schule dazu. Zwischen den verschiedenen Kulturen gab es keine Grenze, für mich war das alles Musik«, erinnert sich Chin. So reichern verschiedenste Stile den Nährboden ihrer Werke an: französisch geprägte Spektralmusik, elektronische und rituelle Musik, Mikrotonalität, Oper und Free Jazz. »Das führt uns

by a large orchestra. Her compositions reflect her own spiritual world, with dreams of luminous light and extravagant forms. Unsuk Chin views dream states as existential agents for creativity—although she does not simply dwell in a fantasy world. Perhaps she can be best compared to a scientist with a passion for experimentation who also engages in rigorous analysis. The musicologist Hanno Ehrler once remarked that “listening to this music is similar to experiencing a sculpture, where you can walk around the object and look at it from different perspectives”.

Chin loves deciphering the laws of physics and logic in order to turn them all the more passionately on their heads. After all, exuberantly rampant imagination and strictly controlled structures have always coexisted in music. From the counterpoint of Franco-Flemish Renaissance composers and the number symbolism in Bach’s works to Schoenberg’s twelve-tone method and the composers who embraced serialism, musical and mathematical principles of order exhibit a more or less close relationship. For a composer interested in science like Unsuk Chin, the concepts of improvisational freedom and rational order are not contradictory.

Chin’s music, therefore, lives in the crossroads between organization and emotionality. One is both enchanted and intellectually stimulated; her works encourage listening with both head and heart. Real explosions of timbre reveal themselves to the ear. “It is perhaps this delight in colours,” says Unsuk Chin, that connects her most closely with Korean culture. As the daughter of a Presbyterian minister, she grew up with a different musical background: “As a child, I accompanied church hymns at my father’s services. These were my first lessons in European-style harmony and they influenced me deeply. This is how I learned to sight-read and transpose.” Her father taught her to read music. There was no radio at home, and the family lived very frugally. The only entertainment was a troupe of travelling performers who visited once a month. Thus, for an agnostic like Chin, church hymns were on a par with the shamanic and folk music of Korea.

Chin vividly remembers her first encounter with a musical instrument. When she was about two years old, her father bought a German piano for his church congregation. The lid was closed, the keys remained hidden, and the little girl wondered where the sound would come from. But when she was allowed to touch and press the keys, she was immediately attracted: “Those crystalline, silky sounds! I knew right away this was something that would become part of my life.” Chin speaks of a “spiritual and emotional trance” that the sound of the piano

wieder zur Frage der Identität zurück. Mein Ziel als Komponistin war und ist es, meine eigene Musik zu schaffen, die eine grundlegende intellektuelle Schicht besitzt, aber darüber hinaus mehrere andere Ebenen, wo jeder Zuhörer, jede ZuhörerIn etwas mitnehmen kann.« An »das« Publikum denke sie beim Komponieren jedoch nicht: »Was mich interessiert, ist nur das Material, die Idee und die Umsetzung.«

Chins Musik besitzt eine geradezu klangskulpturale Qualität, unabhängig von der Größe der Besetzung. Nur eine Person am Schlagzeug kann beispielsweise in *Allegro ma non troppo* den Konzertort in ein magisches »Ein-Mensch-Theater« mit Performance-Charakter verwandeln. Als kleine, glitzernde Kristalle fallen die Töne herab in orchestralen Werken wie dem Klavierkonzert oder *Rocaná* (Sanskrit für Lichtraum), wo sich optische Wellen an den Wänden zu brechen scheinen. Texte zerfallen in spielerisches Wortmaterial, gelöst von ihrer eigentlichen Bedeutung. Die Sprache, sagt Unsuk Chin, entfalte in ihren Stücken ein »vegetatives Eigenleben«, sie bindet sich ins musikalische Geschehen ein, oft mit subversivem Humor. Theatrale und narrative Kontexte laden auch rein instrumentale Werke mit Spannung, Esprit und unmittelbarer Fasslichkeit auf.

Von den Interpreten ist dabei höchste Virtuosität gefordert. Immer scheint Chins Musik in Bewegung; selbst da, wo sie sinnend verharrt, wird sie durch fieberhaft flackernde Impulse angetrieben. Und noch im größten Orchesteraufgebot fordert sie feinste Sensibilität jedes Einzelnen. Niemand kann sich hinter massiven Klangwogen verstecken. Ihre

strengen Maßstäbe an sich selbst gibt sie auch an ihre Musiker weiter. Sie sei ein »Kontrollfreak«, räumt sie ein – was sie gelegentlich auch zur Programmierbarkeit der elektronischen Musik geführt hat. In einigen ihrer Kompositionen macht gerade dieses Verschmelzen von computergenerierter Elektronik und menschlichem Streben nach Perfektion den Reiz aus. Und selbst dort, wo keine Elektronik vorgesehen ist, schleichen sich kompositorische Verfahren der elektroakustischen Musik in das Konzept ein, wie in einer der Etüden für Klavier. »Durch die Arbeit mit elektroakustischer Musik konnte ich die Grundlagen meiner Musik sehr stark erweitern«, offenbart Chin. »Dort kann man nämlich – wie unter einem Mikroskop – das Innere des Klangs, die molekulare Ebene sozusagen, erforschen und viele interessante Funde machen.«

Was bei Chin wie eine spielerische Improvisation klingt, ist sehr genau konstruiert und notiert. »So schnell wie möglich« lautet die Vortragsanweisung in manchen ihrer Stücke, in denen die Virtuosität zum Prinzip erhoben wird. Unsuk Chin ist eine passionierte Pianistin, die zwar nicht auftritt, aber auf ihrem Steinway-Flügel so oft wie möglich übt und sich für Aufnahmen großer Interpreten wie Arturo Benedetti Michelangeli, Glenn Gould oder Martha Argerich begeistert. Heute wird ihre Musik von virtuososen Solisten wie Leonidas Kavakos, Anne-Sophie Mutter, Bertrand Chamayou, Barbara Hannigan, Alban Gerhardt und anderen uraufgeführt.

Gelegentlich, wie in dem Ensemblestück *Gougalon*, führt eine Linie dieser exzessiven Virtuosität zu

triggered in her—an ideal state of innermost merging with the music that she still searches for today. This is one of the reasons why she frequently attends concerts and operas, not only when her own works are on the programme.

Chin recalls: “When we eventually got a small radio, I listened to a lot of European classical music. Then I also started listening to records of acquaintances and at school. There were no boundaries between the different cultures; for me, it was all music.” Thus, a wide variety of styles are employed as basic elements in her works: French-influenced spectral music, electronic and ritual music, microtonality, opera and free jazz. “This brings us back to the question of identity. My goal as a composer has always been to create music that has a basic intellectual layer but, beyond that, functions on multiple levels so that every listener can take something away.” However, she doesn’t think about “the” audience when composing: “What interests me is only the material, the idea and its realization.”

Chin’s music resembles a sound sculpture, regardless of how large or small the forces involved. In *Allegro ma non troppo*, for example, a single percussionist can transform the concert venue into a magical “one-man theatre” with the character of performance art. In orchestral works such as the Piano Concerto or *Rocaná* (Sanskrit for “room of light”), the notes fall like small, glittering crystals and seem to be refracted on the walls like visual waves. Texts are broken down into playful verbal material, divested of their actual meaning. Language, says Unsuk Chin, acquires a “vegetative life of its own” in her pieces, integrating itself into the musical events, often with subversive humour. Theatrical and narrative contexts impart tension, wit and instant comprehensibility even to purely instrumental works.

Great virtuosity is demanded of the performers. Chin’s music always seems to be in motion. Even where it pauses for reflection, it is driven by feverishly flickering impulses. And even in the largest orchestral ensemble, it requires the utmost sensitivity from each individual performer. No one can hide behind massive waves of sound. Chin expects the musicians to live up to her own strict standards. She admits to being a “control freak”—which occasionally has led her to compose electronic music, where everything is programmable. It is precisely this fusion of computer-generated electronic sounds and the human striving for perfection in some of her compositions that makes them so appealing. Electro-acoustic compositional procedures sometimes creep into works where no electronic sounds are specified, as in one of the Etudes for piano. “Working with electro-acoustic music has allowed me to

koreanischer Volksmusik, vor allem zur Tradition der Schlagzeugbehandlung mit ihren euphorischen, wilden Rhythmen. In *Gougalon* gibt es ein seltenes Beispiel, wo Chin Artikulationen koreanischer Musik quasi zitiert, jedoch nicht deren Tonhöhe oder Technik. Der Geist sei koreanisch, sagt Chin, mehr jedoch nicht. Und der erste Satz (*Aniri*) des von Alban Gerhardt angeregten Cellokonzerts ist nach einem Begriff aus dem koreanischen Pansori-Theater benannt und bezeichnet dort die Erzählpassagen. Wie der Akteur eines epischen Gesangs zieht der Cellist alle in seinen Bann. Mit höchst differenzierten Spieltechniken wie verschiedensten Flageolettsgraden oder dem Aufschlagen der Bogenstange auf der Saite werden die Spektren zwischen Gesang und Geräusch erkundet. Im letzten Satz taucht mit einer langgesponnenen Melodie noch einmal eine Reminiszenz an den *Aniri*-Satz auf. Der epische Erzähler lässt sich nicht vom Kollektiv unterkriegen – unbeeindruckt singt er seine Seele aus. Auch im Ersten Violinkonzert wird die Aura des Ritualhaften beschworen, ausgehend von der leeren D-Saite. Gleich die ersten Takte spielen mit dem Kontrast von Naturhaftigkeit und äußerster Differenzierung durch Flageolettspiel und Oktavierungen. Der Klang der leeren Saite wird in tänzerischer Bewegung umkreist.

In anderen Werken beruft sich Chin auf die groteskromantische Ästhetik der Marionette, etwa in *Mannequin* für Orchester. Immer wieder ist es aber auch die pure Lust an der Herausforderung: »Als kleines Mädchen träumte ich davon, eine exzellente Konzertpianistin zu werden. Diesen unerfüllten Traum der

Virtuosität versuche ich in meiner Musik zu realisieren.« Beständig versuche sie, gesteht Chin, Musikerinnen und Musiker aus einer »bequemen Komfortzone« zu locken: »Ich möchte, dass sie über ihre eigene Grenze gehen und schwitzen.«

Über den Horizont zu schauen, mutet sich Unsuk Chin selbst beständig zu. Ihre Fähigkeit zur Selbstkritik ist höchst ausgeprägt – selten ist sie mit einem Werk gleich zufrieden. Nach der Uraufführung feilt sie weiter an Korrekturen und Revisionen. So wurde auch der frenetische, scherzohafte zweite Satz des Cellokonzerts nach der Uraufführung noch einmal überarbeitet, ja, dessen Beginn sogar ganz neu komponiert. Chin arbeitet nicht schnell, ihre Werke brauchen Zeit zur Reifung, die Abgabe erfolgt meist spät. Gewissenhaft befragt sie jede Note, jedes Zeichen. Akkuratess im Detail, kreativer Freiraum im großzügigen Ganzen, so ließe sich ihre Herangehensweise grob zusammenfassen.

Überraschend für den, der sich von ihrer eleganten Erscheinung und ihrer starken Präsenz zunächst »einschüchtern« lässt: Unsuk Chin ist ein Mensch, der den Genüssen des Lebens sehr zugewandt ist. Gutes Essen und, fast noch wichtiger, guter Wein begleiten die anregenden Gespräche mit ihr. Sie ist eine exzellente Köchin mit unverkennbar koreanischer Ausrichtung. Und: Sie hat einen gesunden Humor. »Ich liebe Sarkasmus und Groteske. Meine Affinität dazu kommt daher, dass ich gerne eine sehr große Distanz zu meiner eigenen Person und Musik halte. Ironie und Witz helfen dabei«, sagt sie. Nicht von ungefähr fühlt sich Unsuk

significantly expand the foundations of my music,” Chin reveals, “because—similarly to using a microscope—you can explore the inner properties of sound, the molecular level, so to speak, and make a lot of interesting discoveries.”

What sounds like playful improvisation in Chin’s music is actually structured and notated precisely. Some of her pieces contain the indication “as fast as possible”: here virtuosity becomes an overarching principle. Unsuk Chin is a passionate pianist. Although she does not perform in public, she does practise regularly on her Steinway grand. She also enjoys listening to recordings by great performers such as Arturo Benedetti Michelangeli, Glenn Gould and Martha Argerich. Among the virtuoso soloists who have premiered her music are Leonidas Kavakos, Anne-Sophie Mutter, Bertrand Chamayou, Barbara Hannigan and Alban Gerhardt.

Occasionally, as in the ensemble piece *Gougalon*, a thread of this hyper-virtuosity leads to Korean folk music, and specifically to the euphoric, wild rhythms of its traditional treatment of percussion. There is a rare example in *Gougalon* where Chin seems to quote articulations from Korean music, though not its pitches or technique. The spirit is Korean, Chin says, but nothing else. Another example is the first movement (*Aniri*) of the Cello Concerto written for Alban Gerhardt, which takes its name from the term denoting the narrative passages of Korean Pansori theatre. Like the singer-actor of those epics, the cellist holds everyone in thrall. The spectrum between song and noise is explored through highly differentiated playing techniques, for example, a highly varied use of harmonics and striking the bow on the strings. In the last movement, a reminiscence of the *Aniri* movement reappears in a long-spun melody. The narrator of the epic does not let the collective prevail—undeterred, he sings his heart out. A ritual aura is similarly evoked in the First Violin Concerto, which commences on an open D string. The opening bars juxtapose naturalness and extreme differentiation through the use of harmonics and octaves. The sound of the open string is surrounded by dance-like gestures.

In other works, such as *Mannequin* for orchestra, Chin invokes the grotesque and romantic aesthetic of marionettes. Once again, however, this is also related to the sheer desire for challenge: “As a little girl, I dreamed of becoming an excellent concert pianist. I try to realize this unfulfilled dream of virtuosity through my music.” Chin confesses that she aims at luring musicians out of their “entrenched comfort zones”: “I want them to go beyond their own limits and sweat.”

Chin der bizarr verdrehten Welt von Lewis Carrolls *Alice in Wonderland* seelenverwandt. Als die Bayerische Staatsoper in München ihre *Alice*-Oper 2007 zur Uraufführung brachte, erwartete so mancher irrigerweise eine Kinderoper. Unsuk Chin aber interessierten ganz andere Schnittstellen: Nonsense und Surreales, absurde Sprachspiele. Lewis Carrolls Buch besitzt mit seiner subversiven Sprengung von Zeit und Raum eine treue Fangemeinde unter Mathematikern und Philosophen und hat unüberschaubare Spuren in der Popkultur hinterlassen. Hier dockt die Komponistin an. Die Themenfelder Physik, Träume, Zufall, Kosmologie oder das Phänomen Zeit treiben sie um. Die Beschäftigung mit derlei »letzten Dingen« wird durch einen ausgeprägten Sinn für Ironie in Schach gehalten: Einige ihrer Werke – ob das Vokalwerk *Cantatrix sopránica*, die Beethoven-Hommage *subito con forza*, das Orchesterstück *Frontispiece* oder eben *Alice in Wonderland* – parodieren, auch ohne dass offensichtliche Zitate verwendet werden, Jahrhunderte von Musikgeschichte. Chin besitzt durchaus ein Faible für popkulturelle Phänomene und schätzt beispielsweise eine Sängerin wie Björk oder Dramaserien wie *Better Call Saul*.

Der Verzicht auf eine semantische Beladung von Sprache hat sie lange Zeit in ihren Werken für Stimme beschäftigt: »Ich wollte nur abstrakte Musik machen. Die Texte habe ich absichtlich zerlegt, sie waren ein Werkzeug zum Singen.« So entstanden frühe Stücke wie die von Georges Perec und der Oulipo-Gruppe beeinflussten *Cantatrix sopránica* oder *Akrostichon-Wortspiel*. Auch wenn Chin in einigen

Vokalwerken durchaus Gedichte – von einer Vielzahl internationaler Autoren wie etwa Inger Christensen, Octavio Paz, Eeva-Liisa Manner, Fernando Pessoa, Gunnar Ekelöf, William Blake – in Musik setzt, bleiben theatralische und rituelle Aspekte nach wie vor wichtig. In *Le silence des Sirènes*, zugeschnitten auf die singschauspielerische Virtuosität von Barbara Hannigan, werden die Texte von Homer und James Joyce als Lautmaterial verwendet. Aus Klang und Rhythmus der Sprache formt sich dieser moderne Sirenen gesang, dehnt sich vom raunenden Flüstern bis hinauf in die höchsten Koloratur-Stratosphären. Naturlaut und Kunstgesang verschmelzen. Aber, ausgehend von der ironischen Mythenvariante Franz Kafkas, nach dem die stärkste Waffe der Sirenen nicht ihr Gesang, sondern ihr Schweigen ist, hat auch die spöttische Distanz ihren Raum – allein schon in so maliziösen Vortragsanweisungen wie »*amoroso ma non troppo*«.

Anders als die Werke für Barbara Hannigan und Alban Gerhardt sind das Klavierkonzert und das Erste Violinkonzert ohne den Gedanken an eine bestimmte Musikerpersönlichkeit entstanden. Chin empfindet diese Stücke daher als abstrakter, vor allem das Klavierkonzert, das den Solopart ganz in die Textur einbettet. Sunwook Kim habe diesem frühen, damals kaum beachteten Werk ein neues Leben, »eine neue Aura« gegeben, wie Chin dankbar konstatiert. »Für mich war das ein sehr wichtiges Stück, ich hatte meine ganze Kraft reingesteckt.« Auch hier hatte sich das Warten gelohnt. Die Aufführung mit den Berliner Philharmonikern im Juni 2021 markierte zudem das erste Konzert vor Live-Publikum nach

Unsuk Chin constantly challenges herself to broaden her horizons. She is extremely self-critical, and rarely is she immediately satisfied with a work. After the premiere, she continues to work on corrections and revisions. The frenetic, scherzo-like second movement of the Cello Concerto, for example, was revised after the premiere; indeed, its opening was completely rewritten. Chin does not work quickly; her works need time to mature and are not always ready when promised. She thoroughly scrutinizes every note and every indication. Her approach can be roughly summarized as generous creative freedom overall but with close attention to the accuracy of details.

Those who are initially “intimidated” by her elegant appearance and strong presence may be surprised to hear that Unsuk Chin thoroughly enjoys the pleasures of life. Stimulating conversations are accompanied by good food and, even more importantly, good wine. She is an excellent cook with an unmistakable Korean orientation. She also has a healthy sense of humour: “I love sarcasm and the grotesque. This tendency comes from the fact that I like to keep a distance between my person and my music. Irony and wit are helpful in that respect,” she states. It’s no coincidence that Unsuk Chin was attracted to the bizarrely distorted world of Lewis Carroll’s *Alice in Wonderland*. When the Bavarian State Opera in Munich premiered her *Alice* opera in 2007, some people mistakenly expected a children’s opera. But Unsuk Chin was interested in something quite different: nonsense and the surreal, and absurd language games. Lewis Carroll’s book, with its subversive deconstruction of time and space, has a loyal following among mathematicians and philosophers and has left innumerable traces in pop culture. This is where Chin’s interests lie: physics, dreams, coincidence, cosmology and the phenomenon of time. This preoccupation with “last things” is kept in check by a pronounced sense of irony: some of her works, including the vocal *Cantatrix sopránica*, the Beethoven homage *subito con forza*, the orchestral *Frontispiece* and *Alice in Wonderland*, parody centuries of musical history even without obvious quotations. Chin certainly has a soft spot for pop culture: she appreciates, for example, singers like Björk and TV series like *Better Call Saul*.

Chin has always strived to write vocal music that dispenses with semantic load: “I only wanted to write abstract music. I deliberately deconstructed texts; they were a tool for singing.” This resulted in such early pieces as *Cantatrix sopránica* and *Acrostic-Wordplay*, influenced by Georges Perec and the Oulipo group. While in certain vocal works Chin has set poems to music—by such varied international writers as Inger Christensen, Octavio Paz, Eeva-Liisa

einem monatelangen Lockdown während der Coronapandemie – ein spürbares Aufatmen ging durch die Musikwelt.

Auch wenn das Klavier den Ausgangspunkt von Unsuk Chins musikalischer Gedankenwelt bildet, so komponiert sie niemals am Instrument selbst. Ihr Flügel im Wohnzimmer bleibt während des Arbeitsprozesses geschlossen. »Am Anfang eines Werks habe ich ein vages Bild, eine Farbe oder eine Vision als Inspiration. Die Idee geht ihren Weg, der Kopf macht eine Wanderung, bis die Idee keinen Platz mehr im Kopf hat und rauswill. Dann fange ich an zu schreiben.« Den Kurationsprozess empfindet sie als mühsam und einsam: »Ich muss viel gegen meine innere Verzweiflung kämpfen. Aber das trifft wahrscheinlich auf jeden Komponisten zu.« Zum ersten Mal hört sie die Klänge, die sie auf Papier gebracht hat, dann während der Probe. »Ein Werk in die Welt hinauszulassen, ist ein fast unerträglicher Vorgang. Aber nur so kann man es kennenlernen«, bilanziert sie lakonisch. In der Kooperation mit den Berliner Philharmonikern, die auf Einladung von Sir Simon Rattle entstand, ergab sich dieses Erlebnis dann mit der Uraufführung von *Chorós Chordón*, das 2017 für die Asien-Tournee des Orchesters in Auftrag gegeben wurde. Diese Tournee führte die Komponistin natürlich auch nach Seoul, wohin sie 2006 nach über 20 Jahren zum ersten Mal zurückgekehrt war.

Mit Aufträgen für die bedeutendsten Orchester in Europa, Asien und den USA hat sich Unsuk Chin eine Karriere eröffnet, die ihr in den sehr bescheidenen Verhältnissen der Kindheit gewiss nicht an der

Wiege gesungen wurde. Chin hat nicht vergessen, dass junge Komponisten jemanden brauchen, der an sie glaubt, und fördert die nächste Generation. Sie kuratierte zehn Jahre lang beim Philharmonia Orchestra in London eine Konzertreihe und eine Akademie für junge Komponisten und organisierte lange Jahre die »Ars Nova«-Projekte des Seoul Philharmonic Orchestra mit neuen Werken, Hunderten koreanischen Erstaufführungen, Workshops und Vorträgen. Stets ist sie auf der Suche nach unerhörter Musik und interdisziplinären Querverbindungen. In Asien kuratiert sie als künstlerische Leiterin zurzeit zwei Festivals: das Tongyeong International Music Festival in Südkorea sowie das Weiwuying International Music Festival in Kaohsiung, Taiwan. Bezeichnenderweise präsentieren beide Festivals eine breite Palette von künstlerischen Ausdrucksformen: In Tongyeong werden etwa neben Künstlern wie Truls Mørk als Artist in Residence, Magdalena Kožená, Il Giardino Armonico unter Giovanni Antonini oder führenden koreanischen Musikern auch viele experimentelle Stücke zum ersten Mal in Korea präsentiert: angefangen von einer Retrospektive der Musik von Harry Partch bis zu einer Akademie für junge koreanische Komponisten, die jährlich von einem europäischen Spitzenensemble wie dem Klangforum Wien in Zusammenarbeit mit dem koreanischen Ensemble TIMF bestritten wird. Junge koreanische Künstler erhalten eine Möglichkeit, mit Koryphäen wie Leonidas Kavakos Kammermusik aufzuführen, und ein bedeutender Musiker des Landes wie etwa Sunwook Kim spielt die koreanische Premiere des Klavierkonzerts von György Ligeti mit dem Ensemble Modern. Im Tongyeong Festival Orchestra

Manner, Fernando Pessoa, Gunnar Ekelöf and William Blake—the theatrical and ritual aspects have remained important. In *Le silence des Sirènes*, tailored to the vocal virtuosity of Barbara Hannigan, the texts of Homer and James Joyce are used as sound material. This modern siren song is formed out of the sound and rhythm of the language, stretching from a murmuring whisper up to the highest coloratura stratospheres. Natural sound and art singing are merged. At the same time, the idea that the sirens' strongest weapon is not their song but their silence (based on Franz Kafka's ironic retelling of the myth) manifests itself in a sardonic detachment—evident in malicious performance instructions such as “amoroso ma non troppo”.

In contrast to the works for Barbara Hannigan and Alban Gerhardt, the Piano Concerto and First Violin Concerto were not written with a specific performer in mind. Chin therefore considers these pieces to be more abstract, especially the Piano Concerto, in which the solo part is entirely embedded in the overall texture. Chin gratefully states that Sunwook Kim gave a new life, “a new aura”, to this early work, which received little attention until then. “For me, this was a very important piece; I had put my all into it.” Once again, the wait was worth it. The performance with the Berliner Philharmoniker in June 2021 was also the first live concert after a long pandemic lockdown—the music world breathed a palpable sigh of relief.

Even though the piano is the starting point of Unsuk Chin's musical thinking, she never composes at the instrument. The grand piano in her living room remains closed while she is composing: “At the beginning of a work, I have a vague image, a colour or a vision as inspiration. The idea follows its path, and the mind starts wandering until the idea has no more space in the head and wants to get out. Then I start writing.” She finds the creative process arduous and lonely: “I have to fight a lot against my inner despair. But that is probably true of every composer.” The first time she hears the sounds she has put on paper is during rehearsal. She sums up the experience laconically: “Releasing a work into the world is an almost unbearable step. But that's the only way one can get to know it.” In a collaboration with the Berliner Philharmoniker at the invitation of Sir Simon Rattle, that experience materialized in the world premiere of *Chorós Chordón*, commissioned in 2017 for the orchestra's tour of Asia. Needless to say, the tour included Seoul, where in 2006 she had returned for the first time in 20 years.

With commissions from the leading orchestras of Europe, Asia and the USA, Unsuk Chin has achieved a career she could not have imagined in the very modest circumstances of her childhood. Chin has not forgotten that young composers need someone to believe in

treffen Mitglieder europäischer und asiatischer Spitzenkammerorchester und andere Musiker zusammen, um intensiv drei verschiedene Programme mit innovativem Einschlag unter erstklassigen Dirigenten wie etwa David Robertson einzustudieren. »Ich wollte den jungen Musikerinnen und Musikern dort etwas zurückgeben«, sagt sie. »Und ich bekomme sogar ein gewisses Gefühl für meine Wurzeln.«

Aus Berlin aber will sie nie mehr fortziehen: »Da muss man mich schon verjagen. Ich lebe sehr gerne hier. Als ich 1988 hierherkam, war die Stadt natürlich noch eine andere. Aber schon damals hatte man – besonders als junge Ausländerin – die Freiheit, so zu sein, wie man will.« Dass das reiche kulturelle Leben der Hauptstadt für sie ein entscheidender Standortfaktor ist, versteht sich. Umso glücklicher ist sie über die Verbindung zu den Berliner Philharmonikern: »Dieses Orchester hat eine seltene Qualität, seine Leistung in kürzester Zeit auf eine höhere Ebene zu bringen und sich dennoch immer weiteren Herausforderungen zu stellen.« Und ihre Suche nach dem Idealzustand geistig-seelischer Trance finde hier Erfüllung, meint Unsuk Chin: »Mit den Berliner Philharmonikern ein Konzert zu haben, ist eine der wenigen Chancen im Leben, wo man das erleben kann.«

Kerstin Schüssler-Bach

them, and she is therefore nurturing the next generation. She curated a concert series and an academy for young composers for ten years with the Philharmonia Orchestra in London; for several years she also organized the Seoul Philharmonic Orchestra's "Ars Nova" projects, featuring new works, hundreds of Korean premieres, workshops and lectures. She is constantly on the lookout for music that has never been performed as well as interdisciplinary cross-connections. Currently she is the artistic director of two festivals in Asia: the Tongyeong International Music Festival in South Korea and the Weiwuying International Music Festival in Kaohsiung, Taiwan. Significantly, both festivals present wide-ranging forms of artistic expression. The festival in Tongyeong, for example, features musicians such as artist-in-residence Truls Mørk, Magdalena Kožená, Giovanni Antonini and Il Giardino Armonico, as well as leading Korean performers. In addition, it presents many experimental pieces for the first time in Korea, ranging from a Harry Partch retrospective to works by young Korean composers performed annually by such leading European ensembles as Klangforum Wien in collaboration with the Korean ensemble TIMF. Young Korean musicians have the opportunity to perform chamber music with world-class artists like Leonidas Kavakos; and the Korean premiere of György Ligeti's Piano Concerto will be given by the well-known Korean pianist Sunwook Kim and Ensemble Modern. The Tongyeong Festival Orchestra brings together members of leading European and Asian chamber orchestras along with other musicians for three different, intensively rehearsed programmes with an innovative twist under top conductors such as David Robertson. "I wanted to give something back to the young musicians there," Chin states, "and I also get a certain feeling for my roots."

But she never wants to leave Berlin again: "They will have to chase me away. I like living here very much. Obviously the city was quite different when I first came here in 1988. But even then—especially as a young foreigner—you had the freedom to be yourself." It goes without saying that the capital city's rich cultural life is a decisive incentive for her staying there. She feels especially fortunate to be associated with the Berliner Philharmoniker: "This orchestra possesses the rare capacity to refine a performance in the shortest possible time while still relishing the prospect of new challenges." And it fulfils her quest for the ideal state of intellectual and spiritual trance. As Unsuk Chin states: "Having a concert with the Berliner Philharmoniker is one of the rare opportunities to experience that."

Kerstin Schüssler-Bach
Translation: John Moraitis

BERLINER PHILHARMONIKER
2005–2022

Kirill Petrenko
Chefdirigent
Chief conductor

Sir Simon Rattle
Künstlerischer Leiter
Chief conductor
(2002–2018)

ERSTE VIOLINEN
FIRST VIOLINS

Noah Bendix-Balgley
1. Konzertmeister
1st concertmaster

Guy Braunstein

1. Konzertmeister

Daishin Kashimoto

1. Konzertmeister

Daniel Stabrawa

1. Konzertmeister

Toru Yasunaga

1. Konzertmeister

Andreas Buschatz

Konzertmeister

Krzysztof Polonek

Konzertmeister

Rainer Sonne

Konzertmeister

Zoltán Almási

Maja Avramović

Helena Madoka Berg

Simon Bernardini

Wolfram Brandl

Peter Brem

Armin Brunner

Alessandro Cappone

Madeleine Carruzzo

Aline Champion

Felicitas Clamor-Hofmeister

Luiz Felipe Coelho

Laurentius Dinca

Luis Esnaola

Sebastian Heesch
Aleksandar Ivić
Hande Küden
Rüdiger Liebermann
Kotowa Machida
Helmut Mebert
Andreas Neufeld
Álvaro Parra
Johanna Pichlmair
Vineta Sareika-Völkner
Bastian Schäfer
Dorian Xhoxhi

ZWEITE VIOLINEN
SECOND VIOLINS

Marlene Ito

1. Stimmführerin

1st principal

Christian Stadelmann

1. Stimmführer

Thomas Timm

1. Stimmführer

Axel Gerhardt

Stimmführer

Christophe Horák

Stimmführer

Holm Birkholz

Philipp Bohnen

Stanley Dodds

Cornelia Gartemann

Amadeus Heutling

Angelo de Leo

Anna Mehlin

Rainer Mehne
Christoph von der Nahmer
Raimar Orlovsky
Heinz-Henning Perschel
Simon Roturier
Bettina Sartorius
Rachel Schmidt
Armin Schubert
Stephan Schulze
Christa-Maria Stangorra
Christoph Streuli
Eva-Maria Tomasi
Romano Tommasini

BRATSCHEN
VIOLAS

Amihai Grosz

1. Solobratscher

1st principal viola

Diyang Mei

1. Solobratscher

Neithard Resa

1. Solobratscher

Máté Szűcs

1. Solobratscher

Naoko Shimizu

Solobratscherin

Wilfried Strehle

Solobratscher

Micha Afkham

Julia Gartemann

Matthew Hunter

Ori Kam

Ulrich Knörzer
Sebastian Krunnies
Walter Küssner
Ignacy Miecznikowski
Martin von der Nahmer
Allan Nilles
Kyoungmin Park
Zdzisław Polonek
Tobias Reifland
Joaquín Riquelme García
Martin Stegner
Wolfgang Talirz

VIOLONCELLI
CELLOS

Bruno Delepelaire
1. Solocellist
1st principal cello
Georg Faust
1. Solocellist
Ludwig Quandt
1. Solocellist
Martin Löhr
Solocellist
Olaf Maninger
Solocellist
Jan Diesselhorst
Richard Duven
Rachel Helleur-Simcock
Christoph Igelbrink
Solène Kermarrec
Stephan Koncz
Martin Menking

David Riniker
Nikolaus Römisch
Dietmar Schwalke
Uladzimir Sinkevich
Götz Teutsch
Knut Weber

KONTRABÄSSE
DOUBLE BASSES

Matthew McDonald
1. Solobassist
1st principal bass
Janne Saksala
1. Solobassist
Nabil Shehata
1. Solobassist
Klaus Stoll
1. Solobassist
Esko Laine
Solobassist
Rudolf Watzel
Solobassist
Martin Heinze
Michael Karg
Wolfgang Kohly
Stanisław Pajak
Peter Riegelbauer
Edicson Ruiz
Gunars Upatnieks
Janusz Widzyk
Ulrich Wolff
Piotr Zimnik

FLÖTEN
FLUTES

Andreas Blau
Solo
Principal
Mathieu Dufour
Solo
Emmanuel Pahud
Solo
Michael Hasel
Jelka Weber
Egor Egorkin
Piccolo
Virginie Reibel
Piccolo

OBOEN
OBOES

Jonathan Kelly
Solo
Principal
Albrecht Mayer
Solo
Christoph Hartmann
Andreas Wittmann
Dominik Wollenweber
Englischhorn
Cor anglais

KLARINETTEN
CLARINETS

Wenzel Fuchs
Solo
Principal
Andreas Ottensamer
Solo
Karl-Heinz Steffens
Solo
Alexander Bader
Matic Kuder
Walter Seyfarth
Andraž Golob
Bassklarinette
Bass clarinet
Manfred Preis
Bassklarinette

FAGOTTE
BASSOONS

Daniele Damiano

Solo

Principal

Stefan Schweigert

Solo

Mor Biron

Henning Trog

Markus Weidmann

Sophie Dartigalongue

Kontrafagott

Contrabassoon

Marion Reinhard

Kontrafagott

Václav Vonášek

Kontrafagott

HÖRNER

HORNS

Radek Baborak

Solo

Principal

Stefan Dohr

Solo

Paula Ernesaks

Lászlo Gál

Norbert Hauptmann

Johannes Lamotke

Stefan de Leval Jezierski

Fergus McWilliam

Georg Schreckenberger

Klaus Wallendorf

Sarah Willis

Andrej Žust

TROMPETEN

TRUMPETS

Guillaume Jehl

Solo

Principal

Gábor Tarkövi

Solo

Tamás Velenczei

Solo

Thomas Clamor

Georg Hilser

Martin Kretzer

Florian Pichler

Andre Schoch

Bertold Stecher

POSAUNEN

TROMBONES

Christhard Gössling

Solo

Principal

Olaf Ott

Solo

Jesper Busk Sørensen

Thomas Leyendecker

Stefan Schulz

Bassposaune

Bass trombone

TUBA

Paul Hümpel

Alexander von Puttkamer

PAUKEN

TIMPANI

Rainer Seegers

Vincent Vogel

Wieland Welzel

SCHLAGZEUG

PERCUSSION

Raphael Haeger

Fredi Müller

Simon Rössler

Franz Schindlbeck

Jan Schlichte

HARFE

HARP

Marie-Pierre Langlamet

GÄSTE

GUESTS

Heike Clara Gneiting

Klavier, Celesta

(Cellokonzert)

piano, celesta

(Cello Concerto)

Holger Groschopp

Klavier

piano

(*Le silence des Sirènes*)

Hendrik Heilmann

Celesta

(*Chorós Chordón*)

Wolfgang Kühnl

Celesta, Cembalo

(Violinkonzert Nr. 1)

celesta, harpsichord

(Violin Concerto No. 1)

Majella Stockhausen

Celesta

(Klavierkonzert

Piano Concerto)

Klavier

piano

(*Chorós Chordón*)

Detlef Tewes

Mandoline

(Klavierkonzert)

mandolin

(Piano Concerto)

Sarah Tysman

Klavier, Celesta

piano, celesta

(*Rocaná*)



Unsuik Chin, circa 2015

Recorded at the Philharmonie Berlin
Violin Concerto No. 1¹: 28 April 2005
Cello Concerto²: 10 May 2014
*Le silence des Sirènes*³: 25 June 2015
Piano Concerto⁴: 5 June 2021
*Rocaná*⁵: 15 October 2022

Recorded at Suntory Hall, Tokyo
*Chorós Chordón*⁶: 25 November 2017

Publisher: Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd, London

Audio Production

Recording producer and editing: Christoph Franke
Sound engineers: Peter Gross¹, Marco Buttgereit²,
Gregor Schweiger²⁻⁴, René Möller^{5,6}
Assistant engineer: Johannes Hartmuth⁶
Immersive audio mix: Benedikt Schröder^{1,3}, Jupp Wegner^{2,4-6}

Executive producers: Olaf Maninger, Maximilian Merkle
Project managers: Felix Feustel, Timo Hagemeister
Assistant project manager: Felix Löhl
Art direction: Studio Marek Polewski
Layout: Marek Polewski, Janis Gildein
Editorial: Geertje Lenkeit
Editorial team: Phyllis Anderson, Richard Evidon,
Gerhard Forck, Felix Schoen
Foreword translated by John Moraitis
Introductions (pp. 11 – 29): Habakuk Traber, translated by John Moraitis
The text of *Le silence des Sirènes* is reproduced courtesy of
Boosey & Hawkes
Photos: Private archive (p. 5), Priska Ketterer (p. 51)
Picture processing: Meike Jäger
Premastering Blu-ray Disc: msm Studios
Subtitles: texthouse
Manufacturing: Druckhaus Sportflieger
Print production consulting: Simone Juhas-Stevens, Holger Schmirgalski
Special thanks to: Julia Albrecht, Jane Brown, Young In Kim, Reijo Kiilunen,
Tracy Lees, Henry Lindsay, Tobias Möller, Tugce Tez, Joonwoo Park,
Edward Pascall, Alice Wright

Christian Tetzlaff appears courtesy of Ondine

This project was realized with the kind and generous support of
Hyundai Motor Company



BPHR 23041
© & © 2023 Berlin Phil Media GmbH
All rights reserved · Made in the EU
berliner-philharmoniker-recordings.com

Artworks © Takahiro Kurashima