

November Music is an international music festival based in 's-Hertogenbosch. It gives the audience a bird's-eye view of what's happening in new music. The festival focuses on more than one genre. The emphasis is on contemporary composed music but also features jazz, improvised and electronic music, musical installations, and music theatre. Throughout the year, November Music also organizes concerts in places like museums. November Music is part of an international network of European festivals of contemporary music. www.novembermusic.net

Music Center the Netherlands is the resource and promotion center for the professional music world. Its mission is to propagate and enhance the position of Dutch musical life, both nationally and internationally. From its unique vantage point, MCN targets activities, where necessary related to primary responsibilities of promotion (national and international) and information, in conjunction with education and reflection. www.mcn.nl

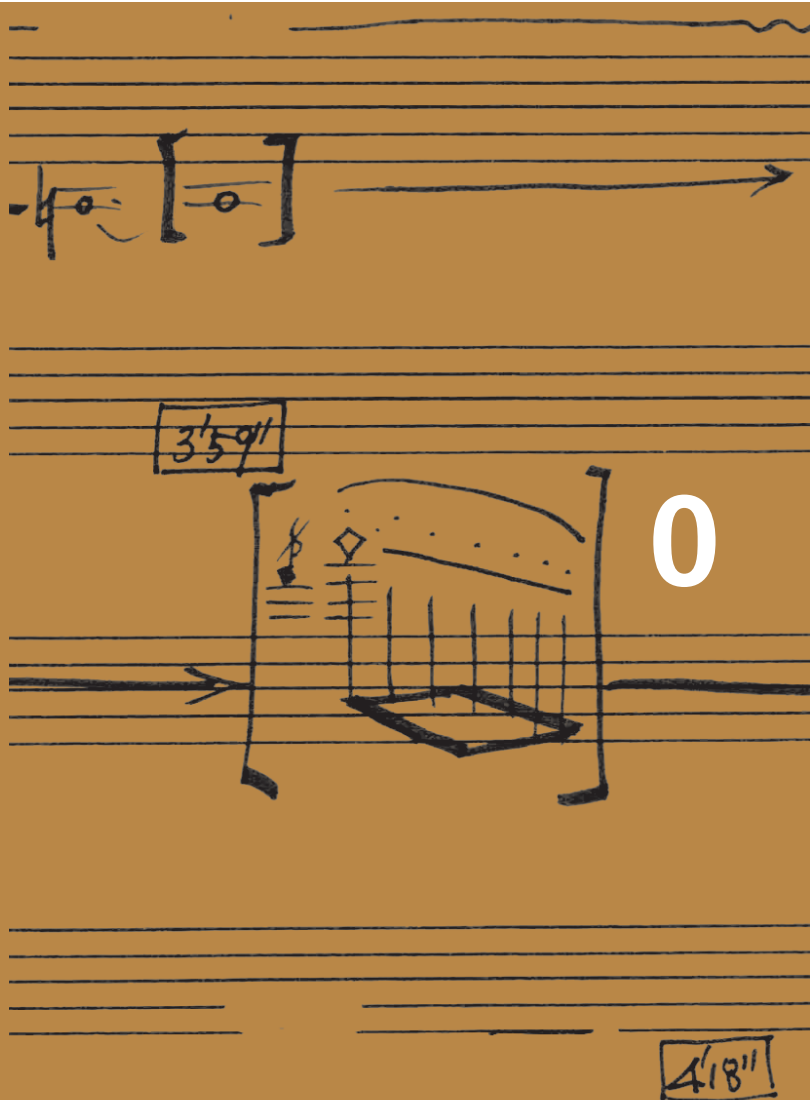
NM

Buma Cultuur is the foundation dedicated to the promotion and support of Dutch music and Dutch music copyright, covering the entire spectrum of music. Buma Cultuur initiates and contributes to a number of projects in the Netherlands and abroad. Buma Culture is founded by the Dutch Collecting Society Buma/Stemra. www.bumacultuur.nl

no
vem
ber
music

buma
cultuur

mcn
Music Center
The Netherlands



Intuïtie, durf en een gevoelig oor

Peter van Amstel
Seung-Ah Oh

X

Seung-Ah Oh. Intuïtie, durf en een
gevoelig oor Seung-Ah Oh. Intuition,
guts, and a sensitive ear

4

Peter van Amstel
Seung-Ah Oh

NL EN

**Seung-Ah Oh. Intuïtie, durf en een
gevoelig oor Seung-Ah Oh. Intuition,
guts, and a sensitive ear**

**Seung-Ah Oh. Intuïtie, durf en een
gevoelig oor Seung-Ah Oh. Intuition,
guts, and a sensitive ear**

Peter van Amstel
Seung-Ah Oh



Inhoudsopave Table of contents

Peter van Amstel

Inleiding - Unieke vorm, eigen gedachte 7

Introduction - Unique form, mind of her own

De zonnige toekomst van Seung-Ah Oh 11

1 Intuïtie, durf en een gevoelig oor

Seung-Ah Oh's sunny future

1 Intuition, guts, and a sensitive ear

Korea, Schönberg en de oosterse filosofie die trekt 25

2 Een retourtje Wenen

Korea, Schoenberg, and the appeal of an eastern philosophy

2 Round-trip to Vienna

Ontwikkelingen, vondsten en vooruitzichten 37

3 Stuk voor stuk

Developments, finds and prospects

3 Piece by piece

Seung-Ah Oh

Wat er Koreaans is aan mijn muziek 57

4 Als de wind uit het oosten waait

What's Korean in my music

4 When the wind blows from the East

Over Seung-Ah Oh 70

About Seung-Ah Oh

Werken van Seung-Ah Oh (selectie) 72

Works by Seung-Ah Oh (selection) 73

Over Peter van Amstel 77

About Peter van Amstel

Colofon 78

Unieke vorm, eigen gedachte

Een kloek stuk met lange lijnen van een virtuoos uitgebuite hobo, met over elkaar buitelandse glijtonen en trillers, bijeengehouden door een ingenieus geweven web van ritmes en klankkleuren, een stuk met 'veel energie, gebouwd op een overtuigend concept'. Voor dat stuk, *JungGa* geheten, kreeg de Koreaanse Seung-Ah Oh in 2010 de Buma Toonzetters Prijs voor de beste Nederlandse compositie van het jaar. Negen jaar eerder kwam Oh naar Nederland om in Den Haag haar studies voort te zetten aan het Koninklijk Conservatorium bij Louis Andriessen. Nog datzelfde jaar klonk in de Amsterdamse Ijsbreker haar *So-Ri II*, een stuk voor viool, cello en piano. De jaren daarna volgden talloze uitvoeringen van vaak nieuw werk op zo'n beetje alle nieuwe muziekpodia en -festivals in Nederland. Het Zephyr Quartet en Electra speelden haar muziek, Slagwerk Den Haag en De Volharding, het Nieuw Ensemble, Hexnut en Klang. Oh mag zich met recht een Nederlandse componiste noemen, en zo voelt zij zich ook.

Unique form, mind of her own

A sturdy piece featuring the long lines of a brilliantly deployed oboe with somersaulting glissandi and trills, captured in an ingenious web of rhythms and timbres, a piece 'full of energy, based on a convincing concept'. Seung-Ah Oh, originally from Korea, won the Buma Toonzetters Prijs for this piece, *JungGa*, an award for the most exceptional Dutch composition of 2010. Nine years earlier, Oh had arrived in the Netherlands to continue her studies at the Royal Conservatoire in The Hague under Louis Andriessen. Before the year was out her piece *So-Ri II* for violin, cello, and piano was played in the Ijsbreker in Amsterdam. Subsequent years saw numerous performances at virtually all of the venues and festivals for contemporary music in the Netherlands, often featuring spanking new work. The Zephyr Quartet and Electra played her compositions as did Slagwerk Den Haag and De Volharding, Nieuw Ensemble, Hexnut, and Klang. In other words, Oh has every reason to refer to herself as a Dutch composer and that is what she feels herself to be.

Seung-Ah Oh valt ook op in het buitenland. Onder meer in Polen, Hongarije, Spanje, de VS en Korea verdiende zij prijzen en onderscheidingen, ensembles spelen haar muziek in heel wat buitenland. Oh geeft colleges aan universiteiten in Amerika. Sinds kort heeft zij een full-time aanstelling aan de DePaul University in Chicago, onder soepele voorwaarden vertelt ze, waardoor er tijd blijft om te reizen en een deel van het jaar in Nederland te wonen.

We spreken elkaar, heel kort en net voor de zomervakantie, tijdens een repetitie van ensemble Klang dat haar *Fragments* instudeert. Zij zet de puntjes op de i (meer vibrato en zwelpedaal, een ander A4-tje tussen de pianosnaren, de rijstkometjes zijn te zuiver gestemd), we noteren in onze agenda's: MuzyQ in Amsterdam, de week erop, praten na een repetitie met Hexnut dat *Figures in Time* in première zal brengen. Het duurt allemaal wat langer dan gepland, maar na de repetitie is Seung-Ah even opgetogen als toeschietelijk. Voor een vervolg spreken we af op het Conservatorium in Den Haag, maar we praten op een terras in de zon. Het interieur van haar huis in Den Haag is, zie ik bij onze derde afspraak, comfortabel en ruim, wit en zwart, hout en kalk. Daar heeft

Seung-Ah Oh has also made waves in other countries. She won awards and distinctions in Poland, Hungary, Spain, the US, Korea, and elsewhere; ensembles play her music all over the world. Oh teaches at universities in the United States and recently obtained a permanent appointment at the DePaul University in Chicago. Fortunately, the terms are flexible, she says, so she will have time to travel and live part of the year in the Netherlands.

We talk briefly, just before the summer holidays, as Ensemble Klang rehearses her work *Fragments*. She applies the finishing touches (more vibrato and swell pedal, a different piece of A4 paper between the piano strings, and the rice bowls are too much attuned) and we jot down in our diaries: MuzyQ in Amsterdam the following week, a conversation following a rehearsal with Hexnut, the ensemble that will premiere *Figures in Time*. Everything takes longer than planned but once the rehearsal is over Seung-Ah is as jubilant as she is accommodating. We agree to talk again at the Conservatoire in The Hague but we end up in a sunny outdoor cafe. During our third meeting I see the interior

ze partituren en muziek, schetsboeken en koffie paraat; enthousiast en onvermoeibaar brengt Seung-Ah (we tutoyeren elkaar) onze gesprekken op een totale lengte van bijna zeven uur.

Na het beluisteren van haar muziek, het bekijken van haar partituren en het nadenken over alles wat Seung-Ah mij vertelde, heb ik in het hoofdstuk *Intuïtie, durf en een gevoelig oor* beschreven wat mij trof in haar aanpak, haar fascinaties en haar ontwikkeling. *Een retourtje Wenen* is een verslag van haar muzikale reis die begon met piano en viool in Seoul, een virtueel vervolg kreeg in het serialisme van de Weners en haar, muzikaal gesproken, rond 2001 weer naar Korea bracht. In *Stuk voor stuk* commentarieert Seung-Ah twaalf van haar composities uit de periode 2001-heden, stukken die destijds belangrijk voor haar waren, en dat goeddeels nog altijd zijn. *When the wind blows from the East* schreef zij zelf, een heldere uitleg over Koreaanse muziek en de betekenis ervan, en een toelichting op de manier waarop zij daar gebruik van maakt in haar eigen muziek.

of her house in The Hague, which is comfortable and spacious – black and white, wood and stucco. Here scores and music, sketchbooks and coffee are to hand. Seung-Ah (we are on first-name terms) is passionate and a real dynamo. Indeed, she has so much to say that our discussions last a total of seven hours.

After listening to her music, looking at her scores, and musing on what she told me, I used the chapter *Intuition, guts, and a sensitive ear* to describe what I found remarkable about Seung-Ah's approach, her interests, and how she developed as an artist. *Round-trip to Vienna* tells the story of a musical journey that started with Oh playing the piano and violin in Seoul, continued with a virtual outing to the serialism of the Second Viennese School then back, musically, to Korea around 2001. In *Piece by piece* Seung-Ah comments on twelve compositions that she has composed since 2001; pieces that were important to her at the time and mostly still are. She herself wrote *When the wind blows from the East*, a lucid exposition of what Korean music is, what it means, and how she uses it in her own music.

Die is 'niet een samensmelting van meerdere culturen', oordeelde de jury van de Toonzetters Prijs over *JungGa*, 'maar een unieke vorm met een volledig eigen gedachte'. Als ik Seung-Ah Oh een klein beetje heb leren kennen, dan kan zij zich daar wel in vinden.

The latter is 'not an amalgamate of various cultures', as the jury of the Toonzetters Prijs said about *JungGa*, 'but a unique musical form that springs from her own mind'. If I've learnt anything about Seung-Ah Oh it is that she'll probably say amen to that.

De zonnige toekomst van Seung-Ah Oh

1 Intuïtie, durf en een gevoelig oor

"Heel merkwaardig", zei ik, "zoals jij de zaak beschrijft gaat er een soort van componeren aan het componeren vooraf. Het complete materiaal en de organisatie moeten al klaar zijn voordat het eigenlijke werk begint, maar de vraag is dan wel wat het eigenlijke componeren is."

Het lijkt wel alsof Zeitblom, de onafscheidelijke vriend van componist Leverkühn in *Doctor Faustus* van Thomas Mann, de vinger legt op zo ongeveer het enige pijnplekje waar de in Korea geboren componiste Seung-Ah Oh ook nog wel eens last van heeft: de opdringerige weerbaarheid van nieuwe ideeën die een afgewogen vooropgezet plan om zeep dreigen te brengen. Want wat geeft dan de doorslag? Het gewicht van het doorwrochte plan, of de lichtheid van het spontane idee? Zeitblom verbaasde zich over Leverkühns uitleg van componeren binnen het systeem dat hij ontwikkelde, het twaalftoonssysteem, in werkelijkheid door Arnold Schönberg uitgevonden. Toevallig genoeg beoe-

Seung-Ah Oh's sunny future

1 Intuition, guts, and a sensitive ear

"Strangely enough", I say to Seung-Ah Oh, "the way you describe it, the act of composing is preceded by an initial round of precomposing. All of the materials need to be ready and the structure has to be in place before the actual work begins. Which makes me wonder, what does real composing entail?"

It is as if Zeitblom, fast friend of the composer Leverkühn in Thomas Mann's *Doctor Faustus*, hits the Korean-born composer where it hurts. She regularly struggles with the interfering obstinacy of new ideas that threaten to put paid to balanced and methodical plans. Which factor will tip the scales? The gravity of a well thought-out plan or the lightness of spontaneous ideas? Zeitblom expressed his wonderment as Leverkühn explained how he composed according to a system that he had developed, the twelve-tone technique (Arnold Schoenberg was the inventor in the real world).

fende ook compositiestudente Seung-Ah Oh jarenlang deze muziek. Zij begon ermee in haar geboorteplaats Seoul, en ontwikkelde zich in de Verenigde Staten tot een ware tovenaarsleerling in het toepassen ervan. Een vooraf bedachte reeks van twaalf tonen wist zij fluks en vaardig, middels de toegestane omkeringen, spiegelingen en kreeftgangen, te variëren tot een feilloos sluitend geheel van enige lengte. Dit alles onbekommerd, zonder vooropgezet plan. Schönberg zelf vroeg al eens, toen hij hoorde dat heel wat jonge componisten zijn systeem gebruikten: “En, stoppen ze er muziek in?” Seung-Ah Oh antwoordt daar achteraf heel eerlijk op: “Nee, in het begin zeker niet.”

Niet voor niets prijken op haar curriculum vitae composities vanaf 2001, het jaar waarin zij naar Nederland kwam om onder de hoede van Louis Andriessen definitief het twaalftoonssysteem van zich af te schudden. Sinds haar afscheid van Schönberg, Wenen en het serialisme bedenkt Oh voorafgaande aan het eigenlijke componeren een evenwichtig raamwerk, een uitgekiend schema, een ingenieus stratenplan met routebeschrijvingen langs adembenemende vergezichten – maar of ze zich eraan zal kunnen houden staat helemaal niet vast. Ideeën

As a composition student, Seung-Ah Oh focused on this method for a number of years. She started in her birthplace Seoul and continued in the United States where she turned out to be a true sorcerer's apprentice. Using the permitted inversions, retrogrades, and retrograde inversions she could swiftly and proficiently arrange a predetermined set of twelve notes into a seamless whole of some length. She used to work haphazardly, without a premeditated plan. When he heard that quite a few young composers used his system, Schoenberg himself once asked: “And, do they infuse the work with music?” In retrospect, Seung-Ah Oh says honestly: “No, I didn't. Certainly not at first.”

It is no accident that her CV shows compositions from 2001. In that year she arrived in the Netherlands where she was to cast off the twelve-tone system under the guidance of Louis Andriessen. Ever since saying goodbye to Schoenberg, Vienna, and serialism before she starts to compose Oh constructs a balanced framework, a sophisticated scheme, an ingenious street plan with itineraries across breathtaking panoramas

voor tonen en timbres, ritmes en overgangen, tijdsduur en vorm, de ingrediënten liggen van tevoren klaar in afgewogen proporties en uitgebalanceerde verhoudingen, maar tijdens het eigenlijke componeren blijkt vaak dat het beter kan. Dan zeggen haar intuïtie en haar oren (waarop zij blindelings vertrouwt) dat het anders moet. Het resultaat is gewoonlijk verrassend origineel en kwalitatief dik in orde, uiteindelijk tot haar tevredenheid en deels ook, altijd nog, tot haar verbazing.

De intuïtie kwam niet uit de lucht vallen: het variëren, balanceren en orkestreren dat zij jarenlang in twaalftoonsverband beoefende maakte haar tot de vakvrouw die zij nu is. Andriessen zei het haar zelf: “Je beheerst uitstekend alle technieken, je weet alleen niet wat je ermee wilt.” Hij zei ook: “Je hebt lang niet zoveel toonhoogtes nodig als je denkt.” En: “Nu eens een tijdje niet componeren, kijk wat er allemaal om je heen gebeurt!”

Met dat laatste was zij inmiddels al begonnen, voor Oh waren Schönberg en de andere serialisten niet meer de enige referenties en inspiratoren. Vooral de muziek van Olivier Messiaen sprak tot haar verbeel-

– but this does not automatically mean that she will take the route that she herself has mapped out. Her ideas about tones and timbres, rhythms and transitions, duration and form are like the ingredients of a meal that have been prepared in advance, weighed, measured and in the correct proportions. Yet once the actual composing starts, she often finds there is room for improvement as her intuition and ears (which she trusts blindly) tell her to do things differently. At the end of the day the result can be startlingly original and of a very high standard, to her delight and sometimes, still, to her surprise.

Her intuition did not come out of the blue. She became an expert on the back of the variations, balancing-acts, and orchestrations that were required for the twelve-tone composition that she practised for years. Andriessen said so himself: “You have an excellent command of technique, you just don't know what to do with it.” He also stated: “You need fewer notes than you think.” And: “Stop composing for a while, look around you and see what happens!”

ding. En inmiddels had zij in een compositie voor het eerst iets van haar Koreaanse herkomst laten horen. In haar dissertatie gewijd aan Messiaens *Réveil des Oiseaux*, waaraan ze ruim voor 2001 al was begonnen, analyseerde Oh nauwgezet de vogels van Messiaen: nachtegaal, merel, zanglijster en wielewaal. Ze bewonderde zijn overgangstechnieken, het 'voortdurend hercombineren van toonverzamelingen en figuren', door 'het boven en naast elkaar zetten' van materiaal middels 'knippen en plakken, en het verschuiven van blokken muziek'. Haar conclusie luidde destijds: '*Réveil des Oiseaux* is niet alleen een interessant stuk vanwege de letterlijke transcriptie van de 38 vogelmelodieën, maar ook omdat Messiaen ze dankzij een voortreffelijke timing, frase-ring, placering en structurering tot een hecht geheel samensmeedt.'

De permutatie, het op een ordelijke en geleidelijke manier herschikken van tonen, klanken of ritmes, werd een van de terugkerende basisprincipes in haar eigen muziek. Oh omarmde methodes en technieken die Messiaen een naam gaf, ontwikkelde ze verder en zette ze naar haar hand. Zoals zijn onomkeerbare ritmes, equivalent aan het palindroom in de spreektaal – het omkeren ervan levert niets nieuws op.

She had already started to do the latter. Schoenberg and serialism were no longer her only points of reference and inspiration. Particularly Olivier Messiaen's music quickened her imagination. In addition, she had begun to incorporate slivers of her Korean heritage in her work. Well before 2001 Oh had embarked on a dissertation on Messiaen's *Réveil des Oiseaux*, for which she painstakingly analysed Messiaen's birds: nightingale, blackbird, song thrush, and oriole. She admired his transition technique, the 'continuous varying of combinations of pitches and figures' and 'super-imposition, juxtaposition' of the materials by means of 'cutting, pasting, and shuffling of the blocks of music'. At the time she concluded: '*Réveil des Oiseaux* is not just an interesting piece because of the literal transcription of the 38 bird songs but also because of Messiaen's excellent choices regarding timing, phrasing, placing and structuring these bird songs into a tight organism.'

Permutation, the orderly and gradual rearranging of tones, sounds, or rhythms, became one of the cornerstones of her music. Oh embraced

Het korter maken van de ene ritmische cel en het met dezelfde tijdsduur verlengen van een andere, de idee van de *valeur ajoutée*. Het stapelen van de natuurlijke boventonen op een grondtoon om akkoorden te bouwen, *résonance*. Of het voorschrijven van zacht gespeelde tonen boven een stevige grondtoon, wat een timbre in plaats van een akkoord oplevert. En, niet in de laatste plaats, het gebruik van klankkleur als dragend principe onder de muziek. Langzamerhand ontwikkelde Oh een oor voor de delicaatste timbres, en de benodigde vaardigheden om die te genereren.

Maar pas op, als het nu lijkt alsof Seung-Ah Oh van seriële jeugdzondes abrupt en uitsluitend overschakelde op cerebrale ingetogenheid, is niets minder waar. Ze schrijft ook gespierde stukken voor grote ensembles als De Volharding en voor symfonieorkest. En, niet in de laatste plaats, extroverte, speelse, bij vlagen hoekige slagwerkcomposities. Ook in haar meer ingetogen werk is ruimte voor afwijkingen en verrassingen, voor doorbrekingen van het stramien. Ze houdt van vloeiende overgangen en voorzichtige permutaties maar schrikt evenmin terug voor een abrupte wending of een wilde klap: het denken in dogma's liet zij niet voor niets achter zich.

the methods and techniques that Messiaen had defined; she developed them further, and bent them to her will. For instance his non-reversible rhythms, which he regarded as palindromes in the sense that inverting them did not produce anything new. Or the technique of abbreviating one rhythmic cell then elongating another by the same factor, the concept of *valeur ajoutée* (added value); the stacking of natural harmonics on the tonic to build chords, *résonance*. Or notes played softly on top of a solid tonic, which creates a timbre instead of a chord. And, last but not least, the use of tone colour as the defining principle driving the music. Slowly but surely, Oh developed an ear for the most delicate timbres while acquiring the skills to make them.

But this does not mean to say that Seung-Ah Oh abruptly switched to cerebral coyness after sowing her serial wild oats. Nothing could be further from the truth. She writes muscular pieces for large ensembles like De Volharding as well as for symphony orchestras. Not to mention her extrovert, playful, and sometimes angular compositions for percussion. Even her less exuberant works provide space for deviations

In de afgelopen jaren is het slagwerk, vooral dat van de ongestemde soort, steeds nadrukkelijker in haar werk terecht gekomen. “Ik merkte dat ik goed ben met slagwerk”, zegt ze met gevoel voor understatement over *DaDeRimGil*, een compositie die zij in 2003 schreef voor Slagwerkgroep Den Haag. Ze denkt dat het iets te maken heeft met haar Koreaanse achtergrond, al groeide zij nu niet bepaald op met Koreaanse muziek: als kind speelde Seung-Ah piano en viool. Aanvankelijk deed ze in haar eigen composities helemaal niets met Koreaanse muziek; het twaalftoonsstelsel geeft daar nu eenmaal geen ruimte voor. Totdat de Mostly Modern Chamber Music Society in Cleveland haar in 2001 vroeg een stuk te schrijven voor gitaar en fluit, uit te voeren in een plaatselijke Aziatische galerie. Dat bracht Oh op het idee de fluitmuziek van de Koreaanse taegeum als uitgangspunt te nemen; de klankkast van de gitaar kon daarbij mooi dienen als percussie-instrument. Het stuk, *So-Ri I*, lukte goed. Een variant voor viool, cello en piano, *So-Ri II*, lukte nog beter en sindsdien kreeg Korea een plaats in de muziek van Seung-Ah Oh. Soms hoorbaar, maar vaak ook niet. En niet altijd, het bleef een optie. Daarmee is Oh in goed gezelschap, bijna alle twintigste-eeuwse componisten van naam, inclusief Messiaen, legden een opvallende

and surprises; they break with established patterns. She loves smooth transitions and circumspect permutations but is not afraid of abrupt U-turns or wild explosions. Clearly, she has moved beyond musical dogmas.

In the past years percussion – especially of the untuned variety – has increasingly taken pride of place in her work. “I found that I have a way with percussion”, she says with perfect understatement about *DaDeRimGil*, a composition she wrote in 2003 for Slagwerkgroep Den Haag. In her view this is connected to her Korean background, even if she didn’t exactly grow up with Korean music; as a child Seung-Ah played the piano and the violin. At first she didn’t include any aspects of Korean music in her compositions; it wasn’t possible within the confines of the twelve-tone system. However, in 2001 the Mostly Modern Chamber Music Society in Cleveland asked her to write a piece for guitar and flute that would be performed in a local Asian gallery. It gave Oh the idea to take the music of the Korean flute taegeum as a starting point while using the body of a guitar as percussion instrument.

belangstelling voor muziek uit oosterse contreien aan de dag.

Messiaen kwam nooit in Korea, maar wel min of meer in de buurt. In 1962 was hij in Japan waar hij blij werd verrast door de muzikale mogelijkheden van de keizerlijke banketmuziek Gagaku en het statige muziektheater Noh. In de zesde van zijn *Sept Haikai* kwinkeleren opgewekt en uitbundig de vogels die hij hoorde in de stad Karuizawa. Hoe anders zou het gelopen zijn als hij in Korea was aangeland. Bij de Koreanen gaat schoonheid veelal gepaard met droefheid en melancholie, die gevoelens gaan nu eenmaal het diepst. In liederen krijgen aandoenlijke passages gewoonlijk veel nadruk. In de muziek vallen stiltes, dat geeft ruimte voor overpeinzingen, inkeer en verdriet. In Korea, zeggen ze daarom dat de vogels niet zingen, maar wenen.

Seung-Ah Oh was zich in 2001 van dat alles nog maar nauwelijks bewust; van Koreaanse muziek wist ze nog bijna niets. Maar compositiesdocent Andriessen zette haar aan het denken met zijn onverwachte opdrachten (Neem afstand. Kijken wat er om je heen gebeurt.) en zijn lastige vragen (Waarom schrijf je dit stuk? Wat wil je ermee? Waarom

The piece, *So-Ri I*, turned out well. A variation for violin, cello, and piano, *So-Ri II*, was even more successful. Ever since that time Korea has played a part in Seung-Ah Oh’s music. Sometimes audibly, at other times imperceptibly so. And it was always an option, not a given. In this respect Oh is in good company. Virtually all of the renowned 20th century composers, including Messiaen, have been remarkably interested in music from the Orient.

Messiaen never visited Korea but he came close. In 1962 he went to Japan where the musical scope of the imperial banquet music Gagaku and the stately musical drama Noh was a pleasant surprise. In the sixth of his *Sept Haikai* the birds he heard in the city of Karuizawa warble brightly, in high spirits. His music might have turned out differently should he have ended up in Korea. For the Koreans, beauty is often tinged with sadness and melancholy, feelings that are regarded as profound. In songs the emphasis is usually on emotional passages. The music is punctuated with silences, which means there is room for musings, repentance, and grief. They say that, in Korea, birds don’t sing. They cry.

voor dit instrument? Wat wil je zeggen?). Dat stemde haar tot nadenken, ook over de vraag of de muziek en esthetiek van haar geboorteland iets zouden kunnen toevoegen aan haar eigen werk. Peter Adriaansz, componist en artistiek directeur, met wie zij toen bevriend was en tegenwoordig getrouwd, vond van wel. In tegenstelling tot de Koreaanse Oh hield de Amerikaanse Adriaansz zich bezig met oosterse filosofieën, met de Indiase manier van denken, met zen-boeddhisme en de *I Tsjing*. “Hij gaf me een heel nieuwe kijk op mijn afkomst”, zegt Oh. Saillante bijkomstigheid is dat Adriaansz’ ouders ethnomusicologen waren. Vader Willem is een autoriteit op het gebied van Japanse hofmuziek, en had goede banden met de Koreaanse kayageumspeler Byung-Ki Hwang, dezelfde die Oh in Seoul een introductie gaf in de Koreaanse hofmuziek.

De vragen van Andriessen, de inzichten van Adriaansz en, niet te vergeten, het succes van *So-Ri I* en *II*, maakten Oh nieuwsgierig naar de volks- en oude hofmuziek van Korea: zij besloot zich er grondig in te verdiepen. Oh vatte het plan op een muziektheaterstuk te maken over de legendarische zestiende-eeuwse schrijfster, dichteres en musica

In 2001 Seung-Ah Oh was barely aware of all this. She had hardly any knowledge of Korean music. Yet her composition teacher Andriessen provided her with food for thought through unexpected assignments. (Disassociate yourself. Observe what happens around you.) He also posed awkward questions. (Why are you writing this piece? What do you plan to do? Why use this instrument? What is it you want to say?) It challenged her, made her wonder whether the music (and aesthetics) of her native country would add something to her work. Peter Adriaansz, composer and artistic director, her friend at the time, now her husband, thought it would. In contrast with the Korean-born Oh the American-born Adriaansz engaged in eastern philosophy, the Indian way of thinking, Zen Buddhism, and the *I Ching*. “He made me look at my heritage in an entirely new way”, Oh says. A salient detail is that Adriaansz’ parents were ethnomusicologists. His father Willem is an authority in the field of Japanese court music and maintained bonds of friendship with the Korean kayageum player Byung-Ki Hwang; the same person who introduced Oh to Korean court music in Seoul.

Jin-Yi Hwang. Bij de naspeuringen naar de wederwaardigheden van deze bijzondere vrouw stuitte Oh op een geschrift van een vooraanstaande boeddhistische monnik die schreef over een citer zonder snaren. Die snaren, legde hij uit, zijn volstrekt overbodig voor iemand met voldoende denkkraft; concentratie en inbeelding zijn voldoende om de muziek daadwerkelijk te horen.

Stilte speelde in westerse muziek eeuwenlang geen rol van betekenis. In 1893 kon Claude Debussy daarom over zijn opera *Pelléas et Mélisande* schrijven: ‘Ik heb een middel gebruikt, helemaal spontaan trouwens, dat volgens mij tamelijk zeldzaam is, namelijk Stilte (lach niet!) als een middel van expressie! En misschien als enige manier om de emotionele lading van een frase tot uitdrukking te laten komen.’ Chinezen, Japanners en Koreanen ontdekten dat al eeuwen eerder, de aandacht voor rust, stilte en leegte is ingebakken in hun levensovertuigingen. In het confucianisme (Confucius: ‘Stilte is de remedie tegen alle kwalen’), het taoïsme (Lao Tse: ‘De grootste openbaring is de stilte’), het zenboeddhisme (‘Zeg niets – tenzij het de stilte verbetert’). Daarom is Koreaanse hofmuziek verstilde etherische muziek, traag en abstract. Zingen, het

Andriessen’s questions, Adriaansz’s insights, and the success of *So-Ri I* and *II* kindled Oh’s interest in the traditional folk music and ancient court music of Korea; she decided to immerse herself in the subject. Subsequently, she embarked on a project to create a musical theatre piece about the legendary 16th century writer, poetess, and musician Jin-Yi Hwang. As she researched the adventures of this remarkable woman Oh found a document written by a prominent Buddhist monk about a zither without strings. He explained that strings were completely superfluous for someone with sufficient brainpower; to hear the music one merely needed concentration and imagination.

For centuries, silence was barely important in western music. In 1893 Claude Debussy wrote about his opera *Pelléas et Mélisande*: “Spontaneously, I have used a resource that I believe to be fairly rare, namely Silence (don’t laugh!) as a means of expression! Perhaps it is the only way to articulate the emotional impact of a particular phrase.” The Chinese, Japanese, and Koreans discovered this many centuries ago.

bespelen van de citer kayageum of de fluit taegeum is dan ook niet in de eerste plaats bedoeld om de stilte te verdrijven, maar om die te benadrukken door er zorgvuldig gekozen klanken in en omheen te plaatsen. “En in zekere zin leiden alle muzikale voorbereidingen uiteindelijk tot stilte”, zegt Oh, “dat was voor mij een enorme ontdekking.”

Dat inzicht hangt nauw samen met de kunst van de transitie, het overgaan van de ene klank in de andere. Eerst heb je dit en dan heb je dat, maar wat gebeurt er tussentijds, waaruit bestaat de overgang zelf? Daar kwam Oh achter toen ze in Korea lessen nam in het zingen van jungga, de traditionele liederen uit het kamermuziekrepertoire van het vroegere Koreaanse hof. Iedere toon krijgt daarin een van de verschillende soorten vibrato's toegewezen, variërend van een vluchtige triller tot een krachtig aangezette diepe vibratie (“Ik wist niet dat dat mooi was!”). Al dan niet gecombineerd met een glissando op weg naar de volgende toon of, met een nauwelijks nog hoorbaar versierinkje op het allerlaatste moment, langzaam uitstervend tot het stil is. De Koreaanse kunst van de overgang werd een vanzelfsprekend onderdeel van Oh's denk- en componeerarsenaal; een van de interessante muzikale

Attention to serenity, silence, and emptiness is built into their philosophy of life. In Confucianism (Confucius: ‘Silence is the true friend that never betrays, Taoism (Lao Tse: ‘Silence is the biggest revelation’), and Zen Buddhism (‘Do not speak – unless it improves on silence’). Korean court music is a tranquil, ethereal music, slow and abstract. Singing or playing the zither kayageum or the taegeum is not primarily a way to break the silence but rather to be mindful of it. This is done by surrounding and interspersing it with carefully chosen sounds. “In a sense all musical preparations eventually lead to silence”, Oh says. “To me that was a revelation.”

This eye-opener is closely connected to the art of transitions between one sound and the next. First there is one thing, then another thing, but what happens in between, how does the transition take place? Oh found the answer in Korea when she took lessons in jungga, the traditional singing technique used in the chamber music repertory of the early Korean courts. Every note is allocated one of many different types of vibrato, ranging from a concise trill to a powerfully produced deep

mogelijkheden die zich niet altijd manifesteren, maar wel permanent beschikbaar zijn.

De Koreaanse invloeden kwamen, ook naar haar eigen overtuiging, voorlopig het sterkst en opvallendst naar voren in *Words and Beyond* uit 2008, het muziektheaterstuk over Jin-Yi Hwang dat Oh zich jaren eerder had voorgenomen te maken. Dit indrukwekkende stuk voor mezzosopraan, vier percussionisten en een danser beschouwt zij bovendien als het werk waarin zij het meeste en het beste van zichzelf heeft kunnen uiten. Interessant genoeg beweegt de muziek zich van het oude Korea naar het moderne Westen, net als in haar andere Koreaans getinte stukken. Als om te benadrukken dat Seung-Ah Oh toch in de eerste plaats een westerse getraind componist is die eigentijdse muziek componeert.

In de muziek van Seung-Ah Oh is niet zo gemakkelijk een eigen stijl of signatuur te herkennen; vanaf het moment dat zij het twaalftoons-systeem afzwoer is haar muzikale levenswandel vooral een interessante ontdekkingstocht. Gedreven door een goed ontwikkelde intuïtie

vibration (“I didn't know this could be beautiful!”). Perhaps in combination with a glissando between two notes or with a barely audible little ornament at the very end that fades out slowly until silence sets in. The Korean art of transition became a natural part of Oh's thinking and composing arsenal; an interesting musical option that is not always manifestly present but can be accessed if required.

Oh thinks that, so far, the Korean influences in her work have been strongest and most conspicuous in *Words and Beyond*, created in 2008, a musical theatre piece about Jin-Yi Hwang that she had resolved to make a few years earlier. She believes that she has expressed herself more fully and better in this impressive piece for mezzo-soprano, four percussionists, and one dancer than in any other work. Interestingly, the music moves from ancient Korea towards the modern western world and the same happens in her other Korean-influenced pieces. As if to emphasize that Seung-Ah Oh is a composer in the western tradition who operates in the field of contemporary music.

maakt zij haar keuzes, wat dankzij haar gedegen opleiding en brede ervaring sterke muziek oplevert. Met de nodige bravoure zet Oh zich even gemakkelijk aan een werk voor elektrisch versterkt strijkkwartet (première november 2011 tijdens November Music, Den Bosch), als aan een tromboneconcert voor symfonieorkest (première najaar 2011 in Quito, Ecuador). Het eerstgenoemde zal gaan over acties van de linkerhand na het tokkelen of strijken van een snaar, over muziek tussen de noten dus. In het tweede klinken naast extravagante en melodieuze tromboneklanken ook quasi-willekeurig beierende Italiaanse kerkklokken. Zijn hier misschien twee signaturen te bespeuren?

‘Ik dwing mezelf niet in de een of andere richting, ik volg mijn interesses. Mijn muziek is nogal lyrisch en toegankelijk, ik streef naar een zekere eenvoud en helderheid die het voor luisteraars gemakkelijk maakt aan te haken. De Deense componist Per Nørgård zei eens in een interview: “Ik sta met één voet in het westerse rationalisme en met de andere in de oosterse mystiek, niettemin voel ik me op beide terreinen een vreemdeling.” Dat beeld resoneert al een tijdje in mijn hoofd. Misschien plant ik mijn voeten wel stevig neer, maar allebei op verschil-

It is not that easy to identify a specific style or signature in Seung-Ah Oh’s music; from the moment she renounced the twelve-tone system her musical life has been a fascinating voyage of discovery. She relies on a well-developed intuition as she makes her choices; the end result is powerful music, thanks to her thorough education and broad experience. Oh is confident enough to boldly take on a work for electrically amplified string quartet (which premieres in November 2011 at November Music, Den Bosch) while working on a trombone concerto for symphony orchestra (which premieres in the autumn of 2011 in Quito, Ecuador). The former will focus on activities by the left hand after plucking or bowing a string, i.e. on the music between the notes. The latter contains Italian church bells that are ringing pseudo-randomly alongside extravagant and melodious trombone sounds. Do we detect two different signatures?

“I do not force myself to travel in one particular direction; I merely go where my interests take me. My music is quite lyrical and accessible, I

lend terrein. Mijn lichaamsgewicht verplaatst zich van de ene naar de andere kant, of rust ergens in het onzekere midden, afhankelijk van het stuk dat er moet komen. Tja, hier zal ik nog wat langer over moeten nadenken.”

Toch nog een klein pijnplekje misschien, naast het stekelige dilemma van het componeren vooraf en het componeren zelf. Maar wie willens en wetens werkt aan een eigen signatuur, komt gemakkelijk uit op een karikatuur van zichzelf. Een evenwicht is op zijn interessantst als het precair en tijdelijk is. En wie niet, koste wat het kost, een vooropgezet idee inruilt voor een beter zodra het zich aandient, is geen uitvinder maar een boekhouder. Componiste Seung-Ah Oh kan de toekomst met vertrouwen tegemoet zien.

strive for a certain simplicity and clarity that makes it easy for listeners to engage. The Danish composer Per Nørgård once said in an interview: ‘I’m standing with one foot in western rationalism and with the other in eastern mysticism. Yet I feel like a stranger on both counts.’ This image has been resonating in my head for a while. Maybe I’m inclined to plant my legs firmly on the ground but they end up in different areas. My body weight moves back and forth between both sides of the boundary or stays somewhere in the middle, depending on the piece that I am creating. Well, I may have to think longer on this.’

So maybe this is another sensitive area – in addition to the thorny dilemma of the relation between precomposing and actual composing. Obviously, a deliberate and conscious attempt to develop a signature could become caricatural. Equilibrium is more interesting if it is precarious and transitory. Trading in premeditated plans for spontaneous ideas seems to make sense – as long as one is an inventor, not an accountant. Composer Seung-Ah Oh can look to the future with confidence.



Korea, Schönberg en de oosterse filosofie die trekt

2 Een retourtje Wenen

“Muziek was een belangrijk onderdeel van onze familiecultuur”, zegt de in 1969 geboren Seung-Ah Oh, maar in katholiek huize Oh klonk geen oude Koreaanse kamermuziek, geen volksmuziek uit de dorpen of van het platteland. Vader werkte in de jaren zeventig een tijd lang in Saoedi-Arabië, hij kwam terug met een fantastische geluidsinstallatie inclusief taperecorder en een flinke verzameling banden met operamuziek. “Hij draaide Pavarotti, alle grote zangers”, herinnert Oh zich, “heel vaak en heel hard. Toen ik in de jaren zeventig en tachtig opgroeide, vond niemand Koreaanse muziek belangrijk. Op de lagere en middelbare school kregen we wel muzikles, maar daar ging het vrijwel alleen over westerse muziek, vooral klassiek vanaf Beethoven en de romantiek. We kregen theorieles, we zongen liederen van Schubert en Schumann.”

Korea, Schoenberg, and the appeal of an eastern philosophy

2 Round-trip to Vienna

“Music was important to our family when I grew up”, says Seung-Ah Oh, who was born in 1969. Yet in the Roman Catholic Oh household no ancient Korean chamber music could be heard or folk music from the villages or rural areas. In the 1970s, Seung-Ah’s father worked in Saudi Arabia for a while and came back with a fabulous hi-fi system, including a tape recorder and an extensive collection of opera tapes. “He played Pavarotti, all of the well-known singers”, Oh remembers, “very often and very loudly. When I grew up in the 1970s and 1980s nobody believed that Korean music was important. We did music in primary and secondary school but it was almost exclusively about western music, mainly classical, starting with Beethoven and the Romantics. We had theory lessons and sang Schubert and Schumann.”

In Koreaanse kringen van redelijk welgestelde stadsbewoners was het gebruikelijk dat de kinderen piano leerden spelen, maar Seung-Ah hield er niet van. “De lesmethode was ontzettend saai, groepsles op meerdere piano’s, dat betekende weinig aandacht en nauwelijks aanwijzingen.” Op haar dertiende stapte ze over op viool, “dat beviel veel beter, maar ik had een slechte leraar”, en ze kreeg verschrikkelijke pijn in haar nek. Moeder wilde graag dat Seung-Ah naar de *art highschool* zou gaan. “Educatie was heel belangrijk voor Koreaanse ouders, je moest hard je best doen om uiteindelijk je eigen klasse te overstijgen. Ouders staken zoveel mogelijk geld in de opleiding van hun kinderen, voor ons betekende dat: leren, leren, leren.” Maar wat Seung-Ah en de viool betreft zat een topresultaat met die combinatie er helaas niet in. Wel speelde zij Bach, Haydn en Mozart met haar zuster op cello en haar broer op fluit, ter opluistering van de vrijwel wekelijkse party’s en diners met vaders zakenrelaties en bevriende kerkgangers.

Toen eenmaal duidelijk werd dat vioolspelen echt niet langer ging, besloten Seung-Ah’s ouders dat ze dan maar medicijnen moest gaan studeren. “Ik vond het best, ik was gek op biologie en vond het heerlijk

In Korean circles of well-off urban families it was customary for children to learn to play the piano. Seung-Ah didn’t like it. “The method was tedious, we were taught in groups using a number of pianos so we didn’t get a lot of attention and barely received any instructions.” When she was thirteen she switched to violin, “it was much better, but the teacher was really bad”. As a result her neck started to hurt terribly. Her mother wanted her to go to the art high school. “Education was very important for Korean parents, you really had to do your best to rise above your class. Parents invested as much money as possible in their children’s education. To us it meant: work, work, work.” On violin, Seung-Ah did not achieve top results. Nevertheless she did play Bach, Haydn, and Mozart with her sister, who played cello, and brother, who played the flute. Especially during the parties and dinners for her father’s business acquaintances and fellow churchgoers, which took place most weeks.

When it became clear that playing the violin was no longer an option, Seung-Ah’s parents decided she should take up medicine. “That was fine with me; I was crazy about biology and really enjoyed dissecting

om bestjes te ontleden.” Maar ze werd ernstig ziek, en een zomer lang was zij veroordeeld tot plat liggen en niets doen. Daarna kelderden haar gewoonlijk sublieme prestaties, een medicijnenstudie aan een topuniversiteit was daarmee onwaarschijnlijk geworden. De mentor op school, aan wie ze haar probleem voorlegde, bleek een muziklerares die bovendien compositie studeerde aan de universiteit van Seoul. Compositie, dat leek haar ook wel iets voor haar pupil die altijd hoge cijfers had gehaald voor muziek. Oh: “Dat was waar, maar ik had nog nooit een noot op papier gezet.” Haar vaardigheden op piano en viool, en de theoretische kennis die zij in de muzieklessen op school had opgedaan, leken de mentor niettemin een toereikende basis. “Dus zei ik tegen mijn ouders: ik wil compositie gaan studeren.” Zij waren er niet blij mee. “Voor mijn vader is muziek iets voor in je vrije tijd, en met componeren kun je in Korea geen geld verdienen.” Een maand lang sprak hij niet met haar, maar moeder steunde haar. Seung-Ah kreeg anderhalf jaar lang dure privélessen en leerde harmoniseren, componeren voor stem en piano, noteren van muzikale dictees, beter pianospelen.

animals.” Then she became seriously ill. She was condemned to lie flat on her back and do nothing for an entire summer. Subsequently, her usually sublime academic record deteriorated. It was unlikely that she would be admitted to a top medical school. She explained her problem to her mentor in high school, a music teacher who studied composition at the University of Seoul. This gave the mentor the idea that composition might be a suitable subject for her student, who had always earned high marks for music. Oh: “Although this was true I had never written any actual music.” The mentor thought that her skills on the piano and violin as well as the theoretical knowledge she had gained during music lessons were an adequate basis for further studies. “So I said to my parents: I want to study composition.” They weren’t happy. “My father thinks music is something you do in your spare time; in Korea you don’t earn money as a composer.” He refused to speak to her for a month but her mother supported her. Seung-Ah took expensive private lessons for one and a half year. She was taught harmony, composition for voice and piano, and musical dictation, while learning to play the piano more proficiently.

“De toelatingstest bij de universiteit was ongelooflijk moeilijk”, zegt Oh. “Vooral de dictees. Tonale muziek was voor mij geen probleem, maar er was altijd een atonaal stuk bij en ik heb geen absoluut gehoor.” Ze faalde, anno 1988 schaamde Seung-Ah zich diep. Het vooruitzicht van een zwaar herexamen met opnieuw het risico het niet te halen trok haar niet aan, en een beetje moedeloos schreef zij zich voorlopig in bij de Ghu-Gae School of Art in Seoul. De compositielessen waren goeddeels een voortzetting van wat ze al had geleerd voor de toelatingsexamens. Zijdelings kwam ook Koreaanse muziek aan bod, maar die werd nauwelijks serieus genomen, ook niet door Seung-Ah: “Als iemand een major had als musicus op de Koreaanse citer kayageum zeiden de mensen: ze haalt zeker lage cijfers voor muziek.” Wel herinnert zij zich levendig haar compositiedocent Jong-Suh Park. Na het bestuderen van een van haar pianosolo’s vroeg hij haar om een gummetje en begon daar willekeurige passages van haar manuscript mee uit te vlakken. “Ik was geschokt. Hij zei dat muziek moet ademen, en dat ik ook stiltes moest leren componeren. Ik had er toen nog geen idee van wat hij daarmee bedoelde.”

“The entrance examination for the university was unbelievably difficult”, Oh says. “Especially dictation. Tonal music was never a problem for me but there was always an atonal piece as well and I don’t have perfect pitch.” She failed; Seung-Ah was deeply embarrassed. The prospect that she would have to take a resit, and risk failing again, did not appeal. Somewhat dejectedly she enrolled temporarily at the Ghu-Gae School of Art in Seoul. The composition lessons were largely a continuation of what she had already studied for the entrance test. Traditional Korean music was mentioned in passing but was not taken seriously by most, including Seung-Ah herself: “If someone did a music major playing the Korean zither kayageum people would say she probably has low marks in music.” Yet she vividly remembers her composition professor Jong-Suh Park. After looking at one of her piano solos he asked for an eraser and started to rub out arbitrary passages in her manuscript. “I was so shocked. He said that music needs to breathe and that I should learn to compose silences. At the time I still had no idea what he meant.”

Met eigentijdse muziek kwam Seung-Ah sporadisch in aanraking. Zij herinnert zich hoe zij en haar medestudenten in 1989 verplicht een uitvoering moesten bijwonen door een wereldberoemd Frans ensemble. De muziek klonk haar in de oren als ‘heel langzaam bewegende herrie’. “Ik deed mijn best ervan te genieten, maar ik viel erbij in slaap.” Het ging om *Quatuor pour le Fin du Temps* van Olivier Messiaen, de geniale Fransman aan wie Seung-Ah later haar dissertatie wijdde, en wiens ideeën en technieken nu een intrinsiek onderdeel van haar composities zijn.

De Ghu-Gae School of Art was geen universiteit, maar het halen van een academische graad was wel Seung-Ah’s ambitie. “Mijn moeder had me gesmeekt: meld je nu ergens aan waar je in elk geval wordt aangenomen.” Die kans leek groot bij de Ehwa Vrouwenuniversiteit van Seoul. Seung-Ah, die toen al ‘een beetje feministisch’ was, moest wel even slikken, een vrouwenuniversiteit was niet goed voor haar trots. Maar voordelen had het ook: “Geen discriminatie tussen de seksen. Want overal en altijd, hoe goed je ook was, kregen mannen veruit de meeste mogelijkheden, of ze het verdienden of niet.” De toelating tot

Seung-Ah sporadically came into contact with contemporary music. She recalls how in 1989 she and her fellow students were compelled to attend a concert by a world-famous French ensemble. She experienced this music as ‘a slow-moving racket’. “I did my best to appreciate it but found it soporific.” The piece she listened to was *Quatuor pour le Fin du Temps*, written by Olivier Messiaen, the highly-gifted Frenchman who would later become the subject of Seung-Ah’s dissertation and whose ideas and techniques have become an integral part of her compositions.

The Ghu-Gae School of Art was not an actual university yet Seung-Ah aspired to an academic degree. “My mother begged me, please sign up for a place where you stand a good chance of being accepted.” That seemed to be the case at the Ehwa Women’s University of Seoul. Seung-Ah was already ‘a bit feminist’ but still felt that she had to swallow her pride to some extent. But there were also advantages to a university exclusively for women: “No discrimination between the sexes. Everywhere else you go (however capable you might be) men always

Ehwa leverde geen problemen op en vanaf 1990 studeerde Seung-Ah er compositie, nu kwam opeens ook eigentijdse muziek aan de orde. Of eigenlijk: twintigste-eeuwse muziek. Of, preciezer nog, twaalftoonmuziek. Dat was confronterend genoeg. “Er was geen overgang, geen brug, geen les waarin iemand ons leerde de stap te maken. Ik was compleet de weg kwijt. Ik wilde goede eigentijdse muziek schrijven, maar niemand legde mij uit hoe dat moest.”

“Iedereen om mij heen hoorde ik over het twaalftoonssysteem praten, dat wilde ik ook proberen.” Aan haar docent Doo-Young Sung die zijn hele leven in Frankrijk had gewoond, vroeg ze naar Schönberg en zijn muziek. “Hij zei: ‘daar weet ik niets vanaf en ik houd er niet van’. Hij gaf me wel een boek, een vertaling uit het Japans, met de mededeling: ‘bestudeer het zelf maar’, en ik ging aan de slag.” Voor haar kwam het neer op een spelletje met getallen, het toepassen van een overzichtelijk systeem. “Voor de les besteedde ik een paar uurtjes aan het schrijven van een stukje, ik hoefde er niet eens naar te luisteren om te weten of het klopte.” Het klopte volgens haar leraren altijd, Seung-Ah werd geprezen als een van de beste componisten van haar klas. “Intussen

get offered more opportunities, whether they deserve it or not.” Ehwa accepted her without hesitation and from 1990 Seung-Ah continued with her composition studies at university level. Suddenly, contemporary music became part of the programme. Twelve-tone music, to be more precise. It was quite confrontational. “There was no gradual transition, no bridge, and no lessons on how to take the next step in this direction. I was completely lost. I wanted to write proper contemporary music but nobody told me how to do it.”

“Everyone was talking about the twelve-tone system so I wanted to try it out.” She asked her teacher Doo-Young Sung, who had lived in France all his life, about Schoenberg and his music. “He said, ‘I don’t know anything about this music and I don’t like it’. He did give me a book, translated from the Japanese, saying that I should look into it myself. So I set to work.” To her it was a game involving numbers; the application of an orderly system. “Before each lesson I would spend a couple of hours writing a piece. I didn’t even listen to hear if it added up.” According to her teachers, it always tallied. They praised Seung-Ah as

snapte ik helemaal niet waar het echt om ging, ik scheerde over het oppervlak zonder iets van de essentie van twaalftoonmuziek te begrijpen.” Haar docenten leken nauwelijks in muziek geïnteresseerd, en waren beperkt in wat ze te bieden hadden. Toch besloot Seung-Ah te blijven om in Seoul tenminste haar mastersgraad te halen. Maar promoveren in Korea, dat wilde ze niet, zoveel stond vast.

In 1996, met haar afstuderen in zicht, begon Seung-Ah zich te verdiepen in de studiemogelijkheden in de Verenigde Staten. Dat lag om twee redenen voor de hand: de keuze uit een keur aan universiteiten, en een voertaal die zij kon verstaan, Engels. Ze had wel eens van de University of Pennsylvania gehoord, een paar medestudenten hadden een oog laten vallen op University of Illinois at Urbana-Champaign, en op de Rutgers University of New Jersey schenen belangwekkende componisten te doceren. Seung-Ah meldde zich aan bij alle drie. Aan de twee laatstgenoemde kon zij terecht, ze koos voor Illinois.

Haar eerste college *American style* (1996) was een verbijsterende ervaring. Een orerende professor voor de klas die zinnen sprak van wel dertig

one of the best composers of her class. “Meanwhile, I didn’t have a clue what it was all about, I just skimmed the surface without understanding the essence of twelve-tone composition.” Her teachers barely appeared interested in music at all and what they had to offer was limited. Nevertheless, Seung-Ah decided to stay on in Seoul so she could do her Master’s degree. But she didn’t want to take her PhD in Korea; of that she was sure.

In 1996, as her graduation approached, Seung-Ah started to look into opportunities for studying in the United States. It made sense for two reasons: there were many universities to choose from and she could understand English. She had heard good things about the University of Pennsylvania, several fellow students were going to the University of Illinois at Urbana-Champaign, and there were some interesting composers on the faculty at the Rutgers University of New Jersey. Seung-Ah applied to all three, was also accepted at Rutgers, but eventually chose Illinois.

seconden, over twintigste-eeuwse muziek die ze niet kende, doorspekt met wonderlijke muziektermen. Geen boeken, geen discussies. En dan de seminars. Een professor die vragen stelde waarop jonge studenten met allerlei wijze antwoorden kwamen. Ondenkbaar in Korea, een cultuurschok. Nóg moeilijker te volgen, waren de verplichte colleges en workshops elektro-akoestiek. Met de wetenschappelijke terminologie van de natuurkunde was Seung-Ah niet bekend, niet eens in het Koreaans. “Maar de kennismaking met elektronische muziek was voor mij een belangrijke *eyeopener*, alleen was ik nog zo druk bezig alles bij te benen, dat ik geen tijd had me af te vragen wat ik mooi, belangrijk of interessant vond.” Het probleem van de moeilijk te volgen colleges loste ze op door een jaargenoot meteen ‘s avonds alles voor haar te laten herhalen, in ruil voor een gratis maal.

De hoofdmoot van het curriculum was nog altijd twaalftoonsmuziek, voor haar compositiedocent John Melby, vriend van de doorgewinterde serialist Milton Babbitt, de enige muziek. “Hij leerde me veel over het gebruik van tijd, over timing en frasering. Dat twaalftoonsmuziek niet een in zichzelf gesloten systeem is waar na handige manipula-

Her first college American style (in 1996) was a bewildering experience. A lecturer who talked about 20th century music she knew nothing about in sentences that might last 30 seconds, riddled with curious musical terms. No books, no debates. And what to think of the seminars where professors would pose questions that young students answered in various profound ways? Unthinkable in Korea, Seung-Ah suffered a culture shock. Even more so during the mandatory lectures and workshops regarding electro acoustics. She was not acquainted with the scientific terminology used in physics, not even in Korean. “Still, my introduction to electronic music was a revelation although I was so busy catching up that I didn’t have time to ask myself what was attractive, important or interesting about it.” She solved the problem of lectures on unfamiliar subjects by asking a fellow student to reiterate the details for her that same evening in exchange for a free dinner.

The principal part of the curriculum was still twelve-tone music. For people like her composition teacher John Melby, friend of the seasoned serialist Milton Babbitt, it was the only music. “He taught me a

ties muziek uit komt, maar dat alles begint met een muzikaal idee. En dat het systeem niet heilig is, maar dat je het naar eigen inzicht kunt manipuleren.” Als altijd was Seung-Ah heel goed in wat ze deed, en toen Melby met pensioen ging, moedigde hij haar aan vooral door te zetten. Hij adviseerde haar een overstap naar de Brandeis University in Boston, de Tweede Weense School aan de Eastcoast (Schönberg zelf gaf er ooit les). Oh: “Opnieuw een erg conservatieve opleiding, maar ik leerde er oneindig veel meer dan ik ooit in Korea had kunnen leren. Mijn muziek werd meer muziek.”

Dat kwam ook doordat er te Brandeis niet uitsluitend muziek van Weners te vinden was. “Ik hoorde er Messiaens *Réveil des Oiseaux*, mischien omdat het op een cd-tje stond met muziek van Schönberg en Strawinsky. Ik luisterde er opnieuw en opnieuw naar, en begon er echt van te houden. Hoewel hij steeds hetzelfde lijkt te doen, blijken zijn melodieën altijd verschillend. De langzame verandering van de harmonie. Die ingenieuze transformaties, ik wilde precies weten hoe hij dat deed.” Om daar achter te komen besloot Seung-Ah een dissertatie te wijden aan *Réveil des Oiseaux*, wat tevens haar eigen ontwakens inleidde. Want na opnieuw drie jaar muzikaal sleutelen aan haar twaalftoons-

lot about temporal issues, timing, and phrasing. He pointed out that twelve-tone music is not a hermetic system that produces music after some deft manipulation but that everything starts with a musical concept. Also, the system is not sacred, you can mould it to your will.” As always, Seung-Ah excelled at her studies, and when Melby retired, he encouraged her to persevere. He advised her to move to Brandeis University in Boston, which represented the Second Viennese School on the East Coast of the US (Schoenberg himself once taught here at some stage). Oh: “It was a very conservative educational institution but here I absorbed infinitely more than I could ever have learned in Korea. My music became more musical.”

One reason for this was that Brandeis was not exclusively dedicated to serialism. “I heard Messiaen’s *Réveil des Oiseaux*; perhaps because it was on the same CD as Schoenberg and Stravinsky. I listened again and again and really fell for it in the end. At first glance it appears as if he keeps repeating himself but in reality the music keeps changing ... a gradual transformation of harmony. It is very ingenious and I wanted

muziek, had zij de onbedwingbare behoefte aan even heel iets anders. “Ik zat nog steeds vast in dat systeem, ik moest er gewoon eens even een tijdje tussenuit.” Zij vatte het plan op een jaar door te brengen in Europa, en vroeg haar docent, David Rakowski, om een jaar uitstel van haar promotie.

Tot haar verrassing ging hij er meteen serieus op in. Een van zijn studenten studeerde al met een Fullbright Scholarship in Den Haag, het Koninklijk leek hem ook wel iets voor Seung-Ah. “Ik wist niets van Den Haag, maar Nederland leek me een goed idee. Ik wilde niet eerst Frans, Duits of Italiaans hoeven leren, en ik begreep dat Engels in Nederland geen probleem is. De grote naam bleek Louis Andriessen te zijn, dus bij hem melde ik me aan.” Nieuwsgierig naar wat haar in Nederland te wachten stond, ging Seung-Ah in de universiteitsbibliotheek van Boston op zoek naar de muziek van Andriessen. Ze vond een partituur met een wonderlijke combinatie van instrumenten, alle notenstokken verticaal met elkaar verbonden. En er was een opname van Orkest De Volharding, het kan *Workers Union* zijn geweest, of *Hoketus of Hout*. “Wat is dit?”, vroeg Seung-Ah zich verbijsterd af. “Hoe kon dit muziek zijn?”

to find out exactly how he did it.” To this end Seung-Ah decided to write a dissertation on *Réveil des Oiseaux*, which heralded her own awakening. By then, after another three years of grappling with the twelve-tone technique, she felt an uncontrollable urge to do something completely different. “I was still stuck in that system; I needed a break.” She decided that she wanted to spend a year in Europe and asked her professor, David Rakowski, if she could postpone the completion of her PhD during that period.

To her surprise he immediately took her seriously. One of his other students had gone to the Royal Conservatoire in The Hague on a Fullbright Scholarship and he thought Seung-Ah would fit right in. “I knew nothing about The Hague but going to the Netherlands seemed like a good idea. I didn’t want to start off by having to learn French, German or Italian and I heard that English was not a problem in Holland. It turned out that Louis Andriessen was the great man in The Hague so I applied to him.” Wanting to find out what she could expect, Seung-Ah searched Boston’s university library for the music of Louis Andriessen.

Kort daarop, zomer 2001, werd zij hartelijk uitgenodigd te komen studeren aan het Koninklijk Conservatorium in Den Haag.

Ze twijfelde nog. Wel had zij inmiddels een jonge componist uit Hongkong ontmoet, Aeon Jia-en Loo. “Hij speelde de hele tijd in het binnenwerk van de piano, ik hoorde de boventonen zingen en dacht: waarom dompel ik me niet onder in al die prachtige klanken? Waarom schrijf ik de hele tijd van die barre muziek?” Ze was vooral onder de indruk omdat Loo met hetzelfde gemak complexe pianomuziek kon spelen. “Maar hij koos ervoor dat niet te doen omdat hij van eenvoudige, prachtige dingen hield. Ik had nog nooit iemand meegemaakt die dat deed. En eigenlijk wilde ik dat, geloof ik, ook.”

Seung-Ah vertelde Bernard Rands, docent aan Harvard, over haar acceptatie door het Koninklijk, en over haar twijfels na wat ze van Andriessen had gezien en gehoord. Dat trof. Nog diezelfde zomer zou Andriessen naar de VS komen voor een programma met de Jacob’s Pillow Dance Company. Bovendien was Rands goed met hem bevriend, ze hadden samen bij Berio in Italië gestudeerd. Andriessen zou logeren in Rands’

She unearthed a score for an unusual combination of instruments; all of the staves were linked vertically. And she found a recording of his work by De Volharding, perhaps *Workers Union* or *Hoketus* or *Hout*. “What on earth is this?” Seung-Ah wondered. “How can this be music?” Shortly afterwards, in the summer of 2001, she was told she was very welcome at the Royal Conservatoire.

Yet she wasn’t sure. Although some time earlier she had met a young composer from Hong Kong, Aeon Jia-en Loo. “He played on the interior of the piano, I heard the harmonics ring out and started to think, why don’t I immerse myself in such beautiful sounds? Why am I writing this bleak music?” What impressed her most was that Loo could just as easily play virtuosic and complex piano music. “Yet he chose not to do so because he loved simple but striking stuff. I had never met anyone who did that. I started to want it too.”

Seung-Ah told Bernard Rands, a Harvard professor, that the Royal Conservatoire had accepted her, and about her doubts after what she had

landhuis bij Tanglewood, en hij nodigde Seung-Ah uit daar kennis te komen maken met de befaamde Nederlander. Ze luisterde er naar zijn lezing, en Andriessens kennis, humor en welbespraaktheid maakten indruk. “Ze komt bij jou studeren”, introduceerde Rands de Koreaanse, en het leek meteen te klikken. In dat landhuis in de buurt van Tanglewood nam Seung-Ah misschien wel de belangrijkste beslissing van haar carrière, in Nederland liet zij Wenen voorgoed achter zich en zij herontdekte er Korea. “Eenmaal in Holland veranderde mijn muzikale leven compleet. Ik werd een echte componist.”

seen and heard of Andriessen's work. Coincidentally, that summer Andriessen was due to come to the US in connection with a performance by the Jacob's Pillow Dance Company. On top of this he and Rands were old friends, they had both studied with Berio in Italy. Andriessen was going to stay in Rands' house near Tanglewood and the professor invited Seung-Ah to come and meet the famous Dutchman. She listened to Andriessen's lecture. His vast knowledge, sense of humour and eloquence struck a favourable chord. “She is going to study with you”, was how Rands introduced the Korean composer. She and Andriessen seemed to click straightaway. In that country house close to Tanglewood Seung-Ah took what may have been the most important decision of her career. In the Netherlands she would say farewell to Vienna and rediscover Korea. “In Holland, my musical life changed completely. I became a real composer.”

Ontwikkelingen, vondsten en vooruitzichten

3 Stuk voor stuk

“In mijn eerste jaar in Nederland schreef ik tien stukken in plaats van twee of hooguit drie per jaar, zoals voor die tijd”, zegt Oh. Niet allemaal kregen ze een plaats in de werkenlijst op haar website, die in totaal ongeveer veertig composities telt. De interessantste (volgens Oh zelf, maar ook omdat ze haar aanpak en ontwikkeling mooi illustreren) voorziet zij voor deze gelegenheid van een verhelderende toelichting.

So-Ri I en II – 2001 – gitaar, fluit; viool, cello en piano – 10'; 10'
“So-ri betekent geluid of lawaai. Het gaat in dit stuk niet zozeer om toonhoogtes, maar over hoe je geluiden op elkaar stapelt, hoe je klankblokken bouwt door het combineren van samenklank, herhaling en instrumentatie. Voor het eerst gebruikte ik veel herhaling, niet één keer, maar steeds opnieuw. Dat mocht niet op Brandeis, als je een keer iets herhaalde werd het meteen fout gerekend. Dus dit voelde echt als uitbreken. Met *So-Ri I* begon ik afscheid te nemen van de twaalf-

Developments, finds and prospects

3 Piece by piece

“During my first year in the Netherlands I wrote ten pieces instead of two or maximally three per year, as before”, Oh says. Not all of these works are among the forty compositions listed on her website. Below is a selection of the most interesting pieces (according to Oh, and also because they illustrate her approach and the way she has developed) with some explanatory notes, provided for this occasion.

So-Ri I and II – 2001 – guitar, flute; violin, cello, and piano – 10'; 10'
“So-ri means sound or noise. This piece is not so much about pitch but about stacking up sounds; how to build blocks of sound using harmony, repetition, and instrumentation. For the first time I made use of repetition on an ongoing basis. This wasn't allowed at Brandeis; if you repeated something, even once, you were marked down immediately. So this really felt like a liberation. With *So-Ri II* started to take my leave

toonsmuziek en al het chromatische gedoe. Het stuk was bedoeld voor een concert in een Aziatische galerie, en voor het eerst vroeg ik mij af: kan ik niet iets doen met mijn Aziatische achtergrond? Waarom geen Koreaanse fluit? De gitaar beviel me op zichzelf al; de klankkast kun je voor percussie gebruiken en ik houd van het boventonenpalet van de gitaar. De gitarist was in de buurt terwijl ik componeerde, ik kon hem steeds laten uitproberen wat ik had bedacht. Als ik de gitaarpartij hoorde, wist ik meteen wat ik de fluit wilde laten doen. Zo had ik nog nooit gewerkt. Door die samenwerking werd mijn muziek preciezer en gedetailleerder. Ik merkte dat mijn oren me vertellen wat écht goed is.

“*So-Ri II* is voor viool, cello en piano, ik schreef het kort daarna. De indruk die Aenon Jia-en Loo uit Hongkong die zomer in Aspen met zijn geprepareerde piano op me had gemaakt, speelde door mijn hoofd. Ik liet de piano ongemoeid, maar gebruikte in dit stuk veel akkoorden die zijn opgebouwd uit de natuurlijke boventoonreeks, zodat je ze niet hoort als samenklank maar als toonkleur. En hameren op één toets, *tadadadada*. Ik móest het uitproberen. En zelf klanken bouwen, zelf de

of the twelve-tone technique and all that chromatic business. The piece was written for a concert in an Asian gallery. This was the moment I started to wonder, why not make use of my Asian background? Why shouldn't I include a Korean flute? I was pleased with the guitar; you can use the body as a sound box for percussion and I love its harmonic palette. The guitarist was nearby when I was composing, I could ask him to try out what I'd come up with. As soon as I would hear the guitar part I knew what the flute should do. I had never worked like this before. Thanks to this collaboration my music became more accurate, more detailed. My ears told me what sounded really good.

“*So-Ri II* is a piece for violin, cello, and piano; it was written very soon afterwards. Memories of what Aenon Jia-en Loo from Hong Kong had played that summer in Aspen on his prepared piano continued to play through my head. I left the piano alone but used a lot of chords built from natural harmonics so instead of a harmony you hear timbre. And someone pounding on a single key, *tadadadada*. I had to try it out. In addition, I was constructing my own sounds and fully in control of

vorm, de toonhoogtes en de samenhang bepalen. *So-Ri II* is een mooi, delicaat stuk, een beetje meditatief, er zit ook neuriën in. Al die jaren vooraf was ik getraind in het schrijven van muziek volgens de regels van iemand anders, maar dít zat al in me, leek het wel. Misschien was ik altijd al op zoek naar muziek van een heel simpele schoonheid, maar was ik bang dat te laten blijken. Nu voelde het als een opluchting, dit was componeren. Eindelijk had ik alles zelf in de hand. Dit was mijn stuk.”

Dark Blue Horizon – 2003 – trombone, trompet, piano - 10'

“Louis Andriessen had natuurlijk groot gelijk toen hij me zei dat ik helemaal niet zoveel tonen nodig heb; en met die reeks van twaalf wilde ik zelf ook al definitief afrekenen. Hij vroeg me voor een solo-instrument een stuk met twee tonen te schrijven. Wat kon ik in 's hemelsnaam doen met twee tonen? Ik was altijd bijna alleen met toonhoogtes bezig was geweest, ik deed mijn best die twaalf tonen steeds opnieuw verrassend te laten klinken. En ineens moest het gaan over geluid, over de klank en het ritme. Ik probeerde de muziek in beweging te houden, maar het lukte me niet. Een vriend, een trombonist, suggereerde me

form and pitch, and the way they related to each other. *So-Ri II* is a beautiful and delicate piece, somewhat meditative, it contains humming. All those years I had been trained to write music according to rules laid down by someone else but apparently this had been waiting in the wings all along. Maybe I had always been looking for music that was simply beautiful but I had been afraid to come out with it. Now I felt relieved; this was what composing was all about. Finally, I was pulling all the strings. This was *my* piece.”

Dark Blue Horizon – 2003 - trombone, trumpet, piano - 10'

“Of course Louis Andriessen hit the nail on the head when he said that I don't need that many notes. And in any case I definitely wanted to get away from that row of twelve tones. He asked me to write a piece for a solo-instrument using just two notes. What on earth could I do with two notes? I had concentrated almost exclusively on pitch and every time I had done my best to get those twelve tones to sound surprisingly new and fresh. Yet suddenly it was all about sound, timbre, and rhythm. I tried to keep the music fluid but didn't succeed. A friend

toen niet een stuk voor één, maar voor drie instrumenten te maken: trombone, trompet en piano. Dat ging beter, maar ik leverde heel wat strijd om deze opdracht tot een goed einde te brengen.

“In *Dark Blue Horizon* hoor je een pentatonisch, heel simpel melodietje midden in het stuk, een beetje diatonisch hier en daar, en ik gebruikte parallelle octaven. Parallelle octaven – dat had ik nooit eerder gedurfd. Alles waarvan ik dacht dat het niet mocht, werd in Den Haag hogelijk gewaardeerd. Gewoon alles proberen was het motto: soms werkt het, soms werkt het niet. Dat was zo’n opluchting, ik juichte: dit is Nederland, ik kan doen wat ik wil.”

DaDeRimGil – 2003 – zes percussionisten – 14’

“Over dit stuk ben ik echt 95 procent happy. Mijn tevredenheid komt gewoonlijk niet boven de 80, maximaal 85 procent uit. Hier heb ik voor het eerst van tevoren de vorm helemaal vastgelegd. Dat was uit nood geboren, want ik begon zoals gewoonlijk vanuit het niets te componeren. Al snel had ik drie minuten, een hoketus voor twee spelers, en dat was helemaal af, een perfect geheel van drie minuten. Maar het

who played trombone suggested I write a piece for three instruments instead of one: trombone, trumpet, and piano. That was an improvement but it was quite a struggle to bring this assignment to a happy conclusion.

“In *Dark Blue Horizon* a pentatonic and very simple melody pops up right in the middle of the piece. Here and there it turns slightly diatonic; I have used parallel octaves. Parallel octaves – something I had never dared before. Everything that I had believed to be ‘prohibited’ was prized very highly in The Hague. Just try it out, was the device. Sometimes it would work, sometimes it didn’t. It was such a relief, I was thrilled! This is the Netherlands, I thought, and I can do what I like.”

DaDeRimGil – 2003 – six percussionists – 14’

“I am really 95 percent happy with this piece. Normally I’d say my ‘contentment rating’ would not exceed 80 or maximally 85 percent. This was the first time I determined the form concept in advance from A to Z. Yet I didn’t start out that way; I was forced into it. As usual, I started

moesten er veertien worden en ik begon te puzzelen: hoe kan ik vanuit een korte hoketus een grote structuur opbouwen? Ik zocht het in contrasten, tegenover de strenge, rigide hoketus het tegendeel ervan: lang durende resonerende klanken. Ik wilde wat ik al had kunnen herhalen, maar niet letterlijk, iedere keer korter en met veranderingen in de instrumentatie. Ik tekende een schema. Na het strak ritmische hoketusdeel plaatste ik een kort deel met lang uitklinkende gongs en tromgeroffel, zonder een duidelijk herkenbare puls. Na iedere herhaling is het gongdeel anders, en duurt het langer dan de vorige keer; de luisteraar moet geen last krijgen van de structuur. Door vooraf de structuur vast te leggen, kon ik bij de invulling op de allerkleinste details letten.

“Weet je wat het mooie is van percussie zonder toonhoogte? Wat je ook schrijft, het klinkt altijd honderd keer beter dan je had gedacht. Als je naar de partituur kijkt, kun je je er nauwelijks iets hoorbaars bij voorstellen, behalve de ritmes en de vorm. Wat de klank betreft vraagt het componeren dus om veel gissen en verbeeldingskracht. Toen ik *DaDeRimGil* had geschreven wist ik zeker dat ik talent had voor het componeren met percussie.”

from scratch. Before long I had three minutes, a hocket for two players that was a perfect whole lasting three minutes. But I needed fourteen minutes. How could I construct a large structure based on a short hocket? I focused on contrasts by combining the austere, rigid hocket with its opposite: prolonged resonating sounds. I wanted to repeat the part that I had already composed, but not too inflexibly. Instead I shortened it repeatedly while altering the instrumentation. I drew a diagram. The tight and rhythmical hocket part preceded a brief section that revolved around chimes with a lengthy aftertone and drumrolls, but without a clearly identifiable pulse. Every time the part with the chime is repeated it sounds different and takes longer; the idea is that the structure is not ‘in the face of’ the audience. Because I had laid down the structure in advance I could concentrate on the smallest details as I did the actual composing.

“Do you know what the beauty is of percussive without pitch? Whatever you write, it always sounds a hundred times better than you think. Looking at the score it is hard to imagine what it will sound like, apart

Shunt – 2003 – twee piano's, percussie en twee instrumentgroepen – 11' "Hieraan hoor je dat ik een student van Louis Andriessen ben. *Shunt* is een uitprobeerstuk, het ging om het orkestreren van een pianopartij. Ik kreeg de opdracht om voor de Composer's Conference van het Wellesley College in Massachusetts in vier of vijf weken een stuk voor groot ensemble te schrijven. Ik moest dus een snelle, gemakkelijke manier van schrijven zien te vinden. Louis liet ons vaak zijn schetsboeken zien, die staan helemaal vol met pianopartijen die hij, als hij ze wil gebruiken, pas later orkestreert. Ik was gewend verticaal te schrijven, alle partijen meteen boven elkaar, en dat gaat langzaam. Dus ik dacht: laat ik Louis' manier maar eens proberen. Ik deelde de instrumenten op in verschillende secties: twee strijkkwartetten met contrabas, een houtsectie en een kopersectie, en twee piano's – in feite een perfect Andriesseniaanse opzet. De uitkomst was een prettige verrassing voor de musici en de luisteraars. En voor mijzelf – het is helemaal geen slecht stuk."

from the rhythms and the form. The sound itself is largely guesswork; a feat of the imagination. However, as I wrote *DaDeRimGil* I discovered that I had a talent for composing percussion parts."

Shunt – 2003 – two pianos, percussion, and two instrument groups – 11' "This obviously is a piece by a student of Louis Andriessen. *Shunt* is a try-out that revolves around orchestrating a piano part. I was commissioned to write a piece for large ensemble for the Composer's Conference at Wellesley College in Massachusetts over a period of four to five weeks; therefore I had to find a quick and easy way of writing. Louis often showed us his sketchbooks, which are filled with piano parts that he orchestrates at a later stage when he wants to use them. I was used to writing vertically, one part above the other, from top to bottom, but that takes time. So I tried out Louis' way of working. I divided the instruments into various sections: two string quartets with double bass, woodwind and brass sections, plus two pianos – a perfect Andriessenian set-up. The result was a pleasant surprise for the musicians as well as for the audience. And for me too – the piece is not bad at all."

2005 Concerto for Huyn en Kwan – 2005 – kayageum, piri, gemengd oosters/westers ensemble – 22'

"Van Joël Bons kreeg ik de opdracht voor het Atlas Ensemble een stuk te schrijven met twee Koreaanse musici op Koreaanse instrumenten. Hij gaf me hun namen: Ji-Young Yi, een bespeelster van de citer kayageum en leidster van een eigen ensemble; en Chi Park, bespeler van de dubbelrietinstrumenten piri en taepyeongso. Plotseling zat ik voor het eerst van mijn leven in Seoul tussen professionele uitvoerders van Koreaanse muziek. Ze gaven me uitleg over hun instrumenten, over hun muziek met eindeloos veel nuances, over wat er allemaal nog gebeurt ná het aanslaan van een snaar. Ik was onder de indruk en een tikkeltje ongerust: mijn oren waren niet afgestemd op het uit elkaar houden van zoveel minieme details. Hoe moest ik voor deze musici en deze instrumenten een stuk schrijven? Maar ik had ook het overrompelende idee: hier ligt mijn grote kans, dit is mijn missie.

"Ik besloot er een concerto voor kayageum en piri van te maken, dan hoefde ik me niet te veel bezig te houden met al die andere niet-westerse instrumenten van het Atlas Ensemble. De kayageum begint met een

2005 Concerto for Huyn and Kwan – 2005 – kayageum, piri, mixed eastern/western ensemble – 22'

"Joël Bons commissioned me to write a piece for the Atlas Ensemble with two Korean musicians on Korean instruments. He told me their names were Ji-Young Yi, a woman who played the zither kayageum and had her own ensemble; and Chi Park, who plays the double reed instruments piri and taepyeongso. Suddenly, and for the first time in my life, I was in Seoul surrounded by professional performers of traditional Korean music. They explained their instruments, the endless differentiations within the music, and all the things that happen after plucking a string. I was impressed and a little bit worried. My ears were not geared to distinguishing so many minute details. How could I ever write a piece for these musicians, these instruments? But I was also enamoured of the idea that this was my big chance, my mission.

"Eventually I decided to write a concerto for kayageum and piri so I wouldn't have to occupy my mind too much with all those other non-western instruments of the Atlas Ensemble. The kayageum part starts

solo die sterk doet denken aan traditionele Koreaanse muziek, maar gaandeweg komt er steeds meer samenklank met andere instrumenten. Chromatiek kleurt de pentatonische Koreaanse toonladder in, het wordt meer en meer moderne westerse muziek. De piri fungeert min of meer als leider van het ensemble. Ik gebruik Messiaens idee van *résonnance*: de andere instrumenten voegen aan de hobo een halo van boventonen toe. De piri partij verandert, net als die van de kayageum, van Koreaans naar westers. Maar het stuk eindigt met marsmuziek, ongeveer zoals die vroeger voor de koning werd gespeeld: sterk, hard en trompetachtig, met stevige percussie.”

Unsung Equilibrium – 2005 – blazersensemble – 15’

“*Unsung Equilibrium* schreef ik voor Orkest De Volharding, hier onderzocht ik een opbouw uit blokken. Het stuk heeft geen onvermijdelijk begin of einde, ik speelde met de volgorde ervan. Het ging me te ver om de uitvoerders de volgorde te laten bepalen, ik hield het nog wel helemaal zelf in de hand. Ik speelde met contrasten binnen akkoorden, met het evenwicht tussen uitersten zoals zacht en luid, geruststellend en opwindend, rond en scherp. De melodie komt voort uit de interval-

with a solo that is strongly reminiscent of traditional Korean music yet it gradually blends with the other instruments. Chromaticism colours the pentatonic Korean scale as it increasingly takes on the features of modern western music. The piri is more or less the leader of the ensemble. I have used Messiaen’s idea of *résonnance*: the other instruments surround the oboe with a halo of harmonics. Like the kayageum, the piri part shifts from Korean to western music. Yet the piece ends with marching music, like the ceremonial music that was performed for the Korean king in the past: forceful, loud, and resembling a fanfare, together with heavy percussion.”

Unsung Equilibrium – 2005 – wind ensemble – 15’

“I wrote *Unsung Equilibrium* for De Volharding and used it to explore block techniques. The piece does not have an inevitable start or finish; I was playing around with the order of the blocks. However, to allow the performers to determine the sequence would have been a bridge too far; I was completely in control throughout. I experimented with contrasts within chords, with an equilibrium between extremes, for

len waaruit de akkoorden zijn opgebouwd. Het is een spel met de psychologie van de tijd; geen expositie-doorwerking-reprise hier, maar een stuk waarin de luisteraar af en toe denkt: hé, wacht eens even, heb ik die niet eerder gehoord? Meestal lijkt het wel zo maar is het niet waar, want bij iedere herhaling laat ik iets weg en voeg ik iets anders toe.”

Recollection for ChoHee – 2006 – twee sopranen, mezzosopraan, alt, tenor, bas – 15’

“Cho-Hee was het pseudoniem van een zestiende-eeuwse dichteres, voor dit stuk gebruik ik een paar van haar teksten. Ze zijn oorspronkelijk geschreven in het Chinees volgens strikte vormen: een vast aantal regels met een vast aantal karakters. In de muziek volg ik die regels soms precies, maar in vertalingen kun je die een-op-een relatie natuurlijk niet volhouden. Je kunt ook zeggen: dat geeft me de vrijheid om van het schema af te wijken. Een andere bron was het ritueel van de traditionele Koreaanse dodenverering, waarbij een voorzanger teksten voordraagt in een soort spraak-zang, half recitatie half melodie. Daar komt de baspartij van *Recollection for ChoHee* vandaan, de bas begint met langzaam zingen over een vrouw aan het graf van haar twee overleden baby’s.

example soft and loud, soothing and exciting, rounded and sharp. The melody evolves from the intervals contained in the chords. It is a game with the psychology of time; not a matter of exposition-development-recapitulation. The listeners are bound to wonder from time to time: didn’t I hear this before? Mostly that seems to be the case but isn’t. Following each repeat I leave something out while adding something else.”

Recollection for ChoHee – 2006 – two sopranos, mezzo-soprano, alto, tenor, bass – 15’

“Cho-Hee was the pseudonym of a 16th century poetess. I have used several of her texts for this piece. They were originally written in Chinese according to strict form rules: a fixed number of verses contained a fixed number of characters. Sometimes the music corresponds exactly with the verses but of course it is impossible to sustain such a one-to-one relation when you’re dealing with a translation. You could also say that this gives me the freedom to deviate from the blueprint. Another source was the ritual of the traditional Korean veneration of the dead;

“Zangmelodieën schrijven is voor mij een kwestie van zelf zingen: als het goed klinkt is het goed. De melodieën van alle vijf de zangers hebben hier een gemeenschappelijke harmonische basis, dus als ze samenkomen ontstaan er zinvolle samenklanken. Je hoort simpele harmonieën en ik laat de zangers tamelijk melodius zingen. Eenvoud geeft zangers meer ruimte, ze gaan er mooier door zingen. Soms is het imponanter wat een zanger uitdrukt, dan wat er muzikaal precies voor interessants gebeurt. Sinds *Recollection for ChoHee* schrijf ik vol zelfvertrouwen ook simpele muziek, omdat het prachtig kan zijn.”

Words and Beyond: Hwang Jin-Yi – 2008 – mezzosopraan, vier percussionisten, danser – 70’

“Het belangrijkste deel van dit muziektheaterstuk speelt zich af in volkomen stilte, alle concentratie is dan gericht op wat er op het toneel gebeurt. Ik wist inmiddels dat ik met percussie alles kan doen. Percussionisten hebben altijd een open geest. Hier hielpen ze mij de efficiëntste en doeltreffendste manier te vinden voor het gebruik van de instrumenten. De hoofdrol is voor een mezzosopraan, zij speelt Jin-Yi Hwang, een legendarische kunstenaar en gezelschapsdame uit de zestiende

a precentor recites texts in a kind of spoken singing, half recitation, half melody. The bass part in *Recollection for ChoHee* is based on this. The bass starts with a slow song about a woman at the grave of her two dead babies.

“When I write vocal melodies I’m always singing: if it sounds good, it is good. The melodies of the five vocalists share a communal harmonic basis, so meaningful consonants harmonies emerge when they come together. I keep them simple: I have given the vocalists fairly melodious parts. The set-up is simple, so the vocalists have more room, which allows them to sing better. Sometimes what a singer expresses is more impressive than the musical intricacies of a piece. Ever since *Recollection for ChoHee* I have been confident about writing simple music; it can be splendid in its own right.”

Words and Beyond: Hwang Jin-Yi – 2008 – mezzo-soprano, four percussionists, dancer – 70’

“The most important part of this musical theatre piece unfolds in com-

eeuw. Jin-Yi Hwang schilderde, kalligrafeerde, was musicus op de citer komunggo, ze zong en danste. Zij was succesvol maar ongelukkig. Rond haar veertigste sloot zij zich aan bij een cirkel van rondreizende musici-acteurs, waarna ze spoorloos verdween. In *Words and Beyond* vertel ik haar levensverhaal aan de hand van vier van haar gedichten.

“Zangeres Margriet van Reisen nam lessen bij mijn Koreaanse zangeres Kwon-Soon Kang, en na tien dagen kon ze zingen zoals ik het me had voorgesteld: herkenbaar Koreaans. De muziek begint met een verleidingslied in de bijna originele Koreaanse versie, maar met een kleine variatie. Langzamerhand, door geleidelijke veranderingen in het samenspel en de samenklank met de instrumenten, gaat het lied meer lijken op een westerse aria. Ik wilde er een danser bij, langzame dans. In het water. Mijn oog viel op Michael Schumacher, hij kan alles. Maar hij is gewend aan snel, en in westers ballet moet je alles strekken: armen, handen, benen, voeten. In Korea zijn de bewegingen juist traag en naar binnen gekeerd: voet neerzetten, afrollen vanaf de hiel. En er is ook nog zoiets als de niet-beweging, het stilstaan als onderdeel van de beweging. Dat was voor Michael eerst heel moeilijk.

plete silence so the focus is entirely on what happens on stage. By this time I had found out that I can do everything I like with percussion. Also because percussionists always have an open mind. For this piece they helped me find the most efficient and effective way to use the instruments. The mezzo-soprano is the leading lady, she plays Jin-Yi Hwang, a legendary 16th-century artist and female entertainer. Hwang painted, she practised calligraphy, played the zither komunggo, was a singer and danced. Although she was successful, she was unhappy. When she was around forty years old she joined a troupe of travelling musicians and actors. Subsequently, she disappeared without a trace. In *Words and Beyond* I tell her life story using four of her poems.

“Vocalist Margriet van Reisen took lessons with my Korean singing teacher Kwon-Soon Kang. After ten days she could sing the way I had imagined: the Korean way. The music starts with a seductive song in an almost original Korean version albeit with a slight variation. Little by little the interaction and harmony between the instruments changes and the song begins to resemble an operatic aria. I wanted a dancer,

Words and Beyond: Hwang Jin-Yi

Percussion key

Percussion I

Musical notation for Percussion I. The top staff shows notes with labels: Crotales, Cowbell, Thai Gongs. The bottom staff shows notes with labels: Temple Block (In large pitch range), Sand paper, Thunder sheet, Bamboo chime (high pitches).

Percussion II

Musical notation for Percussion II. The top staff shows notes with labels: Crotales, Cowbell, Thai Gongs. The bottom staff shows notes with labels: Chinese drum, Woodblock, Bak, Cymbal, Wooden rattle, Washboard.

Percussion III

Musical notation for Percussion III. The top staff shows notes with labels: Crotales, Cowbell, Thai Gongs, Flexatone. The bottom staff shows notes with labels: Ceramic bowls (In small pitch range), Chinese drum, Jing, Spring drum, Claves, Bak, Cymbal, Wooden rattle.

Percussion IV

Musical notation for Percussion IV. The top staff shows notes with labels: Cowbell, Thai Gongs. The bottom staff shows notes with labels: Bass drum, TamTam, Chinese drum, Jing, Shaker, Cymbal, Metal rattle.

scènische opbouw en vertaling gedichten Hwang Jin-Yi

scène 1 Opkomst van Hwang Jin-Yi.

scène 2 Eerste lied door Hwang Jin-Yi: *Chung San Ri*, een lied van verleiding.

청산리벽계수야
쉬이 감을 자랑마라,

Jade-Green Stream,
do not boast so proud of your easy passing
through the Blue hills.

임도상해하면
다시 오기 어찌되랴.
평원이 만광산하니
쉬이건들 이떠리

Once you have reached the wide ocean,
You can return no more.
Why not stay here and rest,
While the Bright Moon fills the empty hills?

scène 3 Opkomst van de Danser. De danser beweegt naar een vijver, die dient als platform voor een bewegend kunstwerk.

scène 4 Tweede lied: *Nae Eun Jae*. Hwang Jin-Yi laat de menselijke kant zien van haar gevoelens: wanhoop, verlangen, triestheid; en brengt zichzelf tot rust.

내 언제 무신(無信)하여
남을 언제 속였관대
월중삼경(月淸三更)의
온 뜻이 전혀 없네
추풍(秋風)에 지는 잎 소리와
넋들 어이 하리오

When did I deceive him?
When was I untrue?
Yet halfway through this moonless night
no sign that he will come at all.
Only the sound of leaves
in autumn wind - why do I listen?

scène 5 Spel van danser en schaduw: uitbeelding van het idee van harmonie/samenkomst.

“*Words and Beyond* vat samen wie en wat ik ben: niet alleen een componist, ook een theatermaker. Dit is pas het eerste deel van een trilogie, het tweede zal gaan over Su-Huh Hun-Nan, ook een ongelukkige vrouw, maar iemand uit de hoogste aristocratische kringen. Met *Recollection for So-Hee* nam ik daar in 2006 al een voorschot op, het openingslied daarvan is een gedicht van Su-Huh Hun-Nan. Haar rol wil ik laten zingen door een Koreaanse professional, als het even kan door mijn zangleerars. In het derde deel ontmoeten de beide vrouwen elkaar, gespeeld door de Nederlandse en de Koreaanse.”

JungGa – 2009 – hobo/musette, ensemble – 17’

“*JungGa*, waarvoor ik in 2010 de Toonzetters Prijs kreeg, gaat over het imiteren van spontane heterofonie in uitgeschreven muziek. In Koreaanse muzieknotaties staan grafische tekens die aangeven welke versiering een musicus moet spelen, maar niet precies hoe zij of hij dat moet doen. Maar in *JungGa* heb ik alles precies genoteerd. Ik schreef het stuk voor Ernest Rombout, de hoboïst van het Nieuw Ensemble. Met hem heb ik wel goed overlegd welke glissandi, verschillende vibrato’s, boventonen, en multiphonics hij op zijn instrumenten kon spelen.

a slow dance. In water. Michael Schumacher caught my eye, he can do everything. But he is used to moving rapidly and in ballet it’s all about stretching: arms, hands, legs, feet. In Korean dance the movements are unhurried and every gesture is turned inward: planting the feet, pushing off from the heel. And there is also something called ‘non-movement’: standing still as part of a movement in progress. In the beginning, Michael found that very difficult.

“*Words and Beyond* summarizes who and what I am: not just a composer but a theatre-maker as well. This is merely the first part of a trilogy, the second part will be about Su-Huh Hun-Nan, another unhappy woman but born in the highest aristocratic circles. I anticipated this in 2006 in *Recollection for So-Hee* which opens with a song based on one of Huh’s poems. I want a Korean professional singer – if possible my singing teacher – to play this role. In the third part the two women are going to meet: the Dutch singer and her Korean counterpart.”

“In *JungGa* bevat me de helderheid van het muzikale idee, gewoon die mooie hobo met al zijn buigingen en glissandi in één lange lijn, zonder onderbreking. In het begin en in het midden klinkt er een vibrerend geluid, opeens heb je daar een heel ander type muziek. In de samenstelling gebeurt er dan ook van alles, alle partijen hebben een iets verschillend ritme waardoor de muziek nog eens extra lijkt te vibreren. Die ontdekking was eigenlijk een gelukkig toeval, het stond niet in het plan, het idee deed zich plotseling voor. Zulke gelukjes zijn altijd welkom. Daarna wordt er een muur van geluid opgebouwd met een enorme energie, zwoegen en dreunen, een rijke klank met een halo van boventonen.”

Fragments – 2009 – altsaxofoon, elektrische gitaar, piano, percussie – 13’

“Dit stuk bestaat uit 26 fragmenten van meestal twintig tot dertig seconden, de inzet van een nieuw fragment ligt niet vast maar gaat op een *cue* van een van de spelers. Ook binnen de segmenten is er ruimte voor inbreng van de musici, voor interpretaties en creatieve ideeën, vooral wat de klankkleur betreft. Zo probeer ik langzamerhand de con-

JungGa – 2009 – oboe/musette, ensemble – 17’

“In *JungGa*, for which I was awarded the Toonzetters Prijs in 2010, I imitate spontaneous heterophony through written music. Korean music notation uses graphic symbols that indicate what grace notes a musician should play without dictating the details. Yet for *JungGa* I noted all the parts with great precision. I wrote the piece for Ernest Rombout, oboist of the Nieuw Ensemble. We thoroughly discussed which types of glissando, vibrato, harmonics, and multiphonics he could play on his instruments.

“I love the clarity of the musical concept of *JungGa*: the simplicity of a beautiful continual oboe line with numerous inflections and glissandi. At the beginning and in the middle section a vibrating sound starts up and the character of the music is transformed instantly. The entire composition changes gear; all of the parts have slightly different rhythms, which enhances the vibrational aspect of the music. In fact this discovery was a stroke of luck, I hadn’t planned it that way,

trole een klein beetje uit handen te geven, er zijn zoveel fantastische, intelligente musici, wat zouden die niet kunnen toevoegen? Maar ik heb ook heel wat slechte improvisaties gehoord. Ik kan snel verveeld raken door bepaalde jazzmusici, de manier waarop ze improviseren: maniërisme, clichés, voorspelbaarheid; daar moet het dus niet heen.”

Procession – 2011 – trombone, symfonieorkest – 14’

“Het pre-compositieplan dat ik voor dit concerto had gemaakt, is totaal onbruikbaar geworden. Het had een goeie structuur om mee te beginnen, maar bij de invulling en detaillering liep het helemaal anders. Het intro groeide uit tot een compleet deel van vijf minuten. Soms heb ik iets bedacht dat ik daarna weer totaal vernietig, dan kan het me behoorlijk dwars zitten dat het toch weer anders wordt. Ik weet pas zeker hoe het moet als ik met de echte muziek bezig ben, met de invulling. Dat levert soms onvermoede ideeën op, maar ook veel extra werk. Afgaan op je intuïtie heeft zo zijn voor en zijn tegen.

“De samenklank is hier het uitgangspunt, zoals oorspronkelijk de bedoeling was. Ik wilde stevige harmonische progressies in dit stuk. Maar

the idea suddenly popped up. I always welcome such happy accidents. Subsequently, a wall of sound starts to build up with enormous energy, heaving and pounding, a rich tapestry with a halo of overtones.”

Fragments – 2009 – alto saxophone, electric guitar, piano, percussion – 13’

“This piece consists of 26 fragments that typically last twenty to thirty seconds. When a new fragment starts is not determined in advance: one of the players gives a cue. The musicians can also take initiatives within the segments themselves through individual interpretations and creative ideas, especially regarding timbre. In this way I am gradually trying to relinquish some control; there are so many fantastic, intelligent musicians out there. Just think of what they could contribute. At the same time, I have heard a lot of bad improvisations. The way certain jazz musicians improvise can bore me to tears; full of mannerisms, worn-out phrases, predictability. I don’t want to go down that road.”

soms blijft een akkoord een tijd lang liggen, dan laat ik om beurten de verschillende tonen aanzwellen of afzakken voor verschuiven in de klank. Een Schots klaaglied is eruit gevallen, maar de kerkklokken die ik deze zomer in Italië hoorde, zijn gebleven. Verschillende klokken beieren in quasi-willekeurige tempi tegen elkaar in, net als in het echt, maar vertraagd. Het stuk begint met een simpele melodie die eerst zó langzaam gaat dat je hem niet herkent. Alle tonen duren eerst elf tellen, dan zeven, dan vijf – ik ben gek op priemgetallen, dat werkt altijd. Steeds korter, totdat je de melodie herkent. De piano speelt op een bijna primitieve manier arpeggio’s, in het koper klinkt een monumentale melodie. Een vredig begin, totaal anders dan wat ik van plan was, maar uiteindelijk ben ik er erg content mee.”

Nong Hyun – 2011 - strijkkwartet – 13’

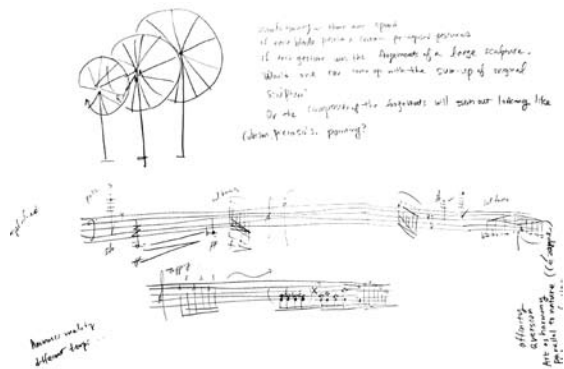
“Voor November Music schrijf ik een strijkkwartet, daar ben ik nog mee bezig. *Nong Hyun* betekent dat wat er tussen de tonen klinkt. De instrumenten worden elektrisch versterkt om ook de kleinste details hoorbaar te maken. Voor de structuur denk ik aan windmolens die alle vier met een verschillende snelheid draaien, dat geeft cycli van ver-

Procession – 2011 – trombone, symphony orchestra – 14’

“The precomposition plan that I made for this concerto became unworkable. Its structure provided a serviceable springboard but once this was expanded on and refined everything changed. The intro grew into an autonomous section lasting five minutes. Sometimes I come up with something and then I destroy it completely; it often bothers me that things don’t turn out as expected. I only really know what should happen when I am developing the actual music. Unthought-of ideas can present themselves but it may mean you have to put in a lot of additional effort. There are pros and cons to trusting your intuition.

“Harmony is the point of departure in this piece, as I always intended. I wanted robust harmonic progressions but sometimes a chord stays in place for a long time, then different tones become louder or softer in turn, so the sounds shift. A Scottish lament did not make the grade but the Italian church bells that I heard this summer could stay. Simultaneously, different bells are peeling in quasi-random tempi just like in real life albeit very, very slowly. The piece starts with a simple melody;

schillende duur en snelheid die elkaar overlappen.” Seung-Ah haalt haar schetsboek tevoorschijn, met windmolens inderdaad, een handvol trefwoorden (*timelessness, continuousness, delicate sounds*) en een paar uitgeschreven citaten van John Cage, waaronder: “I write in order to hear; never do I hear and then write what I hear.”



at first it is played at a snail’s pace so no one recognizes it. First the tones last eleven counts, then seven, then five – I love prime numbers, they always work a treat. The notes become shorter and shorter until the melody emerges. The piano plays arpeggios in an almost primitive manner, the brass instruments play a monumental melody. A peaceful beginning, totally different from what I planned to do but I couldn’t be more contented.”

Nong Hyun – 2011 – string quartet – 13’

“For November Music I am writing a string quartet; it’s still a work in progress. *Nong Hyun* means: the sound between the tones. The instruments are amplified electrically so you can hear the smallest details. As to the structure, I’m thinking of four windmills rotating at different speeds, resulting in overlapping cycles of various durations and speeds.” Seung-Ah fetches her sketchbook, which does indeed contain windmills, a number of key words and phrases (*timelessness, continuousness, delicate sounds*) and a few quotations by John Cage, including: “I write in order to hear; never do I hear and then write what I hear.”

Wat er Koreaans is aan mijn muziek

4 Als de wind uit het Oosten waait

door Seung-Ah Oh

Pas na mijn vertrek uit Korea kreeg ik tot mijn verrassing het etiket ‘vrouwelijke componist uit Korea’ opgeplakt. Niet langer was ik Seung-Ah Oh; ook al omdat mijn naam te moeilijk was voor veel van mijn nieuwe vrienden. Aangezien mijn muzikale opleiding helemaal gericht was geweest op de westerse klassieke traditie, ontstonden er gênante situaties zodra vrienden nieuwsgierige vragen begonnen te stellen over Koreaanse traditionele muziek. Op zulke momenten moest ik bekennen dat mijn kennis op dat gebied erg beperkt was.

Het gehoor afstemmen

Sinds een jaar of acht, negen doet de invloed van de Koreaanse muzikale filosofie – niet zozeer de Koreaanse traditionele muziek zelf – zich gelden in mijn composities. Met muzikale filosofie bedoel ik de manier

What’s Korean in my music

4 When the wind blows from the East

by Seung-Ah Oh

Only after leaving my own country, I found myself identified as a Korean, female composer. I was no longer Seung-Ah Oh, especially my name being too difficult to most of my new friends. Having had all of my musical training in the western tradition, I experienced embarrassing situations whenever my new friends were curious about Korean traditional music. I had to admit that I didn’t even have a decent comprehension of it.

Tuning the perception

The element of Korean musical philosophy, rather than Korean traditional music, started to appear in my compositions only about eight or nine years ago. What I mean by Korean musical philosophy is the way

waarop Koreanen muziek benaderen in hun dagelijks leven: de manier waarop ze volksmelodieën zingen of middels harde, repetitieve percussie de boeren helpen hun energieniveau op te peppen. Ook kunnen ze urenlang naar verhalen luisteren die met een diep en rauw vibrato gebracht worden, of mediteren door specifieke liederen op een uiterst preciese manier uit te voeren met als doel de inwendige organen van het lichaam met elkaar in harmonie te brengen.

Ik gebruik vaak het volgende voorbeeld om aan te geven hoe anders de mentaliteit is van traditionele Koreaanse musici. In Koreaanse muziek is een glissando niet alleen een manier om te wisselen van toonhoogte. Eerder gaat het om de ervaring en het plezier van ieder moment van de reis, te beginnen bij de toon vanwaar je vertrekt tot het ogenblik van aankomst. Ook opvallend is dat westerse strijkinstrumenten tot de blaasinstrumenten worden gerekend. Tokkelinstrumenten zoals de kayageum (citer) en de geomungo (een citer die met een plectrum wordt bespeeld) vallen in de categorie snaarinstrumenten. Daarom is de harp een snaarinstrument en de cello een blaasinstrument. Blijkbaar wordt in de Koreaanse traditionele muziek de strijkestok gezien als

Korean people approach music in their daily lives: the way they sing folk tunes, encourage farmers to boost their energy with loud repetitive percussion, how they listen to storytelling with deep and rough vibratos for hours, or meditate in specific songs in an extremely precise way in order to generate the harmony of one's internal organs.

I often give the following example to express the different mind set of traditional Korean musicians. The glissando in Korean music is not only a means of moving from one pitch to another, but rather the experience and enjoyment of every moment of the journey from the departure note to the arrival. Another striking phenomenon is, that western string instruments are considered to be wind instruments. The plucked instruments such as kayageum (zither) and geomungo (zither played with a plectrum) are the string instruments. Therefore a harp is a string instrument and the cello a wind instrument. Apparently the bow is considered to be similar to the breath of the wind in Korean traditional music. The real string instruments are those which can play with aftertone on going from the moment of plucking. The essence of

de adem van de wind. Er is pas sprake van echte snaarinstrumenten, vindt men, als na het tokkelen van een snaar de toon nog doorklinkt, kortom als de toon een naklank heeft. De essentie van traditionele Koreaanse snaarmuziek komt feitelijk pas tot uiting op het moment dat westerlingen het gevoel hebben dat ze al op het eindpunt zijn aangeland.

Ook de fundamentele concepten van Koreaanse traditionele dans verschillen substantieel van de principes van het westerse ballet. Westerse balletdansers brengen uren door met het strekken en rekken van hun vingers en tenen, weg van hun lichaam. Bij elke stap zetten ze eerst hun tenen neer. Koreaanse dansers doen precies het tegenovergestelde. Hun tenen krullen zich naar de hemel en bij het neerzetten van de voeten beginnen zij met de hiel, gevolgd door de bal van de voet en als laatste de tenen. De handen zijn altijd naar binnen gebogen – alsof de danser probeert met de palmen de lichtheid van de lucht te voelen. Uiteindelijk gaat Koreaanse dans over het absorberen van energie uit de aarde en de hemel, om deze vervolgens naar de kern van het lichaam te leiden. Het is vanzelfsprekend en logisch dat deze totaal andere

the traditional Korean string music actually starts when westerners usually experience the final arrival.

The fundamental concepts of Korean traditional dancing differ substantially from western ballet too. While ballet dancers will be spending hours to stretch and elongate their fingers and toes away from their bodies, and put every step with the tip of the toes first, Korean dancing asks for exactly the opposite. The toes are curled toward the sky, the feet are put down with heels first followed by the ball of the foot and finally the toes. The hands are always curved inward, as if the dancer is trying to feel the light air in the palms. The concept of Korean dancing is ultimately about gathering the energy from earth and heaven, leading it inward to the core of the body. These different concepts and approaches to the arts naturally and logically produce completely different type of arts. Therefore, when trying to appreciate the arts of other cultures without understanding of its essentials, one's experience can hardly be of an appropriate comprehension and appreciation.

concepten en benaderingen heel andere typen kunst opleveren. Alleen door het doorgronden van de essentie van een vreemde cultuur, kan deze op z'n waarde geschat en op z'n merites beoordeeld worden. Het opmerkelijkste misverstand is wel om na het beluisteren van een pentatonische toonschaal te menen dat het gebruik daarvan alléén voldoende zou zijn om niet-westerse muziek te produceren. Want dan ontbreekt het besef *waarom* de melodie is gebaseerd op een pentatonische schaal, en het inzicht dat beperkte tonale middelen toch een rijk en weelderig muzikaal resultaat kunnen opleveren. De eigenschappen en de werkelijke smaak van vijftonige melodieën hebben niet alleen te maken met de opeenvolging van de tonen, maar ook met wat daar tussenin gebeurt. Op zichzelf onbelangrijke tonen dienen als versiering van de basistoos. Deze klinkt gedurende het hele stuk levendig, als gevolg van steeds wisselende herinterpretaties door diverse versieringen en de veranderende relatie tot wat voorafging. Het analyseren van dergelijke volksmelodieën aan de hand van de uitgangspunten van de westerse muziektheorie (melodie, harmonie en ritme) leidt tot verkeerde conclusies. Harmonie in de westerse zin van het woord bestaat niet in de Koreaanse muziek, traditionele melodie-

If one listens to folk tunes in a pentatonic scale, and thinks that just adopting the five note scale will produce non-western music, that is the most obvious way of failing. What one would miss here, is why the folk tune is based on pentatonic scale, that in spite of the limited tone material the music can be still rich and scrumptious. The characteristics and actual taste of these pentatonic melodies may not only be in the progress of one note to another, but in what happens in between. In how subordinate pitches are embellishing the centre tone. How the centre tone sounds alive throughout the piece because of consistent reinterpretations by means of various ornaments and preceding events. So, if you will analyse these folk tunes by the western music theory principles (melody, harmony and rhythm), you will be directed to the wrong conclusions. Harmony in the western sense does not really exist in Korean traditional music, and melodies by themselves are extremely boring since there are only one or two main notes with barely any other ones in between (since all the ornaments would have been left out in the transcription of the melody). What I am trying to say is: if you are not tuned to hearing what you are sup-

en zijn op zichzelf uiterst saai omdat er maar een of twee belangrijke tonen klinken met nauwelijks andere daartussenin (aangezien alle versieringen worden weggelaten in een transcriptie van de melodie). Waar het om gaat is dit: als je gehoor niet is afgestemd op waar je naar moet luisteren, kun je niet genieten van de schoonheid die de muziek te bieden heeft.

Individualiteit

Een fascinerend aspect van Koreaanse muziek, althans voor mij, is het belang van het individuele. Naar mijn gevoel is individualiteit het wezen van de Koreaanse hoofse orkestmuziek. Deze muziek is genoteerd in het *chong-gan-bo*-notatiesysteem dat bestaat uit blokken met cellen die elk een tijdseenheid weergeven. In iedere cel staan symbolen voor de noten die moeten worden gespeeld. De voorgeschreven versieringen zijn naast de noot aangegeven in een grafische notatie die een speler de ruimte laat uiting te geven aan zijn of haar eigen karakter. Heterofonie voert de boventoon – iedereen speelt dezelfde muziek, maar alle instrumenten voegen hun karakteristieke eigenheden toe, en tillen zo de muzikale ervaring naar een hoger plan.

posed to listen to, you will not be able to enjoy the beauty the music is actually offering.

A fascinating element of Korean music, at least for me, is the importance of individuality. In my opinion, individuality is the essence of court music orchestral writing. The music is notated in *chong-gan-bo*, consisting of blocks of cells each representing a unit of time, with symbols of the notes to be played written in each cell. The required ornaments are marked alongside the note, represented in a graphic notation, which naturally gives room for a player to express her or his own character. Here, heterophony flourishes – playing the same music with room for all instruments to add their characteristics, transcending the musical experience as a whole to a higher level.

Inhaling the oxygen

My rediscovery of Korean traditional music came from a micro-tonality workshop that I participated in, while I was a student at the Royal Conservatoire in The Hague. My approach to micro-tonality does not

Zuurstof inademen

Ik herontdekte de Koreaanse traditionele muziek toen ik deelnam aan een workshop in microtonaliteit tijdens mijn studie aan het Koninklijk Conservatorium in Den Haag. Mijn benadering van microtonaliteit heeft geen betrekking op toonschalen; ik gebruik microtonen om weelderige, rijke en prachtige klanken te ontwerpen.

Na een aantal lessen, studiecomposities en verschillende leessessies begon me een aantal dingen op te vallen aan de manier waarop ik muziek schrijf. De gedetailleerde en preciese instructies waarmee ik aangeef hoe iedere noot moet worden gespeeld, resulteren in een rijke klankkleur, terwijl toonhoogte en samenklank minder van belang zijn. Zo varieer ik de hoofdtoon met verschillende soorten vibrato in wisselende snelheden en fluctuerende dieptes. Ik zet ornamenten in kleine notenwaarden op de tel, terwijl de instrumenten vaak gelijktijdig verschillende versieringen spelen. Een verlengde noot kan sfeermatig verschillende stadia doorlopen, bijvoorbeeld van kalm tot vloeiend tot wild tot ruzig tot niets. Het is voor mij van belang zodanige aanwijzingen te geven dat een noot zo wordt gespeeld dat ze ver-

pertain to the concept of scale, I use it to design scrumptious, rich and delicious sounds. After several instructional meetings, writing study-compositions and attending to reading sessions, I discovered some interesting facts in my own writing.

My detailed and careful instructions of how each note is to be played, makes the music rich in timbre, while the actual pitch and harmony are less important. For instance, around the main pitch there will be different types of vibratos, different in speed and in the various scope of pitch fluctuation. I prescribe short-valued ornaments on the beat, while often each instrument will have variations of ornaments played simultaneously. An elongated note may be going through different phases of atmosphere, for example from calm to smooth to wild to breathy to nothing. I am obviously concerned with the instructions of playing each note in such a way, that it carries different meanings, to encourage uniqueness and to end up with lively tones. I try hard to embellish my musical subject as clearly as possible, hoping for the simplest notation to communicate it to the player.

schillende betekenissen draagt. Dat bevordert de individualiteit ervan, met als resultaat levendige tonen. Ik doe mijn best om mijn muzikale elementen zo helder mogelijk te verfraaien, waarbij ik streef naar de eenvoudigste notatie voor het overbrengen van mijn bedoelingen op de speler.

Naar mijn gevoel heb ik een talent voor timbre. Niet als gevolg van hard werken, het is eerder iets dat ik heb meegekregen vanuit mijn cultuur. Dat wil zeggen, timbre in de zin van de heterofone textuur van Koreaanse hofmuziek, zoals hierboven uitgelegd. Denk aan een muzikale lijn die bestaat uit een zich herhalend ritmisch patroon, gelijktijdig gespeeld op verschillende percussie-instrumenten. In technisch opzicht is het resultaat een heterofonie van toonhoogtes en ritmes, waarbij de notatie niet exact samen hoeft te vallen met de uitvoering tijdens een concert. Deze manier van spelen sippelt soms door in mijn composities. Wat toonhoogte betreft, probeer ik me het effect van gelijktijdig klinkende toonhoogtes voor te stellen als een aura, als schakeringen die de centrale toon kleuren. Of, als een passage een rijke klankkleur nodig heeft, orkestreer ik die voor verschillende instrumenten in een

I think I have some gift of the timbre, by no means as a result of hard working, but something that I just inherited from my culture. That is, timbre in the sense of the heterophonic texture of Korean court music, as I explained above. Consider a line of a repeated rhythmic pattern, played by several different percussion instruments simultaneously. The sounding result is technically a heterophony of pitch and rhythm, which is not necessarily notated exactly the way you hear it during real performance. In my composition this method of playing sometimes seeps into my ideas. Or, considering pitch, I try to imagine the effects of pitches sounding together as a halo, as shades, colouring the centre tone. Or, applying it to a passage needing some rich timbre, I will orchestrate it with several instruments in unison rhythm, where the vertical intervals do really matter - this technique I learned from Messiaen.

The ritual aspect of court music also plays an important role in many of my recent larger scale compositions. Most interesting in ritual is the balance between strict rules and rigidity on the one hand, and,

unisono ritme, waarbij de verticale intervallen echt van belang zijn – een techniek die ik ontleen aan Messiaen.

Het rituele aspect van hofmuziek speelt ook een belangrijke rol in veel van mijn recente grootschaliger werken. In rituelen is vooral de balans interessant tussen strenge voorschriften en rigiditeit aan de ene kant en – vreemd genoeg – een zekere mate van vrijheid en flexibiliteit aan de andere. Maar dan wel binnen duidelijke grenzen. Zoals het gezegde luidt: zolang je de regels kent, ben je vrij. Dat is precies wat mij opviel aan Koreaanse hofmuziek.

Wat de vorm betreft onderzocht ik het botweg aaneenschakelen van secties zonder overgangen. Later ontdekte ik overeenkomsten met de manier waarop Koreaanse sanjo-muziek wordt gespeeld. Sanjo is een genre van hooggewaardeerde instrumentale solomuziek. Van ieder deel staat het tempo vast. De muziek begint met een uiterst traag deel en versnelt daarna beetje bij beetje gedurende een lange tijd (een authentiek sanjo-concert duurt ongeveer een uur) tot een zeer hoog tempo. Het punt is dat er tussen de delen niet veel voorbereiding is op de tempoverhogingen. Ze komen abrupt. Ook belangrijk is de drum

strangely enough, liberty and flexibility given on the other. Within boundaries, that is, as illustrated in the common saying: as long as you know the rules, you are free. That is exactly what I have noticed in Korean court music.

In terms of form, I explored bluntly cutting sections without transitions, and later I found out that there is a similarity to how Korean sanjo music is performed. Sanjo is a much appreciated genre of solo instrumental music. Each section is predetermined by a conventional tempo. The music starts with an extremely slow movement, and over a long period of time (an authentic sanjo performance lasts for about an hour) speeds up to become extremely fast. The key is, that there is not much of a preparation between the sections and the changes of tempo; they happen abruptly. It is also important to note, that throughout the whole piece a drum (called janggu) will accompany the solo instrument, continuously. This percussion is more than just rhythmic accompaniment, it psychologically supports the solo player

(genaamd janggu) die het solo-instrument van begin tot eind begeleidt. Deze percussie fungeert niet alleen als ritmische ondersteuning, maar helpt de solist ook psychologisch door hem of haar aan te moedigen zich niet te beperken tot de genoteerde melodie, maar zich uit te putten in variaties en improvisaties. Het belang van percussie in mijn eigen composities komt daar waarschijnlijk onbewust vandaan. Je kunt het vergelijken met ademen, waarbij je je er nauwelijks bewust van bent dat je voortdurend zuurstof inademt.

Als een componist een diepgaand begrip heeft van een andere muziekcultuur, inclusief de onderliggende filosofie en de manier waarop mensen leven en denken, dan zullen zijn of haar composities overwegend natuurlijk overkomen. Nogal wat befaamde twintigste-eeuwse componisten waren in dit opzicht succesvol, zoals Messiaen (in het algemeen), Pierre Boulez (*Rituel*), Karlheinz Stockhausen (*Inori*), Claude Vivier (*Pulau Dewata*), John Cage (*Ryoanji*) en Jo Kondo (zelf een Japanner). Net als zij probeer ik diep door te dringen tot het unieke dat voortkomt uit een andere manier van muzikaal denken, op zoek naar interessante vondsten die ik kan verkennen en gebruiken in mijn eigen muziek.

and boosts her or him to go beyond the fixed melody and indulge in variations and improvisations. Probably the importance of percussion in my own compositions subconsciously stems from this. Compare it to breathing air continuously, but not really being aware of inhaling the oxygen all the time.

If a composer actually understands another music culture in depth, definitely including the underlying philosophy and way of living and thinking, the composition will suffer little of unnaturalness. Quite a few renowned twentieth century composers were successful in this sense, for example Messiaen (in general), Pierre Boulez (*Rituel*), Karlheinz Stockhausen (*Inori*), Claude Vivier (*Pulau Dewata*), John Cage (*Ryoanji*) and Jo Kondo (he is a Japanese himself). Just like them I try to dig deep into the uniqueness coming from the comprehension of different musical thinking, in order to find interesting subjects to explore and use in my own music.

Strijkkwartet met naklank

Op dit moment ben ik bezig met een nieuwe compositie voor versterkt strijkkwartet. Een van de belangrijkste ingrediënten in het stuk is de uitwerking van het idee van naklank; het is nu mogelijk dit te realiseren op viool, altviool en cello met behulp van elektrische feedback. De uitdaging is hoe ik verder kan komen met naklank op westerse snaarinstrumenten. In dit nieuwe werk is wat de linkerhand doet nadat de rechterhand de snaren heeft aangeslagen, net zo belangrijk als in de gestreken passages waarin de toon wordt aangehouden.

Het compositieproces begint altijd met een vooropgezet idee dat in grote lijnen aangeeft wat ik zou willen bereiken binnen een vooraf vastgelegd tijdschema. Wanneer ik daadwerkelijk begin te schrijven, ontstaat het gevoel dat bepaalde muzikale materialen tempi en muzikale voortgangen vereisen die verschillen van het oorspronkelijke concept. Daarna improviseer ik veelvuldig op basis van het materiaal tot de geluiden me goed in de oren klinken. De muziek krijgt zo al gauw een eigen momentum, en gaat dan de strijd aan met sommige van mijn oorspronkelijke ideeën. Dit kan leiden tot veranderingen in de

String quartet with aftertones

Right now I am busy with a new composition for amplified string quartet. One of the main ingredients in the piece is the exploration of the aftertone idea, which is now possible on violins, viola and cello with the help of the amplification. How can I go further with the aftertone in western string instruments? In this new work, what the left hand does after the right hand's pluck is as important as the bowed instances where the tone can be sustained.

I start my compositional process with a pre-compositional idea, consisting of broad strokes of what I would like to accomplish under pre-determined timing. Then, when writing the actual music gets started, I sense that some of my musical materials require different timings and different ways of progressing, which may differ from the original conception. Then I go through many improvisations based on these materials, to get what sounds are the correct ones to my ear. Soon the music takes over and fights with some of my pre-compositional ideas. In some cases the structure and direction of the composition is altered,

structuur en richting van de compositie, in bepaalde gevallen moet er meedogenloos worden gesnoeid. Voor mij is dit een manier om mijn muzikale intuïtie te sturen, door me te onderwerpen aan een zekere mate van organisatie. Tegelijkertijd vaak ik ervoor dat mijn intuïtie niet te lijden heeft onder een te strakke planning.

Dit artikel is deels gebaseerd op *When the Wind Blows from the East*, geschreven voor de najaarseditie uit 2011 van *Con Brio*, het tijdschrift van de School of Music, aan de DePaul University in Chicago.

some cases require relentless cuts. For me this is a way of controlling my musical intuition, behaving under a certain degree of organization, but at the same time not demanding my intuition to suffer from pre-planning. This article is partly based on *When the Wind Blows from the East*, written for the Fall 2011 issue of *Con Brio*, the journal of School of Music at the DePaul University in Chicago.

col. leg. tratto

Top 7 p22.

tr.

ord. tr.

x3

ARCHIVES
11 1055-10 5 Bars

jété

alligando

3

6

ARCHIVES
11 1055-10 5 Bars

Sinds zij in 2005 door *de Volkskrant* werd opgemerkt ontving de in Korea geboren **Seung-Ah Oh** (Seoel 1969) een aantal grote opdrachten die resulteerden in drie avondvullende muziektheaterwerken. Deze werden onder meer uitgevoerd in het Schauspielhaus Wien, Muziekgebouw aan 't IJ, Huddersfield Festival en bij Muziektheater Hollands Diep. Daarnaast schreef zij sinds 2001 talloze kleinere werken voor opdrachtgevers in Nederland, de Verenigde Staten en Zuid-Korea, die in vele Europese landen te horen waren. Met verschillende prijzen, beurzen en residencies werd zij gesteund en onderscheiden. Met haar hoboconcert *JungGa* won Oh in 2010 de Buma Toonzetters Prijs, een onderscheiding voor de beste Nederlandse compositie van het jaar voorafgaand aan de uitreiking.

Oh studeerde Compositie aan Ewha Womans University in Seoel, de universiteit van Illinois en Brandeis University waar zij haar PhD behaalde. Tussen 2001 tot 2003 vervolgde zij haar opleiding bij Louis Andriessen aan het Koninklijk Conservatorium in Den Haag. Sinds haar komst naar Nederland raakte Oh geïnteresseerd in de rijke muziektradities van haar geboorteland en verbindt zij op organische wijze Oost en West. In *DaDeRimGil* (2003), haar meest gespeelde werk, klinken ritmes die vrouwen gebruiken bij het gezamenlijk strijken van de was. In haar muziektheaterstuk *Words and Beyond* (2008) en het prijswinnende *JungGa* maakt zij gebruik van oude hoofse zangtechnieken.

Vanaf 2005 doceerde Oh aan de Brandeis University, het Massachusetts Institute of Technology (Boston), de universiteit van Florida en het Oberlin Conservatory of Music. Met ingang van het najaar van 2011 is zij *Assistant Professor of Composition* aan de DePaul University in Chicago.

In 2005, national newspaper *de Volkskrant* put her in the spotlights. Since then Korea-born **Seung-Ah Oh** (Seoul, 1969) has received several major commissions, resulting in three full-length music-theatrical works which were performed in prestigious venues such as Schauspielhaus Vienna, the Huddersfield Festival, Muziekgebouw aan 't IJ and Muziektheater Hollands Diep in the Netherlands. Since 2001 she has also composed numerous pieces on a shorter scale for organizations and venues in the United States, South Korea, and the Netherlands. Her work has been enjoyed by audiences all over Europe. Oh has been awarded various prizes, fellowships, scholarships, and residencies. Her oboe concerto *JungGa* won the Buma Toonzetters Prijs 2010 for the most exceptional Dutch composition of the previous year.



Seung-Ah Oh studied composition at the Ewha Women's University in Seoul, the University of Illinois, and at Brandeis University in Massachusetts where she completed her PhD. Between 2001 and 2003 she continued her studies under Louis Andriessen at the Royal Conservatory in The Hague. After arriving in the Netherlands she became fascinated by the rich musical tradition of her country of origin. She seeks – and finds – natural connections between East and West. *DaDeRimGil* (2003), Oh's most frequently performed work, features rhythms that Korean women use as they communally iron the laundry. In the music-theatre piece *Words and Beyond* (2008) and the award-winning concerto *JungGa* she applies the ancient singing techniques of the royal courts of Korea.

Since 2005, Oh has taught at Brandeis University, the Massachusetts Institute of Technology (Boston), the University of Florida and the Oberlin Conservatory of Music. Starting from the fall of 2011 she is *Assistant Professor of Composition* at the DePaul University in Chicago.

Werken van Seung-Ah Oh (selectie)

So-Ri I and II – 2001

gitaar, fluit; viool, cello, piano – 10'; 10'

Dark Blue Horizon – 2003

trombone, trompet, piano – 10'

DaDeRimGil – 2003

zes percussionisten – 14'

Shunt – 2003

twee piano's, percussie en twee instrumentgroepen – 11'

Double Palindrome – 2004

fluit/piccolo, basklarinet, piano – 11'

Concerto for Huyn and Kwan – 2005

kayageum, piri, gemengd oosters/westers ensemble – 22'

Unsung Equilibrium – 2005

blazersensemble – 15'

Recollection for ChoHee – 2006

twee sopranen, mezzosopraan, alt, tenor, bas – 15'

Tainted Sculpture – 2007

piri, daegeum/sogeum, klarinet, saenghwang, kayageum, gitaar, cello, percussie – 12'

Empty Cradle / Bos Besik – 2010

lyrische sopraan, sopraan, mezzosopraan, countertenor, bariton, alt, sopraan solo en koor, fluit/alt, fluit/piccolo, accordeon, cello, contrabas, percussie - 90'

Words and Beyond: Hwang Jin-Yi – 2008

mezzosopraan, vier percussionisten, danser – 70'

JungGa – 2009

hobo/musette, ensemble – 17'

Fragments – 2009

altsaxofoon, elektrische gitaar, piano en percussie – 13'

Figures in Time – 2011

recorder, fluit, trompet, klavecimbel, stem – 11'

Procession – 2011

trombone, symfonieorkest – 14'

Nong Hyun – 2011

strijkkwartet – 13'

Works by Seung-Ah Oh (selection)

So-Ri I and II – 2001

guitar, flute; violin, cello, piano – 10'; 10'

Dark Blue Horizon – 2003

trombone, trumpet, piano – 10'

DaDeRimGil – 2003

six percussionists – 14'

Shunt – 2003

two pianos, percussion, and two instrument groups – 11'

Double Palindrome – 2004

flute/piccolo, bass-clarinet, piano – 11'

Concerto for Huyn and Kwan – 2005

kayageum, piri, mixed eastern/western ensemble – 22'

Unsung Equilibrium – 2005

wind ensemble – 15'

Recollection for ChoHee – 2006

two sopranos, mezzo-soprano, alto, tenor, bass – 15'

Tainted Sculpture – 2007

piri, daegeum/sogeum, clarinet, saenghwang, kayageum, guitar, cello, percussion – 12'

Empty Cradle / Bos Besik – 2010

lyric soprano, soprano, mezzo soprano, counter tenor, baritone, alto, solo choir (soprano), choir, flute/alto, flute/piccolo, accordion, cello, double bass, percussion – 90'

Words and Beyond: Hwang Jin-Yi – 2008

mezzo-soprano, four percussionists, dancer – 70'

JungGa – 2009

oboe/musette, ensemble – 17'

Fragments – 2009

alto saxophone, electric guitar, piano, percussion – 13'

Figures in Time – 2011

recorder, flute, trumpet, harpsichord, voice – 11'

Procession – 2011

trombone, symphony orchestra – 14'

Nong Hyun – 2011

string quartet – 13'





Peter van Amstel (Amsterdam 1952) studeerde muziekwetenschap aan de Universiteit van Amsterdam. In *de Volkskrant* publiceerde hij tien jaar lang over niet-westerse muziek, daarnaast schreef hij talloze artikelen over uiteenlopende muzikale onderwerpen voor tijdschriften en encyclopedieën, programmatoelichtingen bij concerten en festivals, en beleidsplannen voor muziekinstellingen. Bij Muziek Centrum Nederland verscheen in 2007 zijn boek *Dijkdoorbraak* over hedendaagse Nederlandse muziek in het buitenland. Van Amstel geeft lezingen en colleges over niet-westerse muziek en over de invloed van westerse en niet-westerse componisten en improvisatoren op elkaars werk. Daarover gaat ook *Leentjebuur*, een van de programma's die hij maandelijks maakt voor de Concertzender. Van Amstel is zakelijk leider van Ensemble ELECTRA en adviseur van het Fonds Podiumkunsten.

Peter van Amstel (Amsterdam, 1952) studied musicology at the University of Amsterdam. He wrote about world music for Dutch national newspaper *de Volkskrant* for a decade and has published numerous articles on a wide range of musical subjects for magazines and encyclopaedias. He authors programme notes for concerts and festivals as well as policy plans for music organizations. In 2007, Muziek Centrum Nederland issued his book *Dijkdoorbraak* on the subject of Dutch contemporary composed music abroad. Van Amstel gives lectures on non-western music and mutual influences between western and other composers and improvisators. This is also the focus of *Leentjebuur*, one of the monthly programmes he produces for radio station Concertzender in Amsterdam. Van Amstel is financial director of Ensemble ELECTRA and advisor to the Netherlands Performing Arts Fund.

Colofon

Idea and production	Muziek Centrum Nederland/ November Music / Buma Cultuur
Authors	Peter van Amstel, Seung-Ah Oh
Translation	Moze Jacobs
Editor-in-chief, print management	Ingrid Luycks (teleXpress)
Score models	Deuss Music / Albersen verhuur bv Fijnjekade 160, 2561 VH, The Hague, The Netherlands www.albersenverhuur.nl
Images	Seung-Ah Oh
Photography	Co Broerse
Design	Jac de Kok
Production management & book concept	teleXpress
Printed by	Lecturis
Print run	1000 copies

Publication NM 04 NL EN

ISBN 978-90-76937-37-3

© 2011 Peter van Amstel (- *Unique form, mind of her own - Intuition, guts, and a sensitive ear - Round-trip to Vienna - Piece by piece*) - Seung-Ah Oh (*When the wind blows from the East*).

www.mcn.nl
www.novembermusic.net
www.bumacultuur.nl
www.petervanamstel.nl
www.seungahoh.org

PUBLISHED BY teleXpress 2011

The publisher has attempted to straighten out all matters of copyright regarding the visual material in this publication in accordance with the statutory provisions. Those who believe they are still entitled to exercise certain rights may approach the publisher directly.

The activities of teleXpress are partially supported by the Council of Tilburg

Images

cover

Seung-Ah Oh, photograph by Co Broerse

page 4 and 5

Stills from *Words and Beyond*, a musical theatre piece with among others Margriet van Reisen (soprano), Michael Schumacher (dancer) and Slagwerk Den Haag. Courtesy Deuss Music/Albersen verhuur bv

page 24

Excerpt from *Nong Hyun* (2011), 1st violin (detail).
Courtesy Deuss Music/Albersen verhuur bv

page 48 and 49

Excerpt from *Words and Beyond: Hwang Jin-Yi* (2008).
Courtesy Deuss Music/Albersen verhuur bv

page 54 and 55

Excerpt from *Procession*, tromboneconcerto (2011).
Courtesy Deuss Music/Albersen verhuur bv

page 56

Windmills, ideas and notes from Oh's sketchbook on *Nong Hyun*, a string quartet.

page 68 and 69

Excerpt from *Nong Hyun* (2011), 1st violin.
Courtesy Deuss Music/Albersen verhuur bv

page 71

Seung-Ah Oh, photograph by Co Broerse

page 74, 75 and 76

Stills from *Words and Beyond*, a musical theatre piece with among others Margriet van Reisen (soprano), Michael Schumacher (dancer) and Slagwerk Den Haag. Courtesy Deuss Music/Albersen verhuur bv

