

Oh, Hee Sook (2012): Musikalisches Zitat als kulturelle Assoziation. Die ästhetische Bedeutung des musikalischen Zitats in der koreanischen Musik des 20. und 21. Jahrhunderts. ZGMTH 9/2, 245–258. <https://doi.org/10.31751/690>

© 2012 Hee Sook Oh



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

veröffentlicht / first published: 15/03/2013
zuletzt geändert / last updated: 04/09/2014

Musikalisches Zitat als kulturelle Assoziation

Die ästhetische Bedeutung des musikalischen Zitats in der koreanischen Musik des 20. und 21. Jahrhunderts

Hee Sook Oh

ABSTRACT: Musical quotation, as a technique of using the pre-existing materials in the music composition, has an important significance in both quantitative and qualitative aspects since the late 20th century, as can be seen from works of Bernd Alois Zimmermann, Luciano Berio, Mauricio Kagel, Alfred Schnittke, George Rochberg, George Crumb. In terms of aesthetics, the musical quotation is closely related with postmodernism as the technique deviates from the aesthetics of originality and reveals musical diversity. In this respect, it can be said that ›musical quotation‹ is an important keyword which describes the late 20th century.

In this paper, by extending this perspective into the East Asia with a particular focus on South Korea, the musical quotation was investigated. Since the Western music was first introduced into South Korea in the late 19th century, various types of it have been combined in the country to produce works with a wide variety of musical forms and styles. Among these, works of Na, Un Young (1922–1993), Kang, Unsu (*1960), and Chung, Tae Bong (*1952) who employed the technique of musical quotation in their compositions were examined in detail here. Through this study, quotations in Korean music were found to play a semantic role in revealing the cultural context, similar to the West.

However, several differences were found as well. First of all, there are only a few works with the quotation technique employed by Korean composers, probably due to the prevailing influence of the modernist aesthetics yet in Korea. Moreover, it is noteworthy that in Korean works, quoted targets were often selected from musical elements which were very familiar to Korean cultural ones. In this respect, the quotation technique which has been shown to embody not only culture and human, but also history and society, plays a significant role in reflecting the identity as a Korean composer.

1. Die kompositorische und ästhetische Implikation des musikalischen Zitats

Seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts hat das musikalische Zitat immer mehr an Bedeutung gewonnen.¹ Nicht nur hat sich die Zahl der Werke, welche dieses Verfahren verwenden, vermehrt, sondern auch das Gewicht des einzelnen Zitats im Werk hat

1 Mit Blick auf die unterschiedlichen Definitionen von ›Zitat‹ ist, verwende ich in diesem Aufsatz den Begriff in dem allgemeinen Sinne, dass sich ein Zitat auf präexistentes Material bezieht. Zum Problem der Begrifflichkeit vgl. Kühn 1972, 13 f., Budde 1972, 26–28, und Gruber 1998.

zugenommen:² »Mit der postseriellen Musik um 1960 wurde das Zitat zu einem zentralen Kompositionsmittel.«³

Durch die Verwendung des ›Alten‹ als ›Neues‹ wird Geschichte – wie Hanns-Werner Heister erklärt – musikalisch gegenwärtig.⁴ Dass es sich bei dem zitierten Material um Bruchstücke unterschiedlicher Kompositionen aus verschiedenen Epochen handelt, die in eine völlig neue Werkstruktur aufgenommen werden, kann dazu führen, dass sich die Zitate nicht bruchlos in den organischen Prozess des Werkes einfügen und die Komposition von Diskontinuität geprägt ist. Sofern das musikalische Zitat »eine extreme Vielfältigkeit«⁵ sowie einen ›anti-ganzheitlichen‹ Charakter aufweist, erfüllt es Merkmale der Postmoderne bzw. gilt es als deren typische Erscheinung.⁶ Der Pluralismus, den Zitate innerhalb einer Komposition stiften, wurde als musikalischer Ausdruck einer Kultur verstanden, die durch eine Koexistenz verschiedener Interessen und Lebensstilen geprägt ist.⁷

Im Folgenden wird versucht, die Bedeutung des Zitats und der damit verbundenen kompositorischen Sachverhalte auch für die asiatischen Musik aufzuzeigen. Angesichts der großen Rolle, die Begriffe wie ›Globalisierung‹ und ›Interkulturalität‹ in der heutigen musikologischen Forschung spielen, erscheint ein solch erweiterter Blickwinkel mehr als legitim.⁸ Besonders interessant für die Verfasserin ist die Situation in Korea, wo neben der eigenen Musiktradition die Rezeption der westlichen Musik ein beherrschendes Moment darstellt.⁹ In diesem Aufsatz werde ich mich mit dem musikalischen Zitat in der koreanischen Musik des 20. und 21. Jahrhunderts befassen und die daraus resultierende ästhetische Bedeutung in Verbindung mit soziologischen und geschichtlichen Aspekten herausarbeiten. Ferner soll das Zitat bei koreanischen Komponisten mit dem bei ihren westlichen Kollegen verglichen und im Kontext der ›Identitätsfrage‹ reflektiert werden.

2. Das musikalische Zitat in der koreanischen Musik

Im ausgehenden 19. Jahrhundert wurde das Christentum in Korea durch Missionare verbreitet. Im Zuge dieses Prozesses erfolgte eine Rezeption der westlichen Musik. Auf breiter Ebene wurden vielfältige westliche Musikformen in Korea aufgenommen und mit den koreanischen verknüpft.¹⁰ Während in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts die Schaffenswelt der sogenannten ersten koreanischen Komponisten-Generation eng an die Rezeption der tonalen Musik westlicher Tradition gekoppelt war, richtete sich das

2 Budde 1972, 31.

3 Fricke 1995, Sp. 941.

4 Heister 2005, 285.

5 Welsch 1988, XX.

6 Jencks 1986, 14; Welsch 1988, 4; Danuser 1990, 397.

7 Vgl. Budde 1972b, 128 f.

8 Vgl. Utz 2010, 81–103 und Utz/Zenck 2009.

9 Während der *Internationalen Tagung der Gesellschaft für Musikforschung anlässlich des 50-jährigen Bestehens der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom* gab es fünf Referate über Korea. Vgl. GfM 2010, 115–119.

10 Vgl. Lee 2001.

Interesse der darauffolgenden Generation, die – im Gegensatz zur früheren – eine institutionalisierte Musikausbildung genießen durfte, auf die emphatisch moderne Musik des 20. Jahrhunderts. Einen großen Einfluss übten dabei Strömungen der westlichen Neuen Musik wie atonale Musik, Zwölftontechnik, Klangkomposition und elektronische Musik aus. Ebenso hat sich auch die Tendenz des späteren 20. Jahrhunderts, in der der »Abschied von der Avantgarde und dem Modernismus« das zentrale Paradigma darstellte¹¹, auf die koreanische Musik ausgewirkt. Gleichzeitig sind sich die Komponisten durchaus ihrer koreanischen Herkunft bewusst, weshalb sie sich – ob nun mittelbar oder unmittelbar – mit der Frage nach ihrer Identität als koreanische Komponisten auseinandersetzen. In dieser komplizierten Situation ist es interessant zu beobachten, welche Rolle das musikalische Zitat in Korea spielt. An der Geschichte des Zitats lässt sich in Grenzen sogar die kompositorische Entwicklung in Korea ablesen. Werke wichtiger Komponisten, in denen sich Zitate finden, sind u. a. die Symphonie Nr. 1 (1958) von Un Young Na (1922–1993), das Klavierkonzert (1973) von Young Ja Lee (*1931), *Gespräch mit der Erde* (1986/2003), *Weißer Blüte auf grünem Tee* (2004) und »Forever Young« for solo piano, accordion, stringquintet (2008) von Unsu Kang (*1960) sowie *Francesca* (2010) von Woojung Choi (*1966) und *Kyongbokgung* (2010) von Tae Bong Chung (*1953).

Von diesen Werken werden hier drei Orchesterwerke von Na, Kang und Chung untersucht, welche jeweils einen mit individuellen Charakteristika versehenen Typus des musikalischen Zitats in der koreanischen Musik darstellen. Nas Symphonie markiert in gewisser Hinsicht das erste Werk in Korea, in dem ein musikalisches Zitat verwendet wird. Während Na zu der Generation gehört, die die Kolonialzeit und den Koreakrieg erlebt hat, zählen Kang und Chung zu jenen Komponisten, die als Angehörige der Nachkriegsgeneration in der modernisierten Musikkultur Koreas eine systematische Ausbildung in westlicher moderner Musik erfahren haben. An ihren Werken, in denen sich beide Komponisten auf eine aktuellere Weise der westlichen Musik stellen, lassen sich die Besonderheiten der Zitatmusik, wie sie jüngst in Korea zu beobachten sind, erkennen.

Un Young Na: Symphonie Nr. 1 (»Koreakrieg«)

Un Young Na (1922–1993), der als einer der bedeutendsten koreanischen Komponisten des 20. Jahrhunderts gilt, studierte Komposition in Japan und begann nach der Kolonialzeit aktiv zu komponieren.¹² Er erlangte als Komponist zuerst mit seinen Volks-Gesängen (»Kukmingayo«) großes Ansehen, welche die damaligen Verhältnisse widerspiegeln. Vor allem trugen Lieder wie *Lasst uns kämpfen! Lasst uns aufbauen!*, *Das Lied des verletzten Soldaten* und *Der Wiedervereinigungsmarsch*, die sich damals einer großen Beliebtheit erfreuten, während des Krieges erheblich dazu bei, den Patriotismus zu festigen und appellierten an den Kampfgeist der Zivilisten.¹³

11 Danuser 1987, 207.

12 Un Young Na studierte an der japanischen Teikoku Music School bei Saburo Moroi Komposition. Er legte zahlreiche Instrumentalwerke wie Symphonien, Konzerte und Stücke für Soloinstrumente vor, hinterließ aber auch Werke anderer Genres, darunter zahlreiche Kagoks, Psalmen und Kinderlieder.

Na verwendet im zweiten Satz seiner ersten Symphonie, die er in den Nachkriegsjahren komponierte, Zitate aus dem Volks-Gesang.¹⁴ Die Symphonie trägt den Titel *Koreakrieg*, und auch die einzelnen Sätze sind jeweils programmatisch mit *Morgengrauen*, *Leid*, *Klage* und *Freude* betitelt. Die Überschriften vermitteln die Absicht des Komponisten, einer wichtigen Begebenheit in der koreanischen Geschichte musikalischen Ausdruck zu verleihen und den Entwicklungsprozess von ›der Sublimierung des Schmerzes hin zur Freude‹ darzustellen.

Im Gegensatz zum ersten Satz (*Allegro*, 4/4), der in Sonatenform gehalten ist, lässt der zweite, dem eine langsame Einleitung vorangestellt ist, kein bestimmtes Formschema erkennen, sondern scheint um einen schnellen, dynamischen Hauptgedanken herum konstruiert zu sein. Das Hauptthema, das zunächst Blas- und Streichinstrumenten im Unisono spielen, und in einfacher Rhythmisierung wiederholt wird, geht über in eine von Trillern begleitete Intervallfolge. Danach zitiert Na sein eigenes Werk, den *Wiedervereinigungsmarsch*.

Chorus

동 포 여 일 어 나 라 나 라 를 위 해

손 잡고 백 두 산 에 태 극 기 날 리 자 자

Beispiel 1: Un Young Na, *Der Wiedervereinigungsmarsch*, Refrain

Bei diesem Marsch handelt es sich um die Vertonung eines Gedichts von Kwang-Seop Kim (1906–1977). Mit den Liedzeilen »Das von Unterdrückung und Kummer befreite Volk ist nunmehr dem Angriff der Kommunisten ausgeliefert. Doch lasst uns mit Blut unser Vaterland befreien!« wird Kritik am Kommunismus geübt und zur Einheit des Landes aufgerufen. Angesichts der Spannungen zwischen den politisch Rechten und Linken, unter denen die koreanische Gesellschaft vor und nach dem Krieg leiden musste, übt das Gedicht unmittelbare Kritik am Norden des geteilten Korea. Die Verwendung des Gedichts darf als Ausdruck von Nas antikommunistisch geprägter politischer Haltung gelten.

- 13 Als 1950 der Koreakrieg ausbrach, wurde Na als Zivilbeamter im Militärorchester der Marinehauptbasis eingestellt, wo er den Krieg zwar nicht am eigenen Leib erlebte, aber dennoch ›seismographisch‹ auf die gesellschaftliche Lage reagierte. Diese Volks-Lieder erinnern an die Lieder Hanns Eislers, die aus einem festen politischen Bewusstsein heraus entstanden.
- 14 Die Symphonie wurde 1958 im Auftrag der Abteilung für Öffentlichkeitsarbeit der Republik Korea komponiert und auf dem zehnjährigen Jubiläumskonzert anlässlich der Gründung der Republik Korea uraufgeführt.

MUSIKALISCHES ZITAT ALS KULTURELLE ASSOZIATION

The image displays a page of a musical score for the second movement of the first symphony by Un Young Na. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Picc., Fl., Ob., E. Hn., B♭ Cl., Bsn., Hn. 1, Hn. 2, B♭ Tpt., Tbn., Timp., D. S., Gong, Trgl., Cym., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and D.B. The score shows the beginning of a section with various musical notations, including rests, notes, and dynamic markings like 'f' and 'mf'. There are also some unusual symbols above the Picc. and Fl. staves, possibly indicating specific performance techniques or effects. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Beispiel 2: Un Young Na, Symphonie Nr. 1, 2. Satz, T. 95–98

traditionelle koreanische Elemente als auch moderne westliche Musik zu integrieren.¹⁵ Für einen Komponisten, der der Modernität eine so große Bedeutung beimaß, könnte es eine Belastung gewesen zu sein, auf bereits komponierte Musik erneut zurückzugreifen, zumal dann, wenn es sich um eine eigene Komposition handelt.

Unsu Kang: Gespräch mit der Erde für Großorchester (1986/2003)

Unsu Kang (*1960), die in Korea und Deutschland ein Kompositionsstudium absolviert hat, verfasst Kompositionen von besonders filigraner Textur.¹⁶ In ihren Werken, die hauptsächlich literarische und alltägliche Stoffe verarbeiten, nimmt Kang die eigene Lebenswelt zum Ausgangspunkt, verknüpft sie mit gesellschaftlichen und künstlerischen Fragen und spricht damit ein breites Publikum an. Die »Kommunikation mit dem Publikum« ist für ihr Selbstverständnis als Komponistin von großer Bedeutung.

Kang bedient sich in einigen ihrer Werke des musikalischen Zitats, unter anderem in *Gespräch mit der Erde*. In diesem Werk, das auf einer atonalen Struktur gründet, sorgen Instrumente wie Horn und Posaune für den musikalischen Fluss, während die Streicher eine begleitende Funktion übernehmen. In der ersten Werkhälfte gewinnen akzentuierte Triolen und punktierte Rhythmen eine starke Präsenz und versprühen eine hohes Maß an Energie. In Verbindung mit Techniken wie Triller und Glissando und zusammen mit einer extremen und häufig wechselnden Dynamik verläuft der Werkfluss ausgesprochen dynamisch.

In diesem Werkfluss wird das koreanische Kinderlied *Der Frühling in der Heimat* zitiert, das jeder Koreaner kennt. Es basiert auf einem Gedicht von Won-Su Lee (1911–1981) und wurde von Nan-Pa Hong (1898–1941), einem repräsentativen Komponisten der ersten Komponisten-Generation in Korea, 1930 vertont. Das Lied steht in B-Dur und ist zweiteilig. Es ist ein westlich geprägtes Lied und weist mit seiner regelmäßigen Melodiekonstruktion eine typische tonale Struktur auf. Aber vielleicht aufgrund des Liedtextes, der zärtlich die jungen Jahre in der Heimat skizziert, wird das Lied seiner Machart zum Trotz von den Koreanern als ein »koreanisches« Lied empfunden, vielleicht auch, weil es zur Zeit der japanischen Kolonialherrschaft entstand und an das koreanische Nationalgefühl appelliert.

Zum dynamischen Spiel der Streichinstrumente, in dem komplexe Klänge einander ablösen, tritt die Liedmelodie anfangs nur als signalähnliche Andeutung in den Posaunen hinzu. Erst auf einen Akzent in den Posaunen (T. 179) hin erscheint vor dem Hintergrund dieser lyrischen Klangatmosphäre die Liedmelodie sanglich in der Querflöte (ab T. 206).

15 Die Musikwelt Nas wird von zwei Aspekten geprägt. Ihm war es wichtig, sich zunächst ausführlich mit der traditionellen koreanischen Musik zu befassen und erst dann moderne Stilelemente der westlichen Musik einzusetzen, zudem fand er für sein individuelles Harmoniesystem eine theoretische Grundlage, die er für seine Kompositionen nutzte. Die für Na charakteristische Musiksprache tritt in der ersten Symphonie allerdings noch nicht in Erscheinung. Das Werk zählt zu den frühen Arbeiten des Komponisten, die weder auf traditionell koreanische Elemente noch auf westlich moderne Ausdrucksweisen zurückgreifen, stattdessen auf tonaler Harmonie und auf der westlichen Symphonieform gründen (vgl. Hong 2005, 9 f.).

16 Unsu Kang hat bei Byungdong Baik und Günther Becker Komposition studiert und an der Universität Bremen in Musikwissenschaft promoviert (2007).

Bemerkenswert ist, dass sich das Zitat durch den motivischen Zusammenhang auf natürliche Weise in die atonale Komposition eingliedert, obwohl es selbst tonal ist. Während bis Takt 222 die erste Hälfte der Lied-Melodie auf einen einzigen langen Atemzug gespielt wird, übernehmen die anderen Instrumente nur eine begleitende Rolle, so dass das Publikum die Melodie deutlich wahrnehmen kann. Ab Takt 222 trägt die Geige die Liedmelodie in stark variiert Form solistisch vor. Fortlaufend scheinen nun Variationen der Liedmelodie fragmentarisch im Geigen- und Flötenpart durch. Trotzdem hat man das Gefühl, dass das Lied fortgesetzt wird. Die Streicher erfüllen mit ihrem leisen, innerhalb eines geringen Tonumfangs fast Trillern gleichkommendem Auf-und-Ab die Funktion einer ›Tonresonanz‹. Allmählich verschwindet das Liedfragment und mit dem Wiederaufkommen der akzentuierten Rhythmen verbreitet das Werk wie zu Beginn wieder eine große Energie.

나 의 살_ 던 고 향 은 꽃 피 는 산_ 골
북 승 아 꽃 살 구_ 꽃_ 아 기 진 달_ 래

Beispiel 5: *Der Frühling in der Heimat*, T. 1–8

Über ihr Werk, das sie während ihrer Studienzeit in Deutschland komponierte, äußert die Komponistin, sie habe »das Identitätsproblem des Künstlers« und »die grundlegende Frage von Leben und Kunst« auf musikalische Weise gestalten wollen.¹⁷ In diesem Zusammenhang lässt sich das Zitat von *Der Frühling in der Heimat* als Heimatbild der ›in der Fremde‹ befindlichen Komponistin deuten. Gleichzeitig deutet der Titel *Das Gespräch mit der Erde* auf das universellere Anliegen, die existentielle Frage nach dem menschliche Dasein in ihrem Werk aufzuwerfen, denn ›Heimat‹ verbindet sich mit jedermanns Sehnsucht.

Auch in *Forever Young*, in dem der koreanische Dichter Dongju Yoon (1917–1945) und der Sozialaktivist und Pfarrer Wonyong Kang (1917–2006) das Thema bilden, und in *Weißer Blüte auf grünem Tee* setzt Kang Zitate ein. Im ersten Werk handelt es sich um die Melodie des repräsentativen koreanischen Volksliedes *Arirang*, im zweiten um ein eigenes *Wiegenlied*.¹⁸ Auch hier fungiert das Zitat als wichtiges Mittel zur Darstellung eines bestimmten Inhalts, sei es ein Moment der koreanischen Geschichte oder die poetischen Idee eines Gedichtes. Kang folgt damit ihrer eigenen Auffassung, die »Musik als Sprache« versteht und die »Kommunikation mit dem Publikum« anstrebt.¹⁹

17 Unsu Kang im persönlichen Gespräch mit der Verfasserin am 15. Mai 2011.

18 Das Werk *Weißer Blüte auf grünem Tee* nimmt thematisch auf ein Gedicht des Dichters Un-Cheong Ha, *Eltern und Kind*, Bezug.

19 Unsu Kang im persönlichen Gespräch mit der Verfasserin am 15. Mai 2011.

1. Piccolo

The musical score is written for a Piccolo in 3/4 time. It consists of two systems, each with four staves. The top staff is the Piccolo part, starting with a forte (*f*) dynamic and a 'solo' marking. The second staff is marked 'pizz.' (pizzicato) and 'mf' (mezzo-forte). The third and fourth staves are also marked 'pizz.' and 'mf'. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and triplets, with dynamic markings like 'f' and 'mf'.

Beispiel 6: Kang, *Gespräch mit der Erde*, T. 207–213

Tae Bong Chung: Kyongbokgung (2010)

Auch der Komponist Tae Bong Chung (* 1952) hat einen akademischen Ausbildungsgang in Korea und Deutschland durchlaufen und bezieht sich in seinen Werken auf vielfältige Weise auf westliche Musik des 20. Jahrhunderts.²⁰ Gleichwohl ist es Chungs eigentliches Interesse, für Geschichte und Kultur Koreas zu sensibilisieren – auch wenn Chung es ablehnt, dem Nationalen unbedingten Wert zuzusprechen und eher eine Position vertritt, in der das ›Eigene‹ und ›Andere‹ letzten Endes als gleichberechtigte Bestandteile der einen Welt begriffen werden.

²⁰ Chung studierte an der Seoul Nationaluniversität und an der Hochschule für Musik Karlsruhe Komposition. Heute ist er Professor für Komposition an der Musikfakultät der Nationaluniversität Seoul.

Ein Werk des Komponisten, das unter dem Aspekt des Zitierens besondere Aufmerksamkeit verdient, ist das für Blasinstrumente geschriebene *Kyongbokgung*. Der Titel bezieht sich auf ein bedeutendes architektonisches Symbol in der koreanischen Geschichte: Es handelt sich um den Namen des Palastes, den Seong-Kye Yi, der Begründer der koreanischen Chosun-Dynastie (1392–1910), errichten ließ, nachdem er Seoul, damals Hanyang genannt, zur Hauptstadt bestimmt hatte.²¹ Der Palast brannte infolge eines japanischen Angriffs 1592 nieder, wurde in der ausgehenden Chosun-Dynastie durch Daewon-gun (1820–1898) wiedererrichtet und während der japanischen Kolonialherrschaft erneut beschädigt. Nach dem zweiten Weltkrieg wurde der Palast restauriert, und erst jüngst nach aufwendiger Instandsetzung wiedereröffnet. In seinen Programmnotizen erklärt Chung, er habe »die am *Kyongbokgung* entzifferbare Geschichte Chosuns zum Ausdruck bringen«²² wollen. Für den Komponisten ist der Palast ein Symbol sowohl für die Leidensgeschichte, als auch für die ungebrochene Erneuerungskraft des koreanischen Volkes. Dass der Palast dabei zweimal durch die Japaner zerstört wurde, ist für die symbolische Deutung besonders wichtig. Da sich das moderne Korea durch die Befreiung vom japanischen Kolonialregime definiert, ist der koreanische Nationalismus immer auch antijapanisch (was der Komponist hervorheben wollte).

Die Absicht des Komponisten, das ›Koreanische‹ darzustellen, lässt sich in *Kyongbokgung* musikalisch nachverfolgen. Das Werk hebt mit einer Bak (einer Klapper mit mehreren Hölzern) an, ein spezifischer Rhythmus, und mehrere Triller stehen für die traditionelle koreanische Gesangs- und Spieltechnik (›Sigimsae‹). Dieses Moment wird durch das Zitat einer traditionellen Volksliedmelodie unterstrichen: Im Schlussteil erscheint das Lied *Kyongbokgung Taryeong*, das das Volk bei der Restaurierung des *Kyongbokgung* in der Daewon-gun-Zeit sang. Es basiert auf traditionellen Rhythmen (›Jajinmori‹) und auf Pentatonik.

자진모리

에
남 문 을 열 고 파 루 를 치 니
계 명 산 천 이 밤 아 온 다

Beispiel 7: *Kyongbokgung Taryeong*

21 Hur 2005.

22 Tai Bong Chung, Programmhefte »*Kyongbokgung*«, 14. November 2010, Seoul Art Center Concert Hall.

The musical score for Example 8, Chung, *Kyongbokgung*, T. 165–170, is arranged for a large ensemble. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in E-flat (E♭ Cl.), Clarinet in B-flat (B♭ Cl. 1), Clarinet in B-flat (B♭ Cl. 2), and Clarinet in B-flat (B♭ Cl. 3). The brass section consists of Horns in A2 (Hn. 1, 2, 3), Trumpets in B-flat (B♭ Tpt. 1, 2, 3), and Timpani (Timp.). The Snare Drum (S.Dr.) is also present. The score shows a melodic line in the woodwinds, with dynamics ranging from *p* to *f*. The brass section provides harmonic support with dynamics from *mf* to *ff*. The percussion section maintains a rhythmic pattern with dynamics from *p* to *ff*.

Beispiel 8: Chung, *Kyongbokgung*, T. 165–170

Nach einer durch Schlaginstrumente rhythmisch bestimmten Partie (Soprano Drum, Bassdrum, Cymbal) tritt das Lied mit seiner raffinierten Rhythmik und Dynamik als einstimmige Melodie in den Hörnern hervor (Beispiel 8).

Die Volksliedmelodie wird abwechselnd von unterschiedlichen Instrumenten (z. B. Klarinette, Querflöte und Trompete in Unisono) gespielt. Von der Klangfarbe her dominieren die Einzelinstrumente und ihre Kombination. Nachdem die zitierte Melodie im Vordergrund gestanden hat, erfolgt durch den allmählichen Hinzutritt anderer Instrumente eine Steigerung. Der synkopierte Dreiertakt-Rhythmus erzeugt dabei eine ›Heiterkeit‹, wie sie für das traditionelle koreanische Volkslied typisch ist. Die Volksliedmelodie

wird teilweise wiederholt. Rhythmusverlauf und starke Dynamik (ff) münden schließlich in eine gigantische Coda.

Interessant ist, dass sich die hier zitierte Melodie – wie bei Kang – reibungslos in den Gesamtfluss des Werkes einfügt, was auch hier auf die motivischen und rhythmischen Gegebenheiten zurückzuführen ist: Das Zitat erschien bereits zuvor zusammen mit einem ähnlichen Motiv im Fünftonsystem, der dynamische Rhythmus, der das gesamte Stück dominiert, bildet den Hintergrund des Melodiezitats.

3. Kultur und Identität im musikalischen Zitat

Das musikalische Zitat, wie es in westlichen Kompositionen des späteren 20. Jahrhunderts in Erscheinung getreten ist, generiert vielfältige Bedeutungen in ebenso vielfältigen Zusammenhängen.²³ Hinsichtlich seiner ästhetischen Bedeutung kann eine Ähnlichkeit zwischen den musikalischen Zitierweisen im Westen und in der koreanischen Musik des 20. und 21. Jahrhunderts beobachtet werden.

Brunhilde Sonntag verweist auf die »ideologische« und auf die »kulturkritische und politische Bedeutung«, wie sie in der Collagemusik von Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono, Hans Werner Henze und Mauricio Kagel zum Vorschein komme²⁴, Clemens Kühn, der verschiedene Rollen des Zitats erörtert, kommt insbesondere auf die Rolle des Zitats als Auslöser bestimmter Assoziationen und als Dokument zu sprechen²⁵, und in seinen Studien zur Zitatmusik bei Charles Ives, George Rochberg, Luciano Berio und Karlheinz Stockhausen betont David Metzger die Bedeutung des Zitats als Auslöser kultureller Assoziationen.²⁶ Alle diese Untersuchungen zeigen auf, dass mit Hilfe des Zitats die Kultur, der der Komponist angehört, reflektiert wird. Die Äußerung Alfred Schnittkes, dass die durch die Zitiertechnik geprägte Polystilistik, »eine Möglichkeit [darstelle], im Sinne von Humanität Stellung zu beziehen«²⁷, gilt auch für koreanische Werke, die durch Zitate die koreanische Geschichte und Kultur reflektieren.

Trotz dieser gemeinsamen Funktion unterscheidet sich das Zitat in der koreanischen von dem in der westlichen Musik. Zunächst fällt auf, dass dem Zitat in Korea eine nicht so gewichtige Rolle zukommt. Trotz der heterogenen Schaffenstendenzen fällt die Zahl jener Werke, die auf dieses Verfahren zurückgreifen, eher gering aus. Bereits in Zusammenhang mit Na wurde hierfür eine Begründung angeboten: Originalität und Neuheit waren seit der Kolonialzeit wichtige ästhetische Kriterien in Korea. Dieser Modernismus ist auch heute noch ungebrochen. Für diese Einschätzung spricht auch das insbesondere bei Kang und Chung zu beobachtende technische Verfahren, das Musikmaterial, ist es zunächst auch als Zitat kenntlich, weniger einen Kontrast oder eine Parallele zum Werkfluss bilden zu lassen, sondern letztlich mit dem Werk zu verschmelzen.²⁸ Dies zeigt

23 Vgl. Kühn 1972, 99.

24 Sonntag 1977, 192.

25 Kühn 1972, 99.

26 Metzger 2003, 2 f.

27 Zitiert nach Wenzel 2005, 299 f.

wiederum, dass koreanische Komponisten und Komponistinnen, die auf die Zitiertechnik zurückgreifen, nur deswegen noch kein pluralistisches Formkonzept verfolgen.

Auffällig ist schließlich, dass sämtliche Zitate in koreanischer Musik aus dem geschichtlich-kulturellen Kontext Koreas stammen, obwohl es die westliche Musik gewesen ist, die – in Korea umfassend rezipiert – kompositionstechnisch großen Einfluss ausübte und überhaupt zur Zitattechnik angeregt. Demgegenüber ist das Spektrum der in der westlichen Musik verwendeten Zitate breiter.²⁹

Daraus wird ersichtlich, dass das musikalische Zitat in Korea nicht im postmodernen Kontext angesiedelt ist, sondern vielmehr die traditionelle Zitiertechnik in der westlichen Musik fortschreibt. Die von Zofia Lissa angeführten ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats, unter anderem das »Symbol eines bestimmten Ausdruckscharakters« (z. B. Benjamin Britten, Alban Berg), welches die Aussage des Komponisten durch die Assoziation mit dem früheren Werk verstärkt, und das »Mittel inhaltlicher Assoziationen« (z. B. Tschaikowsky, Prokofjew, Schostakowitsch u. a.), welches eine gewisse Form des Kommentars ist, treffen auch auf die hier untersuchten koreanischen Werke zu.³⁰

Wie die drei Kompositionen zeigen, werden durch das Zitat eine bestimmte Ideologie, lyrische Gefühle gegenüber der Heimat und Geschichtsbewusstsein zum Ausdruck gebracht. Dies ist eine Reaktion darauf, dass westliche Musik in Korea als fremde Kultur rezipiert wurde. In einer solchen Lage war und ist die Suche nach der eigenen Identität – ganz gleich, ob sie wie bei Na und Chung unmittelbar oder wie bei Kang auf indirekte Weise geschieht – für die meisten koreanischen Komponisten und Komponistinnen auch heute noch eine schwierige Aufgabe. Hierbei übernimmt das musikalische Zitat die Funktion, in der modernen globalen Kultur die koreanische Identität zum Vorschein zu bringen.

Literatur

Budde, Elmar (1972a), »Zitat, Collage, Montage«, in: *Die Musik der sechziger Jahre*, hg. von Rudolf Stephan, Mainz: Schott, 26–38.

— (1972b), »Zum dritten Satz der Sinfonia von Luciano Berio«, in: *Die Musik der sechziger Jahre*, hg. von Rudolf Stephan, Mainz: Schott, 128–144.

Danuser, Hermann (1987), »Kulturen der Musik – Strukturen der Zeit. Synchroner und diachroner Paradigmen der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts«, in: *Musikpädagogik und Musikwissenschaft* (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft 111), hg. von Arnfried Edler u. a., Wilhelmshaven: Noetzel, 189–209.

— (1990), »Musikalische Zitat- und Collageverfahren im Licht der (Post)Moderne-Diskussion«, in: *Moderne versus Postmoderne. Zur Theorie und Praxis in den Künsten* (= Jahrbuch der Bayerischen Akademie der Schönen Künste 4), hg. von Oswald Georg Bauer, Schafflach: Oreos, 395–409.

28 Eine Ausnahme, die hier nicht besprochen wurde, bildet Kangs *Weißer Blüte auf grünem Tee*.

29 In der westlichen Musik dient das musikalische Erbe vom Mittelalter bis in die Moderne als Zitatmaterial.

30 Lissa 1966, 364–378.

- GfM (2010), *Mobilität und Musikalischer Wandel. Musik und Musikforschung im internationalen Kontext. Internationale Tagung der Gesellschaft für Musikforschung anlässlich des 50-jährigen Bestehens der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom, Programm*. <http://www.gfm-dhi-rom2010.de/programm/uebersicht/>
- Fricke, Stefan (1995), Artikel »Collage«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hg. von Ludwig Finscher Kassel u. a.: Bärenreiter u. a., Sachteil Bd. 2, Sp. 937–944.
- Gruber, Gernot (1998), Artikel »Zitat«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hg. von Ludwig Finscher, Kassel u. a.: Bärenreiter u. a., Sachteil Bd. 9, Sp. 2401–2412.
- Heister, Hanns-Werner (2005), »Geschichte als musikalische Gegenwart«, in: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1945–1975* (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 3), hg. von ders., Laaber: Laaber, 285–296.
- Hong, Jung Soo (2005), »Jakgokga NA Un Young« [»Der Komponist Na Un Young«], *Umakwa Minjok [Journal of Society for Music and Korea]* 29, 9–44.
- Hur, Gyun (2005), *Saryoywa hamgge Saero Bonun Kyungbokgung [Kyungbokgung unter neuem Aspekt]*, Seoul: Halim Media.
- Jencks, Charles (1986), *What is Post-Modernism?*, London: Academy Editions.
- Kang, Unsu (2007), *Untersuchungen der Behandlung des Schlagwerks in den Kompositionen von Younghi Pagh-Paan*, Diss. Univ. Bremen. <http://elib.suub.uni-bremen.de/diss/docs/00010828.pdf>
- Kühn, Clemens (1972), *Das Zitat in der Musik der Gegenwart – mit Ausblicken auf bildende Kunst und Literatur*, Hamburg: Wagner.
- Lee, Kang Sook u. a. (2001), *Uri Yangak 100nyun [100 Jahre westliche Musik in Korea]*, Seoul: Hyunamsa.
- Lissa, Zofia (1966), »Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats«, *Mf* 19, 364–378.
- Metzer, David (2003), *Quotation and Cultural Meaning in Twentieth-Century Music*, Cambridge: University Press.
- Sonntag, Brunhilde (1977), *Untersuchungen zur Collagetechnik in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Regensburg: Bosse.
- Stephan, Rudolf (Hg.) (1972), *Die Musik der sechziger Jahre: zwölf Versuche* (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 12), Mainz: Schott.
- Utz, Christian (2010), »Kunstmusik und reflektive Globalisierung. Alterität und Narrativität in chinesischer Musik des 20. und 21. Jahrhunderts«, *AfMw* 67/ 2, 81–103.
- Utz, Christian / Martin Zenck (Hg.) (2009), *Passagen: Theorien des Übergangs in Musik und anderen Kunstformen* (= Musiktheorien der Gegenwart 3), Saarbrücken: Pfau.
- Welsch, Wolfgang (Hg.) (1988), *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim: VCH.
- Wenzel, Silke (2005), »Montage und Neomoderne«, in: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1945–1975* (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 3), hg. von Hans-Werner Heister, 297–307.