

**Untersuchungen der Behandlung des
Schlagwerks in den Kompositionen von
Younghi Pagh-Paan**

Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
durch den
Promotionsausschuss Dr. phil.
der Universität Bremen

vorgelegt von Unsu Kang

Bremen, im Februar 2007

Inhalt

Inhalt	2
Vorwort	4
1 Zielsetzung	7
1.1 Leitende Fragestellungen	7
1.1.1 Ziel der Forschung	8
1.1.2 Bedeutung des Schlagwerks in Younghi Pagh-Paans Kompositionen	9
1.1.3 Einfluss der traditionellen koreanischen Musik	12
1.1.4 Psychologische Gründe für den Einsatz des Schlagwerks	13
1.1.5 Laute Klänge des Schlagzeugs: Bezug zur Volksmusik	14
1.2 Die Komponistin Younghi Pagh-Paan und ihre Kompositionen	15
1.2.1 Biographie	15
1.2.2 Geistiger Hintergrund	20
1.2.3 Fremdheit, die Veränderung nach der Zeit	23
1.2.4 Gliederung der Werke nach ihren Schaffensphasen	27
1.2.5 Vollständiges Werkverzeichnis (bis Ende 2006)	29
1.2.6 Einige Bemerkungen zum Werkverzeichnis	39
2 Analyse dreier Werke	40
2.1 Vorbemerkung zu den Einzelanalysen von TA-RYONG IV, TSI-SHIN-KUT und IO	40
2.1.1 TA-RYONG IV	40
2.1.2 TSI-SHIN-KUT (1993/1994)	41
2.1.3 IO (1999/2000)	42
2.2 TA-RYONG IV für Schlagzeug solo (1991)	43
2.2.1 Einführung	43
2.2.2 Postmoderne	43
2.2.3 Form und strukturelle Merkmale	44
2.2.4 Archaischer Klang und hemiolischer Rhythmus	48
2.2.5 Bezug zur koreanischen Musik	49
2.2.6 Die Proportionen der Pausen und des Rhythmus	52
2.3 TSI-SHIN-KUT für vier Schlagzeuger und elektronische Tonbandklänge (1991/94)	55
2.3.1 Hauptelemente – technische Analyse	56
2.3.2 Elektronische Klänge	69
2.3.3 Schlagzeug	80
2.3.4 Rhythmus	87
2.3.5 Bedeutung und Bewertung	88
2.4 IO für neun Instrumentalisten (1999/2000)	91
2.4.1 Besonderheiten dieses Stückes	91
2.4.2 Instrumentelle Besetzung	92
2.4.3 Formgliederung und Inhaltsbeschreibung	96
2.4.4 Verwendung der Schlaginstrumente im Zeitablauf	109
2.4.5 Bemerkungen zu den Schlaginstrumenten	112

2.4.6	Melodie / Harmonik / Kontrapunkt / Tempo _____	114
2.4.7	Auswahl und Verwendung der Instrumente _____	123
2.4.8	Assoziationen und ihre Interpretation _____	124
2.5	Zwischenresümee _____	127
3	Weiterführende Studien _____	130
3.1	Zeitkonzeptionen in Ost und West _____	130
3.1.1	Zeitkonzeptionen in Younghi Pagh-Paans Musik _____	130
3.1.2	Konzeption der musikalischen Zeit zwischen zyklischer Wiederkehr und Zielgerichtetheit _____	136
3.1.3	Chancen der Interkulturalität? _____	136
3.2	Abgrenzung von Isang Yuns Kompositionsweise _____	137
3.2.1	Musikalische Erfahrungen _____	138
3.2.2	Koreanische Einflüsse _____	138
3.2.3	Politisches Engagement _____	140
3.2.4	Das musikalische Prinzip bei Yun: Die Hauptklangtechnik _____	141
3.2.5	Die musikalische Sprache Younghi Pagh-Paans und der „Mutterakkord“ 143	
3.3	Taoismus _____	145
4	Zusammenfassungen _____	148
4.1	Allgemeine Hinweise _____	148
4.2	Spezielle Hinweise _____	149
5	Anhang _____	152
5.1	Interview mit Prof. Younghi Pagh-Paan am 14.02.2006 in Bremen __	152
5.2	Interview mit Nicolas Schalz am 15.11.05 in Bremen, Hochschule für Künste _____	168
5.3	Originale Werkkommentare von Younghi Pagh-Paan zu: _____	181
5.3.1	TA-RYONG IV (Die Rückseite der Postmoderne) _____	181
5.3.2	TSI-SHIN-KUT _____	182
5.3.3	IO _____	183
6	Literatur _____	184

Vorwort

Es ist ein Wagnis, eine lebende Komponistin und ihr Werk in den Mittelpunkt meiner Forschungen zu stellen. Ich hatte von Anfang an Bedenken, ob ich mit meiner Arbeit der hohen kompositorischen Qualität ihrer Kompositionen gerecht werden könnte. Aber Younghi Pagh-Paan selbst hat mich ermutigt und mir immer wieder über Schwierigkeiten hinweg geholfen.

Als ich im Jahr 1986 meine Diplomarbeit über Isang Yuns „Fluktuationen“ geschrieben habe, empfand ich es als meine Aufgabe, mich gerade mit seiner Musik zu befassen, weil ich es dumm und schade fand, dass Koreaner den Komponisten Isang Yun kaum kannten und seine Musik nicht genießen konnten. Ähnlich empfand ich die Situation nach rund 20 Jahren für Younghi Pagh-Paan. Denn ihre Musik wurde bis vor kurzem in Korea, dem Land, in dem sie aufgewachsen ist und dem sie sich bis auf den heutigen Tag eng verbunden fühlt, weniger geschätzt als in Europa und weltweit. Inzwischen hat sich das glücklicherweise geändert. Younghi Pagh-Paan besuchte jetzt schon jedes Jahr einige Male Korea, um dort Konzerte zu geben, Vorträge zu halten und zu unterrichten. Es ist mir eine große Freude, dass sie in jüngerer Zeit in Korea zunehmend Anerkennung gefunden hat. Im Jahr 2006 hat die Seoul National University, an der Younghi Pagh-Paan ihr erstes Studium in Komposition absolviert hatte, bevor sie nach Deutschland ging, durch die Verleihung eines angesehenen Preises öffentliche Anerkennung gegeben. Das geschah aus Anlass des 60. Geburtstages der Universität. Im Januar 2007 wurde sie zur Anerkennung ihrer kulturellen Verdienste in der koreanischen Botschaft in Berlin von der koreanischen Regierung geehrt.

Nach meiner persönlichen Einschätzung besitzt das kompositorische Werk von Younghi Pagh-Paan denselben hohen Rang wie das Werk von Isang Yun und verdient eine entsprechende wissenschaftliche Würdigung. Ich hoffe, dass diese Dissertation für diejenigen, die ihre Musik näher verstehen möchten, eine Hilfe ist.

Mein Dank gilt an erster Stelle der Komponistin Younghi Pagh-Paan. Ihr Einverständnis, dass ich sie und ihr Werk zum Forschungsobjekt machen durfte, war eine wesentliche Voraussetzung. Bereitwillig hat sie mir in zahlreichen Gesprächen Auskünfte gegeben und auch Einblick gewährt in Skizzen, handschriftliche Partituren, private Materialien etc.

Dem Ricordi Verlag München danke ich für die freundliche Genehmigung zum Abdruck der Noten.

Dann bedanke ich mich bei dem wissenschaftlichen Betreuer meines Promotionsvorhabens, Prof. Dr. Günter Kleinen. Er hat mich von Anfang an ermutigt und mir mit enormer Geduld Hilfestellungen gegeben. Ohne diese hätte ich die Arbeit wohl nicht fertig stellen können.

Prof. Klaus Huber, dem Lehrer und Lebensgefährten von Younghi Pagh-Paan, fühle ich mich zu Dank verpflichtet; er hat mir wertvolle Hinweise zu seiner Vermittlungsweise kompositorischen Handwerks, zur Einordnung, zu Rezeptionsfragen, zur Definition des Politischen in der Musik usw. gegeben. Auch Prof. Dr. Nicolas Schalz hat mir zu wichtigen Fragen der Thematik ein ausführliches Interview gewährt. Und Prof. Dr. Christian Utz hat mir in einem Gespräch dankenswerter Weise seine Überlegungen zur Interkulturalität dargelegt.

Die Musikerin Margit Kern hat mich ebenfalls beraten. Ihr Instrument, das Akkordeon, spielt für Younghi Pagh-Paan, seitdem sie sich der griechischen Mythologie zugewandt hat, eine immer größere Rolle. Insbesondere von Seiten der Interpretation konnte sie mir wichtige Einsichten vermitteln.

Freundlicherweise haben Robert Heyer und Anna Neumaier mir geholfen, meine Schwierigkeiten mit der deutschen Sprache zu vermindern und das Äußere der Arbeit in eine angemessene Form zu bringen.

Frau Kirsten Rovira ist mir seit Anfang meines Aufenthalts in Bremen eine große Stütze, weil sie in ähnlicher Situation wie ich mit zwei Kindern im Schulalter zu Recht kommen muss.

Unterstützung fand ich auch bei zahlreichen Kommilitonen an der Universität Bremen, in Diskussionen, aber auch bei einem psychologischen Experiment mit Younghi Pagh-Paans Komposition IO.

Nicht zuletzt möchte mich meinem Mann Kyung-Hoon Yoo für die Unterstützung und Fürsorge für mich und unsere beiden Kinder Seung-Joo und Won-Sun bedanken. In den Jahren meiner Arbeit an der Dissertation blieb er in Korea und musste mich aus der Ferne begleiten. Auch die Anteilnahme meiner Eltern, meines Vaters Dr. Hyung-Yong Kang und meiner Mutter Kap-Sun Lee wie auch meiner Schwiegermutter Bu-Ok La, und der Geschwister hat mir gut getan. Mein Onkel Dr. Won-Yong Kang (gestorben 2006) hat mir viele kreative Einfälle übermittelt und dadurch Mut gemacht.

Ich widme diese Dissertation meinem verehrten Schwiegervater Yang-Soo Yoo (gestorben 2007).

1 Zielsetzung

1.1 Leitende Fragestellungen

Die vorliegende Arbeit untersucht die Behandlung des Schlagwerkes in Kompositionen von Younghi Pagh-Paan, indem diese unter verschiedenen Gesichtspunkten betrachtet werden.

Ihre Musik ist immer nach ihrer koreanischen Abstammung beurteilt worden. Und auch sie selbst hat über ihre Musik gesagt, dass sie koreanische traditionelle Wurzeln hat. Genau was und wie und warum sie ihre Musik so komponiert und welche Bedeutung ihre Musik im westlichen Kulturbereich hat, bei diesen Fragen setzt meine Arbeit an. Auf Grund der Lückenhaftigkeit der bisherigen Studien zu ihrem kompositorischen Schaffen, habe ich versucht, möglichst viele Dokumente zu erfassen: so eine vollständige Liste ihrer Werke, ihre Äußerungen zum Werk, biographische Informationen. In meine Darstellung beziehe ich auch Kompositionsskizzen und Textdokumente ein, die sie beim Komponieren gerne benutzt hat, sowie natürlich Noten und Programmnotizen, die zu ihren Stücken erschienen sind. Im Vergleich zu den wenigen Artikeln und Büchern, in denen ihre Musik behandelt worden ist, hat sie viele Informationen in Form von Werkkommentaren selbst gegeben. Auch so kann man der Komponistin und ihrem Werk näher kommen. Darüber hinaus habe ich einige Gespräche mit ihr geführt, ein besonders ausführliches ist im Anhang wiedergegeben. Weitere Informationen erhielt ich zudem von Prof. Klaus Huber, der nicht nur ihr Lehrer war, sondern der – seitdem sie hier in Deutschland wohnt – auch ihr Leben entscheidend geprägt hat und ihr Lebensgefährte ist. Prof. Dr. Nicolas Schalz (Hochschule für Künste Bremen) bat ich um Informationen, das Werk der Komponistin so gut wie möglich beurteilen und einordnen zu können. Seit ihrer Gründung im Jahr 1989 leitet er die PGNM (Projekt Gruppe Neue Musik) und organisiert bundesweit beachtete Veranstaltungen zur zeitgenössischen Musik. Seine Hinweise sind deshalb wichtig, weil er seit langem mit ihr in engem beruflichen Kontakt steht. Das Gespräch mit Prof. Schalz ist ebenfalls im Anhang dokumentiert.

Im Kapitel 1 findet man zunächst das Ziel dieser Forschung und detaillierte biographische Angaben zur Komponistin: Welches Leben sie bis jetzt geführt hat und vor wel-

chem geistigen Hintergrund sie steht. Sie sagt über sich selbst, dass sie nicht nur sehr von der traditionellen koreanischen Musik, sondern auch von den alten Religionen ihrer Heimat, also der Spiritualität asiatischen Denkens, beeinflusst worden ist. Als Abschluss des Kapitels sind sämtliche Werke der Komponistin bis zum Ende des Jahres 2006 aufgelistet (vgl. Werkverzeichnis S. 30 ff.).

Kapitel 2 beschäftigt sich mit detailgenauen Analyse dreier ausgewählter Stücke, begonnen wird mit TA-RYONG IV (1991), einem Stück für Schlagzeug solo. Ich habe dieses Werk deshalb gewählt, weil die Komponistin mehrere Stücke unter demselben Titel komponiert hat und es das einzige Solostück für Schlagzeug ist. TSI-SHIN-KUT (1993/94) ist nicht nur deshalb wichtig, weil es das einzige Stück ist, in dem die Komponistin elektronische Klänge benutzt hat, sondern auch wegen der Vielfalt der Schlaginstrumente. Abschließend wird IO für 9 Instrumentalisten (1999/2000) behandelt. Dieses Stück ist einer neuen Schaffensphase Younghi Pagh-Paans zuzurechnen, in der sie Titel und Inhalte nicht mehr aus der koreanischen Tradition, sondern aus der griechischen Mythologie nimmt.

In Kapitel 3 beschäftige ich mich mit weiterführenden Studien, mit unterschiedlichen Zeitkonzeptionen und lege ein besonderes Augenmerk auf deren östliche bzw. westliche Orientierung und untersuche, in welcher Weise sich Younghi Pagh-Paans Musik von der Isang Yuns unterscheidet, und arbeite den Kern der eigenen Kompositionsweise heraus.

1.1.1 Ziel der Forschung

Das Ziel dieser Forschung insgesamt ist es, durch die Untersuchung einzelner Aspekte und des kulturellen und spirituellen Hintergrunds Younghi Pagh-Paans Werk grundlegend zu erhellen. Dabei kommt auch zutage, was die Grundlagen ihrer Kompositionsweise sind und wie sie sie in der Zeit zwischen 1991 und 2000 weiterentwickelt hat.

- Da ist zunächst die Frage nach dem Mutterakkord, dessen Technik für die Werke von SORI bis anfangs der 90er Jahre bestimmend war, speziell mit IO sie zu diesem Verfahren zurückgekehrt.

- Dann wäre zu untersuchen, in welcher Weise Younghi Pagh-Paan auf die koreanische Volksmusik Bezug nimmt. Gelingt ihr ähnlich wie mit den Tonhöhen eine Systematisierung der Klangfarben und Rhythmen?
- In welcher Weise und mit welchen Bedeutungen (Postmoderne!) bezieht sie elektronisches Instrumentarium ein?
- Verändert sie mit der Wende der Thematik (griechische Stoffe) auch ihren Kompositionsstil?

1.1.2 Bedeutung des Schlagwerks in Younghi Pagh-Paans Kompositionen

In den Kompositionen von Younghi Pagh-Paan ist fast durchgängig Schlagwerk anzutreffen. Als ihre Werke lässt sie erst die nach ihrer Übersiedlung von Korea nach Deutschland entstandenen Stücke ab DREISAM-NORE aus dem Jahr 1975 gelten. Das zweite Stück ist MAN-NAM für Klarinette und Streichtrio aus dem Jahr 1977, das dritte NUN. In NUN ist Schlagzeug zu finden, obwohl es keine eigenständige Rolle übernimmt, da es von den Sängern bedient wird. Diese reiben einen Stein, während sie singen. Das ist der Anfang von Pagh-Paans Musikstil, bei dem sie später das Schlagzeug in so vielfältiger und umfangreicher Weise nicht nur im Orchester, sondern auch im Ensemble, im Gesangssolo sowie im Instrumentalsolostück benutzt. Darin liegt die Bedeutung des Stückes NUN.

Musik zusammen oder gibt es persönliche Ursachen? Dies zu untersuchen ist ein wesentlicher Inhalt der hier zu betreibenden Forschung. Aus verschiedenen Blickrichtungen wird untersucht, warum Younghi Pagh-Paan das Schlagwerk so häufig und mit solch auffälliger Konsequenz verwendet, auf welche Weise diese Instrumentierung eingesetzt wird und in welchen Bedeutungen es dem Hörer begegnet. Selbst der Akkordeonist wird bei dem folgenden Notenbeispiel als Perkussionist eingesetzt, denn er erreicht durch unregelmäßiges Betätigen des Balgs eine Art von Schlageffekt.

Handwritten musical score for three staves. The top staff is marked "36) più meno mosso" and "Rakatak". The middle staff is marked "Rhythmus mit Balg" and "unregelmäßige beschleunigen". The bottom staff is marked "*) oder Wasamba-rasse". The score includes various musical notations such as dynamics (ff, mf, mp), articulation (accents, slurs), and performance instructions like "Muschelchines", "vibr.", "Innsam", and "tr.". There are also some circled numbers (6, 4) and a "v." marking at the end.

Abbildung 2: Bei NE MA-UM (Takt 36 bis 39) ist der Spieler zuständig für die Schlaginstrumente

1.1.3 Einfluss der traditionellen koreanischen Musik

Da das Schlagwerk in praktisch allen Werken Younghi Pagh-Paans vertreten ist, stellt sich die Frage, ob und auf welche Weise diese Repräsentanz mit der traditionellen koreanischen Musik, in deren Einfluss die Komponistin in ihrer Heimat aufgewachsen ist, in ursächlichem Zusammenhang steht. Ein solcher Einfluss erscheint logisch und geradezu unumgänglich, denn Younghi Pagh-Paan war bereits seit ihrer frühen Kindheit sehr stark davon fasziniert, auf der Straße Pansori¹ zu hören. Diese traditionelle koreanische Musik ist eine von einem einzelnen Sänger² vorgetragene große Oper (Monooper). Es handelt sich um einen epischen, volkstümlichen Gesang, bei dem der Sänger drei bis vier Stunden lang alleine, lediglich mit Begleitung einer Buk (einer koreanischen Trommel) singt und dabei mit nur wenig Mimik (beschränkt auf kleine tänzerische Bewegungen mit gefaltetem Fächer) die Zuhörer in den Bann zieht und für das Drama interessiert. Der Begleiter ruft beim Zusammenspielen „bravo“, „nur weiter“, oder „sehr gut“ zur Animation des Sängers. Diese wesentlichen Elemente Gesang und Schlagwerk sind bis heute in den Kompositionen Younghi Pagh-Paans in charakteristischer Art und Weise anzutreffen.

¹ vgl. z.B. Burde 1985, S. 113 - 128 und Kim 1997

² Der Einfachheit halber wird die männliche Form verwendet, selbstverständlich ist die weibliche ebenfalls gemeint.



Abbildung 3: Die Buk, das Begleitinstrument zum Pansori

1.1.4 Psychologische Gründe für den Einsatz des Schlagwerks

Younghi Pagh-Paan selbst hat hin und wieder ihre geistigen Blockaden und Hemmungen vor einer neuen Komposition angesprochen.³ Hier zeigt sich ein psychologisches Problem einer kreativ schaffenden Künstlerin, die stark ausgeprägte Ängste erlebt, bevor sie überhaupt erst mit der Komposition eines neuen Stückes beginnt. Nachdem sie aber mit dem Schlagwerk einige harte Klänge erzeugt hat, vergisst sie langsam diese Ängste. Gerade der Beginn mit der Verwendung des Schlagwerkes hilft ihr ganz entscheidend, ihre Anfangsblockaden zu überwinden.

Im Vergleich zu anderen Komponisten hat Younghi Pagh-Paan relativ wenige Werke geschrieben. Beim Komponieren fällt es ihr zunächst außerordentlich schwer, die einzelnen Töne miteinander zu verknüpfen. Sie widmet sich mit extremer Hingabe jedem einzelnen Ton. Während sie komponiert, denkt sie bereits daran, wie die Aufführung des Stückes in der Öffentlichkeit wirken wird. Dabei verspürt sie eine sehr große Verantwortung. Entsprechend ernst und perfektionistisch strebt sie beim Komponieren nach

³ Younghi Pagh-Paan beim Unterricht an der HfK Bremen, 2004

Vollkommenheit. Die Klänge, die mit dem Schlagwerk erzeugt werden, sind aber sehr häufig und typischerweise harte und sehr laute Klänge. Younghi Pagh-Paan scheint sich mit ihrer empfindsamen Seele dahinter zu verstecken, damit sie das Stück weiterführen kann. Das mit dem Schlagwerk erzeugte Gerüst gibt ihr den Mut das Stück fortzuführen, und es bewirkt, dass sie sich endlich wieder wohl fühlt.

Als Kind war Younghi Pagh-Paan sehr bescheiden, zurückhaltend und schüchtern. Zum Beispiel brachte sie nicht den Mut auf, sich für ein gemeinsames Familienfoto aufnehmen zu lassen. Anstatt sich zusammen mit den Familienmitgliedern für das Foto aufzustellen, versteckte sie sich hinter einem Baum und schaute zu, wie sich die anderen fröhlich präsentierten. Gegenüber jeder Öffentlichkeit bzw. einer Art von Publikum zeigte sie in extrem bescheidener Weise schon als kleines Kind eine Art von „Urfremdheit“.

1.1.5 Laute Klänge des Schlagzeugs: Bezug zur Volksmusik

Neben den bereits genannten Gründen gibt es andere Intentionen Younghi Pagh-Paans, was sie mit den Schlaginstrumenten ausdrücken möchte:

„Bei vielen Schlagzeugstücken denke ich an die Kräfte unseres Volkes, daher verwende ich so viele Schlagzeuginstrumente.“⁴

Für Younghi Pagh-Paan galten die lauten Klänge des Schlagzeugs als Ausruf ihres Volkes, welches eine lange Zeit brauchte, um eine demokratische Regierungsform durchzusetzen.

⁴ Im Interview am 14.02.06

1.2 Die Komponistin Younghi Pagh-Paan und ihre Kompositionen

In diesem Kapitel beschäftige ich mich mit der Biographie Younghi Pagh-Paans und untersuche dabei einige Merkmale, die für die Analyse ihrer Werke und der Entwicklung in ihrem Schaffen wichtig sind. Diese Analysen lassen sich nur mit einem genaueren Blick auf ihr Leben durchführen.

1.2.1 Biographie

Younghi Pagh-Paan⁵ wurde am 30.11.1945 in Chungju⁶, einer kleinen Stadt in Korea als achtens von insgesamt neun Geschwistern geboren. Der Vater hieß Te-Jin Pagh (1909 – 1956), die Mutter Bok-Re Kim (1908 – 1997). Gerade im August jenes Jahres war Korea von 36 Jahren japanischer Herrschaft befreit worden.

Ihr Vater war Brückenbauer. Sie ist von ihm sehr geliebt worden und hat viele fröhliche und gute Erinnerungen an ihn. Viele Alltagserfahrungen mit ihrem Vater sind mit koreanischer Musik verknüpft. Als sie Kind war, gab es nach dem koreanischen Krieg überall im Land Bettler. Ihre Heimat war eine totale Ruine. Gerade neben der Tür vor ihrem Haus spielte jeden Tag ein Haekum-Spieler.⁷ Den ganzen Tag hat sie diese Musik gehört. Ihr Haus lag direkt in der Stadtmitte. Es ist deshalb kein Wunder, dass ihre Musik eng mit koreanischer traditioneller Musik verbunden ist. Ständig begegnete sie koreanischer Musik im Alltag. So gab es auf dem offenen Markt nicht nur Kirmes, sondern auch Pansori. Das schamanische Ritual Kut war ebenfalls Teil ihrer Kindheitserlebnisse. Auch bäuerliche Musik wie Nongak war etwas, was sie als Kind auf sehr natürliche Weise erlebt hat. Ihr Vater selbst spielte Tung-so⁸ und Piri⁹, koreanische Blasinstrumente.

⁵ zur Erläuterung des Namens s. S. 24

⁶ 633.888 Einwohner (Stand 2005)

⁷ Das Haekum ist ein zweiseitiges koreanisches Instrument

⁸ vergleichbar mit einer Blockflöte

⁹ vergleichbar mit einer Oboe

„Von Bauernmusik – Nong-Ak genannt – habe ich mich viel beeinflussen lassen. Bei unserem Neujahrsfest, dem Januar-Vollmond, am 15. Januar nach dem Mondkalender, spielen sechs bis sieben Musiker in jedem Haus und auf jedem Hof, um gute Gesundheit und Wohlstand zu bringen: Das ist eigentlich mein Rhythmus, und ich notiere in der Partitur, dass der Rhythmus in einem bestimmten Takt aus dieser oder jener Provinz stammt. Damit möchte ich zeigen, dass ich aus unserer Tradition zitiere im Sinne der Frage, wie ich unsere Tradition am Übergang ins 21. Jahrhundert weitergeben kann. Und dieser Musik habe ich die Funktion Zusammenspiel – Solo – Zusammenspiel als Grundidee entnommen. Fast in jedem Stück von mir hat jedes Instrument eine Stelle, an der es durchgehend einmal sein Können zeigt. Damit basiere ich auf einer Tradition wie *Sinawi*.“¹⁰



Abbildung 4: Haekum-Spieler



Abbildung 5: Tung-so-Spieler

¹⁰ Interview mit Younghi Pagh-Paan am 14.02.06 in Bremen



Abbildung 6: Piri-Spieler

So war die musikalische Atmosphäre damals in ihrer Kindheit. Vermutlich wäre es ganz anders gewesen, wenn sie nicht in Chungju, sondern in Seoul gelebt hätte. Es gab und gibt auch heute wieder einen großen Unterschied zwischen Seoul und den anderen Städten. Obwohl sich Seoul erst nach den 60er Jahren so vergrößert hat, soll es damals schon einen großen Kontrast gegeben haben. Es gab in Seoul weniger lebendige koreanische Musik und weniger Natur.

Mit zehn Jahren verlor Younghi ihren Vater. Sein Tod war ihr ein großer Verlust. Sie war innerlich sehr verletzt, hat ihr Leid aber niemandem offen gezeigt. Ihrem Vater vorzusingen war ihr damals eine große Freude gewesen. Aber nach seinem Tod hat sie niemals mehr irgendjemandem vorgesungen. Es war ihre Schwester, die ihr mit dem Klavier den Blick in die neue, westliche Welt erschlossen hat. Um die Trauer über den Tod des Vaters zu überwinden, ließ ihre Schwester sie das Klavierspiel erlernen. Damals war es sehr schwer, überhaupt eine Möglichkeit zum Üben zu finden. Schließlich hat sie in der Schule geübt. Manchmal ist sie über Zäune geklettert, um in das geschlossene Gebäude zu gelangen. Zu Hause hat sie mit den Fingern auf einer auf Papier gemalten Klaviertastatur „gespielt“, dabei „hörte“ sie den Klang des stummen Instruments. So ist sie in die westliche Musik eingedrungen. Im Alter von 12 Jahren hat sie ihre erste eigene Musik geschaffen, ein kleines Lied.

Sie ging wie ihre Schwester nach Seoul, die schon für ihr weiteres Studium in die Hauptstadt gezogen war, um an der Seoul National University Komposition zu studieren. In dieser Zeit konzentrierte sie sich nicht nur auf die Komposition westlicher Musik, sondern versuchte auch die koreanische Musik richtig zu erlernen. Es gab einen

Studienkreis, in dem sie gemeinsam mit anderen koreanische Musik studierte. Hier hat sie Gayagum (eine zwölfsaitige koreanische Zither) und auch die Theorie für koreanische traditionelle Musik systematisch erlernt.



Abbildung 7: Das Gayagum, eine zwölfsaitige koreanische Zither

Pagh-Paan studierte von 1965 bis 1971 Komposition an der Universität im südkoreanischen Seoul, wo sie die politischen Unruhen von 1968 miterlebte. In der Zeit war sie neben ihrem Magisterstudium an der Seoul National University als Assistentin tätig. Kompositorisch war sie auch sehr aktiv. Sie hat eine 30minütige Ballettmusik komponiert und auf der Bühne realisiert, was sie jedoch nicht als Erfolg bezeichnet hat. Etwas weniger als 20 Werke sind in ihrer Studienzeit entstanden. Davon bezeichnete sie nach langem Zögern nur eins, PA-MUN (1971), ein Klaviersolostück, als ihr Werk. Der Verlag Ricordi hat das Stück auf ihren Wunsch hin erst im Jahr 2003 veröffentlicht, weil sie zuvor gar kein Stück, das vor ihrer Zeit in Deutschland entstanden war, als ihr Werk anerkennen wollte.

In ihrem beruflichen Werdegang erhielt sie die große Chance für ein Stipendium. Ein DAAD-Stipendium war für jeden ein Traum, der nach Deutschland zum Studieren gehen wollte, und sie war unheimlich glücklich, als sie es bekam. Sie hatte über Zeitschriften und Werke schon einige Informationen über die westliche Neue Musik gesammelt. 12 Ton-Musik hatte sie damals auch bereits geschrieben. Aber trotz allem war es für sie eine ganz neue Welt in Deutschland. Sie studierte von 1974 bis 1979 – zunächst nur für 2 Jahre unterstützt vom DAAD – an der Musikhochschule in Freiburg i. Br. neben Analyse, Musiktheorie und Klavier vor allen Dingen Komposition bei Klaus Huber. Schon in Korea war sie dem Komponisten Klaus Huber kurz vorgestellt worden,¹¹ sie kannte seinen Namen aus einer Veröffentlichung in der Zeitschrift *Melos* und wäre gern seine Kompositionsschülerin geworden. Durch ihn wurde sie entscheidend in Richtung auf die westliche, europäische Musik – vor allem die Neue Musik – geprägt. Als sie in Deutschland ihr Studium anfang, musste sie nicht nur Deutsch lernen, sondern auch wieder gründlich Kontrapunkt, Generalbassspiel, Harmonie- und Formenlehre, Instrumentenkunde, Orchestrierung und Klavier studieren.

Nach ersten kammermusikalischen Kompositionen (Flötenstück *DREISAM-NORE*, *MAN-NAM* für Klarinette und Streichtrio) fand sie bereits 1980 durch die Donaueschinger Aufführung ihres Orchesterwerks *SORI* (das Wort bedeutet auf Koreanisch Sprache, Gesang, Geschrei, Lärm, Ausrufe) öffentliche Anerkennung und wurde international bekannt. *SORI* aus den Jahren 1979-1980 war ihr Diplom-Stück: Abschluss des Studiums, aber Anfang einer langen Laufbahn als Komponistin. Es ist ihr gelungen, zwei Diplome erfolgreich zu erlangen, ein kompositorisches und ein theoretisches Diplom. Sie war überhaupt die erste Koreanerin, die in Deutschland in beiden Fächern ein Diplom bekam.

Nach verschiedenen internationalen Auszeichnungen (u. a. Erste Preise 1978 in Boswil / Schweiz, 1979 in Paris, 1980 in Stuttgart sowie 1995 der Heidelberger Künstlerinnenpreis), verschiedenen Tätigkeiten als Stipendiatin in Baden-Württemberg und anschließenden Gastprofessuren an den Musikhochschulen in Graz (1991) und Karlsruhe (ab 1992) erhielt sie 1994 einen Ruf als Professorin für Komposition an die Hochschule

¹¹ Prof. Byung-Dong Paik an der Seoul National University hat seinen Namen erwähnt und sie unbekannter Weise vorgestellt.

für Künste in Bremen. Seitdem wirkt sie hier als Leiterin des von ihr gegründeten „Ateliers Neue Musik“.

Sie lebt heute in Bremen und zeitweise in Panicale, Italien.

1.2.2 Geistiger Hintergrund

Neben dem Einfluss koreanischer Musik kann man über weitere geistige Einflüsse unter zwei weiteren Aspekten nachdenken:

- 1) Religion
- 2) HAN – Philosophie

1.2.2.1 Religiöser Hintergrund

Die Religion hat Younghi Pagh-Paan sehr stark geprägt. Sie selbst ist katholisch, lebte aber in einer Umgebung, in der verschiedene andere Religionen lebendig waren und sind. In ihrer Kindheit und Jugendzeit hatten Konfuzianismus, Schamanismus, Buddhismus und Christentum noch größeren Einfluss. Auch vom Taoismus ist Pagh-Paan geprägt worden, nicht nur als einer Religion, sondern auch von seiner Philosophie.

Der Einfluss des Schamanismus: Dabei muss man sehr vorsichtig sein, weil er mehr auf das alltägliche Leben bezogen ist. KUT, TSI-SHIN KUT, Erdgeist-Ritual, TA-RYONG, gerade diese Stücke, die wir hier untersuchen werden, haben ihre wörtlichen Wurzeln im Schamanismus. Obwohl diese Rituale von Gläubigen vollzogen werden, haben manche Zuschauer, die sie im Theater oder in der Musik verfolgen und dabei durchaus viel Zeit verbringen, nichts mit Religion zu tun, sie sind einfach nur Zuschauer. Deshalb sollte man besser nicht direkt von religiösem Einfluss sprechen, sondern eher von koreanischen Traditionen und asiatischer Spiritualität. Beim Schamanismus lässt sich schwer unterscheiden, was Religion, Philosophie und kulturelle Traditionen sind. Häufig sind sie sehr eng mit dem Leben verbunden, es gibt keine Grenzen zwischen der Religion und dem Leben. Wenn sich in Korea jemand sehr fromm als Christ zu seiner

Religion bekennt, findet man oft, dass dies nur oberflächlich ist, tief innen und meist unbewusst trifft man in Lebensart und Denkweise eher auf den Konfuzianismus. Man könnte einen Vergleich mit einer Zwiebel ziehen: Während die äußeren Schichten ein Bekenntnis zu Christentum oder Buddhismus symbolisieren, gibt es in der Mitte immer noch die Denkweise des Konfuzianismus. In manchen Fällen sind sie so miteinander verwoben, dass man die Einflüsse von Philosophie, Religion und der traditionellen koreanischen Kultur nicht auseinander halten kann. Bei Younghi Pagh-Paan ist das nicht anders. Die enge geistige Verbundenheit mit ihrer Mutter und ihre permanente Bezugnahme auf die Erde und die Himmelsnatur sind gute Indizien dafür, dass sie, bewusst oder unbewusst, von koreanischer Religion und Philosophie beeinflusst ist.

Pagh-Paan nennt ihre Musik eine rational kontrollierte, keine instinkthaft oder intuitiv gefundene Ordnung. Gleichwohl trifft sie, wie bei der Wahl der Schlaginstrumente, intuitive Entscheidungen.¹² Hierin klingt eine ausgesprochen taoistische Weltanschauung an, weil alles, was man mit Namen benennen kann, etwas anderes ist als dieser Name. Diese Denkweise ist in Pagh-Paans Kompositionen unter der vordergründigen Oberfläche, also subkutan, wirksam.

1.2.2.2 Die HAN – Philosophie

„Han“: Dies ist Pagh-Paans zentraler emotionaler Begriff, der die Ursachen ihrer Fremdheit näher und genauer beschreibt. In dem folgenden Gesprächsausschnitt wird das koreanische Wort „Han“ wie folgt näher beschrieben:

„Zwei Seelen wohnen in der Brust eines Koreaners. Ein inneres Gefühl, das wir Han nennen, ein strenges, hartes Gefühl, das nie vergisst und das auch Blut zu zahlen bereit ist – eine Traurigkeit und Bitterkeit, die schon sehr lange in Korea existiert. Das andere Gefühl ist ein eher lustiges Temperament. Eines, das man beim Höhepunkt eines Festes erlebt. Im Koreanischen zuckt man die Achseln, um dieses Gefühl auszudrücken. Dieses Hochgefühl und das andere, das tiefe Gefühl, wechseln einander ab, sie kommen und

¹² Younghi Pagh-Paan im Gespräch am 14.02.06 in Bremen

gehen im Leben und in der koreanischen Geschichte und Literatur.“ (Aus einem Gespräch mit dem koreanischen Dichter Ko Un in der Süddeutschen Zeitung vom 10.09.05)¹³

Das ist eine allgemeine Beschreibung für Koreaner. Han ist ein Begriff aus dem sinokoreanischen Kulturkreis. Das chinesische Zeichen für Han () wird aus den beiden Zeichen „Herz“ und „stehen bleiben“ gebildet und bedeutet soviel wie: Im Herzen ist etwas angewachsen und sitzt nun fest als „Blutklumpen im Herzen“, „Knoten in der Seele“, „grollender Gram“, „Schmerz“ und „Leiden“.¹⁴

„Han meint den Groll des Volkes, der sich seit der Yi-Dynastie durch jahrhundertelange Repressionen in den Herzen der Koreaner aufstaut. Denn Han geht mit Trauer einher, die zu totaler Resignation führen kann. Andererseits kann Han aber auch Quelle der Kraft zum Überleben sein. Dieser Dualismus weist einen deutlich buddhistischen Einfluss auf, der zur Folge hat, dass Han weder gehasst noch gemieden werden soll. Zudem bezeichnet Han auch eine Qual, von der es unmöglich ist, sich loszulösen. In gewisser Hinsicht lässt sich Han auch mit einer Tragödie vergleichen, die nicht um ihre Ursache weiß.“¹⁵

In einer genderspezifischen Bedeutung für koreanische Frauen charakterisiert das Wort „Han“ die typische Situation von Frauen, die sich in einer von Männern dominierten Gesellschaft unterdrückt fühlen und – bildhaft gesprochen – „auch im Sommer frieren können“ (koreanischer Spruch). Mit diesem Gefühl wird auf viele unglückliche Hochzeiten oder eine unerfüllte Liebe reagiert, und es stellt sich in vielen anderen Situationen ein, bei denen es niemals erlaubt ist, die eigenen Schmerzen zum Ausdruck zu bringen. Eine wichtige Intention von Pagh-Paan liegt darin, mit ihren Kompositionen auf derartige Situationen zu reagieren. Sie möchte „den Knoten im eigenen Herz auflösen“.¹⁶

¹³ Dieses Zitat erinnert mich wieder an die beiden Charaktere Younghi Pagh-Paans. Einmal der lustige, temperamentvolle, den sie auch schon in ihrem Künstlernamen trägt, und der andere, der sich HAN (koreanische Trauer) nennt. Dieses in sich widersprüchliche Begriffspaar beschreibt Pagh-Paans Charakter in treffender Weise.

¹⁴ Koschyk 2005, S. 163

¹⁵ Koschyk 2005, S. 163

¹⁶ vgl. den Hinweis bei Gronemeyer 1984, S. 11

1.2.3 Fremdheit, die Veränderung nach der Zeit

Die Fremdheit ist ein zentraler Topos für die Persönlichkeit und das kompositorische Schaffen Younghi Pagh-Paans. Ihre Fremdheit hat sich im Laufe der Zeit stark verändert, man könnte sagen zu einer hellen Seite hin, auf der es mehr Raum für Wünsche und Hoffnungen gibt. Im Folgenden wird die Fremdheit Pagh-Paans unter psychologischen, soziologischen, kulturellen und philosophischen Gesichtspunkten beleuchtet, dabei gehe ich auch auf westliche und östliche Unterschiede ein.

1.2.3.1 Die Polarität von Eigenem und Fremdem

Younghi Pagh-Paan hat in der ersten Hälfte ihres Lebens selbst oft ein sehr schmerzhaftes Dasein, voller Entbehrungen und häufig in finanziellen Nöten geführt. Durch ihre Übersiedlung nach Deutschland sah sie sich dann zusätzlich mit einer weitläufig ausgeprägten kulturellen Fremdheit konfrontiert. Diese persönlich-existentialen Einflüsse spiegeln sich naturgemäß in ihren Werken wider.

Vor diesem Hintergrund wird verständlich, warum die in den antiken Mythen häufig thematisierte Schicksalhaftigkeit Pagh-Paan fasziniert und inspiriert hat. Ein Beispiel aus jüngerer Zeit ist die Komposition DORTHIN, WO DER HIMMEL ENDET. Dort verfällt die antike Io, von Zeus in die Fremde verbannt, in einen mehrstimmig begleiteten Klagegesang. Es ist der orchestral untermalte, verzweifelte, zu lange unterdrückte Schrei nach Geborgenheit, nach einem Sich-zu-Hause-Fühlen-Können und Anerkennung auch in der Fremde und schlicht der Schrei nach einem Leben in der Heimat.

Bildlich gesprochen hat sich auf der Basis der genannten koreanischen Wurzeln in Pagh-Paans Werk ein starker Baum entwickelt, der mit geistigen Werten der westlichen Kultur geschmückt wurde und uns somit heute in einer Integration von koreanischen Elementen mit avantgardistischen westlichen Kompositionstechniken entgegentritt.

1.2.3.2 Das Fremde in Pagh-Paans Musik für das koreanische und das europäische Publikum

Der Klang ihres Namens hört sich nicht nur für Europäer, sondern auch für Koreaner sehr exotisch an, weil er zwei Familiennamen miteinander verbindet, was in Korea nicht üblich ist. Der Name **Pagh-Paan** () ist ein Doppelname, als Familienname ist er nach den koreanischen Gewohnheiten einmalig. Denn **Pagh** () ist der Name des Vaters. Nach Kim und Lee ist er der dritthäufigste Familienname in Korea. Er könnte auch anders geschrieben werden, wie Park, Pak oder Bagh. Alle würden unter dem gleichen Familiennamen verstanden und gleich ausgesprochen werden, obwohl sie alle wieder mehrmals untergegliedert werden können, je nach Ort und Zeit, aus der der Familienname stammt. Zu diesem Familiennamen Pagh hat sie nun den Künstlernamen **Paan** () hinzugefügt, seitdem sie sich in Deutschland als Komponistin etabliert hat. Er bedeutet ins Deutsche übersetzt: Über das ganze Gesicht lachen, in heftiges Lachen ausbrechen.

Aber nachdem sie von dem bekannten koreanischen Philosophen Yong-Ok Kim phonetisch dazu passende chinesische Schriftzeichen bekommen hat, bedeutet ihr Name „Zither am Schreibtisch“, was genauso klingt wie **Paan** (; über das ganze Gesicht lachen, in heftiges Lachen ausbrechen), aber in chinesischer Schrift anders geschrieben wird und eine andere Bedeutung hat. Der neue Name (; Zither am Schreibtisch) hat ihr so gut gefallen, dass sie ihn danach in dieser Bedeutung akzeptiert hat. Er beschreibt sehr zutreffend, wie man sich diese Komponistin bei ihrer Arbeit vorstellen kann. Wenn jemand ihr Arbeitszimmer gesehen hat, wird er bestätigen, dass der Name „Zither am Schreibtisch“ die Komponistin sehr gut beschreibt und deshalb passend ist. Denn sie schreibt ihre Musik am Tisch direkt auf dem Fußboden: niederknien wie zum Gebet, nachdenkend und reflektierend, absolut ruhig und innerlich hörend.

Ihr Familienname ist sehr eigenartig im Vergleich zu ihrem Vornamen **Younghi** (), der in Korea als Mädchenname sehr häufig ist. Die Kombination von Vornamen und Familiennamen hat endlich einen einmaligen Künstlernamen geschaffen. Sehr eigenartig und exotisch für Koreaner wie für Europäer.¹⁷

¹⁷ Zur Interpretation des Namens vgl. auch Emigholz 2005 bei ihrer Laudatio zum 60. Geburtstag von Younghi Pagh-Paan.

Das war eine kurze Beschreibung von Pagh-Paans Namen, was er bedeutet, woher sie ihn hat und wie er sich entwickelte. Der Name der Komponistin gibt einen wichtigen Hinweis für das Verständnis ihrer Musik unter dem Gesichtspunkt der Fremdheit. Es ist schon klar, dass ihr Name fremd klingt, egal ob sie berühmt ist für denjenigen, der ihre Musik und ihren Namen kennt oder nicht. Wie wir später zeigen werden, hat ihre Musik genau solch eine Entwicklung erfahren wie ihr Name und mündet wie der Name in einer eigenartigen Endstation. So heißt sie und so klingt ihre Musik: **Younghi Pagh-Paan** (). Sie hat nicht nur unter der Fremdheit gelitten, sie hat sie auch geliebt, wie ihr Name zeigt. Sie wählte bewusst einen exotischen Namen. Sie erlaubt sich nie etwas Allgemeines. Sie neigt sehr zur Besonderheit – ihre Musik ist da keine Ausnahme.

1.2.3.3 Die Veränderung der Fremdheit bei Younghi Pagh-Paan

Die Fremdheit bei Younghi Pagh-Paan hat sich insofern über ihre Lebensjahrzehnte verändert, als diese nicht aus der Sicht des westlich-europäischen Denkens, sondern – im Verlauf ihres Lebens zunehmend – mit asiatischer Denkweise definiert und interpretiert werden muss. Sie schließt direkt an die koreanische Trauer (Han;)¹⁸ an und bringt diesen zentralen Sachverhalt auf den Punkt. Doch ihre Fremdheit geht noch weiter; im positiven Sinn, eine Art „Wunsch-Fremdheit“, mit der sie durch ihre Musik möglichst vielen Menschen Hoffnung geben möchte. Sie selbst erwähnte dies in einem öffentlichen Gespräch, das Radio Bremen anlässlich ihres 60. Geburtstags sendete. Dabei nannte sie als beispielhaft ihre Komposition *sowon borira...* (), das „Wunschtraum“ bedeutet.

Nach Younghi Pagh-Paans Berufung zur Professorin an die Hochschule für Künste Bremen im Jahre 1994 hatte sie das Gefühl einer positiven Wende in ihrem Leben. Diesen Lehrstuhl empfand sie gleich als den Ort, an dem sie mehr geben könnte, als, wie in ihrem bisherigen Leben, nur zu nehmen. Es bereitete ihr eine große Freude, mit den Studenten zu arbeiten. Für sie hatte sich das erfüllt, wofür sie ihr Leben lang gebetet hatte: auch irgendwann einmal etwas geben zu können.

¹⁸ vgl. weiter oben S. 21 f.

Ihr Komponierstil unterzog sich gleichzeitig einer Wende, der nun mehr Hoffnung zu zeigen versucht – ein Indiz dafür, dass sich ihre Fremdheit im Vergleich zu den ersten Jahren in Freiburg gewandelt und fortentwickelt hat. Das Fremde wird nicht länger nur als ein ästhetisches Element der europäischen Avantgarde gesehen, sondern es wird immer bewusster in den wichtigsten philosophischen Strömungen ihrer koreanischen Herkunft aufgesucht. Daher ist es aus heutiger Sicht angemessen, die Verbindung zum Han-Gefühl ihrer Heimat hervorzuheben.

1.2.3.4 Überwindung der Fremdheit durch Dialoge

Je nachdem, ob Pagh-Paan ihre Gedanken nicht nur musikalisch, sondern auch allgemein zur hellen und positiven Seite wendet, überwindet sie allmählich ihre Entfremdung. Dies geschieht dadurch, dass sie sich mehr Hoffnung wünscht, wie bereits erwähnt. Entfremdung kann man bei ihr unter dieser Perspektive betrachten.

Denn Fremdheit lässt sich überwinden, worauf auch Nicolas Schalz hinweist:

„Younghi versucht mit dem Verständnis dieser Grundverhaltensweisen dem menschlichen Wesen an sich näher zu kommen und so zur Aufhebung von Fremdheit beizutragen. Wenn man so will, kann man bei ihr den Begriff Entfremdung verstehen als eine Auflösung der Fremdheit, über den Weg der Annäherung von Eigenem und Fremden, über den Weg der Synthese.

Wenn der Begriff Entfremdung bei ihr stimmt, dann würde ich ihn mit Trennungsstrich schreiben: Ent-Fremdung, die Fremdheit wegnehmen, einen Dialog herstellen.“ (vgl. Anhang S. 174)

Dies ist ihr Lebensmotto: einen Weg (Weg = Tao) zu finden für die Synthese aus ihrer Situation als Mensch, der unter schwierigen äußeren Bedingungen nach einem erfüllten Leben strebt, und ihrer Wirksamkeit als Komponistin, die zwei, in vielerlei Hinsicht extrem verschiedene Kulturen in ihrem Werk zu integrieren versucht. In ihre Kompositionen ist Fremdheit als konstitutives Element eingeschmolzen und doch wünscht sich die Komponistin nichts sehnlicher als ihre Überwindung.

1.2.4 Gliederung der Werke nach ihren Schaffensphasen

Ihr Schaffen lässt sich in vier Schaffensphasen einordnen:

- a. vor 1974
- b. 1974 bis 1980
- c. von SORI bis 1999
- d. ab 1999 / 2000

1.2.4.1 Seit ihrer Übersiedelung nach Deutschland 1974 bis zu SORI¹⁹ (1979/1980)

SORI (1979/1980) für großes Orchester bedeutete für Younghi Pagh-Paan den internationalen Durchbruch. Es war eine Auftragskomposition zu den Donaueschinger Musiktagen und gleichzeitig ihr Diplomstück zum Abschluss ihres Studiums. Die Uraufführung fand am 18. Okt. 1980 statt und bedeutete einen großen Erfolg. Gleich nach dieser Uraufführung gelang ihr eine feste Verbindung zum Ricordi-Verlag in München, dem sie bis heute treu geblieben ist.

SORI war aber nicht das erste Stück, das sie in Deutschland komponiert hatte. Nach ihrer Ankunft in Deutschland schrieb sie 1975 zunächst DREISAM- NORE für Solo-Flöte, 1977 MAN-NAM I für Klarinette und Streichtrio und 1979 NUN für 5 Sängerinnen und 18 Instrumentalisten.

1.2.4.2 Von SORI (1979/1980) bis 1999

Die meisten Werke dieser Phase tragen koreanische Titel, nur wenige Werke sind mit deutschen Titeln bezeichnet.

¹⁹ Die Schreibweise der Werknamen (groß oder klein) habe ich von Younghi Pagh-Paan, wie sie sie beispielsweise auf der Titelseite ihrer Stücke geschrieben hat, übernommen.

Man könnte für diese Schaffensphase eine Zäsur im Jahr 1994 annehmen, als sie als Professorin an die Hochschule für Künste Bremen berufen wurde. Das bewirkte einige Veränderungen in ihrem Leben, aber nicht so sehr in ihrer Musik. Deshalb ist es nicht unbedingt nötig, diese Schaffensphase an dieser Stelle noch einmal zu unterteilen.

Wenn wir die Titel ihrer Stücke betrachten, klingen sie sehr sensibel und emotional, aber gleichzeitig auch sehr engagiert. SORI ist Ausdruck ihrer Wut über die koreanische Diktatur und das Massaker. Es ist wie ein lauter Schrei. Mit „FLAMMENZEICHEN“ spielt sie auf die Weiße Rose an, eine politische Bewegung in Deutschland gegen Ende der NS-Zeit.

Auf der anderen Seite schreibt sie ständig in Erinnerung an ihre Mutter Werke wie: NIM, GOUN-NIM, MA-AM, NE MA-UM, NUN, HIN-NUN, MEIN HERZ, U-MUL (Brunnen) MAN-NAM sind die Stücke, in denen sie wie die koreanischen Titel sagen ihre Emotionen wie Sehnsucht und Mutterliebe, aber auch andere Erinnerungen zum Ausdruck gebracht hat.

Sechs verschiedene TA-RYONGs²⁰ (Beschwörung) beziehen sich auf die koreanische Volksmusik und beruhen teilweise auf ihren Rhythmen.

1.2.4.3 Beschäftigung mit der griechischen Mythologie seit 2000 und weitere Planungen

Mit der griechischen Mythologie hat sich Younghi Pagh-Paan nach ihrer eigenen Aussage seit ungefähr zehn Jahren beschäftigt. In ihrem Zentrum steht die Fremdheit. Bereits in den Titeln unterscheiden sich die betreffenden Werke deutlich von denen der früheren Schaffensphasen (mit Ausnahme von HIN-NUN, das eine Neubearbeitung der Komposition aus dem Jahr 1985 darstellt).

²⁰

TA-RYONG I: dieses Stück für Klavier Solo existiert bisher nur in der Vorstellung der Komponistin.

TA-RYONG II: für 16 Instrumentalisten (1987/88)

TSI-SHIN / TA-RYONG III: Duo für Schlagzeug (1991)

TA-RYONG IV: Schlagzeug Solo (1994)

TA-RYONG V: für Klarinetten-duo und Shô / Akkordeon ad lib. (1996)

TA-RYONG VI: für sechs Instrumente (1988/98)

1.2.4.4 Die einzige in Korea entstandene Komposition, die sie als Werk gelten lässt, ist PA-MUN (1971)

Younghi Pagh-Paan hat lange gezögert, das Stück zu veröffentlichen, das noch in Korea entstanden ist. Lange lag es einfach in der Schublade, bis sie eines Tages den Mut hatte, es zur Veröffentlichung freizugeben. Vor kurzem ist PA-MUN im Verlag Ricordi erschienen und wird seither in Konzerten gespielt. Es ist zwölftönig. Im Werkkommentar hebt sie hervor, dass sie damals in Korea sehr stark von Webern geprägt war, in diesem Stück aber eher von Schönberg beeinflusst worden ist.

1.2.5 Vollständiges Werkverzeichnis (bis Ende 2006)

Obwohl ich mich in den Detailanalysen mit einer Auswahl befasse, soll im folgenden Verzeichnis das komplette Gesamtwerk erfasst werden. Es enthält eine durchlaufende Nummerierung, die ich „pw“ (Pagh-Paan-Werkverzeichnis) genannt habe und deren Reihenfolge sich nach dem Jahr der Entstehung richtet; zusätzlich gibt es Anmerkungen zur Bezeichnung in deutscher wie koreanischer Sprache, Angaben zu Entstehung und Uraufführung, Gattung, Besetzung, Textbezug, Widmung und spezielle Hinweise zum Einsatz von Schlaginstrumenten (ob es beispielsweise einen speziellen Schlagzeugspieler gibt oder ob das Schlagzeug von einem Sänger bedient wird).

Es gibt zwei Arten, wie Younghi Pagh-Paan Textgrundlagen in ihren Kompositionen verwendet: Einmal als direkte Zitate, die von Sängern gesungen werden und zum anderen auf inhaltlicher Ebene. Dabei ist es interessant, welche musikalische Inspiration die Komponistin von den verschiedenen Textautoren bekommt. Die Grundlagen sind nicht nur in koreanischer Sprache (modern und auch Alt-Koreanisch), sondern vielfach auch in deutscher Sprache verfasst oder aus dem Chinesischen ins Deutsche übersetzt worden.

Alle Werkbezeichnungen folgen den Angaben des Ricordi-Verlages.

pw	Werknamen	Koreanisch	Jahr / UA	Gattung	Besetzung	Textbezug	Widmung	Schlagzeug
1	PA-MUN (Wellen)	파문	1971 UA: 1973, Seoul	Instrumentalsolo	für Klavier		Für Yoon-Jung Kim	
2	DREISAM-NORE (Gesang der Dreisam)	드라이삼노래	1975 UA: Mai 1975, Freiburg	Instrumentalsolo	für Flöte	Bezug: Dschung Dschou (Zhang-Tzu)	Für Carin Levine	
3a	MAN-NAM I (Begegnung I)	만남 I	1977 UA: Mai 1978, Freiburg	Kammermusik (bis 9 Spieler)	für Klarinette und Streichtrio (Vl., Vla., Vc.)	Bezug: Sa-Im-Dang Sin	Widmung: Mutter	
3b	MAN-NAM II (Begegnung II)	만남 II	1977/85 UA: Januar 1986, Paris	Kammermusik (bis 9 Spieler)	Version für Altflöte und Streichtrio	Bezug: Sa-Im-Dang Sin	Widmung: Mutter	
3c	MAN-NAM III (Begegnung III)	만남 III	1977/2005 UA: 12.06.2005 Neckargemünd	Kammermusik	für Akkordeon, Violine, Viola, Violoncello	Bezug: Sa-Im-Dang Sin	Widmung: Mutter	
4	NUN (Schnee)	눈	1979 UA: 06.07.1979, Saarbrücken	Ensemble und Solostimmen (10-28 Spieler)	für 5 Sängerinnen und 18 Instrumentalisten	Text: Kwang-Kyun Kim	Meinem Lehrer Klaus Huber gewidmet	X 1 Spieler
5	SORI (Hörbares)	소리	1979/80 UA: 18.10.1980, Donaueschinger Musiktage	Orchester	für großes Orchester		Für Josef Häusler	X 3 Spieler

pw	Werknamen	Koreanisch	Jahr / UA	Gattung	Besetzung	Textbezug	Widmung	Schlagzeug
6	MADI (Der Knoten)	마디	1981 UA: 22.11.1981, Metz	Ensemble mit Solo- instrument (10-20 Spieler)	für 12 Instrumenta- listen	Anregung: Sa-Im-Dang- Sin		
7	PYON-KYONG (Klangsteine)	편경	1982 UA: 1982., Bozen	Kammermusik (bis 9 Spieler)	für Klavier und Schlagzeug			X 1 Spieler
8	FLAMMENZEICHEN	봉화	1983 Auftrag: "Musikfrauen Berlin" UA: Mai 1983 Berlin	Solostimme und Instrumente (bis 9 Spieler)	für Frauenstimme solo (mittlere oder hohe Stimme)	Texte: Sophie Scholl, Flugblätter der „Weißen Rose“, Briefe von Franz Mittendorf und Kurt Huber	Zur Erinnerung an die „Weiße Rose“	X Schlaginstrumente
9	AA-GA I (Hohes Lied)	아가 I	1984 UA: Juli 1984, La Rochelle	Instrumental- solo	für Viola, Kontrabass, Violoncello (Solo)			
10	NO-UL (Sonnen- untergang)	노을	1984/85 UA: 17.10.1984, Metz	Kammermusik (bis 9 Spieler)	für Viola, Violoncello und Kontrabass		Dem TRIO BASSO	

pw	Werknamen	Koreanisch	Jahr / UA	Gattung	Besetzung	Textbezug	Widmung	Schlagzeug
11	HIN-NUN I (Weißer Schnee I)	흰눈 I	1979/85 UA: August 1986, Darmstadt Auftrag: Saarländischer Rund- funk	Vokalensemble a cappella	für sechs Sängerin- nen mit kleinen Schlaginstrumenten	Text: Kwang-Kyun Kim		X kleine Schlaginstrumente
13	NIM (Liebe)	님	1986/87 UA: Donaueschinger Musiktage 1987	Orchester	für großes Orchester	Bezug: Mun Byung- Lan Kim Chi-ha	Für Michael Gie- len und das Sin- fonieorchester des Südwestfunks	X 3 Spieler
14	TA-RYONG II (Beschwörung II)	타령 II	1987/88 UA: Mai 1988, Paris Auftrag: Freiburger Musikstudenten	Ensemble mit Solo- instrument (10-20 Spieler)	für 16 Instrumenta- listen		Für meine Ge- schwister	X 2 Spieler
15	HWANG-TO (Gelbe Erde)	황토	1988/89 UA: 26.04.1989, Stuttgart	Chor (Solostimmen) und Ensemble (bis 17 Instrumen- te)	für gemischten Chor und 9 Instrumentalisten	Text: Kim Chi-ha	Für Klaus-Martin Ziegler und den süddeutschen Rundfunkchor	X 1 Spieler
16	ma-am (Mein Herz)	마암	1990 UA: Oktober 1990, Graz	Vokalsolo	für Frauenstimme (Solo)	Text: Chung-Chul „Mein Herz“	Widmung: in Memoriam Luigi Nono und für seine Frau Nuria	

pw	Werknamen	Koreanisch	Jahr / UA	Gattung	Besetzung	Textbezug	Widmung	Schlagzeug
17	MA-UM (Herz, Geist, Bewusstsein)	마음	1990/91 UA: 06.10.1990; Graz Auftrag: Kammer für Arbeiter und Ange- stellte Graz	Ensemble und Solo- stimmen (10-28 Spieler) (4 Gr.; räumlich getrennt)	für Mezzosopran und 12 Instrumenta- listen	Texte: Angelus Silesius Chung-Chul Han-Shan	Widmung: in meomori- am Luigi Nono für seine Frau Nuria	X 1 Spieler
18	TSI-SHIN / TA- RYONG III (Beschwörung des Erdegeistes)	지신타령 III	1991 UA: 12.10.1991, Graz Auftrag: Musikprotokoll Graz	Kammermusik (bis 9 Spieler)	für zwei Schlagzeu- ger (Duo)		Für Ehepaar mei- ner Geschwister	X 2 Spieler
19	MEIN HERZ	내마음	1991 UA: 20.10.1991, Oslo Auftrag: Musikprotokoll Graz	Solostimme und Instrumente (bis 9 Spieler)	Duo für eine Sänge- rin und einen Sän- ger, beide mit klei- nem Schlagzeug	Text: H.C. Artmann, Chung-Chul	Dem Künstlerpaar Hanna Auerba- cher und Ewald Liska	X kleines Schlagzeug
20	TA-RYONG IV (Beschwörung IV)	타령	1991 UA: 11.10.1991, Graz	Instrumentalsolo	für Schlagzeug		Für Isao Nakamu- ra	X 1 Spieler
21	U-MUL (Der Brunnen)	우물	1992 UA: 26.04.1992, Witten	Ensemble mit Solo- instrument (10-20 Spieler)	für sieben Instru- mentalisten	Bezug: Tao Te King	Für ensemble recherche	X 1 Spieler
22	BIDAN- SIL (Seidener Fa- den)	비단실	1992/93 UA: 26.01.1994, Wien	Ensemble mit Solo- instrument (10-20 Spieler)	für Oboe und En- semble		Für Heinz Holli- ger	X 1 Spieler

pw	Werknamen	Koreanisch	Jahr / UA	Gattung	Besetzung	Textbezug	Widmung	Schlagzeug
23	HANG-SANG (Beständigkeit und fliegende Leere)	항상	1993 UA: 28.03.1993, Toronto Auftrag: Robert Aitken	Kammermusik (bis 9 Spieler)	für Altflöte, Gitarre und Rahmentrommel	Bezug: Gottfried Keller		X Rahmentrommel
24	RAST IN EINEM ALTEN KLOSTER	어느 옛 사원에서의 휴식	1992/94 UA: 17.05.1994, Bern	Instrumentalsolo	für Bassflöte	Text: Su Dung-Po	Widmung: John Cage	
25	TSI-SHIN- KUT (Erdegeistritual)	지신굿	1993/94 UA: 09.06.1994, Köln	Kammermusik (bis 9 Spieler)	für 4 Schlagzeuger und elektronische Klänge (Tonband)		Widmung: Hans Oesch	X 4 Spieler
26	HONG (ständig wiederkehrend)	홍	1993	Orchester	für großes Orchester	Bezug: Gottfried Keller, Gôchô Kan- kai		
27	TA-RYONG V (Bewehrung V)	타령 V	1995 UA: 24.08.1995, Akiyoshidai	Kammermusik (bis 9 Spieler)	für 2 Klarinetten und Shô (ad lib.) oder 2 Klarinetten und Akkordeon			X Kleine Schlaginstrumente

pw	Werknamen	Koreanisch	Jahr / UA	Gattung	Besetzung	Textbezug	Widmung	Schlagzeug
28	SOWON (Wunsch)	소원	1995/96 UA: 28.04.1996, Witten, Wittener Tage für Neue Kammermu- sik	Ensemble und Solo- stimmen (10-28 Spieler)	für Mezzosopran und 10 Instrumente	Texte: Anna Achmatowa, Rose Auslään- der, Louize Labé Bezug: H.C. Art- mann		X I Spieler
29	NE MA-UJM (Mein Herz)	내마음	1996 UA: 03.08.1996, Darmstadt	Instrumentalsolo	für Akkordeon	H.C. Art- mann	Für Teodoro Anzellotti	
30	NOCH...	아직도...	1996 UA: 16.01.1996, Hannover	Solostimme und Instrumente (bis 9 Spieler)	für Mezzosopran und Viola	Texte: Rose Aus- länder,		
31	DIE INSEL SCHWIMMT	섬은 해엄치며	1997 UA: 08.03.1997, Köln	Kammermusik (bis 9 Spieler)	für Klavier und Schlagzeug	Texte: Rose Aus- länder,	dem „Duo Kon- fликт“ Kaya Han und Isao Nakamu- ra	X I Spieler
32	IN DUNKELN TRÄUMEN...	어두운 꿈 속에서	1997 UA: 16.04.1998, Heidelberg	Solostimme und Instrumente (bis 9 Spieler)	für Sprechstimme (Mezzo oder Bari- ton), Flöte und Viola	Text: Heinrich Heine	Meiner Mutter	
33	HANG- SANG II (Beständig- keit)	항상 II	1993/97	Kammermusik	für Altflöte und Gitarre mit Tomtom			

pw	Werknamen	Koreanisch	Jahr / UA	Gattung	Besetzung	Textbezug	Widmung	Schlagzeug
34	TA-RYONG VI (Bewehrung VI)	타령 VI	1988/98 UA: 08.11.1998 Nürnberg Auftrag: Bayerischer Rundfunk / Studio Franken	Kammermusik (bis 9 Spieler)	für sieben Instrumente		Für ars nova ensemble nürnberg	X 1 Spieler
35	GO-JUN NIM (Mein Lieber)	고운님	1997/98 UA: 22.03.1998, Bremen	Ensemble mit Soloinstrument (10-20 Spieler)	für Kammerorchester			X 2 Spieler
36	sowon... borira (Die Fähigkeit des Wünschens)	소원보리라	1998 UA: 16.10.1998 Donaueschingen	Orchester und Solostimmen	Mezzosopran und Orchester	Texte: Anna Achmatowa, Rose Ausländer, Louize Labé		X 2 Spieler
37	HWANG-TO II (Gelbe Erde II)	황토 II	1989/92/98 UA: 01.11.1998, Köln	Vokalensemble a cappella	für 5 Sänger	Text: Kim Chi-ha	Isang Yun	
38	BI-YU (Gleichzeitig - verschieden)	비유	1999 UA: 26.05.1999, Frankfurt	Solostimme und Instrumente (bis 9 Spieler)	für Sopran, Bassflöte, Klarinette und Violoncello (mit kleinen Schlaginstrumenten)	Texte: Nury Kim, J.W. Goethe		X kleine Schlaginstrumente

pw	Werknamen	Koreanisch	Jahr / UA	Gattung	Besetzung	Textbezug	Widmung	Schlagzeug
39	IO (Begegnung der griechischen Mythologie mit asiatischem Denken)	이오	1999/2000 UA: 09.06.2000, Hannover	Ensemble mit Soloinstrument (10-20 Spieler)	für 9 Instrumentalisten	Bezug: Aischylos		X 2 Spieler
40	ROARING HOOVES (Schlagende Hufe)	포효하는 말발굽들	2000 UA: 17.06.2000, Ulan Bator	Kammermusik (bis 9 Spieler)	für sieben Instrumente			X 1 Spieler
41	DORTHIN, WO DER HIMMEL ENDET	하늘이 끝나는 저곳으로	2000/01 UA: 18.03.2001, Berlin	Orchester und Solostimmen	für Orchester mit Mezzosopran und sechs Männerstimmen	Text: Kim Chi-ha, Aischylos		X 3 Spieler
42	LOUIZE LABÉ		2002 UA: 12.03.2002, Lyon	Solostimme und Instrumente (bis 9 Spieler)	für Mezzosopran, Oboe d'amore, Klarinette in A, Violine und Schlagzeug	Louize Labé		X 1 Spieler
43	SILBERSAITEN	은빛현들	2002 UA: 24.08.2002, Rümlingen	Kammermusik (bis 9 Spieler)	für Klavier, Violine und Violoncello	Bezug: Gottfried Keller		
44	MOIRA	운명	2003 UA: 05.06.2004, Bremen	Solostimme und Instrumente (bis 9 Spieler)	für Mezzosopran und Akkordeon	Text: Juliane Votteler (nach Sophokles)		X 1 Spieler

pw	Werknamen	Koreanisch	Jahr / UA	Gattung	Besetzung	Textbezug	Widmung	Schlagzeug
45	WUNDGETRÄUMT	상혼을 꿈에 보듯이	2004/05 1. UA: 05.03.2005, Brüssel 2. UA: 24.04.2005, Witten	Kammermusik (bis 9 Spieler)	für Flöte, Oboe, Klarinette, Violine, Viola und Violoncello	Text: Byung-Chul Han	Für das ensemble recherche	
46	HIN-NUN II (Weisser Schnee)	흰눈	2005 UA: 18.03.2005, Innsbruck/ Neue Vokalsolisten, Stuttgart	Vokal ensemble a cappella	für Sopran, Mezzosopran, Countertenor, Tenor, Bariton und Bass	Kwang-Kyun Kim		X Kleine Schlagin- strumente
47	HANG- SANG III (Beständig- keit)	항상 III	1993/2005 UA: 16.10.2005, Frankfurt	Kammermusik	für Altflöte, Viola, Violoncello			X 1 Spieler
48	MONDSCHATTEN	달그림자	2006 UA: Juli 2006 Staatstheater Stutt- gart	Bühnenwerk	Kammeroper	Text: Juliane Votteler, Byung-Chul Han		X 2 Spieler

1.2.6 Einige Bemerkungen zum Werkverzeichnis

Younghi Pagh-Paan verwendet für ihre Kompositionen keine Titel wie beispielweise Symphonie, Streichquartett oder Sonate. Die von ihr benutzten Titel lassen jedoch stets Rückschlüsse auf ihre Besetzung und den Inhalt eines jeden Werkes zu. Ihre Betitelung und Instrumentenwahl ist an sich schon ein Charakteristikum von Pagh-Paan. Ich habe das Schlagwerk bei jedem ihrer Werke betrachtet, da sich auch in Kompositionen, die ohne direkten Schlagzeuger auskommen, Sänger oder andere Instrumentalisten Schlaginstrumente bedienen, da dieses eine bedeutende Rolle in jedem ihrer Werke spielt.

Der Textbezug ist Younghi Pagh-Paan sehr wichtig. Bei einem Projekt, in dem das Gedicht „Ein Gleichnis“ von Goethe thematisiert wurde, erzählte die Komponistin, dass dieses Gedicht koreanisch sei. Denn ihr hätte dieses mit dreizehn Jahren sehr gefallen und sie hätte es in koreanischer Übersetzung auswendig gelernt und deshalb auch gedacht, dass dieses von einem koreanischen Dichter stammte. Später vertonte sie das Gedicht. Gedichte sind ihr wichtig, seit langem beschäftigt sie sich mit westlichen, orientalischen, alten und modernen.

Aus dem Textbezug lässt sich Pagh-Paans geistiger Hintergrund folgern, denn sie bezieht sich nicht auf rein literarische Texte, sondern auch auf ihren religiösen Hintergrund. Beispielsweise nahm der Philosoph Byung-Chul Han, nachdem er von der Komponistin beauftragt wurde, an einer Aufführung der Oper MONDSCHATTEN teil, und trug ein taoistisches Gedicht vor.

Die Widmungen der Komponistin zeigen ihre Verbundenheit mit der Gesellschaft, welche ihr am meisten am Herz liegt. Besonders zu nennen sind dabei ihre Mutter, ihre Geschwister, Lehrer oder Personen wie Hans Oesch, die sie verehrt sowie ihre alter Freundin Yoon-Jung Kim. Manche Widmungen richten sich auch an die Musiker der Ensembles, die ihre Werke uraufgeführt haben.

2 Analyse dreier Werke

2.1 Vorbemerkung zu den Einzelanalysen von TA-RYONG IV, TSI-SHIN-KUT und IO

In dieser Vorbemerkung zu den folgenden drei Kapiteln mit Werkanalysen stelle ich zunächst die Gründe für die Auswahl der von mir analysierten Stücke dar.

Zunächst haben alle Stücke, die ich hier analysiere, einen eigenen Charakter.

2.1.1 TA-RYONG IV

Dieses Werk ist deshalb wichtig, weil Younghi Pagh-Paan unter dem Titel TA-RYONG eine Serie mit fünf Stücken komponiert hat. Das hier analysierte Stück ist für eine(n) Schlagzeug(er) geschrieben. Es hat den Untertitel „die Kehrseite der Postmoderne“. In diesem Sinne ist es auch sinnvoll, sich mit dem Begriff „Postmoderne“ und ihren musikalischen oder philosophischen Stellungnahmen im Bezug auf ihre Kompositionen zu befassen. Dabei ist die Frage nach dem Zusammenhang von Pagh-Paans Kompositionen mit koreanischer traditioneller Musik stets beachtenswert. Das wird bei einem Blick beispielsweise in die Partitur von SORI deutlich.

2.1.3 IO (1999/2000)

IO ist einer neuen Schaffensphase zuzurechnen. Titel und Inhalte stammen nicht mehr aus der koreanischen Tradition, sondern aus der griechischen Mythologie. Younghi Pagh-Paan bewegt sich nach langem Verharren in einer in sich geschlossenen Welt in eine andere Welt. Sie hatte eine lange Zeit gebraucht, um ihre Wurzeln und ihre eigene kulturelle Identität zu finden. Daraufhin verweilt sie während des Komponierens von MONDSCHATTEN in einem Übergangsstadium, das ihr am Ende eine sehr breit angelegte Kompositionsrichtung eröffnet. Es wird interessant sein, zu untersuchen, auf welche Art bei IO Akkordeon, Bläser und Streicher neben den Schlaginstrumenten eingesetzt werden. Auf welche Weise verwendet die Komponistin den Mutterakkord? Hat er sich im Vergleich zu den Kompositionen der Anfangsphase gewandelt hat? Weiterhin wird ein Experiment vorgestellt, in der klangliche Rezeption und Assoziationen beim Hören des bis dahin unbekanntes Stückes, beschrieben werden.

2.2 TA-RYONG IV für Schlagzeug solo (1991)

2.2.1 Einführung

TA-RYONG IV ist im Auftrag von Otto Kolleritsch, dem Leiter des Grazer Instituts für Wertungsforschung, als ein Beitrag zum Symposium mit dem Titel „Wiederaneignung und Neubestimmung – der Fall Postmoderne in der Musik“ entstanden. Anstelle eines Vortrags hatte Younghi Pagh-Paan sich entschlossen, ein kleines Solostück zu komponieren, von dem sie sich erhoffte, dass es vielleicht einen Denkanstoß zu geben vermochte.

Das Stück stellt mit lediglich zwei Seiten Partitur und nur fünf Minuten Dauer eine der kürzesten Kompositionen Younghi Pagh-Paans dar. Ihre Intention war, durch den geringen Zeitumfang in kürzester Zeit möglichst viele starke Eindrücke beim Publikum zu hinterlassen. Zudem hat die Komponistin versucht, mit diesem Stück eine besondere Nähe zu einigen archaisch-rhythmischen Elementen koreanischer Volksmusik aufzubauen. Aber nicht nur die Volksmusik, sondern auch schamanistische Rituale der Musik dienten hier als Quelle schöpferischen Wirkens.

Der Solist bedient sich in diesem Stück nicht nur beider Hände, sondern auch der Füße und des Mundes, um die Musik zu realisieren.

2.2.2 Postmoderne

Der Titel „TA-RYONG“ (Beschwörung) besitzt den Untertitel „Die Kehrseite der Postmoderne“. Younghi Pagh-Paan zögerte lange, sich für den Begriff „Kehrseite“ zu entscheiden, zog diesen dann aber der „Rückseite“ vor. Gemeint ist, dass die Postmoderne noch nicht zu Ende gegangen ist, solange die Dritte Welt existiert, in der immer noch Hunger herrscht. Am Ende des Stückes hat sie auf koreanisch aus einem Gedicht von Chi-ha Kim zitiert: „Brot (gemeint ist hier: Reis) ist Himmel“²². Damit wollte die

22

2.2.3.1 Gesamtform des Stückes

Das Werk hat eine einfache, dreiteilige Form, bei der der Mittelteil wiederholt wird. Zur Veranschaulichung gibt dies die Formtabelle wieder.

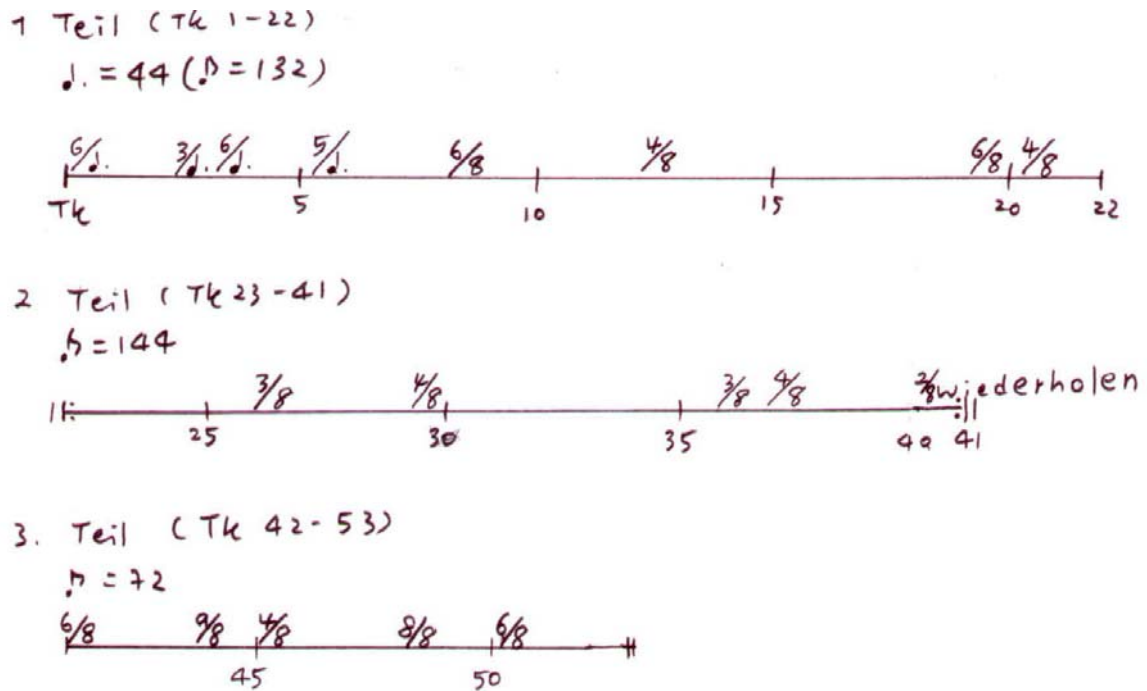


Abbildung 9: Formtabelle von TA-RYONG IV

„TA-RYONG IV“ ist ein Solostück für Schlagwerkinstrumente, bei dem höchstes technisches Können erforderlich ist – der Instrumentalist muss an seine Grenzen gehen. Es wird nicht nur mit den Händen, sondern auch mit den Füßen (große Trommel mit Fußmaschine) und auch dem Mund (geblasene Trillerpfeife) gespielt, d.h., dass der ganze Körper in Aktion tritt. Das Stück beginnt sehr laut, indem die große Trommel mit der Rute *ff* und *sfz* spielt – dies ist derart laut, dass eine normale Klangintensität weit überschritten wird. Diese Klänge bezeichnet Pagh-Paan als archaische Klänge. Sie sind nicht kultiviert, sondern einfach, banal, und sie klingen ursprünglich.

In der Mitte des Stückes liegt ein Teil zwischen den Takten 23 und 41, welcher wiederholt wird: die Wiederholung ist ein Anliegen der Komponistin.

2.2.3.2 Erweiterte Form

Das Stück war von Anfang an so geplant, dass einige Elemente, die anderswo schon einmal aufgetaucht sind, erneut erscheinen. So gibt es bei TSI-SHIN-KUT eine Stelle aus TA-RYONG IV. Dies geschieht absichtlich, um Zusammenhang und Einheitlichkeit zu erzielen.



Dieses Konzept findet man mehrfach: IO beispielsweise erscheint in der Oper MONDSCHATTEN im siebten Akt. Ebenfalls taucht MOIRA in MONDSCHATTEN auf.

Dieses Formkonzept bezeichne ich als Erweiterte Form. Um dies zu verdeutlichen, habe ich zwei Beispiele ausgewählt. Einmal von TA-RYONG IV und ein Beispiel von TSI-SHIN-KUT. Beide haben den selben Rhythmus, bei TSI-SHIN-KUT sind die Notenwerte jedoch doppelt so lang.

Abbildung 10: TA-RYONG IV, Takte 33 bis 37

Abbildung 11: TSI-SHIN-KUT, Takte 77 bis 80

Bei Betrachtung nach den Materialien, aus denen die Instrumente hergestellt wurden, und nach den Hilfsmitteln, mit denen die Klänge erzeugt werden, ist ein großer Teil der acht Kategorien²⁴ aktiviert. Das garantiert vielfältige klangliche Differenzierungen.

Instrumente	Taktan- gabe ²⁵	Schläge / Art der Tonerzeu- gung	Schreib- weise	Spielweise
Gr. Guiro	2	Timbelstock und Holzstab für Guiro		
Gr. Trommel (mit Fußmaschine)	1	Bambusrute und Stahlbesen		Mit der Rute auf den Korpus schlagen
Gr. Tomtom	6	Stahlbesen Fingerwirbel (Tk. 45), Kette liegen lassen (Tk. 45)		Mit Akzent das Fell abwischen Auf das Fell schlagen
L.a.T. (latein- amerikanische Trommel; hoch und tief)	9	Timbalesstöcke		Randschlag: gleichzeitig auf das Fell und den Rand schlagen (Takt 16)
Holzbläser	15			
Bongo	47	Erbsen		Instrument mit einer Hand voll Erbsen füllen und umrühren (Takt 49: wie einen Kochtopf unentschlossen kreisen lassen)
Trillerpfeife	43	atmen		Ruhiges Ein- und Ausatmen, unabhängig von anderen Rhyth- men

2.2.4 Archaischer Klang und hemiolischer Rhythmus

Zu Beginn des Stückes gibt es eine thematische Gestik oder einen Rhythmus, unter denen man das gesamte Stück verstehen und untersuchen könnte. Erstens der archaische Klang, der von der großen Trommel, die mit einer Rute sehr laut geschlagen wird, er-

²⁴ Vgl. Oesch 1984, S. 21

²⁵ Jeweils der Takt, in dem das Instrument erscheint, ist gemeint.

zeugt wird, und zweitens der Rhythmus, bei dem auf punktierte Viertel zwei punktierte Achtel folgen, der also im zweiten Falle in Bezug zum ersten genau halbiert ist. Anders formuliert, drei einzelne Schläge werden wie bei einer Hemiole gegliedert. Eine punktierte Viertel wird normalerweise in drei Achtel unterteilt. Hier jedoch ist die punktierte Viertel in zwei punktierte Achtel gegliedert. Aus diesem Grund verwende ich die Bezeichnung Hemiole. Dieses Phänomen tritt in der traditionellen koreanischen Form häufig auf. Dieser „drei auf zwei“ – Begriff ist im ganzen Stück eine Art Thematik.

M.M. ♩ = 44 (♩ = 132)

gr.Guiro

Gr.Tr. mit Rute auf den Korpus schlagen

ff *fff* *sempre* *fff*

Schlägel { r. Hand: Timblesstock und Holzstab für Guiro
L. Hand: Bambusrute und Stahlbesen

Abbildung 14: TA-RYONG IV, Takte 1 und 2, sehr gut zu erkennen sind die plötzlichen lauten Töne

2.2.5 Bezug zur koreanischen Musik

Bei TA-RYONG IV wird der koreanische Rhythmus als oberflächlich-augenscheinliche Ebene ohne irgendwelche Abdeckungen oder Dekorationen angewandt und so gespielt, als ob einige Stellen genau wie traditionelle koreanische Musik klingen.

15

Holzbl. *mp*

L.a.T. *mp* *sf*

Guiro

**) Randschlag : mit dem Stock auf Fell und Rand gleichzeitig schlagen*

auf den Korpus einer der beiden L. a. T.

Abbildung 15: TA-RYONG IV, Takte 15 – 18

Tk 15- 17

Abbildung 16: TA-RYONG IV, Rhythmusschema der Takte 15 – 17

35

L.a.T. *mf*

Tomt.

Gr.Tr. mit Fugm.

Guiro

Abbildung 17: TA-RYONG IV, Takte 33 – 37

Tk 33 - 35

Abbildung 18: TA-RYONG IV, Rhythmusschema der Takte 33 – 35

Hier benutzt Younghi Pagh-Paan einen originalen koreanischen Rhythmus als Grundlage. Diese drei Beispiele sind die Grundform von „chajinmori“ und zeigen ihre Weiterentwicklung und Variation. Chajinmori ist ein 12/8-Taktschema, welches in vier mal 3/8 zerfällt. Die Hauptakzente liegen auf der ersten und neunten Zählzeit, Nebenakzente auf der vierte, siebten und zehnten.

2.2.6 Die Proportionen der Pausen und des Rhythmus

Die Proportionen, in denen Töne klingen und pausieren, d.h. also die Länge der jeweiligen klingenden und nicht klingenden Noten, sind zu berücksichtigen. In dem Stück ist deutlich zu hören, dass dieses Wechselspiel von Ton und Pause ein wichtiges Konzept überhaupt bei asiatischer Kunst und Musik ist – wie auch bei Isang Yun, der Klänge mit einem Pinselstrich verglichen hat und wo die Leere immer als Raum betrachtet werden kann und die Schönheit der Leere erfahrbar ist.

Die lange Pause am Anfang dieses Stückes muss deshalb genau betrachtet werden, damit man die starken Anfangsklänge völlig vergessen kann – denn am Anfang wird schon vom Interpreten eine neue Ebene der Erzeugung archaischer Klänge erwartet, die zuvor nicht erwartet wurde. Schon zu Beginn derart laute, starke Klänge zu setzen, ist eine unerwartete Überraschung; hinzu kommt die Gestik des Spielers, die diesen Eindruck noch verstärken kann. Prof. Isao Nakamura, der das Stück uraufgeführt hat, soll mit diesem Problem sehr erfolgreich umgegangen sein.

In den ersten acht Takten verändern sich die Proportion zwischen den Längen der klingenden Töne und den Längen der Pausen. Dadurch entsteht eine Beschleunigung und Verdichtung der Musik.

	Takt 1	Takt 2	Takt 3	Takt 4	Takt 5
Klingende Töne	6	6 + 2	9	17	12
Pausen	12	10	0	1	6
Zahl der Anschläge	3	4	0	4	4
Taktlänge in Achteln	18	18	9	18	18
	Takt 6	Takt 7	Takt 8	Takt 9	Takt 10
Klingende Töne	15	14	16 (-2)	3	2,5
Pausen	1	4	2 (2)	3	3,5
Zahl der Anschläge	7	10	3	4	4
Taktlänge in Achteln	18	18	18	6	6

Für Isao Nakamura
Ta-Ryong IV für eine(n) Schlagzeuger(in)
 [Die Rückseite der Postmoderne](1991)

M.M. ♩ = 44 (♩ = 132)

gr.Guero
 mit Rute auf den Korpus schlagen

Gr.Tr.
 { r. Hand : Timbalesstock und Holzstab für Guero
 Schlägel { l. Hand: Bambusrute und Stahlbesen

Younghi Pagh-Pa (194)

*) nur in einer Richtung streichen

3 6

5

mit Stahlbesen

Tomt.
 groy

Gr.Tr.

Tomtom mit Stahlbesen

*) mit Akzent das Fell abwischen

*) auf das Fell schlagen

Holzblocktr.

10

Guero

h 6 8 (mit Timbalesstöcke)

L.a.T.

15

Holzbl.

h 6 8

L.a.T.

M R

M R

M R

20

6 8

Guero

*) Randschlag: mit dem Stock auf Fell und Rond gleichzeitig schlagen

*) auf den Korpus einer der beiden l. a. T.

Abbildung 19: TA-RYONG IV, erster Teil des Werks

2

144

25

30

Ta-Ryong IV

Hohoh

Guatro

L.a.T.

Tomt.

Gr.Tr.

35

40

Guatro

L.a.T.

Tomt.

Gr.Tr. mit Fugnt.

72

45

Guatro

Trillerpfote

Tomt.

Gr.Tr. mit Fugnt.

50

Bongo

Trillerpfote h

Tomt. mit Rute

Gr.Tr. mit F.

*) Spieler(in) nimmt das Bongo(wie einen Kochtopf)zu sich; ruhig, unentschlossen kreisende Bewegungen.

**) in das Bongo hineinschauen; zögernde, kreisende Bewegungen

***) Die Kette mit Rute "unrühren"

*) dünne Eisenkette auf das Fell werfen und abbleiben(mit Geräusch)

*) mit der Bambusrute den Rand des Fells schlagen

*) bereits mit einer Handvoll Erbsen gefüllt) Bongo mit den Fingern die Erbsen umrühren

nimmt Bambusrute

wie oben

말은 하늘이다 <달지라>
Brot ist Himmel <Kim Chi Ha>

Abbildung 20: TA-RYONG IV, zweiter Teil des Werks

2.3 TSI-SHIN-KUT für vier Schlagzeuger und elektronische Tonbandklänge (1991/94)

Die Realisierung des Stückes TSI-SHIN-KUT erfolgte in den Studios für elektronische Musik des WDR, in Memoriam Hans Oesch.

Der koreanische TSI-SHIN-KUT bedeutet „Erdgeistritual“. Mit dem Stück knüpft Younghi Pagh-Paan an die Tradition koreanischer Bauernmusik (Nong-Ak) an. Bei TSI-SHIN-KUT entstammt die menschliche Seele nicht dem Himmel – wie im christlichen Glauben –, sondern der Erde, und dorthin kehrt sie nach dem Tod auch wieder zurück. Für Koreaner ist die Erde das beseelte, das versöhnende Element, in ihr kommt die Seele zur Ruhe. Außerdem bedeutet Erde in der orientalischen Philosophie „Mutter“. Wenn sie das Stück heute hört, macht es sie besonders glücklich – TSI-SHIN-KUT ist momentan eines ihrer meistaufgeführten Werke. Und es ist das einzige, in dem sie elektronische Klänge benutzt hat. Das KUT-Ritual kommt eigentlich aus dem Schamanismus, welcher in Korea nicht nur als Religion, sondern auch im alltäglichen Leben weit verbreitet ist. Als Kind hat die Komponistin viele KUT-Rituale erlebt und dabei menschliches Zusammensein erlebt.

Als Younghi Pagh-Paan 1980 in Donaueschingen mit SORI großen Erfolg hatte, hat Hans Oesch spontan eine Veranstaltung organisiert, in der die Komponistin ihr Werk erklären sollte. Als Musikethnologe und Musikwissenschaftler hat Oesch das Thema „Das Eigene und das Fremde“ besonders interessiert, und er sagte, dass man seine eigenen Wurzeln und seine Kultur nie vergessen darf. Seitdem hat Pagh-Paan Hans Oesch als geistigen Lehrer betrachtet. Der Bezug zur Thematik des Eigenen und Fremden ist in TSI-SHIN-KUT dadurch gegeben, ohne jedoch ihren eigenen Stil zu vernachlässigen. In TSI-SHIN-KUT sind viele traditionelle koreanische Elemente sowohl in den Tonbandaufnahmen als auch in den Instrumentalparts enthalten. Obgleich mit elektronischen Klängen komponiert, verliert die Komponistin ihr Interesse an traditioneller koreanischer Musik nicht. Im Gegenteil zeigt die Widmung für Hans Oesch ihre Treue zu ihren Wurzeln.

Bei einer Aufführung des Werkes erlebt der Hörer auf der Bühne ein riesiges Ensemble von Schlagwerk, welches von vier Spielern bedient wird. Hinzu kommt ein Tontechniker, der das Tonband abspielt. Am Ende des Stückes erfährt das Publikum eine Art Hö-

hepunkt: Wenn nämlich zwei der Schlagzeuger, jeweils mit einem Tempelblock, aufeinander zu treten und schließlich nach einer spannungsvollen Pause die Töne erklingen lassen, wird der Hörer auch visuell fasziniert. Denn diese Symbolik lässt sich leicht erkennen: Der Konflikt zwischen beiden Kulturen löst sich in Harmonie auf, wie es Absicht der Komponistin war. Der Kampf und die folgende Wiedervereinigung ist für ein Publikum fast ein Theatereffekt. Während des Stückes läuft vom Tonband ein Ausschnitt eines der koreanischen Pansoris (ein Ausschnitt von SimTjungGa²⁶). Dabei hört man die Wiedergabe und Veränderung des Klanges einer Bassflöte. Das elektronische Klangmaterial werde ich im Folgenden noch genauer untersuchen.

2.3.1 Hauptelemente – technische Analyse

Da TSI-SHIN-KUT vorläufig das einzige Stück Younghi Pagh-Paans mit elektronischen Klängen ist, soll besonderes Augenmerk auf diese instrumentalen und elektronischen Teile und auf deren Zusammenspiel gelegt werden.

2.3.1.1 Merkmale dieses Stückes

Wie bei Pagh-Paans Kompositionen üblich, wird auch bei TSI-SHIN-KUT eine große Anzahl an Schlaginstrumenten benötigt. Die Besonderheit dieses Werks ist aber nicht das breite Instrumentarium, sondern die Erzeugung der elektronischen Klänge, ihre Verwendung und allgemein der Rückbezug zu traditionell-koreanischen Rhythmen und deren Erkennbarkeit auch im Gewand elektronischer Klänge. Die Komponistin hat die elektronischen Quellen so angelegt, dass diese sehr genau aufgenommen wurden, um sie dann ohne zeitlichen Druck abspielen zu können. Der Hintergrund ist, dass jeder Musiker nicht abhängig vom Tonband ist und das Tonband ist auch so organisiert, dass jeder einzelne Teil leicht anzufangen und zu beenden ist – was wiederum heißt, dass Tonband und Instrumentalisten nicht abhängig voneinander sind und sich dadurch er-

²⁶ Die gleiche Erzählung wie die Oper Sim Tjong (1971/72) von Isang Yun, die als Auftragskomposition für die Olympiade 1972 entstanden ist. Die Geschichte von Sim Tjong ist ein uraltes, bei Koreanern beliebtes Märchen, das Pansori und viele andere Genres wie Theater und Musicals verarbeitet.

gänzen. Im Notenbild hat Pagh-Paan jeweils nur „TB Start“ und „TB Stop“²⁷ angelegt, damit die Instrumente an dieser Stelle wieder zusammen kommen. Diese Passagen sind Teilabschnitte, welche sich deutlich von anderen Abschnitten abgrenzen. Da sie für sich selbst stehen, sehe ich darin eine deutlich strukturierte Formkonzeption.

2.3.1.2 Form und Gliederung

TSI-SHIN-KUT ist in drei Teile gegliedert, wie die Komponistin schon in der Partitur aufzeigt. Der erster Takt hat einen ganztaktigen Auftakt, in dem alle wichtigen Elemente des Werks vorgestellt werden, während der dritte Teil von den vier Instrumentalisten innerhalb eines gewissen Rahmens von Anweisungen frei improvisiert wird. Im folgenden werde ich die einzelnen Teile genauer beleuchten.

Gliederung		Teil I		Teil II		Teil III	
TB start/End		start	End	start	End	start	End
TK	1	2-62	63-101	102-162	163-213	214 ^{**} (1-37)	38- (43)
Einheitsdauer		4'48" (4'45") [*]	2'43"	5'02" (5'00")	2'53"	3'16" (3'15")	37"
						Improvisation	
charakter	TB schlagzeuge			Sampling von Baßflöte Ausschnitt v Pansori			2-3. Sprecher Temple Blöcke
Gesamtdauer	***	0	4'48"	7'31"	12'33"	15'26"	18'42"

Abbildung 21: Gliederung der Komposition TSI-SHIN-KUT

²⁷ TB = Tonband

* In Klammern steht die Zeitangabe, die Younghi Pagh-Paan in der Partitur notiert hat. Im Vergleich dazu steht die reale Dauer der Aufnahme.

** Die Komponistin benutzt ab Takt 214 zusätzliche Taktzahlen, welche ich Subtakte nenne. Diese teilen den freien Improvisationsteil des Taktes 214 in 43 weitere Untertakte.

*** Die Gesamtdauer berechnet sich nach der Aufnahme des Tonbands. Die tatsächliche Dauer variiert aber um etwa sechs Sekunden, da der Auftakt nicht mitgerechnet ist.

2.3.1.2.1 Der erste Teil (vom Beginn des Stücks bis Takt 62)

Teil I beginnt mit einer eintaktigen Einleitung ohne Tonband.

Dieser Takt erfüllt die Funktion eines Gesamtauftakts, in dem alle Materialien in einem Takt vorgestellt werden. Dies setzt eine große Energie frei, die sich durch das gesamte Stück zieht und entfaltet. In der eben gezeigten Tabelle steht die Zeitangabe des Zupspielbands, welches erst nach diesem ersten Takt zählt, deshalb müsste man die Dauer des ersten Taktes, etwa sechs Sekunden, hinzurechnen.

In Takt 10 gibt es einen Polyrhythmus, in dem der zweite und dritte Spieler in ihrem eigenen Tempo, während der erste und vierte Spieler nach Metronomzahl Tempo 60 spielen.

Diese freies Tempo endet für den zweiten Spieler in Takt 20, für den dritten Spieler in Takt 22.

Abbildung 22: Takte 9 bis 12, Tempo solo des zweiten und dritten Spielers

Die Klangidee, die das Tonband in diesem Teil ausführt ist meiner Meinung nach die Nachahmung des Geräusches von Wasser, da die Klänge Wassertropfen ähneln, welche durch die Begleitung des Regenrohrs des ersten und vierten Spielers verstärkt werden. Die Cymbales Antique spielt im Zusammenspiel mit dem Glockenspiel eine besondere Rolle, denn zum einen verwendet Younghi Pagh-Paan kleine und große Sekunden, die sie gern einsetzt, zum anderen werden kalte Klänge erzeugt.

Abbildung 23: Takte 24 bis 26, Benutzung der Cymbales Antiqua

Am Ende dieses Teils gehen die Klänge mehr in Richtung Fruchtschalenrassel (2. Spieler) oder Mexican Bean (2. Spieler), der erste und vierte Spieler erzeugen während dessen mit des Regenrohrs lang anhaltende Töne. Der dritte Spieler erzeugt mit den lateinamerikanischen Timbales wieder neue Klangfarben.

2.3.1.2.2 Der zweite Teil (Takt 63 bis Takt 162)

Der zweite Teil ist zweiteilig gegliedert, in einem läuft das Tonband mit, in dem anderen nicht.

Im reinen Instrumentalteil wird durch vielfältiges Benutzen diverser Instrumente eine große Bandbreite von Rhythmen und Klängen gebildet. Beispielsweise werden laute Klänge durch die Fußpeitsche und von der großen Trommel erzeugt. In den Takten 73 bis 76 spielen chinesische Tomtoms (1. Spieler), afrikanische Trommel (2. Spieler) sowie lateinamerikanische Trommel (3. Spieler) gemeinsam laute und lebendige Rhythmen. Das Schellenbündel trägt erfrischende Klänge dazu bei.

The image shows a handwritten musical score for measures 73 to 76. It consists of four staves. The first staff is labeled '1. Chinesi. TomToms' and features a series of rhythmic patterns with accents and dynamics like 'f' and 'mf'. The second staff is '2. Afrik. Tr.' with similar rhythmic notation and dynamics. The third staff is '3. l. a. T.' (Latin American Tom) with rhythmic patterns and dynamics. The fourth staff is '4. Schellenbündel' (Bamboo bundle) with rhythmic notation. There are also some markings for 'Glassch.' and 'Shellch.' in the right margin. The score is written in a clear, legible hand with various musical symbols and dynamics.


Abbildung 24: Takte 73 bis 76, Dominanz der Membranklänge

Diesen Trommelklängen folgen die Töne des Bambusbündels, der Glass Chimes und der Shell Chimes. Zwischen den Takten 90 bis 99 entstehen immer mehr Klangveränderungen, hervorgerufen durch Guiro (1. Spieler), Mexican Beans (2. Spieler), kleinen

Rahmentrommeln (3. Spieler) und Kweng-kwa-ri²⁸, Schellenbündel und zwei chinesischen Tomtoms (4. Spieler) – die Passage wird zunehmend energischer und entwickelt dabei variierende Akzente. In dem Abschnitt hört man die verschiedensten Klänge von Metall, Holz oder beispielsweise rasselartige.

The image shows a handwritten musical score for measures 92 to 95. It consists of five staves. The first staff is labeled 'Guitro' and has a circled measure number '92' at the beginning and '94' at the end. The second staff is labeled '2. Menyic-bean'. The third staff is labeled '3. Kl. Rahm.tr.'. The fourth staff is labeled '4. Kwengkwanri' and 'Schellenbündel'. The fifth staff is labeled '2 Chin. Tomtoms'. The score includes various rhythmic notations, dynamic markings (mp, mf, mp-f, cresc.), and performance instructions like 'Finger-Wirbel' and 'Vibraslap'. There are also some numerical markings like '3' and '5' above notes.

Abbildung 25: Takt 92 bis 95, verschiedene Akzente

In den Takten 116 bis 131 hat der zweite Spieler ein Tempo solo, in denen der themenartige Rhythmus des Kweng-kwa-ri dauernd wiederholt und punktierte Achtel mit Sechzehntel auftauchen ().

²⁸ Koreanisches Instrument. Ein kleines Metallbecken, welches in der Hand gehalten und geschlagen wird.



Abbildung 26: Ein Kweng-kwa-ri-Spieler

Handwritten musical score for measures 116 and 117. The score is written on four staves:

- Staff 1:** Kwengkwari. Measure 116: $\text{mit } 9$, 5 , 4 *mp*. Measure 117: 4 , 3 , 2 , P .
- Staff 2:** Kwengk.ri (R.) and Kl. Rahmtr. (H.). Measure 116: 8 , $\downarrow \approx 96$ Tempo solo P . Measure 117: P .
- Staff 3:** l. a. T. (c. l. máno). Measure 116: h , t , mp . Measure 117: 4 , 3 , 2 , 4 , 3 , 2 , 4 .
- Staff 4:** Kwengk.ri (mit p). Measure 116: 5 , 4 *mp*. Measure 117: 4 , 3 , 2 , P .

The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (*mp*, *P*), and performance instructions like *Tempo solo*.

Abbildung 27: Takte 116 und 117, rhythmisches Thema des zweiten Instrumentalisten²⁹

Vom Tonband hört man ab Takt 106 das Sampling der Flöte und des Regenrohrs, wobei im Takt 133 der Ausschnitt aus dem Pansori SimTjongGa – der gesungene Klagegesang des Vaters Sim – abgespielt wird.

Mit dem Ende dieses Klagesanges ist der zweite Teil nach einer kurzen Pause auch beendet.

Abbildung 28: Takte 161 und 162, das Ende des zweiten Teils

2.3.1.2.3 Der dritte Teil (Takt 163 bis 213, sowie Takt 214 bis zum Ende von TSI-SHIN-KUT)

Am Anfang des dritten Teils lässt sich koreanische Bauernmusik (Nongak) deutlich in den Takten 169 und 170 erkennen, welche mehrfach wiederholt und mit verschiedenen Klangfarben variiert werden. Dieses Klangmaterial wird auch in der Improvisation benutzt.

²⁹ Die Komponistin vereinfacht die Schreibweise ihrer Taktangaben ab Takt 100, indem sie jeweils am Anfang einer Partiturseite „Takt 100“ setzt, damit man die 100 vorherigen Takte aufaddiert. Daher steht bei diesem Beispiel eine „16“ in dem Kreis und keine „116“.

Abbildung 29: Takte 169 und 170, koreanische Bauernmusik

Interessant finde ich die Benutzung von Trillerpfeifen (Takt 204), denn sie erinnern an TA-RYONG, wo sie von Pagh-Paan als ein Symbol der Hungernden eingesetzt werden. Darauf folgt wieder die Benutzung von Erbsen, die in einem Bongo umgerührt werden (Takte 209 bis 214) – auch dies diente in TA-RYONG dem Zweck, an den Hunger in der Dritten Welt zu erinnern.

Abbildung 30: Takte 204 bis 206, Benutzung der Trillerpfeifen

NB: Bongo (bereits mit einer Handvoll Erbsen gefüllt)
 mit dem Fingern die Erbsen umrühren

Abbildung 31: Takte 109 und 110, Benutzung der mit Erbsen gefüllten Bongos

Der Improvisationsteil ist nicht wirklich frei – ich möchte in diesem Zusammenhang von einer beschränkten Freiheit sprechen –, denn bestimmte vorgegebene Rhythmen, Dynamiken oder Figuren, die bereits zuvor auftauchten, sollen hier laut Anweisung verarbeitet werden. Damit erreicht die Komponistin eine feste strukturelle Einheit und zugleich Vielfalt.

Abbildung 32: Takt 214 (Subtakte 6 bis 8), Improvisationsanweisung

Ganz zum Schluss des Stückes TSI-SHIN-KUT gehen der zweite und dritte Instrumentalist aufeinander zu und schlagen zwei Tempelblöcke zusammen. Die Interpretation ist für jeden Zuschauer und Zuhörer frei, wie die Komponistin den Anspruch an ihr Publikum bei vielen ihrer Kompositionen betont – jedoch ist meiner Meinung nach in dieser Bewegung eine starke Symbolik enthalten.

Handwritten musical score for Takt 214, showing four staves (1-4) with various annotations and dynamic markings. The score includes notes, rests, and dynamic markings such as *mp*, *pp*, *ppp*, *f*, and *mf*. Annotations include "Tempo libero", "2.3. Spieler (mit buddhist. Tempelbl.) ruhig Zeit lassen.", "36) Tempelbl.", "2. Tempelbl.", "3. Schellch.", "4. Glockstreu (fein hohe Klänge)", "Schellch.", "Glasch.", "Tempelbl. (h.)", "Tempelbl. (kl.)", "Stein Ch. (fein, Kiesel)", and "8. Juni 1994".

Annotations and notes:

- *) in den buddhistischen Tempelbl.-Schlägen ruhig blasen (wie Ausatem)
- *) 2.3. Spieler gehen aufeinander zu und schlagen die Tempelblöcke zusammen. (kein Nachklang)
- **) 2.3. Spieler gehen aufeinander zu und schlagen die Tempelblöcke zusammen. (kein Nachklang)
- ***) gleicher Vorgang, aber jetzt so, daß ein Nachklang entsteht.

Abbildung 33: Takt 214 (Subtakte 36 bis 43), in denen der zweite und dritte Instrumentalist aufeinander zu gehen und zwei Tempelblöcke zusammenschlagen

Es ist typisch für die Kompositionen Younghi Pagh-Paans, dass die Musiker am Ende des Stückes mit dem Material, das bisher benutzt wurde, improvisieren. Diese Improvisationen sind nicht ganz frei, sondern haben eine Art beschränkte Freiheit, welche die

Komponistin aufzeigt. Die Bedeutung liegt darin, dass jeder Musiker seine eigene musikalische Kreativität darstellt – da er die Instrumente, die er bis hin zur Improvisation in gewohnter Weise beherrscht hat, nun auf eigene musikalische Art und Weise improvisatorisch ausführt.

Auch bei schamanischen Ritualen folgt immer eine Art Improvisation der Schamanen, einer Ekstase gleichend, in der sich der Mensch völlig vergisst oder verliert, konzentriert spielt. Im Anschluss gibt es an diesen ekstaseähnlichen Zustand keine Erinnerungen mehr, was gespielt oder gemacht wurde, ja sogar was man überhaupt ist – denn dieser Zustand ist eher außerbewusst. Auch bei mancher koreanischer Musik, wie beispielsweise beim zuvor erwähnten Nong-Ak, gibt es solche Situationen, in denen sich die Musiker völlig vergessen und dabei frei improvisierend spielen.

Derartige Stellen sind bei Pagh-Paans Musik immer wieder zu finden, sie sind fast ein typisches Idiom: Bei SORI in Takt 175 (s. Notenbeispiel unten) – dieser eine Takt dauert eine Minute, bei IO in den Takten 148 bis 152, in denen die Tempi frei voneinander gespielt werden (s. Kapitel 2.4).

Aber dieser ekstatische Zustand ist nur bei Spielern möglich, die vor einer Aufführung voller Energie sind und entsprechend vorbereitet sind.

2.3.2 Elektronische Klänge

Als Younghi Pagh-Paan im Jahr 1991 vom WDR den Vorschlag bekam, ein Stück mit elektronischen Klängen zu komponieren, zögerte sie zu Anfang, da sie überhaupt keine Erfahrung mit elektronischer Klangerzeugung und deren Umgang hatte. Der Auftraggeber war jedoch bereit, ihr Hilfestellung, so weit sie diese benötigen würde, zu leisten. Ihre Aufgabe sollte es sein, eine schöpferische Idee zu entwickeln und die musikalische Fantasie zu erbringen, die technische Umsetzung würde vom Studio übernommen. Dieses Angebot berührte die Komponistin und mit Mut zur Tat begann sie. Sodann besuchte Pagh-Paan in mehreren einwöchigen Aufenthalten das Studio, um die Geräte kennenzulernen. Nach drei Monaten, in denen sie wieder und wieder im Studio des WDR war, begann sie die Komposition und brachte diese in drei Jahren zu Ende. Nach TSI-SHIN-KUT komponierte sie bislang kein weiteres Werk mit elektronischer Musik.

2.3.2.1 Pansori

Es gibt auf dem Tonband eine sehr leise zu hörende Passage, in der Klänge aus weiter Ferne zu kommen scheinen, die der koreanischen Musiktradition entnommen worden sind. An der Art des Hörerlebnisses kann sofort erkannt werden, dass dieser Teil koreanischer Herkunft ist, auch ohne Vorkenntnisse der Musik Koreas. Es handelt sich dabei, um die Einspielung eines Ausschnitts aus dem Pansori Sim Tjung, in dem der blinde Vater von Sim Tjung mit den Worten „Was soll das heißen?“ () klagt. Dieser Teil jedoch wird von einer Frau gesungen, denn im Pansori übernimmt ein Spieler alle Rollen, egal ob männlich oder weiblich. Der Zusammenhang der Geschichte ist der, dass Herr Sim auf der Suche nach seiner Tochter Tjung bei Dunkelheit ausrutscht und ins Wasser fällt. Daraufhin singt er diesen Klagegesang.

Mondkalenders (etwa Mitte Februar) aufgeführt, d.h., dass in den Dörfern laut gefeiert und getanzt wird, um für eine gute Jahresernte zu beten. Diese Musik ist eine sehr natürliche, nicht kultivierte und auch nicht notierte Musik, sie ist eng verbunden mit dem alltäglichen Leben.

Den Rhythmus hat Pagh-Paan in einer Weise verwendet, wie er dem einfachsten Leben auf dem Dorf entspricht. Lange Zeit war Korea ein agrarisches Land, die Menschen waren Bauern und Anbauprodukte waren die hauptsächlich produzierten Waren. Aufgrund dieser Tatsache war es für die Koreaner sehr wichtig, gutes Wetter und ausreichend Regen zu haben, und deshalb wurden alle Jahre wieder derartige Riten vollzogen.

Im Folgenden zwei Beispiele der Variation des Grundrhythmus.

The image shows a handwritten musical score for two staves, measures 69 and 70. The score is written in a 4/4 time signature. The top staff has a circled measure number '70' above it. The bottom staff has a circled measure number '70' above it. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (sfz, ff, mf, f). There are also performance instructions like 'Guitro' and '(nimmt pp für T. 71)'. Two boxes at the top right show rhythmic notations: $44 = 132$ and $44 = 132$.

Abbildung 36: Takte 69 und 70

Abbildung 37: Takte 73 – 76

Beachtenswert ist die Stelle, auf die ich bereits unter dem Begriff „erweiterte Form“ im letzten Kapitel verwies und die sowohl in TA-RYONG und TSI-SHIN-KUT vorkommen (s. Notenbeispiel in Kap. 2.2.3, S. 100)

2.3.2.3 Bassflöte

Als Klangquelle des elektronischen Teils hat Younghi Pagh-Paan neben der koreanischen Musik auch Bassflöte und Schlaginstrumente verwendet. Mit Hilfe der elektronischen Geräte wollte sie die hörbaren und unhörbaren tiefen Klänge der Bassflöte realisieren, dies hat die Komponistin durch ein spezielles Sampling der Bassflöten-Klänge erreicht. Oktave um Oktave wurden die Töne nach unten transponiert und bearbeitet. Bei den Aufnahmen hat die Flötistin Carin Levine³⁰ mitgewirkt.

2.3.2.4 Sampling der zuvor aufgenommenen Klänge der Schlagzeuger

Die Aufnahme des Schlagzeuges hat Prof. Isao Nakamura nach einem genauen Plan von Younghi Pagh-Paan realisiert. In den Takten 163 bis 213, in denen alle Instrumentalisten mit freier Wahl der musikalischen Materialien und mit freiem Tempo spielen, wer-

³⁰ Carin Levine ist eine Flötistin, die seit DREISAM NORE anschauliche Erläuterungen zu Kompositionen Pagh-Paans geliefert hat und an vielen Uraufführungen der Werke Pagh-Paans mitgewirkt hat.

den die zuvor aufgenommenen Klänge der Schlaginstrumente abgespielt, während die Spieler aus der Erinnerung alle vorherigen Materialien spielen.

2.3.2.1 Verwendete Geräte

Pagh-Paan nutzte für die elektronische Klangerzeugung und –bearbeitung nicht nur neue oder moderne Geräte, sondern auch alte Computer und Synthesizer aus den siebziger Jahren. Dies entsprach ihrer Absicht, der Tendenz, immer etwas Neues zu suchen und das Alte schnell wegzwerfen, entgegenzuwirken. Diese Denkweise trägt in sich bereits die Botschaft, sich die Traditionen nicht nur geistig, sondern auch materiell in Erinnerung zu rufen.

Stand: Juni 1990

(Musik-)Computer, Sampler, Software

- (M) 1 FAIRLIGHT CMI III (8-stimmig, 14 MByte W-RAM, 190-MByte-Harddisk, 1.2-MByte-Floppy, 60-MByte-Streamer, SCSI. Digitale Musik-Produktions-Einheit mit Hard-Disk-Recorder, Stereo-Sampling, Wellenform-Manipulationen, SMPTE-fähig, Synthetische Klangerzeugung, Klangbibliothek ...)
- (M) 1 FAIRLIGHT CMI III (2-stimmig, 2 MByte W-RAM, 190-MByte-Harddisk, 1.2-MByte-Floppy, 60-MByte-Streamer, SCSI) (Beide Geräte intern aufrüstbar bis zu je 16 Stimmen, 22 MByte W-RAM, 760 MByte auf Harddisks und über SCSI beliebig erweiterbar mit externen Massenspeichern.)
- Fairlight-Software 6.3

Analoge Klangerzeugung und -Verarbeitung:

- 1 EMS SYNTHI 100 (modularer Studio-Synthesizer in VC-Technik)
- 1 EMS AKS
- 1 RHODES CHROMA (8-stimmig)
- 1 EMS VOCODER

Steuergeräte, Switcher, Daten-Manipulatoren, Interfaces etc.:

- (M) 1 JMS DX-PROGRAMMER zum DX7
- (M) 1 YAMAHA QX 1 (Sequencer, 8*MIDI out)
- (M) 1 YAMAHA MEP 4 (MIDI-Event-Prozessor, 1*in, 4*out)
- (M) 2 PILARIK&ELGER PMM 88 (MIDI-Prozessoren, -Merger, -Switcher, je 8*in, 8*out)
- (M) 1 COOPER MIDI-MATRIX (8*in, 8*out)
- (M) 1 KURZWEILL-Master-Keyboard, Software 3.0
- (M) 1 COOPER FADER-MASTER (8 programmierbare MIDI-Controller, -Fader)
- (M) 1 ROLAND OCTAPAD 80 (8 Pad-to-MIDI-Converter)
- (M) 1 FAIRLIGHT VOICETRACKER (Voice-to-MIDI-Converter)
- (M) 1 DIGIRAM MIDIMIC (Voice-to-MIDI-Converter)
- (M) 1 GROOVE M2CV (MIDI-to-CV-Converter)

Technische Geräte im Studio für Elektronische Musik des WDR.

=====

einsetzbar ab Juni 1990

=====

Abbildung 39: Auswahl der bei TSI-SHIN-KUT verwendeten Geräte.

2.3.2.4.2 Skizze

Ein Ausschnitt einer weiteren Skizze, in der strukturelle und dynamische sowie Angaben zum Tempo, der Länge der einzelnen Abschnitte und Tonhöhenplanung ausführlich benannt werden (vgl. dazu die Abbildung auf der folgenden Seite)

Der Ablauf des Stückes ist in 3 Schichten festgehalten, jede hat seine eigene Zeitleiste (A, B und C). Aus der oberen Schicht ist der formale Ablauf ersichtlich, so wie der Tonumfang und die Dynamik für die ersten fünf Minuten.

Die mittlere und untere Schicht enthalten Bemerkungen zur emotionalen Atmosphäre (Klänge, Tränen, Elend und Hoffnung sowie Angaben zur koreanischen Musik, auf die Bezug genommen wird, Bauernmusik, Begräbnismusik).

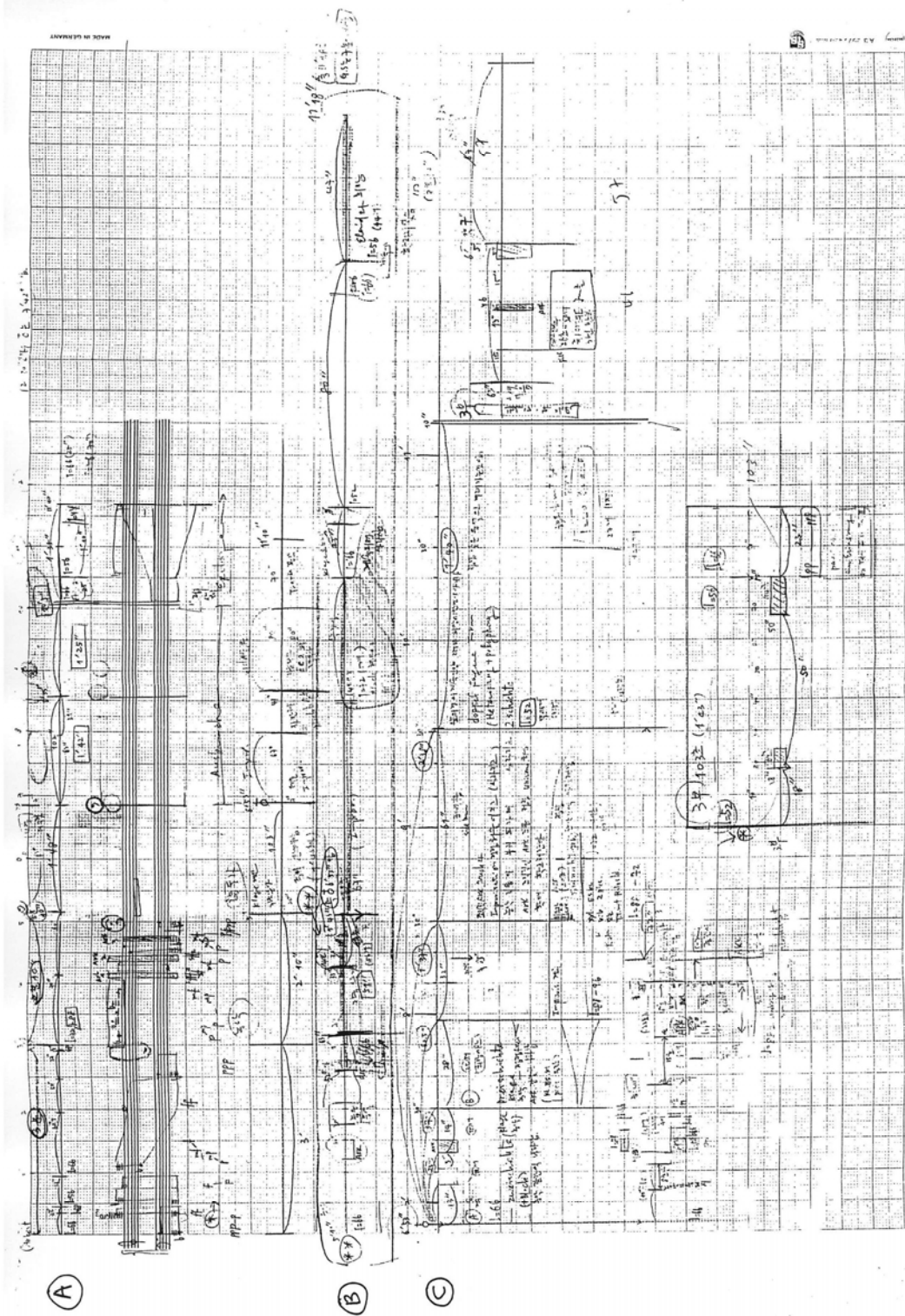
Die untere Schicht gibt den Ablauf der zweiten Hälfte der Komposition (6'53''–11'10'') in größerer Ausführlichkeit und mit mehr Details wieder.

In der unteren Mitte ist der letzte Abschnitt der dritten Schicht nochmals und mit größerer Genauigkeit notiert.

2.3.2.4.3 Planung von Rhythmik und Tonhöhe in einem einminütigen Abschnitt

In der unteren, linken Hälfte sind acht Töne notiert (d5, des4, d3, a2, es3, c2, b1, as1). Diese Töne sind am Kopf der Partiturskizze notiert und werden entsprechend der Notation auf dem Tonband realisiert (dazu die Abbildung 79 auf der Seite 131)

Hier beziehen sich die acht Töne auf die ausgewählten Samples, die mittels der Fairlightstastatur gespielt werden können. Für die einzelnen Klänge sind in der Partitur Tondauern und Rhythmen angegeben.



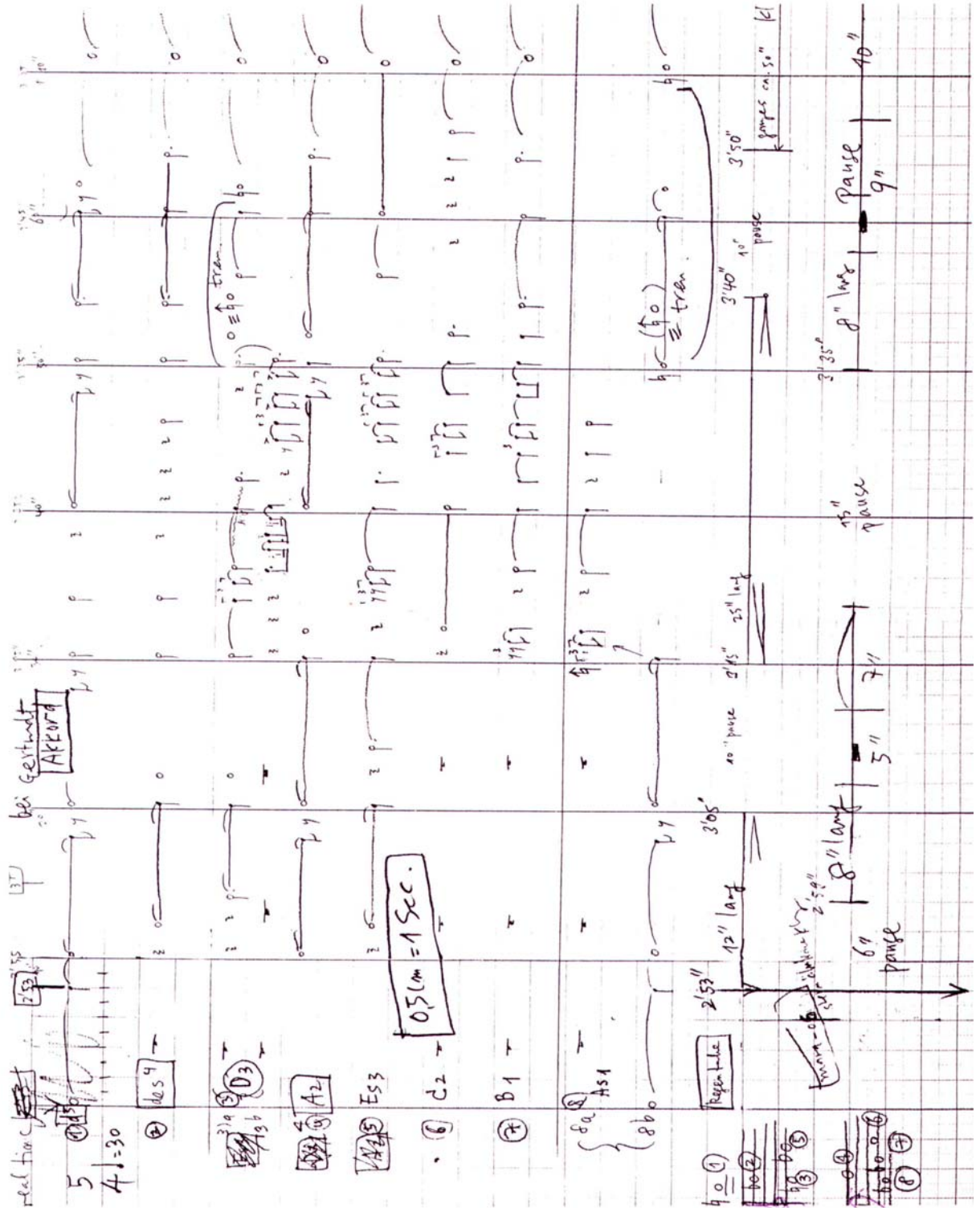


Abbildung 40: Planung von Rhythmik und Tonhöhe

2.3.2.4.4 Ein anderes Beispiel von Sampling: „Sternenhimmel“

Zu Beginn des zweiten Teils hat Younghi Pagh-Paan auf Tonband die klangliche Inszenierung eines Sternenhimmels, der hell am fernen Himmel blitzt, realisiert. Zu diesem Zweck verwendet sie verschiedene Vier-Ton-Folgen in differenzierter rhythmischer Ausführung, die wieder vom Computer erzeugt werden. Aus der folgenden Skizze geht ihre Vorgehensweise hervor, die Vier-Ton-Folgen werden sehr schnell gespielt, damit die Tönhöhen unwichtig erscheinen. Nur die blitzenden Merkmale des Sternenhimmels treten hervor. Es wird schnell und sehr leise gespielt, um einen lautmalerischen Effekt zu erzielen.

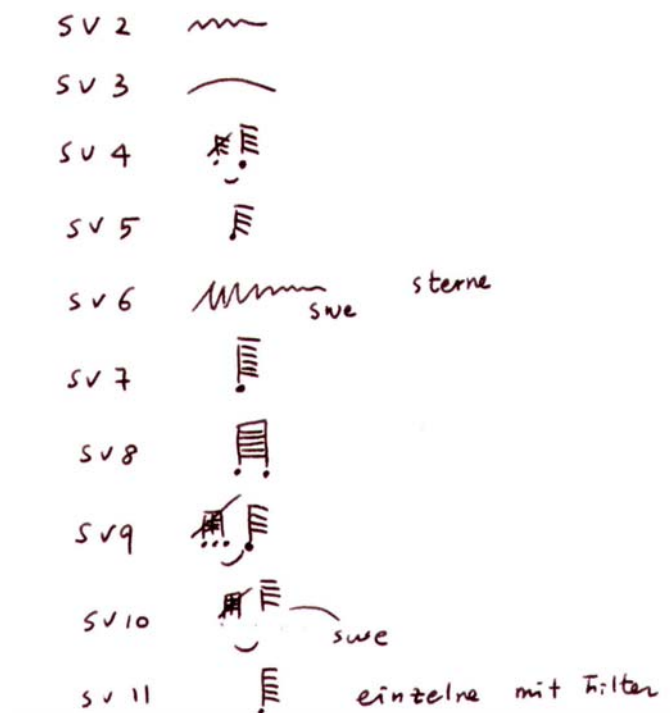


Abbildung 41: Rhythmische Figuren zu vorangegangenen Vier-Ton-Folgen (sv = short version, also kurze Figuren; swe = Schwebung)

14 Töne folge (abwärts) für Mac. schnelle - zufalls rhythmus Tonsy. 2. -2-3-6

Handwritten musical score for guitar, consisting of 11 staves. The notation includes fret numbers (e.g., 0, 2, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 15) and circled measure numbers (1-43). The key signature is one sharp (F#). Annotations include "Vini. Mikrotön" and "nächster Teil: Hauptton".

Abbildung 42: Vier-Ton-Folgen, das Blitzen von fernen Sternen in Kombination mit den in der folgenden Abbildung gezeigten rhythmischen Figuren.

2.3.3 Schlagzeug

Das Stück gilt als repräsentatives Stück, wenn man die Werke für Schlaginstrumente von Pagh-Paan betrachtet, ausgenommen für die TA-RYONG-Serie. Diese Repräsentativität wird nicht nur durch die schiere Größe des Instrumentariums, sondern aufgrund


der verschiedenen Spielweisen und Klangfarben sowie der Techniken und Benutzung der Instrumente gewährleistet.

2.3.3.1 Benutzte Schlagzeuge: Instrumentalkörper


Die folgende Abbildung zeigt die erste Seite der Partitur, auf der vier Instrumentalisten und die zu verwendenden Instrumente gezeigt werden.

Besetzung



Schlagzeug 1

Stoppuhr (Gerät darf beim Drücken der Start-Taste keinen Piepton erzeugen)
 Glass Chimes
 Shell Chimes
 Schellenbündel
 kleines Caxixi
 großes Caxixi
 Spirale mit Metallstab
 großes Guiro
 Regentube
 Holzkastentrommel (alternativ Holztrommel oder logdrum)
 2 chinesische Tomtoms (= Tomtoms, mittel, tief)
 Kweng-kwa-ri (kleines koreanisches Tamtam)
 Ching mit  (koreanischer Gong)
 großer buddhistischer Tempelblock

Schlagzeug 3

Glockenspiel mit Pedaldämpfung
 Schrauben Chimes (hoher, heller Klang)
 Shell Chimes
 Stab-Pandereta
 Guiro
 2 Holzkastentrommeln mit Holzschlegel (alternativ Holztrommel oder logdrum)
 Rakatak
 kleine Rahmentrommel
 2 lateinamerikanische Timbales
 große Trommel mit  (Bambusrute), dünne Metallkette (z.B. Halskette)
 buddhistischer Tempelblock (klein)

Schlagzeug 2

Cymbal Antique (mit  und Violoncello-Bogen) 
 Fruchtschalentrassel
 Shell Chimes
 Schellenbündel
 Mexican bean
 Maracas
 Vibraslap
 Trillerpfeifen
 Kettenrassel
 Eisenketten (mit einem Tuch bedeckt auf einer Stahlplatte reibend kreisen)
 Rakatak
 Kleine Rahmentrommel (Tamburin ohne Schellen)
 Afrikanische Trommel (Bugarabu)
 Kweng-kwa-ri
 buddhistischer Tempelblock (mittelgroß)

Schlagzeug 4




Gong in F 
 großes Bambusbündel 
 kleine Bambus Chimes 
 feine, kleine Stein Chimes
 Schellenbündel (fein, hoch klingende Glöckchenbündel oder Glöckchen)
 Bak
 Maracas
 Spirale mit Metallstäbchen
 Vibraslap
 Regentube
 Eisenkette (wie 2. Spieler)
 1 Paar Sandblöcke
 2 chinesische Tomtoms (= Tomtoms, mittel, tief)
 Kweng-kwa-ri
 Bongo, mit einer Handvoll Erbsen gefüllt

Abbildung 43: Das Instrumentarium der vier Schlagzeuge

2.3.3.2 Gliederung nach den Materialien: PALUM – acht Materialien

Jedes verwendete Instrument hat in sich jeweils eine Bedeutung, die sich jeweils aus dem Material ergibt, aus dem es gefertigt ist. Zudem, was man während einer Auffüh-

rung erfährt, haben gewisse Kombinationen ebenso eine Bedeutung. Die folgende Tabelle zeigt die in den jeweiligen Material-Kategorien verwendeten Instrumente.

	Spieler 1	Spieler 2	Spieler 3	Spieler 4
Holz	<ul style="list-style-type: none"> - Caxixi - großes Guiro - <i>Regentube</i> - Holzkastentrommel - großer buddhistischer Tempelblock 	<ul style="list-style-type: none"> - Trillerpfeifen - Vibraslap - Buddhistischer Tempelblock 	<ul style="list-style-type: none"> - Guiro - zwei Holzkastentrommeln - Buddhistischer Tempelblock 	<ul style="list-style-type: none"> - Bak - Maracas - Vibraslap - <i>Regentube</i>
Metall	<ul style="list-style-type: none"> - Schellenbündel - Spirale mit Metallstab - Kweng-kwa-ri - Ching 	<ul style="list-style-type: none"> - Cymbal Antique (mit Cello-Bogen) - Schellenbündel - Vibraslap - Eisenketten (mit Tuch) - Kettenrassel - Kweng-kwa-ri 	<ul style="list-style-type: none"> - Glockenspiel - Schraubenchimes - Stab-Pandereta 	<ul style="list-style-type: none"> - Kweng-kwa-ri³² - Gong - Schellenbündel - Spirale mit Metallstäbchen - Vibraslap - Eisenkette
Bambus			<ul style="list-style-type: none"> - große Trommel mit Bambusrute 	<ul style="list-style-type: none"> - kleine Bambus Chimes - großes Bambusbündel
Membran (Fell)	<ul style="list-style-type: none"> - Holzkastentrommel - chinesische Tomtoms 	<ul style="list-style-type: none"> - kleine Rahmentrommel (Tamburin ohne Schellen) - afrikanische Trommel 	<ul style="list-style-type: none"> - (dünne Metallkette) - Holzkastentrommel - Kleine Rahmentrommel - zwei lateinamerikanische Timbales - große Trommel 	<ul style="list-style-type: none"> - zwei chinesische Tomtoms - Bongo (gefüllt mit Erbsen)

³² Kleiner, bronzener Gong

Seide ³³				
Kürbis		<ul style="list-style-type: none"> - Rakatak - Maracas - Mexican bean - Fruchtschalenrassel 		
Erde	<ul style="list-style-type: none"> - Glass Chimes - Shell Chimes 	- Shell Chimes	- Shell Chimes	- ein Paar Sandblöcke
Stein				- feine kleine Steinchimes

2.3.3.3 Unterschiedliche Spiel- und Schlagweisen

Jedes Instrument lässt sich auf unterschiedlicher Weise zum Klingen bringen. Bei der Klangerzeugung spielt nicht nur die Art der Schläge, sondern auch die Benutzung anderer Werkzeuge zum Erzeugen eines Klanges eine wichtige Rolle. Einige Beispiele für die Art der Klangerzeugung sind reiben, schlagen, einatmen, ausatmen oder schütteln. Auch hier verdeutliche ich die Art der Spiel- und Schlagweisen in einer Tabelle.

³³ Bei den acht Materialien ist es meistens schwer, zu Seide und Erde passende europäische Instrumente zu finden. Erde kann durch Glas ersetzt werden, ist aber kein Ersatz für Seide. Die Spalte bleibt deshalb leer.

	Spieler 1	Spieler 2	Spieler 3	Spieler 4
Holz	<ul style="list-style-type: none"> - In den buddhistischen Tempelblock-Schlitz ruhig blasen (wie beim Ausatmen) - Caxixi in der Hand mit der Spirale streichen - Guiro in eine Richtung ziehen - Regenrohr: beim Einatmen stark auf das Instrument blasen, gleichzeitig langsam absinken lassen 	<ul style="list-style-type: none"> - Trillerpfeifen: sehr ruhig ein- und ausatmen (unabhängig von anderen Spielern) - zweiter und dritter Spieler gehen aufeinander zu und schlagen die Tempelblöcke zusammen (kein Nachklang) 	<ul style="list-style-type: none"> - zweiter und dritter Spieler gehen aufeinander zu und schlagen die Tempelblöcke zusammen (kein Nachklang) 	<ul style="list-style-type: none"> - Regentube horizontal halten
Metall		<ul style="list-style-type: none"> - Cymbal Antique: mit Cellobogen am Rand streichen 		
Bambus				<ul style="list-style-type: none"> - Bambuschimes: einatmen
Membran (Fell)		<ul style="list-style-type: none"> - afrikanische Trommel: Eisenkette auf die Stahlplatte 	<ul style="list-style-type: none"> - Kleine Rahmentrommel: (c.l. mano), Fingerwirbel, mit Besen auf dem Korpus - Große Trommel: auf das Fell die dünne Kette legen - Lateinamerikanische Timbales: (c.l. mano) 	<ul style="list-style-type: none"> - Tomtom: Eisenkette auf die die Stahlplatte (c.l. mano), Fingerwirbel, mit Fußpeitsche - Große Trommel: dünne Eisenkette auf das Fell werfen und auf- und abheben (mit Geräusch) - Große Trommel:

				Kette liegen lassen, Fingerwirbel - Bongo: Erbsen mit den Fingern herum- rühren („Kochtopf“)
Seide				
Kürbis		- Maracas ruhig dre- hen		
Erde				- Sandblöcke langsam und ruhig reiben
Stein				

2.3.3.4 Die Bedeutung der Zahl „4“ in der orientalischen Philosophie

Younghi Pagh-Paan hat TSI-SHIN-KUT für vier Schlagzeuger konzipiert, diese Wahl hat einen bestimmten Grund. Denn die Zahl „4“ ist in der orientalischen Philosophie von großer Bedeutung, welche auch in diesem Stück zum Tragen kommt, besonders auch im Sinne von Nord, West, Süd und Ost und verschiedenen Farben.

Die Bedeutung der Zahl „4“ in der koreanischen Kultur findet man gerade bei Samulnori (, das Spiel der vier Dinge). Der Begriff bezieht sich auf die vier Perkussionsinstrumente Kwaeng-Gari (Kleiner Gong), Ching (mittlerer bzw. großer Gong), Changgo (Sanduhrtrommel) und Buk (zweifellige Trommel). Die Samulnori-Musik greift alte Traditionen der bäuerlichen und schamanistischen Kultur Koreas auf. In ihr spiegelt sich die Philosophie von der Einheit zwischen Himmel und Erde mit dem Menschen, von Ying und Yang und der Ordnung der Natur. Durch die Metallinstrumente wird der Geist des Menschen berührt, durch die Fellinstrumente sein Herz. Die Zahl „4“ in TSI-SHIN KUT hat ihre Bedeutung im Vergleich zu dem Werk „Images“ von Isang Yun³⁴ für Oboe, Flöte, Violine und Violoncello, bei dem der Komponist ein Fresco in einem etwa aus dem Jahre 600 n. Chr. stammenden Königsgrab nahe von Pyong Yang (Nord-Korea) als musikalische Inspiration nahm und auf dieser Grundlage eine Komposition

schuf. Phönix, Drache, Schildkröte und weißer Tiger, die auf diesem Fresco abgebildet sind, wurden in der Komposition den vier verwendeten Instrumenten zugeordnet, die sich gegenseitig verschlingen, wie auch die Gestalten des Frescos. Den vier abgebildeten Gestalten sind unterschiedliche Farben zugeordnet. Dies entspricht genau der asiatischen Denkweise. Daher liegt es nahe, sich auf den Gedanken mit der Zahl „4“ zu beziehen.³⁵

Richtung	Ost	Süd	West	Nord
Bedeutung	Geburt	sich waschen	sich annähern	Ruhe
Material	Holz	Feuer	Metall	Wasser
Farbe	blau	rot	weiß	schwarz
Körperteil	Leber	Herz	Lunge	Niere
Gefühl	Ärger	Freude	Trauer	Angst
Tier (Fresko)	Drache	Phönix	Tiger	Schildkröte

³⁴ Schmidt 2002/03, S. 47

³⁵ Große Enzyklopädie der Koreanischen Völker (Hankookminjokmunhwadaebaekwasajeon) 1991, S. 880



Abbildung 44: Ein Fresco in einem etwa aus dem Jahre 600 n. Chr. stammenden Königsgrab nahe von Pyong Yang (Nord-Korea)

2.3.4 Rhythmus

In diesem Abschnitt untersuche ich, in welcher Weise Younghi Pagh-Paan dieses Stück rhythmisch realisiert hat und beziehe dabei koreanische und auch europäische Grundlagen ein.

2.3.4.1 Der koreanische Rhythmus und die Art der Variation

Wie schon erwähnt ist der Nong-Ak-Rhythmus für Younghi Pagh-Paan die Quelle, die sie variierte und aus der sie einen eigenen Rhythmus entwickelte. Dieser variierte

Rhythmus wird bei TSI-SHIN-KUT sowohl rein instrumentell, in den Aufnahmen und beim Abspielen sowie als Grundlage der Improvisationen in einer zwar genau geplanten und dennoch beschränkten Freiheit verwendet.

2.3.4.2 Die Verwendung der „erweiterten Form“

Im Bezug auf die „erweiterte Form“ gibt es einen Abschnitt, der dem genauen Rhythmus von TA-RYONG IV entspricht und bei TSI-SHIN-KUT in variiertes Form verwendet wurde. Dieser Vergleich wurde schon gezeigt (vgl. S. 99).

2.3.5 Bedeutung und Bewertung

In diesem Abschnitt möchte ich die Bedeutung der Gestik, welche bei TSI-SHIN-KUT von Pagh-Paan erdacht wurde, analysieren und deren Absicht auf den Grund gehen. Dabei geht es mir besonders um die eingangs bereits erwähnte Schlussvisualisierung.

2.3.5.1 Rolle der visuellen Effekte

Der beschriebene Vorgang hat nicht nur einen klanglichen, sondern auch einen deutlichen visuellen Effekt. Sieht man diese Bewegung, denkt man sofort an die Erzeugung einer Harmonie, einer Harmonie beispielsweise zwischen Ost und West oder Yin und Yang, sie könnte zur Lösung eines Konflikts beitragen.

Welche Harmonie der Zuschauer sich vorstellt, ist offen und individuell. Festzuhalten ist, dass Pagh-Paan durch diese Weise der Visualisierung eine Botschaft übermittelt: die Harmonie von Himmel und Erde oder die Synthese von These und Antithese. Anders gesagt, die Harmonie zweier gegensätzlicher Pole, wie z.B. Ost und West.

2.3.5.2 Die Harmonie als endgültiges Thema

Es scheint mir so, dass das Signal der Harmonie in der Welt vielleicht die endgültige Botschaft Younghi Pagh-Paans ist, die sie durch ihre Musik in die Welt trägt. Nachdem sie TSI-SHIN-KUT abgeschlossen hatte, veränderte sie bald und unmerklich ihre schöpferische Phase. Thematisch nahm Younghi Pagh-Paan Abstand von den vielen koreanischen Elementen, die auch die Titel ihrer Werke charakterisieren und von der Thematik ihres eigenen Inneren, der Schmerzen und des Vermissens, was sie durch traurige sprachliche Mittel ausdrückte, und begab sich allmählich in eine neue musikalisch-schöpferische Schaffensphase, die sich mit der griechischen Mythologie beschäftigen sollte. Hier stand ihr eigenes „Ich“ nicht mehr im Zentrum, sondern eine mythische Figur, die von der Komponistin als dritte Person objektiv betrachtet wird. Diese neue Phase der Künstlerin ist für mich die Überwindung der Fremdheit, in der deshalb das Thema der Hoffnung behandelt wird. Dies wurde erst durch die lange Beschäftigung und die erfolgreiche Inszenierung der Oper „MONDSCHATTEN“ möglich. Sich damit durchzusetzen war für sie eine große Herausforderung, doch haben sich durch diese Kompositionsprozesse nicht nur ihre musikalische Sprache, sondern auch ihre Lebensanschauung stark verändert. Die neue Phase ist erreicht mit dem Abschluss des tragischen Mythos und durch die Schritte auf einem ganz neuen Feld.

Im Jahr 2007 soll eine Auftragskomposition der koreanisch-katholischen Gemeinde, ein Oratorium, uraufgeführt werden. Es ist für sie eine ganz neue Herausforderung direkt für eine kirchliche Gemeinde ein religiöses Stück zu schreiben. Zwar gibt es in ihrem Werk mehrmals biblische Textbezüge, niemals aber im Auftrag der Kirche. Zudem bekam sie noch weitere Auftragskompositionen, von einer koreanischen Instrumentalgruppe, die mit traditionell-koreanischen und westeuropäischen Instrumenten gemischt ist und von einem reinen traditionell-koreanischen Instrumentalorchester.

Auch dies ist für Pagh-Paan neu. Sie hat von Anfang an die koreanische Musik, deren Rhythmus und Instrumente sowie die Theorie in ihrer Musik verwendet, aber nicht direkt für koreanische Instrumente selbst. Diese endgültige Harmonie der beiden Welten, die sie bisher als zwei Pole betrachtete, sind in TSI-SHIN-KUT am Ende des Stückes vereint, als die beiden Instrumentalisten sich mit den Tempelblöcken nähern und Klänge

durch das Zusammenstoßen erzeugen. War das eine Art Signal der Eröffnung dieser breiten, vielfältigen neuen Welt?

2.4 IO für neun Instrumentalisten (1999/2000)

IO für neun Instrumentalisten ist während der Jahrtausendwende als Auftragskomposition im Rahmen des Kultur- und Veranstaltungsprogramms für den deutschen Pavillon der Weltausstellung in Hannover komponiert worden. Es ist ein repräsentatives Stück der neuen Phase in Younghi Pagh-Paans Schaffen. Das Sujet ist der griechischen Mythologie entnommen. Diese Beschäftigung mit der griechischen Mythologie stammt daher, dass Younghi Pagh-Paan den Auftrag erhielt, eine Oper über die Figur der IO zu schreiben. Sie fühlte sich durch dieses Thema angesprochen wegen seiner „unverstehbaren Grausamkeit“ und seiner „Unausweichlichkeit“. Zudem auch wegen der „Fremdheit“, die in dem antiken Drama von Euripides eine zentrale Erfahrung darstellt. Fremdheit sei auch für sie eine existentielle Erfahrung, äußert Younghi Pagh-Paan in einem Werkkommentar zu IO. So fliehe IO – die überhaupt erste Frau in der Weltgeschichte, die von ihrem Vater verstoßen wird und damit eine Fremde ist. Immer wieder wurde sie, von Westen nach Osten, von Norden nach Süden verstoßen. Doch begegnete sie dem festgeschmiedeten Prometheus, mit dem sie sich am Abgrund des Schmerzes trifft.

Ihre bisherige Beschäftigung mit dem Themenkomplex Fremdhaftigkeit / Schicksalhaftigkeit im Rahmen der koreanischen Kultur findet eine überraschende Parallele in der griechischen Mythologie. Aber auch abgesehen davon hat das Stück einige andere wichtige Facetten.

2.4.1 Besonderheiten dieses Stückes

Das Werk wurde von den Veranstaltern der EXPO 2000 in Auftrag gegeben und wurde am 9. Juni 2000 in Hannover im deutschen Pavillon uraufgeführt. Es ist nicht schwer, sich vorzustellen, welche große Freude und Stolz die Komponistin erfüllt haben muss – gerade zu einem Zeitpunkt, an dem gerade das neue Millennium begonnen hatte. Eine koreanische Frau nahm die Gestalt der IO als gemeinsames Symbol für beide Pole, das Westliche und das Östliche.

Zu erwähnen ist auch noch der Einsatz des Akkordeons und der Posaunen neben der übrigen Instrumente. Das Akkordeon ist ihr sehr wichtig, seit sie ein Solostück mit dem Titel „NE MA-UM“ als Auftragskomposition für Teodoro Angelotti geschrieben hat. Die Begegnung mit diesem Instrument hat sie in ihrem Schaffen vorangebracht. Die körperliche Haltung, die Sensibilität und die Tiefe des Klanges sowie die unmittelbar spürbaren Vibrationen faszinierten sie sofort. Wie Younghi Pagh-Paan mir erzählte, begann ihre Faszination für dieses Instrument während des Komponierens von TSI-SHIN-KUT (1994). Drei Jahre inspirierten sie vibrierende, elektronische Töne, welche sie wegen ihre Präzision unbedingt in einer ihrer Kompositionen realisieren wollte. Schließlich hielt sie jedoch das Akkordeon für das geeignetste Instrument, ihre Klangvorstellungen zu verwirklichen. Wie sie in einer engen Zusammenarbeit mit Margit Kern ausloten konnte, lässt sich insbesondere tiefer Schmerz durch dieses Instrument gut ausdrücken. Das Instrument spielt in ihrer Oper eine wichtige Rolle.

Freilich setzt sie hier verschiedene Instrumente ein, wobei die umfangreiche Benutzung des Schlagwerks bemerkenswert ist. Es fällt nicht nur durch sein Aussehen, sondern auch durch die Vielfalt der Klänge, die mit ihm erzeugt werden können, auf.

2.4.2 Instrumentelle Besetzung

Die Besetzung für IO sieht folgendermaßen aus:

- Klarinette in B
- Trompete in B
- Posaune (Tenor und Bass)
- Zwei Schlagzeuger
- Akkordeon
- Viola
- Violoncello
- Kontrabass (fünfsaitig)

2.4.2.1 Verwendung der Instrumente

Gruppierung der Instrumente
Klarinette, Trompete, Posaune
Zwei Schlagzeuger
Akkordeon
Viola, Violoncello, Kontrabass

Diese vier Gruppen haben ihre jeweiligen Rollen. Die Streicher und das Akkordeon „verstecken“ sich stets hinter den Klängen der Bläser, so dass beide nur sehr schwer und selten hörbar sind. Nur die Schlaginstrumente und Bläser sind immer deutlich zu hören. Es scheint so, als ob vom Aspekt der Balance aus betrachtet die Gruppen ihr gegenseitiges Gleichgewicht verloren haben. Dahinter steckt die Absicht der Komponistin, dass die motivische Basis nicht vollends verloren geht, sondern die tragödienartigen Klänge hörbar bleiben – dies soll durch die Blasinstrumente sowie durch die lauten Passagen der Schlaginstrumente erreicht werden.

2.4.2.2 Besetzung der Schlagzeuge

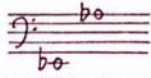

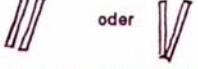

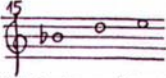



<p>Schlagzeug 1</p> <p>Glockenspiel (ohne Pedal) 2 Gongs</p>  <p>2 Tom-toms (hoch/tief, trockener Klang) Holztrommel (oder Holzfaß) mit rundem Holzschlegel Gr. Trommel mit Fußmaschine mit Zweigrute</p>  <p>Guïro (sehr groß) Kleines Tamtam Dicke Eisenkette auf Stahlplatte Gegenschlagblöcke (oder Peitsche)</p>  <p>Eisenspirale mit Metallstab hängend</p>  <p><u>Verschiedene Rasseln:</u></p> <p>Vibrasiap (befestigt) Schellen (tief, dunkle Klangfarbe) Maracas 2 Schraubenchimes (hoher, heller Klang und dunkle Klangfarbe) Mexican bean Muschelchimes (Shellchimes) 2 Cabaza (hoher und tiefer Klang)</p>	<p>Schlagzeug 2</p> <p>3 Cymbals Antiques</p>  <p>Tom-tom (mittel, trockener Klang) Conga Gr. Trommel (keine sehr große) mit</p>  <p>Reco-reco Kleines Tamtam Dünne Eisenkette (Halskette) Peitsche</p>  <p>Eisenschrott mit Metallhammer</p>  <p><u>Verschiedene Rasseln:</u></p> <p>Wassamba Rollschellen (hohe Klangfarbe) Schellenbündel (dunkle Klangfarbe) Chinesische Rasseltrommel Shellchimes (fein) Regenrohr Stab-Pandereta Glass-Chimes Große Bambus-Chimes (Hängende Bambusrohre im Bündel)</p>
--	--

Abbildung 45: Schlagwerk bei IO

Die zwei Schlagzeuger bedienen sich verschiedener Instrumente, die wieder nach dem Material, aus dem die jeweiligen Instrumente gefertigt sind, und nach den verschiedenen möglichen Klangfarben, die erzeugt werden können, untergliedert sind.

Die instrumentelle Besetzung hat sehr viel mit der Konstruktion der Klangfarben zu tun, in der die Schlaginstrumente benutzt worden sind. Wie unten gezeigt, können aus unterschiedlichen Materialien bestehende Schlaginstrumente von beiden Spielern bedient werden, die aber aufgrund ihrer jeweiligen Anschlagsart unterschiedliche Klangfarben erzeugen. Alle acht Kategorien ergeben sich aus den Elementen der auf der Erde existierenden Materialien: Metall, Holz, Fell (Membrane), Kürbis, Muschel, Glas und Bambus. Im Gesamten ergibt sich daraus eine „Harmonie der Welt“ .

	Schlagzeug 1	Schlagzeug 2
Metall	<ul style="list-style-type: none"> - Glockenspiel - Zwei Gongs - Kleines Tamtam - Dicke Eisenkette auf Stahlplatte - Eisenspirale an Metallstab (hängend) - Schellen - Zwei Schraubenchimes 	<ul style="list-style-type: none"> - Drei Cymbales Antiques - Kleines Tamtam - Dünne Eisenkette - Wassamba - Rollschellen - Schellenbündel - Stab – Pandereta - Eisenschrott mit Metallhammer (klingt ähnlich wie Stein)
Holz	<ul style="list-style-type: none"> - Holztrommel oder Holzfaß - Guiro - Gegenschlagböcke oder Peitsche - Vibraslap (auch zu Metall gehörig) 	<ul style="list-style-type: none"> - Reco-reco - Peitsche
Fell (Membran)	<ul style="list-style-type: none"> - Große Trommel mit Fußmaschine - Zwei Tom-Toms 	<ul style="list-style-type: none"> - Tom-tom - Conga - Große Trommel - Chinesische Rasseltrommel
Kürbis	<ul style="list-style-type: none"> - Maracas - Mexican bean - Zwei Cabaza 	<ul style="list-style-type: none"> - Regenrohr
Muschel	<ul style="list-style-type: none"> - Muschelchimes 	<ul style="list-style-type: none"> - Muschelchimes
Glas		<ul style="list-style-type: none"> - Glas(-Luft, -Erde)-Chimes³⁶
Bambus	<ul style="list-style-type: none"> - Zweigrute 	<ul style="list-style-type: none"> - Große Bambus-Chimes

³⁶ Das Material Glas könnte in weiterem Sinne zum Material Erde gezählt werden, jedoch wird der Klang durch Luft erzeugt. Hier ist das Material beschränkt, aus dem die Instrumente gemacht sind.

2.4.3 Formgliederung und Inhaltsbeschreibung

Im Laufe des Stückes hat das Schlagzeug in verschiedenem Sinne eine führende Funktion. Bei der Formgliederung spielen folgende Aspekte eine wichtige Rolle.

2.4.3.1 Klangfarbenmaterial des Schlagzeuges

In jedem Abschnitt sind die Teile des Schlagzeugs zu unterscheiden, die jedes Mal anderes Klangfarbenmaterial des Schlagzeuges einführen. Das Schlagzeug kontrolliert nicht nur die Klangfarben, sondern nach seiner jeweiligen Benutzung des Instrumentes dynamische Veränderungen und Strukturen. Das heißt, dass man anhand der Form unterscheiden kann, welcher Teil des Schlagzeugs benutzt worden ist. Zur näheren Erläuterung folgende Tabelle:

Gliederung		Teil I (1-48) ^{TK}	Teil II (49-92) ^{TK}	Teil III (93-144) ^{TK}	Coda
Funktionen		Rhythmische	Melodische, Kontrapt	Klangfarben	
Merkmale & Eigenschaften		Gr. Tr. → Aggressive	Keine Aggressive mehr Thematische lineare Melodien	Melodie ↑ Heterophonische Kontrapunkt ↑	Schluß
Tempo		♩ 246 52 meno mosso	52 60 meno mosso	poco meno mosso 52 60 meno mosso 52 60 meno mosso	piu mosso meno mosso ancora meno mosso
Takt		30 40	50 70	90	120 mosso 150
Dynamik.		pp ff	ff <	ppp pp ff < ff	ff > pp
Instrumental Farbe	Kla		Übergang	Archaische iclöge	recoredo
	TP			Thema	
	pos				
	Schlag	Gr. Tr.	Ant Max Beans Gong. (Kürbis)	Eisen schellen	Glock Gr. Conga Tr.
	perk		(Metall) vib (Auk)		Muscheln
	str		gliss.		

Abbildung 46: Formschemata

2.4.3.2 Dynamischer Kontrast

Der dynamische Kontrast von „pp“ (pianissimo) und „ff“ (fortissimo) spielt gerade dort eine wichtige Rolle, wo die formale Konstruktion im klassischen Sinne weniger berücksichtigt worden ist. Es ist beispielsweise keine „Bogenform“ oder ein sich wiederholendes Thema zu finden. Hinter dieser sehr leisen Stelle kommt sehr plötzlich eine laute Stelle, hier könnte man eine Unterteilung der Form machen.

The image shows a handwritten musical score for nine instruments, starting at measure 30. The instruments are: KL. (Klarinette), Trp. (Trompete), Pos. (Posaune), Kl. (Klavier), Schellen (Schellen), Tomt. (Tomtom), AKKordean (Akkordeon), Va. (Viola), Vc. (Violoncello), and Kb. (Kontrabaß). The score is marked with a circled '30' at the beginning of the first staff. The music features a dynamic contrast from pianissimo (pp) to fortissimo (ff) across the measures. Handwritten annotations include 'non vibr.', 'vibr. lento', 'vibr. rapido', and 'arco. s.p.'. The score is marked with a circled '30' at the beginning of the first staff.

Abbildung 47: IO, Takte 30 bis 32

Zwischen den Takten 30 bis 32 bzw. 33 erfolgt ein starker dynamischer Kontrast.

Handwritten musical score for Takt 33. The score includes staves for Kl. (Clarinete), Trp. (Trompete), Pos. (Posaune), Eisenspirale mit 11 Stäben (Iron spiral with 11 sticks), Schellenstab-p. (Cymbal stick), and Gr. Tr. mit P (Great Drum with P). The score shows dynamic markings such as *f*, *mf*, and *mp*. There are also performance instructions like "vibrato" and "mit Metallstäbenstreichern (Konzerttöne)".

Abbildung 48: Takt 33

Ein ähnlicher Kontrast wird zwischen den Takten 100 bis 102 und Takt 103 deutlich.

Handwritten musical score for Taktes 100 bis 102. The score includes staves for Kl. (Clarinete), Trp. (Trompete), Pos. (Posaune), Va. (Viola), Vc. (Violoncello), and Kb. (Kontrabaß). The score shows dynamic markings such as *ppp*, *pp*, and *p*. There are also performance instructions like "Smarz.", "vibr.", "s.t.", "arco", and "vibr.". The score is marked with a circled "100" at the beginning.

Abbildung 49: Takte 100 bis 102

Handwritten musical score for Takt 103. The score includes staves for Kl. (Clarinet), Trp. (Trumpet), Pos. (Posaune), Tabaza, r. Bambus-chimes, Va. (Viola), Vc. (Violoncello), and Kb. (Kontrabaß). The music features various dynamics such as *f*, *p*, *sfz*, and *ppva*. Performance instructions include "*) durch Hinumherdrehung der Hand" and "*) mit beiden Händen dann sofort loslas". The Tabaza part includes a "Virtuoskap" marking.

Abbildung 50: Takt 103

Mit den lauten Klängen in den Takten 145 bis 147 geben die Sforzati eine Andeutung zur Gliederung.

Handwritten musical score for Takt 147 (ganz rechts). The score includes staves for Kl. (Clarinet), Cy. Antiqu. (Cymbal/Antiqua), and Vc. (Violoncello). The music features complex rhythmic patterns with triplets and various dynamics including *sfz*, *f*, *mf*, and *pp*. Performance instructions include "Virtuoskap", "peitscha", "Klang", and "*) ab T. 148 Tempo solo Metrum 5/4 = 60. Vorauszeichnend".

Abbildung 51: Takt 147 (ganz rechts)

In Takt 148 geschehen wie zuvor in Takt 149 plötzliche dynamische Veränderungen, und die Tomtoms sind deutlich hörbar. Diese Art der Veränderung wird von Younghie Pagh-Paan des öfteren verwendet.

Handwritten musical score for Takt 148. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked as *Tempo solo* with a metronome marking of 5 ♩ = 60. The score includes the following parts and instructions:

- Trp. (Trumpet):** Starts with a dynamic of *mp*. The notation includes slurs and accents over the notes.
- pos. (Posaune):** Starts with a dynamic of *p-mp*. The notation includes slurs and accents over the notes.
- 2 Tomt. (Tomtoms):** Indicated by a circled 1 and a box labeled "2 Tomt.". The notation shows a rhythmic pattern with a dynamic of *mp*.
- AKKordeon (Accordion):** Indicated by a circled 2. The notation shows a simple harmonic accompaniment.
- Va. (Viola):** Starts with a dynamic of *mp*. The notation includes a *loco* marking.
- Vc. (Violoncello):** Starts with a dynamic of *mp*. The notation includes a *mp* marking.
- Kb. (Kontrabaß):** Starts with a dynamic of *sf*. The notation includes a *sf* marking and a *pizz.* marking.

Additional performance instructions include "Tempo bleibt 3/4 P" and "nimmt / für Reco-reco". The score also features various dynamic markings such as *mp*, *sf*, and *pizz.*

Abbildung 52: Takt 148

Am Ende des Werks beachte man das Decrescendo in den Takten 154 bis 156.

(152) $\frac{4}{4}$ Tempo uniti (12=48)

KL. pp p pp p pp

Trp. *senza vibr.* p mp p pp p pp

Pos. pp p pp

mit / Guiro $Tempo uniti$ mit Ensemble $mp=p$ p

Gr. Tr. auf dem Korpus $mp=p$ pp

Reco-reco pp p

Gr. Tr. p

3Korner *senza vibr.* pp p pp ppp **) Nur Luftgeräusch bis es erreicht*

Va. mp p mp p pp p pp

Vc. mp p pp p pp p pp

Kb. mp p pp p pp p pp

Ma. 2000 Bremen

Abbildung 53: Takte 152 bis 156

2.4.3.3 Vertikale Wahrnehmung der Klänge

Eine vertikale oder horizontale Wahrnehmung der Klänge, die meistens durch Schlagzeuginstrumente erzeugt werden, sind im Besonderen zu berücksichtigen. Schlaginstrumente bilden durch ihren markanten Klang auf vertikaler Ebene spitze, harte und hervorstechende – fast einer Attacke ähnelnde – Punktierungen in der Struktur.

Heterophone Melodien auf horizontaler Ebene werden mit Schlagwerk auf vertikaler Ebene kombiniert

The image shows a handwritten musical score for three measures. The score is organized into several systems. The first system includes two percussion parts: (1) Vibra Slap, Guiro, and Gr. Tr. mit Fugensch.; (2) Shell-ch., Wassamba, and Gr. Tr. (c. l. mano). Below these are the Akkordeon (Acordion) and Viola parts. The bottom system includes the Violoncello (Cello) part. The tempo is marked 'Allegretto' with a metronome marking of 46. The key signature has one flat. The score is filled with complex rhythmic notation, including accents, slurs, and dynamic markings such as *sfz*, *mp*, *f*, and *pp*. There are also performance instructions like 'vibr.' and 'arco'.

Abbildung 54: Takt 1 bis 3

Klavier, Viola, Violoncello und Kontrabass spielen horizontale Melodien, während die zwei Schlagzeuge auf vertikaler Ebene agieren.

The image shows a handwritten musical score for measures 48 and 49. The instruments are arranged vertically from top to bottom: Klavier (KL.), two percussion parts (labeled 1 and 2), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Kontrabass (Kb.).

- Klavier (KL.):** Measure 48 starts with a circled '48' and a fermata. The dynamic is *mf*. Measure 49 starts with a fermata, then a *p* dynamic. Above the staff, there are markings: a wavy line with 'vibr.' and 'poco meno mosso', and a '-12-' marking.
- Percussion 1 (1):** Measure 48 has the instruction 'auf dem Korpus' and 'mit Zweigruete (Gr. Tr.)'. The dynamic is *mf*. Measure 49 has 'Stellch.' and a dynamic of *mp*.
- Percussion 2 (2):** Measure 48 has 'Glasschimes' and a dynamic of *mp*. Measure 49 has a dynamic of *p*.
- Viola (Va.):** Measure 48 is silent. Measure 49 starts with a *p* dynamic and a *mp* dynamic.
- Violoncello (Vc.):** Measure 48 is silent. Measure 49 starts with a *mp* dynamic and a *p* dynamic.
- Kontrabass (Kb.):** Measure 48 is silent. Measure 49 starts with a *p* dynamic and a *mp* dynamic. There are markings 'tr.' and 'sul G'.

Abbildung 55: Takte 48 und 49

Klarinette, Trompete, Posaune und Akkorden spielen gegen das Schlagwerk

Handwritten musical score for measures 7 and 8. The score is divided into two systems, each with a 3/4 time signature. The first system (measures 7-8) includes parts for Clarinet (KL. in B), Trumpet (Trp. in B), Trombone (pos. / Tenor-Bass), Guiro, Wassamba, and Accordion (AKKordeon). The second system (measures 9-10) includes parts for Violin (Va.), Viola (Vo.), and Cello/Double Bass (Kb.).

Measure 7: The woodwinds (KL., Trp., pos.) play a melodic line with a dynamic marking of *p*. The percussion (Guiro, Wassamba) plays a rhythmic pattern with dynamics *mp* and *p*. The strings (Va., Vo., Kb.) play a bass line with dynamics *mf* and *sfz*. The Accordion plays a harmonic accompaniment with dynamics *mf* and *sfz*.

Measure 8: The woodwinds continue their melodic line. The percussion plays a similar rhythmic pattern. The strings play a bass line with dynamics *p*. The Accordion plays a harmonic accompaniment with dynamics *pp*. The text "eine Hand nimmt dünne Eisenkette" and "Fingerringel" is written above the string parts.

Measure 9: The woodwinds play a melodic line with a dynamic marking of *p*. The percussion plays a rhythmic pattern with dynamics *mp* and *p*. The strings play a bass line with dynamics *mf* and *f*. The Accordion plays a harmonic accompaniment with dynamics *mf* and *sfz*.

Measure 10: The woodwinds play a melodic line with a dynamic marking of *p*. The percussion plays a rhythmic pattern with dynamics *mp* and *p*. The strings play a bass line with dynamics *p*. The Accordion plays a harmonic accompaniment with dynamics *pp*. The text "Schraubenschlüssel" is written above the percussion part.

Abbildung 56: Takte 7 und 8

2.4.3.4 Einsatz der Schlaginstrumente

Durch den geschickten Einsatz der Schlaginstrumente und ihrer klanglichen wie dynamischen Besonderheiten gestaltet Younghi Pagh-Paan grundlegende Formprinzipien wie Spannung und Entspannung.

In Takt 119 setzt Schlagwerk neu ein.

The image shows a handwritten musical score for measures 117 to 119. The score is written in ink on a grid background. It includes the following parts:

- Kl. (Clarinet):** Measures 117-119, starting with a circled measure number 117. Dynamics include *mp*, *pp*, and *p*.
- Trp. (Trumpet):** Measures 117-119, with dynamics *p* and *pp*.
- AKKordeon (Accordion):** Measures 117-119, with dynamics *p* and *pp-p*. Includes the instruction *eva sempre*.
- Va. (Violoncello):** Measures 117-119, with dynamics *mp*, *p*, *pp*, and *ppp*. Includes the instruction *più mosso*.
- Percussion:** Includes *Muschellchimes*, *Shellch.*, and *Conga*. Dynamics include *mp* and *p*.

The score is marked with *più mosso* at the beginning and end of the section. There are various dynamic markings and performance instructions throughout the measures.

Abbildung 57: Takt 117 bis 119

2.4.3.5 Schlussteil

Der leise, verhauchende Schluss gibt eine Andeutung des Beginns einer weiteren Folge. In der Tat könnte man sagen, dass die Oper MONDSCHATTEN (2005) in gewissem Sinn die Komposition IO fortsetzt.

Handwritten musical score for measures 152-156 of the piece 'IO'. The score is written in 4/4 time with a tempo marking of 'Tempo uniti (♩=48)'. It features multiple staves for various instruments: KL. (Clarinete), Trp. (Trompete), Pos. (Posaune), Gitarre (Guitar), Gr. Tr. (Großtrommel), Rekorderne (Rekorderne), KkKordern (Klavier/Kontrabaß), Va. (Viola), Vc. (Violoncello), and Kb. (Kontrabaß). The notation includes dynamic markings such as pp, p, mp, and f, along with performance instructions like 'senza vibr.', 'Tempo uniti mit Ensemble', and 'auf dem Korpus'. The score concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.

Abbildung 58: Takte 152 bis 156, das Ende des Werkes IO.

Der Anfang des VII. Akts von MONDSCHATTEN gleicht dem Anfang von IO. Beim Schlussteil von IO wird mit einem einfachen Doppelstrich auf die Fortsetzung der Komposition in der Oper MONDSCHATTEN hingewiesen. Erst in der Mitte von MONDSCHATTEN (Anfang des VII. Akts) wird der Anfang von IO nahezu wörtlich wiederholt (vgl. Notenbeispiele der Takte 100 und 103). Diese Überlegungen sind der erweiterten Form Younghi Pagh-Paans zuzurechnen.

The image shows a handwritten musical score for the beginning of Act VII, measures 1 to 6. The score is written in 4/6 time and includes the following parts:

- ① Vibra Slap, Guiro, Gr. Tr. mit Fupmasch:** Features a complex rhythmic pattern with dynamic markings such as *pp*, *mp*, and *sfz*.
- ② Shellch., Wassamba, Gr. Tr.:** Provides a rhythmic accompaniment with dynamic markings like *f* and *mp*.
- Akkordeon:** Plays a melodic line with dynamic markings including *f*, *mp*, and *pp*.
- Theseus mit Stock auf den Rücken:** A percussive part with dynamic markings like *sfz* and *mp*.
- Viola 1.:** Features a melodic line with dynamic markings such as *pp*, *f*, and *mp*.
- Violoncello:** Provides a bass line with dynamic markings like *f*, *mp*, and *f*.

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The tempo is marked as *4/6*. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 4.

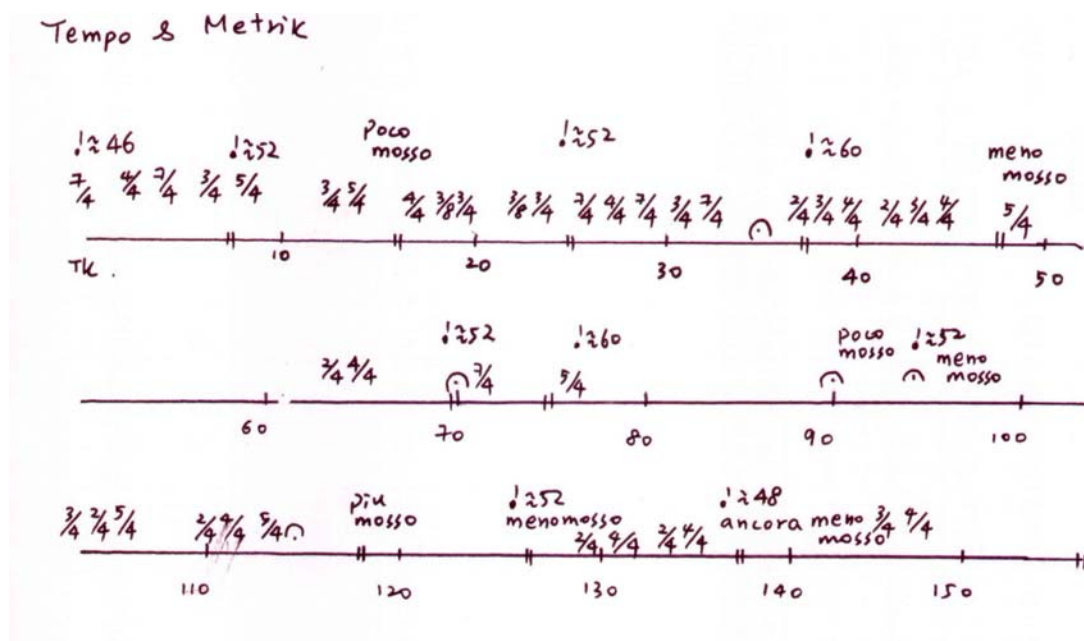
Abbildung 59: MONDSCHATTEN, Anfang des VII. Akts, Takte 1 bis 6.

2.4.4 Verwendung der Schlaginstrumente im Zeitablauf

Verglichen mit anderen Werken wie TSI-SHIN-KUT oder TA-RYONG sind bei IO traditionelle koreanische Rhythmen weniger deutlich sichtbar. Die koreanischen Rhythmen tauchen eher hintergründig auf. Im Werk IO gibt es verschiedene Tempoangaben: 7/4-Takt, MM = ca. 46, ca. 52 oder ca. 60, „meno mosso“ sind einige der Tempoangaben in diesem Stück. Ich habe mich gefragt, ob diese Tempowechsel im Stück für den Hörer festzustellen sind. Dazu einige Überlegungen:

Zunächst lässt sich feststellen, dass ein recht langsames Tempo vorliegt.

Da die Tempoveränderungen nicht sehr groß sind, ist es möglich, dass man diese als Hörer nicht feststellen kann. Dazu folgende Tabelle zu Tempo und Metrik:



Gibt es überhaupt eine Konzeption von Tempo und Metrik, die man als entscheidende, führende und zeitliche Veränderung im Laufe des Stückes wahrnehmen kann?

Meiner Ansicht nach kann man diese Veränderungen tatsächlich feststellen, wobei das gesamte Stück aufgrund seiner zu kurzen Dauer nicht ausreicht, um dies tatsächlich zu belegen. Daher könnte man wohl sagen, dass hier wieder der Einfluss von traditioneller koreanischer Musik zu spüren ist, wo ein sehr langsames Tempo durch das ganze Stück

führt. Bei der koreanischen Instrumentalmusik „Sanjo“ hingegen nehmen Tempo und Form unmerklich an Geschwindigkeit zu, ohne dass es merkliche Formwechsel gibt: Ihre Abschnitte werden jeweils alle um eine geringe Nuance schneller. .

Auch in der linearen Melodiestructur oder der Satzbildung (Tonsatz) gibt es keinen Akzent, der mal agogisch oder metrisch oder mit regelmäßiger Betonung auftritt.

Die meisten Melodien sind entweder gebunden oder mit einer Pause ersetzt, damit man keinen metrischen Akzent fühlen kann. Daher ist es in diesem Stück schwer, einen Rhythmus zu fixieren.

Jedoch gibt es eine Stelle, wo beispielsweise ein „Tempo solo“ verwendet wird, in der einer der Schlagzeuger in freiem Tempo spielen kann. Diese Stelle ist zwischen Takt 148 und Takt 152 zu finden, in der zwei Tom-Toms ca. mit Tempo 60 spielen, während für die anderen Spieler ca. Tempo 48 vorgegeben ist (vgl. die Vorschriften in der Partitur, Takt 148, für die Tom-Toms „Tempo solo MM = 60“ und für die übrigen Instrumente „Tempo solo MM = 48“).

Handwritten musical score for measures 148-151. The score includes parts for Trumpet (Trp.), Trombone (Pos.), Accordion (AKKORDEN), Violin (Va.), Viola (Vc.), and Cello/Double Bass (Kb.).

Measure 148: Starts with a circled measure number 148. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 4/4. The tempo is marked *Tempo solo*. The music features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. Dynamics range from *mp* to *sf*.

Measure 149: Continues the complex rhythmic patterns. Includes the instruction *Tempo solo ENDE*. Dynamics include *mp*, *mf*, and *sf*.

Measure 150: Features a section marked *Reco-reco* with a 7/8 time signature. The lyrics are: "nimmt / für Reco-reco / für Gr. Tr." and "(dünne Eisenkette bleibt / auf dem Tell von Gr. Tr.)". Dynamics include *mp*, *mf*, and *p*.

Measure 151: Continues the *Reco-reco* section. The lyrics are: "mp be - vir - senza vir." and "b \flat b \flat vir. tr". Dynamics include *mp*, *mf*, and *p*.

Other parts: The Trombone part includes the instruction "2 Tomt.". The Accordion part includes "Tempo bleibt 3/4". The Violin and Viola parts include "arco" and "pizz." markings. The Cello/Double Bass part includes "arco" and "pizz." markings.

Abbildung 60: Takte 148 – 151

2.4.5 Bemerkungen zu den Schlaginstrumenten

Im Folgenden sollen die Charakteristika und Rollen der Schlaginstrumente bei IO untersucht werden.

2.4.5.1 Klangfarben

Das Schlagzeug in Pagh-Paans IO hat in erster Linie die Funktion, verschiedene Klangfarben und Geräusche zu erzeugen, um damit etwa folgende emotionale Attribute hervorzurufen: geräuschbildend --- störend --- manchmal die Musik zerstörend --- schmerzhaft --- Tragödie --- laut --- sofort oder plötzlich ruhig werdend --- öfter verweilend (durch Fermaten) --- Generalpause

2.4.5.2 Rhythmisch gebildete Strukturen

Einzelne laute Klänge werden wie in der traditionellen koreanischen Musik eingesetzt, um z.B. schon den Anfang des Stückes zu markieren. Die große Trommel setzt sffz in jedem Takt auf der ersten Zählzeit ein.

Abbildung 61: Takte 1 bis 3, der Anfang von IO

2.4.5.3 Formführende Rolle

Teilweise haben die Schlaginstrumente abschließende Funktion, sind aber auch beginnende Signalgeber, wie es üblicherweise auch in traditioneller koreanischer Musik zu finden ist. Ein Beispiel hierfür wäre Takt 145, wo die Peitsche oder Gegenschlagblöcke das Ende eines Abschnittes angeben, gleichzeitig aber den Anfangspunkt einer Art Coda, also eines abschließenden Abschnittes, setzen.

Handwritten musical score for measures 145 and 146. The score is in 4/4 time and features three staves: KL. (Klarinetten), Cy. Antig. (Cymbal/Analog), and VC. (Viola/Celli). The KL. staff has dynamics sfz, f, sfz, and mf. The Cy. Antig. staff has dynamics sfz, mf, and sfz, with annotations 'Vibraslap' and 'peitscha'. The VC. staff has dynamics f, sfz, and sfz, with annotations 'pizz', 'arco', 'sul G', 'sul D/A', and 'sul D'. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and accents.

Abbildung 62: Takte 145 und 146

2.4.5.4 Formbildung

Verschiedene Klangfarbenbildung meint gleichzeitig Formbildung, d.h., die Form gliedert sich teils nach der Benutzung verschieden gebildeter Klangfarben.³⁷

2.4.6 Melodie / Harmonik / Kontrapunkt / Tempo

Hier werden Melodie, Harmonik, der Kontrapunkt und das Tempo der Komposition IO untersucht.

³⁷ vgl. dazu die Tabelle S. 95

2.4.6.1 Melodiebildung

Das Werk IO könnte man jeweils unterschiedlich empfinden - wie auch manches andere Stück von Younghi Pagh-Paan – je nachdem, ob man es live vor einer Bühne oder von CD hört.

Bei einer Aufführung passiert auf der Bühne ständig etwas, wie z.B. mit den Schlaginstrumenten, bei dem live zusätzlich noch viel zu sehen und nicht nur zu hören ist. Auf CD hingegen gibt es wenige Melodien, denen man tatsächlich folgen kann. In der zweiten Hälfte gibt es Melodien von Klarinette, Trompete und Posaune, wie beispielsweise für die Trompete in den Takten 94, 101 und 125, die sich häufiger wiederholen.

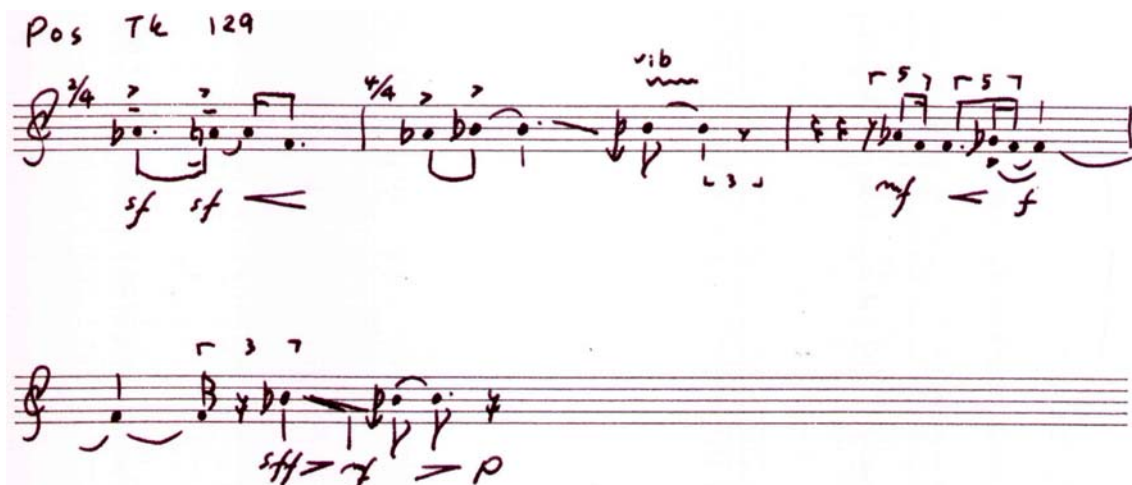


Abbildung 63: Takt 129, Einsatz der Posaune

Diese sind wechselweise „klebend“ – d.h. ohne genau getrennte Metrik, sondern stets gebunden und mit Akzenten, Vibrati und Glissandi verziert und doch dynamisch variabel – klagend mit schwergewichtigem Glissando verbunden, was man als leitmotivisch bezeichnen könnte. Im Verlauf des Stückes liefert es Erinnerungspunkte.

Dieses klagende Motiv steht im direkten Zusammenhang mit dem griechischen Mythos, welches die Grundlage dieses Stückes bildet und ihm den Namen gegeben hat.

Dies dürfte in der Oper noch deutlicher in Erscheinung treten.

In den Melodien verwendet die Komponistin bevorzugt kleine Intervalle von der kleinen Sekunde bis zu Quarte und Tritonus. Diese Intervalle klingen vertikal zusammen und bilden die Grundlage der Melodik.

2.4.6.2 Intervallkonstellationen

Genau wie in all ihren Stücken verwendet Younghi Pagh-Paan auch hier Intervallkonstellationen aus kleinen Intervallen und Quinte beziehungsweise Sexte, da diese bevorzugte Elemente ihrer Komposition sind. Die große Terz ist ebenfalls in der Komposition zu finden, jedoch spielt sie eine geringere Rolle als die eben genannten Intervalle, sozusagen als „Hintergrundintervall“.

The image shows four handwritten musical examples on a single staff, each illustrating specific intervals. The examples are labeled as follows:

- TK13 Kl. 1:** Shows intervals of *gr. 3.* (great third) and *gr. 2.* (great second).
- TK94 Ant. Zimb:** Shows intervals of *Tritonus* (tritone) and *gr. 2.* (great second).
- TK114 Kl. 2:** Shows intervals of *gr. 3.* (great third), *Kl. 2* (second), and *quarte* (quart).
- TK13P Trp:** Shows intervals of *gr. 3.* (great third) and *gr. 2. Tritonus* (great second tritone).

Abbildung 64: Bevorzugte Intervalle und das „Hintergrundintervall“

Abbildung 65: Die Benutzung der Antiqua Zimbel

2.4.6.3 Harmonik

Bei der Verfolgung der Harmonie hat das Akkordeon die entscheidende Rolle. Es ist nicht nur eine Art „Führer“ durch die Harmonien, sondern im Besonderen ein Vermittler zwischen den beiden Klangkörpern Schlagzeug und Bläser. Zudem spielt es durch seine verschiedenen Klangfarben eine Art bedeckende Rolle. Entscheidende Figuren des Akkordeons, wie Quart-Tremoli in den Takten 2, 26, usw., ähneln einander. Younghi Pagh-Paan sagte, dass dies keine Absicht, sondern eher ein Zufall sei, da die gleiche Klangfarbe vom selben Instrument erzeugt wird – Klänge, die trauernde und schmerzgebärende Bedeutung haben und sich sehnsuchtsvoll äußern. Sie stehen in Beziehung zu manchen Werken der griechischen Mythologie und stammen aus der zweiten Phase ihres Schaffens.

Es folgt eine Notenvergleich unterschiedlicher Werke Pagh-Paans.

2.4.6.3.1 NE MAUM



Abbildung 66: NE MAUM, Takte 11 bis 13

2.4.6.3.2 IO

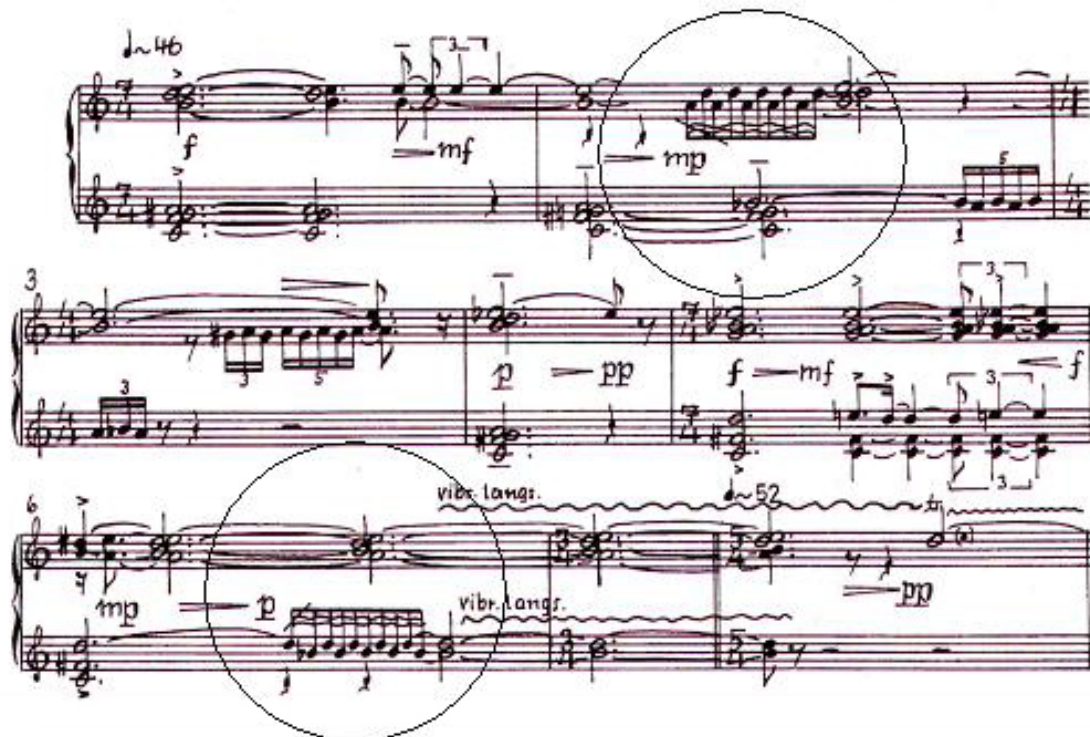


Abbildung 67: IO, Solopart, zu beachten sind die Takte 2 und 6

2.4.6.3.3 MOIRA

Abbildung 68: MOIRA, Takte 28 bis 30, relevant sind hier die Takte 29 und 30

2.4.6.4 Kontrapunkt

Im Kontrast zum europäischen Kontrapunkt geht es Younghi Pagh-Paan weniger um gleichzeitig klingende Akkorde, die nach festen Stimmführungsregeln miteinander verbunden werden, als um ihre Anordnung in horizontalen Linien. Die Komponistin spricht hier vom heterophonen Kontrapunkt.

Abbildung 69 zeigt die Zusammensetzung der Tonmaterialien von IO in Takt 11: links in der Verteilung auf die einzelnen Instrumente, rechts als Zusammenklang, e3, d2, es, E, Es, E (B,AS). Die Erklärung der Komponistin lautet:

„Hier habe ich wieder den heterophonen Kontrapunkt verwendet. Wird ein bestimmter Ton, z.B. ein „d“ gespielt, spielen die anderen Instrumente entweder „es“ oder „e“ dagegen, die nahe am zentralen Ton „d“ liegen (und sich allmählich das Gewicht von „d“ zu „e“ und „es“ verlagert), aber mit dem Zentralton keine Harmonie im Sinne einer Konsonanz bilden. Da diese Töne trotzdem zusammen erklingen, würde ich von heterophonem Kontrapunkt sprechen. Das folgende Notenbeispiel zeigt, wie die Töne um „e“ und

„es“ herumwandern. Diese Art des Toneinsatzes ist Younghi Pagh-Paans Kontrapunkt.³⁸

Beachtenswert ist die Benutzung des Wortes „herumwandern um die Töne e und es“

Eine ähnliche Benutzung dieser Art des „Herumwanderns“ ist in der Abbildung 70 zu sehen.

The image shows a handwritten musical score for Takt 11, labeled 'Tkt II'. It consists of six staves for different instruments: Kl (Klavier), Trp (Trumpet), Pos (Posaune), Va (Viola), Vc (Violoncello), and Kb (Kontrabaß). The notation includes notes, accidentals (sharps, flats, naturals), and arrows indicating relationships between notes across staves. The key signature is one flat (B-flat). The score shows a complex interplay of notes, with some notes being shared or related across different instruments. For example, the Kl staff has a note on G4, and the Trp staff has notes on B3 and B4. The Pos staff has notes on B2 and B3. The Va staff has notes on B2 and B3. The Vc staff has notes on B2 and B3. The Kb staff has notes on B1 and B2. The score is written in a clear, legible hand.

Abbildung 69: Tonmaterial von IO, Takt 11

³⁸ Im Gespräch im Februar 2006, Bremen

Handwritten musical score for nine instruments: KL. (in B), Trp. (in B), Pos., Schr.ch., Eisenkette, Guirò, Reco-reco, Balg, AKKordeon, Va., Kb. The score is divided into three measures with time signatures 3/4 and 5/4. It includes various performance instructions like 'flatt.', 'Schr.ch.', 'Eisenkette', 'Reco-reco', 'Balg', 'AKKordeon', 'Va.', 'Kb.', and dynamic markings such as p, mp, sfz, f, pp, and >.

Abbildung 70: IO, Takte 11 bis 13

2.4.6.5 Benutzung des Mutterakkords

Im Vergleich zu den in den vorangegangenen Kapiteln analysierten Stücken, die nur für Schlagzeug geschrieben wurden, lässt sich bei IO wieder die Verwendung des Mutterakkords³⁹ feststellen, da Younghi Pagh-Paan hier melodische Instrumente wie Streicher, Bläser und Akkordeon verwendet hat. Im zehnten Takt existiert eine sechstönige Folge. Die Zahl bezieht sich auf die Halbtöne. Es wird innerhalb der Grenztöne rotiert, der oberste und unterste Ton bleiben gleich.



Abbildung 71: Verwendung des Mutterakkords

2.4.6.6 Akkorde in weiter Lage

Die folgende Abbildung zeigt eine weitere Stelle, die Aufschluss über den Prozess der Akkordbildung der Komponistin gibt. Takt 148 ist der Anfang des Schlussteils ihrer Oper. Aus ihren Skizzen habe ich als Resultat eine Akkordbildung aus von ihr bevorzugten Intervallen abstrahiert (große und kleine Septime und Sekunde + Quinte und Quarte).

³⁹ Vgl. hierzu den Aufsatz der Komponistin, Pagh-Paan 1984

TK148

va
Tp
Pos
kb
rc
kb

Abbildung 72: Akkordbildung

2.4.7 Auswahl und Verwendung der Instrumente

Younghi Pagh-Paan wählt ihre Instrumente im Laufe des Werkes instinktiv aus. Ihre Instrumentenwahl ist besonders unter dem Aspekt der archaischen Klänge von Bedeutung.

2.4.7.1 Archaische Klänge

Der Begriff des archaischen Klanges ist – neben dem der Fremdheit – der zentrale Begriff, um die Quintessenz von Pagh-Paans Musik zu verstehen. In einem Gespräch führt sie hierzu aus:

„Es sind keine modernisierten oder kultivierten Klänge, sondern veraltete, die man nicht verschönern wollte. Sie sind einfach, schlicht, intuitiv. Auf jeden Fall auch roh, nicht geschminkt, schlicht nicht kultiviert. Daher klingen sie so einmalig, da sie nicht geplant sind und man sie nirgends doppelt finden kann.“⁴⁰

⁴⁰ Younghi Pagh-Paan, Gespräch am 20.12.2005. HfK Bremen.

Abbildung 73: Takte 73 bis 76

2.4.7.2 Verwendung des Schlagzeugs und ihre Wahl der Instrumente

Die Auswahl der Schlaginstrumente ist eher eine intuitive Auswahl der Komponistin, die durch ihre große kompositorische Erfahrung eine genaue Klangvorstellung hat. Sie vermeidet es, Klänge zu verwenden, die sie schon vorher benutzt hat.

Eisenspirale, Guiro, Cabaza und Vibraslap sind für sie beliebte Instrumente, mit denen sie typische Klänge erzeugt.

2.4.8 Assoziationen und ihre Interpretation

Beim Hören dieses Stückes reagiert man sehr verschieden, je nach dem ob man IO bei einer Live-Aufführung oder als Aufnahme hört. Die Ursache hierfür ist der schwierige Charakter der Klänge: besonders laut oder archaisch. Deshalb gibt es Verständnis-

schwierigkeiten beim Hören einer Aufnahme. Auf der Bühne hingegen sind die lauten Klänge erträglich, da es ständig etwas zu sehen gibt, wenn z.B. die präparierten Schlaginstrumente Töne erzeugen. Der Inhalt des Stückes ist das schicksalhafte Leben der IO, mit der die Komponistin sich selbst identifiziert.

Hängen diese schwer klingenden Töne mit dem Inhalt des Stückes zusammen? Das zu untersuchen halte ich auch für interessant.

2.4.8.1 Psychologische Wahrnehmung dieses Stückes

Das Stück hört sich zunächst sehr schwer an. In einem Seminar an der Universität Bremen wurde ein Experiment durchgeführt, in welchem IO angehört wurde. Nach dem Klangeindruck sollten Bilder gemalt werden.⁴¹

In einem anderen Experiment war nur die erste Hälfte von IO zu hören, danach sollten einige Fragen beantwortet werden. Dabei zeigte sich, dass das Stück für manche Zuhörer sehr schmerzhaft klang, irreführend, verzweifelt.⁴² Das Ergebnis war erstaunlicher Weise genau das, was die Komponistin mit diesem Stück aussagen möchte.

⁴¹ Dieses Experiment fand im Dezember 2005 in der Universität Bremen statt. Die nach dem konzentrierten Hören von „IO“ entstandenen Bilder wurden wie folgt beschrieben:

Wichtig: Musik und Komponistin waren völlig unbekannt!

Bild A: chaotisch, nicht nach Plan, Klänge passten nicht immer zusammen, daher gemischte Farben, darauf klare Farben, am Rand verschwindet die Musik.

Bild B: Grat, Trecker, Lokomotive, Bahnhof, viele Menschen, Reiter mit Knüppel, Frau mit Kind, Hammer mit Sichel, Natur und Stadt, Knalleffekte, Ordnung und Plan, aber nicht nach ästhetischen Vorstellungen. Leid.

Bild C: Melodien werden eingeblendet und ausgeblendet, immer wieder unterbrochen von massiven Klängen (dickere Punkte).

Bild D: Grundstimmung düster, chaotisch, skurril, verrückte Situation, in die Punkte hineinwirken, keine Form, gefährlich, aber auch Ruhe, düster, konfus, ein Motiv mit Weihnachtserinnerungen.

Bild E: mehrere Figuren (= massivere Klänge), Schere, die einzelne Teile abtrennt (= Prozess), Durcheinander, aber alles gehört zusammen. Oktopusse, Wellen, Einheit des Ortes, jeder für sich, alle in Gemeinschaft.

Bild F: Musik ist sehr farbig, ich habe die Energie gemalt.

Bild G: Die Horizontale zieht gleichmäßig dahin, die Vertikale betont einzelne Ereignisse.

⁴² Dazu gab es weitere Ausdrücke wie Verwirrung, Bedrohung, Angst, Verlassenheit, Wanderung an einem geschichtlichen Ort, Aggressionen gegenüber Individuen und weitere.

2.4.8.2 Assoziation des Stückes

Welche Erwartung hat die Komponistin an den Zuhörer dieses Stückes? Ich fragte sie, ob sie den Schmerz ausdrücken wollte. Darauf gab sie die Antwort, dass sie niemals eine Erwartung an den Zuhörer hinsichtlich der Interpretation hätte. Ihr sei es wichtig, jedem die Freiheit zur eigenen Interpretation zu geben. Sie verlangt deshalb vom Zuhörer nicht, den existierenden Schmerz auch zu spüren. Das Werk sei keine Programm-, sondern eher Szenenmusik.

2.4.8.3 Der Schluss hat die Bedeutung des Anfangs

Der Schluss lässt einen Rückbezug auf Takt 88, in dem zwei verschiedene Tempi eintreten, die miteinander verglichen einen zukunftsweisenden Charakter haben, zu. D.h., dass der Schluss schon im Stück als offen zu sehen ist, was auch während der Komposition geplant war. Es werden neben dem Tempo viele ähnliche, zukünftige oder wie in NE MA-UM oder MOIRA verwendete Melodien vorgestellt, die durch charakteristische Intervalle wie Sekunde, Quarte und Tritonus und durch formtechnische Stilmittel wie Tremoli und Vibrati oft in Stücken, welche die griechische Mythologie zum Thema haben, verwendet werden. Man könnte von einer leitmotivischen Funktion sprechen.

2.5 Zwischenresümee

Wie bei der Analyse der drei Stücke gezeigt, tritt bei Younghi Pagh-Paans späteren Kompositionen die Bedeutung musikalisch-systematischer Kriterien wie Mutterakkord, Systematisierung der Wahl der Intervalle oder spezielle rhythmische Modi der früheren Kompositionsphase in den Hintergrund. Bei ihren Werken für Schlaginstrumente lässt sich nach den Werkanalysen feststellen, dass die Rhythmen und die Klangfarben der Instrumente eher intuitiv eingesetzt werden.

Die Werkanalysen führen zu einer Klärung der Frage, ob die Komponistin im Hinblick auf Rhythmus und Klangfarben eine der Verwendung des Mutterakkords vergleichbare Systematik entwickelt hat. Bekanntlich ist mit SORI (1979/80) ein Kompositionsstil erreicht, der eigenständig und zugleich auf der Höhe der Zeit ist, was die westliche Avantgarde-Szene betrifft. In ihrem berühmten Neuland-Aufsatz von 1984 analysierte die Komponistin selbst ihre Verwendung des Mutterakkords und begründete ihre Schreibweise. Nun zeigen meine Analysen zu TA-RYONG IV, TSI-SHIN-KUT und IO, dass in der Periode zwischen 1991 und 1999/2000 eine vergleichbare Systematik für die Rhythmik und die Klangfarben der Perkussionsinstrumente nicht entwickelt worden ist. Auch wenn sie selbst deren Einsatz als „logisch“ bezeichnet, gesteht sie dennoch ein im Kern intuitives Vorgehen ein.⁴³

In TA-RYONG IV stellt Pagh-Paan tatsächlich einen Bezug zur koreanischen Bauernmusik her. Für diese Bauernmusik gibt es jedoch keine Systematik, aber sie steht im Mittelpunkt der Komposition. Da das Werk für Schlagzeug komponiert ist, können in ihm die Prozeduren des Mutterakkords nicht angewendet werden.

Der Bezug zur traditionellen Volksmusik ihres Landes ist wesentlich, wie der Untertitel belegt: „Die Rückkehr der Postmoderne“ bedeutet ja einen Rückgriff auf Stilmittel vergangener Zeiten und – in ihrem Fall – auch entfernter liegender Regionen und fremder kultureller Traditionen.

In TSI-SHIN-KUT bedient sich die Komponistin erstmalig (und bisher einmalig) der Möglichkeiten eines elektronischen Studios. Freilich in einer historischen Retrospektive, denn der Fairlight-Synthesizer galt 1993 bereits als veraltet. In der Partitur-Skizze

⁴³ Vgl. dazu die Zusammenfassungen auf S. 148 ff.

sind die verschiedenen Schichten des kompositorischen Prozesses erkennbar. Insbesondere sind die Aktionen der vier Schlagzeiger notiert, dann gibt es eine emotional-metaphorische Ebene, und es gibt Hinweise auf den Bezug zur koreanischen Bauernmusik. Dieses setzt in gewissem Sinn die in TA-RYONG IV angewendete „postmoderne“ Kompositionsweise fort, wenn auch in wesentlich größerer Komplexität.

Mit IO, deren Thematik aus der griechischen Mythologie genommen ist, beantwortet die Komponistin die Frage, ob es möglich ist, auch im europäischen Kulturkreis, also in ihrer neuen Heimat, identische emotionale Befindlichkeiten aufzuspüren, die für sie wesentlich sind und die sie zuvor in „koreanischen“ Themen gefunden hatte. Sie beantwortet diese Frage mit einem klaren Ja. In IO greift Younghi Pagh-Paan auf die in SORI gezeigte Kompositionsweise mit einem Mutterakkord zurück, entwickelt sie aber weiter, indem sie sich neue Freiheiten nimmt. Der aufmerksame Hörer erkennt in diesem Stück die durch den westlichen Kulturkreis beeinflusste Loslösung aus den mit Pagh-Paans Heimat verbundenen emotionalen Befindlichkeiten.

Eine weitere Frage ist, ob mit dem Wechsel der Thematik ein Wandel der musikalischen Stilmittel verbunden ist. Die Frage lässt sich ebenfalls klar beantworten, allerdings mit einem Nein. Denn die Komponistin bleibt in der Kontinuität ihres mit SORI gefundenen eigenen Stils und entwickelt ihn behutsam weiter.

Zwar hat es für Pagh-Paan in den Jahren 1974-1980 eine bedeutende Rolle gespielt, ein totales System von Rotationen oder geplanten Abweichungen wie beim Mutterakkord zu verwenden. Die Verwendung dieser Methode hielt an, bis sie als Komponistin weltweite Anerkennung gefunden hat. Bei diesem Prozess der Befreiung wurde sie sich der Bedeutung ihrer Wurzeln, der koreanischen kulturellen Basis in spiritueller und emotionaler Weise bewusst und suchte ihr eigenes Fenster, durch welches sie „atmen“ konnte – das Schlagwerk, bei dem weniger Kontrolle benötigt wird. Die vielfältige Benutzung von Klangfarben verschiedener Schlagwerke war für Younghi Pagh-Paan ein sehr wichtiges kompositorisches Mittel, besonders hervorzuheben sind dabei laute Klänge, durch die sie eigene Schmerzen und die Leiden in den griechischen Tragödien ausdrücken konnte. Diese möchte ich so interpretieren, dass sie nach langer Kontrolle und vielen Übungen ihren eigenen Weg gefunden hat und „weggeflogen“ ist. Younghi Pagh-Paan hat sich zur Aufgabe gemacht, eigene, in ihrer Weise einzigartige kompositorische

Techniken zu entwickeln. Diese Philosophie ist beeinflusst von ihrem Lehrer und Lebensgefährten Klaus Huber, der dieses Ziel trefflich andeutet:

„War die Emanzipation aus klassisch-romantischer Tonalität bestimmt durch die Verabsolutierung der gleichschwebenden Chromatik und die Vereinheitlichung aller kleinen Sekunden zum alles andere definierenden Grundbaustein: Wie dann kann uns heute eine Emanzipation aus deren omnipräsenten (und omnipotenten) Umklammerungen gelingen? Es zeigen sich zwei prinzipiell verschiedene Wege: Entweder wird intervallische Gestalt als solche immer irrelevanter (Tonhöhen-Intervalle werden durch Geräusch-Intervalle ersetzt et cetera), oder wir müssen zu erweiterten, verfeinerten Tonhöhenverhältnissen aufbrechen. Ende der sechziger Jahre habe ich mich auf den zweiten Weg gemacht.“⁴⁴

Meiner Ansicht nach hat Pagh-Paan den ersten Weg gewählt: Die Komposition feinsten Klangfarben mit Bezug auf die musikalischen Traditionen Koreas und die asiatische Spiritualität. In diesem Zusammenhang bezeichne ich die Wurzeln, die Younghi Pagh-Paan aus ihrer Heimat mitgebracht hat, als Hardware. Und im Vergleich dazu die unterschiedlichen Musiksprachen nach der Etablierung in Europa als Software, ein komplexes Netzwerk von handwerklichen, emotionalen und intuitiven Parametern, die in ständiger Überarbeitung und Erneuerung stehen – ob es sich um klangliches Material, geistige Tätigkeiten oder Klangfarbeneinsatz handelt, ihr eigener Stil besitzt immer einen individuellen Charakter. Deshalb wandelt Younghi Pagh-Paan auf einem Weg, in dem das glänzende, in heftiges Lachen ausbrechende Gesicht nach der Arbeit am Schreibtisch mit ihrer Zither einen tiefen, kurzen Seufzer der Erleichterung ob eines vollendeten Stückes tut und sich gleichzeitig schon auf eine kommende Komposition freut, die schon beauftragt wurde und ihrer Meisterin harrt: Dies ist die beeindruckende schöpferische Kraft Younghi Pagh-Paans.

⁴⁴ Nyffeler 1999, S. 444

3 Weiterführende Studien

3.1 Zeitkonzeptionen in Ost und West

Bei Younghi Pagh-Paans Musik sind Zeitkonzeptionen unterschiedlich zu westlichen. Im Folgenden soll untersucht werden, welche Unterschiede existieren.

Als Resultat der vorangegangenen Analysen werde ich unterschiedliche Zeitkonzeptionen beider Welten, dem Osten und dem Westen, vergleichen. In diesem Zusammenhang erwähne ich ein Gespräch zwischen Günter Kleinen und Younghi Pagh-Paan.

3.1.1 Zeitkonzeptionen in Younghi Pagh-Paans Musik

Nachdem ich die Musiksprache der Komponistin untersucht und anhand von drei Werken belegt habe, folgt nun eine Zusammenfassung der unterschiedlichen Charaktere, die in ihrer Musik existieren – denn es gibt weitere ungeklärte Fragen zu östlicher und westlicher Sichtweise. Tempo, Rhythmus und Form bedürfen einer genaueren Betrachtung.

3.1.1.1 Tempo

Zunächst möchte ich näher auf das Tempo eingehen. Es lässt sich feststellen, dass Pagh-Paan häufig ein sehr langsames Tempo benutzt. Auch an den Stellen, an denen Tempowechsel zu finden sind, ändert sich das Tempo kaum merklich, wie beispielsweise von Tempo 48 auf 60. Diese Tempoänderung ist zwar zu erkennen, doch nicht sehr deutlich.

Ihre Idee mit dem langsamen Tempo besteht darin, dem Werk auch nach Tempowechseln einen langsam fließenden und gehenden Gestus zu geben. Möglicherweise haben die Änderungen mit dem koreanischen Sanjo zu tun, in dem das Tempo unmerklich wechselt. Obwohl die Komponistin diesen Vergleich nicht beabsichtigt hatte, liegt die Vermutung nahe. Es könnte sein, dass sie intuitiv ein Gefühl für dieses Tempo hat. Sie

wollte darstellen, dass IO stets gehend irgendwohin unterwegs ist. Sie kann aber nicht schnell gehen, da ihr Weg unendlich lang ist. Dies wäre eine mögliche Erklärung für die Wahl des Tempos.

3.1.1.2 Rhythmus

Für Younghi Pagh-Paan ist der Fluss der Musik wichtig, nicht das gerade durchlaufende Metrum wie beispielsweise in einem 4/4-Takt. Betrachtet man beispielsweise einen Takt, in dem sich eine Veränderung der Metrik von 3/4 zu 3/8 vollzieht, ändert sich dadurch auch der Schwerpunkt. Diese Feinheiten sind von ihr klar organisiert und eine Art der Abweichung, die sie gerne als musikalische, kompositorische Lizenz benutzt.

Daher wäre die Bezeichnung eines kurzen Schwerpunktwechsels, die einen Reiz verursacht, nicht von der Hand zu weisen – aus diesem Grund kommen in ihren Kompositionen derartige Veränderungen der Metrik des öfteren vor.

3.1.1.3 Planung bei Takt- und Metrikwechseln

Wenn man einen Wechsel oder Knick, entweder im Takt oder in der Metrik, einbaut, überlegt man selbstverständlich viel, wie man die Abweichungen erzeugt. Dabei muss die ganze Struktur berücksichtigt werden, was sehr zeitaufwendig ist. Auf diesem Grund hat Pagh-Paan sich zu diesem Thema auch viele Gedanken gemacht. Wenn sie beispielsweise einen 7er – Takt verwendet, hätte sie durch das metrische System ja unterschiedliche Notenschwerpunkte setzen können. Einen 7/4- oder 14/4-Takt kann man metrisch in unterschiedlicher Art und Weise unterteilen. Pagh-Paan hat sich dabei für den 7er-Takt entschieden. Ungewöhnlich sind verschiedene Taktwechsel: 7, 7, 4/4, 4/4, erneut 7, 7 und daraufhin 7, 3, 7. Dieses Schema für das Schlagzeug endet und wird von einem anderen Instrument abgelöst.

3.1.1.4 Weiterführende Form, die sogenannte Erweiterte Form

In Pagh-Paans Kompositionen gibt es sehr viele rhythmische Stellen, die sehr interessant sind: Im Werk IO in Takt 88, wo das einzige Mal „Tempo Solo“ gespielt werden soll. Eine weitere betrachtenswerte Stelle findet sich am Ende von IO, denn die tiefere Bedeutung des Endes von IO ist eine Art Signal, welches in die Zukunft weist. Konkret heißt das, dass MONDSCHATTEN eine Fortsetzung von IO ist, die mit dem Ende von IO schon eingeleitet wird. Hervorzuheben sind dabei auch die Tempounterschiede, da sie der Schlüssel sind. Die beiden Schlagzeuge haben Tempo 60, die anderen Instrumente Tempo 48. Damit wird der Unterschied ganz deutlich und die Schlaginstrumente stechen heraus. Tempo 60 soll o.g. Zukunftsweisung darstellen, z.B. was das Stück im Nachhinein bedeuten könnte (wie bereits in Kapitel 2.4 beschrieben).

Die Wahl einer solchen Form soll den Eindruck erwecken, dass das Stück damit noch nicht sein Ende gefunden hat, sondern fortgesetzt wird; dass es möglicherweise ein weiteres Stück, eine Art Fortsetzung, geben wird. In dieser Form wollte Pagh-Paan das zukunftsweisende Element beschreiben, doch wenn ein Hörer eine andere Interpretation hat, möchte sie diese nicht als falsch definieren, weil sie beim Komponieren immer voraussehen versucht hat. Ab Takt 33 in IO beispielsweise spielt zwei Takte die Eisenspirale eine Triole, dann folgt ein kurzer Abschnitt mit Guiro; daraufhin ist ein viertaktiger Übergang zum nächsten Abschnitt zu sehen, in dem etwas Neues geschieht.

3.1.1.5 „Die Zeit verstreicht wie fliegende Leere“

Younghi Pagh-Paan entwickelte die Zeit betreffend einen Ausdruck mit hohem Aussagegehalt: „die Zeit verstreicht wie fliegende Leere“, ein Zitat aus einem Gespräch zwischen Günter Kleinen und Younghi Pagh-Paan.⁴⁵

Wie unterschiedlich sind doch die Zeitkonzeptionen in Ost und West im alltäglichen Leben. Ich möchte hier ein Beispiel geben, welches jeden Tag in Deutschland beobachtet werden kann. Hier stehen häufig Schlangen von Menschen, in der Bäckerei, im Schreibwarenhandel und andernorts. Diese Schlangen findet man natürlich in Korea auch. Für die meisten Koreaner ist es überhaupt kein Problem, beim Kassieren gleichzeitig den nächsten Kunden zu bedienen, zumindest auf Fragen zu antworten, weil manche Koreaner sehr schnell rechnen können. In Deutschland hingegen empfinden dies viele Menschen als frech.

Ähnlich ist es in den öffentlichen Verkehrsmitteln. Busse fahren in Korea sehr unregelmäßig, es gibt viele feste Haltestellen aber manchmal kommt es trotzdem vor, dass man in einen schon anfahrenden Bus einsteigen muss, da der Bus zu kurz gehalten hat und zu viele Menschen ein-, aus- und umsteigen. In einen anfahrenden Bus einzusteigen ist eine Szene, die für viele Deutsche sehr dramatisch wäre und hier auch nicht passieren würde.

Dies sind Beispiele, die Üblichkeiten und Unüblichkeiten in Ost (hier am Beispiel Koreas) und West (am Beispiel Deutschlands) zeigen. Doch zurück zum musikalischen Bereich.

Es gibt beim Sanjo keine klare Abgrenzung der Teile, obwohl einzelne Abschnitte existieren. Veränderungen zwischen einzelnen Teilen sind unmerklich, wie das Einsteigen in einen Bus, der gerade abgefahren ist. In koreanischer Musik gibt es keinen festen Schluss und keinen klaren Anfang. Sicher sind Abgrenzungen und Andeutungen eines neuen Abschnitts auch in koreanischer Musik vorhanden, doch oftmals kann man eine deutliche Änderung nicht feststellen. Die Komponistin führt aus:

„In NOUL (Sonnenuntergang) werden zur gleichen Zeit drei verschiedene Tempi realisiert. Diese Vorstellung rührt tatsächlich vom Sonnenuntergang

her, denn wenn man beim Sonnenuntergang die Wolken betrachtet, dann sieht man, sie bewegen sich mit verschiedenen Geschwindigkeiten. In dieser Musik muss man einen ganzen langen Atem bis zum Ende ertragen: Die Zeit tropft in der Zeitlosigkeit. Die Vorstellung, dass die Zeit tropft, ist inspiriert durch ein Gedicht von Ernesto Cardinal, das die Metapher vom Sonnenuntergang mit einer politischen Interpretation versieht: 'Rote Farbe sinkt wie das Blut von Generationen in die Erde'.⁴⁶

Zur gleichen Zeit drei verschiedene Tempi zu realisieren, ist die Quintessenz dieses Zitates, die Komponistin entwickelte aus dieser Vorstellung den Begriff der Zeitlosigkeit, der die Realisierung dreier verschiedener Tempi mit Bewegungen in unterschiedlichen Geschwindigkeiten ermöglicht.

Ein anderes Zitat aus dem gleichen Gespräch:

„Meine Musik wirkt, wenn ich es recht betrachte, zeitlos, und zwar deswegen, weil ich den Tönen einen offenen Raum lasse. Beispielsweise habe ich der Komposition HONG für Orchester aus dem Jahr 1992 (Uraufführung 1993 in Mannheim) ein Motto von Gottfried Keller vorangestellt. Es lautet: „Die Zeit geht nicht, sie steht still. Wir ziehen durch sie hin...“ – das koreanische Wort Hong hat die Bedeutung von „ständig wiederkehrend“. Wenn etwas ständig wiederkehrt, kann ich es immer wieder von einem anderen Standort aus betrachten. In Asien leben wir genau so. Dort ist die Zeit nicht geteilt. Generationen leben miteinander, sie wechseln sich nicht ab, sie stehen nicht in einem Konkurrenzverhältnis. Ein anderes Bild lautet: „Meine Zeit verstreicht wie fliegende Leere“ – diese Vorstellung ist abgeleitet von der Art, wie wir unsere Schriftzeichen aufs Papier setzen. Die Schriftzeichen werden mit dem Pinsel gestrichen, er fliegt über das Papier. Dann kann man besser verstehen, wenn man sagt: „Die Zeit verstreicht wie fliegende Leere.“ – Immer, wenn ich komponiere, möchte ich eigentlich meinen Zustand kennenlernen.“⁴⁷

⁴⁵ Kleinen 1995, S. 165

⁴⁶ Younghi Pagh-Paan im Gespräch, siehe Kleinen 1995, S. 167

⁴⁷ Kleinen 1995, S. 165

3.1.2 Konzeption der musikalischen Zeit zwischen zyklischer Wiederkehr und Zielgerichtetheit

Ost und West behandeln die musikalische Zeit in ihren Kulturen sehr verschieden:

„Östliche und westliche Konzeptionen der ‚Zeit‘ dürften sich grundlegend unterscheiden. Die asiatische Zeitkonzeption ist durch einen zyklischen Charakter bestimmt, in dem die Zeit immer wiederkehrt – im Extremfall verschwindet die Zeit. Westliche Zeit ist in ihrem Charakter ganz allgemein linear, sie bewegt sich zielgerichtet und ist verbunden mit Entwicklung, mit Strukturen der Spannung und Entspannung. Im zeitlichen Ablauf einer Musik zeigt sich ihre mehr oder weniger große Geschlossenheit. In der Philosophie des Taoismus wird die Zeit zu einem Attribut der ‚Ebene‘, die Zeiterfahrung verräumlicht sich, wird sozusagen ‚flächig‘. Meditativer Buddhismus fordert die völlige Aufhebung der Zeit.“⁴⁸

Bei Younghi Pagh-Paan dominiert zweifellos das asiatische Verständnis der Zeit, obgleich sie unter europäischen Rahmenbedingungen komponiert.

3.1.3 Chancen der Interkulturalität?

Typisch für die europäische Verfassung der Zeit ist, dass eine Komposition zielgerichtet vom Anfang bis zu ihrem Ende verläuft. Im asiatischen Bereich enthält der Ablauf immer wieder Elemente des Innehaltens, der Wiederholung, des Wechsels von Klang und Stille, der kaum wahrnehmbaren Veränderungen.

Bei östlicher Musik kommt der Stille mehr Bedeutung als in westlicher Musik zu; ein ähnliches Phänomen ist die Wertschätzung der Schönheit von Leere in der ostasiatischen Malerei.

⁴⁸ Kleinen 1999, S. 86

3.2 Abgrenzung von Isang Yuns Kompositionsweise

Ich halte es für sinnvoll, hier einige Merkmale und Unterschiede zwischen den Komponisten Isang Yun und Younghi Pagh-Paan zu nennen, weil beide in der europäischen Avantgarde-Szene als bedeutendste Komponisten koreanischer Herkunft gelten. Es soll zunächst untersucht werden, ob beide wichtige Merkmale haben, die sie unterscheiden, und weiterhin, welche Gemeinsamkeiten existieren. Der wissenschaftliche Diskussionsstand ist sehr unterschiedlich: Zu Yun liegen zwei inhaltsreiche Bände der Musik-Konzepte vor: eine Sammelpublikation über den Komponisten Isang Yun (Heister und Sparrer 1987, ²1997) und ein Sonderband über Yuns fünf Symphonien (Stephan 2000), sowie zahlreiche Einzelstudien. Zu nennen ist zunächst der Artikel von Moo-Won Park „Die Synthese der europäischen und koreanischen Operntradition am Beispiel des Musiktheaters von Isang Yun“ in seiner Wiener Dissertation „Die Entwicklungsgeschichte der Oper in Korea nach dem Zweiten Weltkrieg“ von 1997 (S. 186-355). Weiterhin setzt sich Jeongmee Kim in ihrer 1998 in Los Angeles entstandenen Dissertation „The Diasporic Composer. The Fusion of Korean and German Musical Cultures in the Works of Isang Yun“ mit Yuns Schaffen auseinander. Drittens ist Ae-Kyung Chois „Einheit und Mannigfaltigkeit. Eine Studie zu den fünf Symphonien von Isang Yun“ zu nennen. Zudem möchte ich noch Shin-Hyang Yuns „Zwischen zwei Musikwelten. Studien zum musikalischen Denken Isang Yuns“ (Würzburg: Koenigshausen-Neumann 2002) auf-führen. Schließlich befasst sich Christian Utz in dem Buch „Neue Musik und Interkulturalität“ (2002) mit beiden Komponisten, allerdings sehr viel ausführlicher mit Isang Yun als mit Younghi Pagh-Paan. Die unterschiedliche Behandlung ist vor allem erklärbar durch die Altersdifferenz (Yun ist 1917, Pagh-Paan 1945 geboren), denn die Komponisten gehören unterschiedlichen Generationen an.

3.2.1 Musikalische Erfahrungen

Isang Yun war schon als Kind an der Musik hoch interessiert. Die europäische Musik beeinflusste ihn zum ersten Mal im Alter von sechs Jahren in der Schule durch das ihn faszinierende Harmonium, danach taten es ihm die Gitarre und Geige mit dreizehn Jahren an und schließlich, mit 17, das Cello.

Er selbst erzählt zwei Anekdoten, die verdeutlichen können, wie verbunden er sich mit seinem Cello fühlte. Zunächst nahm er auf der Flucht aus Korea lediglich sein Cello mit, da er es so sehr liebte.⁴⁹ Die andere Anekdote erzählt von der Probe seines Cellokonzerts, in der sich ein Solist beschwerte, dass einige Stellen für eine Aufführung zu schwierig wären. Yun nahm daraufhin sein Cello in die Hand und spielte vor, wie es klingen sollte. Dadurch waren alle Orchesterspieler tief beeindruckt.

Younghi Pagh-Paan stand vor allem unter dem musikalischen Einfluss ihres Vaters, der sie immer zum Markt mitnahm, auf dem nicht nur der Zirkus spielte, sondern auch Pansori aufgeführt wurde.

Der Vater selbst spielte koreanische Musik mit dem Tungso, einem traditionellen koreanischen Blasinstrument, und sang. Er hat Younghi in ihrer Musik sehr stark beeinflusst, sie hatte beispielsweise Freude daran, ihrem Vater vorzusingen. Aber sie verlor ihren Vater bereits im Alter von zehn Jahren. Ihre große Traurigkeit beruhigte sie durch das Erlernen des Klavierspiels, nachdem ihre Schwester dies vorgeschlagen hatte. Ihre Berührungen mit Musik waren deutlich koreanisch geprägt, durch Volks- und Bauernmusik oder auch durch Musik bei schamanistischen Ritualen, während bei Yun der europäische Einfluss überwog.

3.2.2 Koreanische Einflüsse

Durch beide Komponisten kamen koreanische Einflüsse nach Europa. Beide benutzten zumindest teilweise koreanische Wörter als Titel ihrer Kompositionen. Auch hielten

⁴⁹ Rinser 1977, S. 51

beide es für wichtig, an ihren eigenen kulturellen Traditionen festzuhalten und sich trotzdem Teil für eine neue Kultur zu öffnen, um so beide Kulturen gleichzeitig in ihre Musik zu integrieren. Die Art und Weise, wie sich dies in den Kompositionen vollzieht, unterscheidet die beiden und soll im Folgenden dargestellt werden.

Die geistige Welt, mit der sich die Komponisten beschäftigen, ist mehr oder weniger faszinierend für Europäer, die offen gegenüber einer anderen Welt sind oder sich für andere Lebensweisen interessieren.

Yun interessierte sich eher für die koreanische Hofmusik, welche wiederum große Unterschiede zur traditionellen koreanischen Volksmusik aufweist. Die Unterschiede hängen meiner Ansicht nach mit der Abstammung und der sozialen Situation der Familien zusammen, in die die beiden hineingeboren wurden.

Yuns Familie gehörte eher zum Bildungsbürgertum, Pagh-Paan kam aus einfacheren Verhältnissen. Das erklärt auch die klar unterscheidbaren musikalischen Einflüsse. Yun besuchte bereits mit fünf Jahren die Schule. Er war an einer stark chinesisch geprägten Schule, an der es viele entsprechende kulturelle Einflüsse gab – es ist leicht, sich vorzustellen, was er aus dieser Zeit mitnahm: die koreanische Hofmusik, denn diese hat ihre Wurzeln ganz tief in der chinesischen Musik, viel stärker als die Volksmusik Koreas.

Beide Komponisten haben zeitweise in denselben Jahren in Deutschland gelebt und zueinander eine gute Beziehung gehabt. Yun war lange Zeit ein Vorbild für Pagh-Paan, die ihn eher als geistigen Lehrer verehrte, obwohl sie nie Unterricht bei ihm hatte. Ihr Mann Klaus Huber war mit Yun lange Zeit gut befreundet, was sich aber nicht unmittelbar auf die Beziehung zwischen Yun und Pagh-Paan auswirkte. Es liegt an dem deutlichen Unterschied der Generationen – insgesamt sind es 28 Jahre Altersunterschied – denn unter Koreanern, besonders zwischen Mann und Frau, gibt es bei einem solchen großen Unterschied im Alter nie den wechselseitigen Austausch von freien Gedanken oder Ideen, als wäre man unter Gleichaltrigen – die Beziehungen zueinander sind eher distanziert und typisch für das Lehrer-Schüler-Verhältnis.

Wieder anders ist es zwischen Younghi Pagh-Paan und ihrem Mann Klaus Huber. Diese beiden haben sich stets untereinander Gedanken und Ideen ausgetauscht – zwischen Koreanern hätte es eine derartige Beziehung nicht geben können, denn dort ist es üblich, dass der Jüngere dem Älteren gegenüber ehrerbietig untergeben ist. Doch mit der Zeit ist vieles anders geworden. Nicht nur die politische Demokratisierung, sondern auch

eine allgemeine Verwestlichung vollzog sich. Die Abhängigkeit von den Lehren des Konfuzius sind nahezu verschwunden, nur noch wenige alte Menschen erinnern sich überhaupt daran.

3.2.3 Politisches Engagement

Yun war während seines Lebens politisch immer sehr engagiert. In der Zeit der japanischen Besatzung engagierte er sich vornehmlich gegen Japan. Während der Demokratisierung Süd-Koreas, als Yun sich heftig gegen das diktatorische Regime einsetzte, gab es bei ihm keine ruhige Zeit hinsichtlich seines politischen Wirkens. Er störte sich nicht an dem strengen Verbot, Kontakt zu Nordkorea zu haben, tatsächlich reiste er sogar freiwillig dorthin. Diese politische Haltung ist wichtig für ihn, aber allgemein gesehen auch typisch männlich: er kümmerte sich nicht um Gefahren, wenn er glauben konnte, dass er sich selber im Recht befand.

Yun hat auch auf einige wichtige politische Ereignisse in seinem Werk reagiert. Als im Jahr 1980 in Kwang-Ju ein Massaker stattfand, komponierte er das Werk „Exemplum Kwang-Ju“ und brachte dadurch seine große Empörung zum Ausdruck.

Auch Younghi Pagh-Paan reagierte auf das Massaker in Kwang-Ju mit einer Komposition. Sie schrieb SORI. Doch ihre Reaktion war auf ihre Weise viel bescheidener, und man hört bei ihr nicht das Geschrei der vielen tausend ermordeten Menschen. Am Ende des Stücks werden alle bisherigen Aspekte des Stücks aleatorisch verarbeitet, darauf folgen nur noch tiefe Klänge z.B. durch den Kontrabass. So nimmt auch Pagh-Paan auf ihre Weise an dem schrecklichen Massaker teil – freilich anders als Yun. Denn sie sagt in einem Gespräch, dass sie keine explizit politische Musik schreibt, sondern engagierte Musik, weil im Grundsatz alles Leben politisch ist.

3.2.4 Das musikalische Prinzip bei Yun: Die Hauptklangtechnik

Yuns musikalisches Prinzip und seine Veränderungen im musikalischen Stil sind durch diese äußeren Umstände, mit denen Yun sich auseinandergesetzt hat, beeinflusst. Er hat nie über Fremdheit gesprochen, tatsächlich klingt seine Musik eher europäisch, obwohl er in seinem musikalischen Prinzip und als geistigen Hintergrund deutliche Einflüsse aus Asien übernommen hat. Seine Musik hat einen taoistischen Charakter, der sich in mehreren Aspekten niederschlägt:

3.2.4.1 „Bewegtheit in der Unbewegtheit“

Das Stichwort zeigt mit einem Wort die wunderschöne Quintessenz des Tao. Denn unter dem Begriff „Bewegtheit in der Unbewegtheit“ versteht man das Verhältnis der beiden Ebenen, einer übergeordneten größeren Form und einer untergeordneten kleineren Form, die wechselweise zusammengeschlossen werden können. Das taoistische Prinzip von der Bewegtheit in der Unbewegtheit ist polaren Kategorien wie Stabilität und Instabilität übergeordnet. Daher ist Yuns Musik trotz struktureller Vielfalt im Prinzip monistisch, denn sie ist durch das Prinzip des Haupttons zu verstehen, wie bereits ausgeführt wurde (der Begriff monistisch wird deshalb verwendet, da individuelle Töne nicht ihrer Höhe nach und zur Bildung weiterer Intervalle beurteilt werden, sondern als Klangfläche). So könnte es noch besser verstanden werden, wenn man bei seiner Klangkomposition von „Polyphonie“ spricht, doch ist es nicht ganz zutreffend, weil seine Musik entscheidend vom asiatischen Denken geprägt ist. Gemäß der taoistischen Philosophie gibt es keine Trennung zwischen Teilen, sondern alles ist auf harmonische Weise miteinander verbunden, das Einzelne ist im Ganzen, und das Ganze findet sich in jedem Einzelnen wieder.

3.2.4.2 Pinselstrich

Der taoistische Begriff der Wandlung ist auf ständige Veränderung aus, so trägt der Einzelton, sobald er erklingt, bereits die Möglichkeiten seines Fortschreitens in sich, erhält Sprachcharakter durch seine Entfaltung und spiegelt damit im Detail (als Mikrokosmos) das Ganze (den Makrokosmos) wider. Der Ton selbst lebt, denn in der koreanischen Musik sind alle Töne durch ihre Vibrati und Verzierungen lebendig und immer in Bewegung – es gibt in der koreanischen Hofmusik 15 verschiedene Vibrati! So ist seine Musik mit einem Pinselstrich verglichen worden, in dem sehr viele unterschiedliche Stärken und Schattierungen existieren. Zum Vergleich wäre der europäische Ton einem Strich vergleichbar, dessen Linie immer gerade ist.

Im Vergleich des einzelnen musikalischen Tons mit einem Pinselstrich ist schon zu erkennen, wie seine Musik insgesamt ist.

3.2.4.3 Hauptklangtechnik

Zur Hauptklangtechnik gehören Hauptton, Hauptklang und Hauptklangkomplex, je nach Größe der Klänge. Auf der Basis des linearen Klangverlaufs wird eine heterophone Aufspaltung des Haupttons zum Hauptklang oder „Hauptklangkomplex“ vorgenommen. Dabei beinhaltet die Bezeichnung „Hauptklangtechnik“ durchaus auch das Besondere der konkreten Ausgestaltung, jedoch nicht im Sinne eines Regelkanons, sondern als unerschöpfliches Potential von Möglichkeiten, deren individuelle Ausführung von der Disposition des Ganzen abhängt.⁵⁰

3.2.4.4 Endphase seiner Kompositionen

Je nachdem, ob er mehr oder weniger Sehnsucht nach seiner Heimat hatte, war seine klangliche Vorstellung proportional milder, sogar zu Terzen, Sexten und Dreiklängen

neigend, die froh und rein klingen und in denen man seine reinen und ehrlichen Emotionen spüren kann. Musikalische Form und instrumentale Besetzung sind bei ihm sehr traditionell gerade im Vergleich zu Younghi Pagh-Paan, die kein Stück komponierte, welches durchnummeriert werden konnte wie bei einer Symphonie oder einem Streichquartett, oder das überhaupt eine „normale“ Besetzung hat. Yun ist diesbezüglich konventionell, seine Musik klingt daher eher europäisch. Yuns Musik ist deshalb einfacher für ein Konzert auf der Bühne. Als seine Enkeltochter Lina als zehnjähriges Mädchen beispielsweise bei einem Wettbewerb spielen wollte, schrieb ihr Großvater das Stück „Lina im Garten“ für Geige solo, welches ihren Fähigkeiten entsprach.

Von 1983 bis 1987 schrieb Yun jedes Jahr eine seiner fünf Symphonien.⁵¹

3.2.5 Die musikalische Sprache Younghi Pagh-Paans und der „Mutterakkord“

Younghi Pagh-Paans Musik klingt sehr archaisch, wie sie selbst auch geäußert hat.⁵² Daneben existiert immer auch die Fremdheit als eine Grunderfahrung; die ihr Leben durchzieht. Sie lehnt ihr integriertes Leben in Europa ab. Denn auch in Europa lebt sie weiterhin als Fremde. Sie erzeugt ihre eigenen archaischen Klänge, die nie allgemein klingen. Und inhaltlich bleiben ihre Werke schwer verständlich, ihre Kompositionen klingen niemals durchgängig süß oder lieblich. In der Tiefe ist immer ein Schmerz vorhanden, mit dem sie sich ihr ganzes Leben lang beschäftigt. So besitzt sie während ihres ganzen Aufenthalts in Deutschland einen zweigesichtigen Januskopf, bei dem sie auf der einen Seite für ihr Leben dankbar ist, auf der anderen aber immer weint. Lachen und Weinen sind zwei gegensätzliche Aspekte, die in gewissem Sinne zur gleichen Zeit in ihr vorhanden sind. Symptomatisch ist, dass sie ihr Leben lang ein Leiden in der Schulter hat, von dem sie nie befreit werden konnte.

Die kompositorische Arbeit ist das einzige, worin sie ihre Identität finden kann. Nach Beendigung eines Stückes beginnt sie sofort mit dem nächsten – ohne eine Pause zu machen, so wie es in ihrem ganzen Leben keine Pause gab, da sie sich auch mit ihrer

⁵⁰ Schmidt 1977, S. 128

⁵¹ vgl. Heister und Sparrer 1987

⁵² Interview mit Younghi Pagh-Paan am 14.02.06 in Bremen

Arbeit unter Druck setzt. Sie hat nur um kreative Energien gebetet, um immer neue und innovative Stücke komponieren zu können. Sie hat sich selbst in ihrem Leben isoliert, sich darüber aber nie beklagt. In den Erinnerungen aus ihrer Kindheit schreibt sie, dass sie sich bei gemeinsamen Familienfotos lieber hinter einem Busch versteckt hat, statt mit auf dem Foto zu sein, und den anderen nur zugeschaut hat, wie sie nach ihr suchten und wie alle gemeinsam fröhlich aussahen. Bescheidenheit ist ein zu milder Begriff, ihr Verhalten in dieser Situation zu interpretieren oder zu beschreiben. Schon als Kind war eine Fremdheit in ihr. Auch kennt sie viele Religionen, die ihr nicht nur beim Denken oder Komponieren helfen, sondern die eine Stütze ihrer Existenz sind. Für sie ist die Musik eine Hilfe, ihr Leben zu meistern.

3.2.5.1 Fremdheit

Ihre Musik wurde immer mit diesem Stichwort in Verbindung gebracht, was besonders für die ersten Jahrzehnte in Deutschland gegolten hat. Zu ihrem 60. Geburtstag hat sie in der Öffentlichkeit über eine entscheidende Wendung berichtet, dass sie mittlerweile von ihrer dunklen Seite zur hellen, Hoffnung weckenden Seite gewechselt ist.

3.2.5.2 Mutterakkord

Durch das Vorbild der koreanischen Musik, in der es kein Harmoniekonzept gibt, sondern die schlicht als heterophon bezeichnet wird, hat sie ihre eigene Musiksprache entwickelt. Angefangen hat sie mit modalen Kompositionstechniken, welche sie in der Anfangsphase ihres Komponierens bei Olivier Messiaen⁵³ gelernt und auf vielerlei Art genutzt hat. Die horizontale Aufeinanderfolge von Tönen hat sie in vertikale Form gebracht und daraus Akkorde geformt – den Mutterakkord. Innerhalb dieses Mutterakkords rotieren alle Intervalle; die Grenztöne heißen „Himmel“ für den oberen und „Erde“ für den unteren Ton.

⁵³ vgl. u.a. Messiaen 1941

Diesen Akkord nannte sie deshalb Mutterakkord, weil Mutter ein Symbol für die Gebärende ist und sich aus diesem Akkord viele neue Kompositionsmöglichkeiten ergeben – eine sehr weibliche Idee mit Symbolgehalt.

3.2.5.3 „Ein Pinsel fliegt über das Papier“

Pagh-Paan verwendet die Metapher vom Pinselstrich, die Yun für die Linearität seiner Musik gewählt hatte, um das Besondere ihrer musikalischen Zeit zu charakterisieren. Sie vergleicht die Art, wie ein Pinsel über das Papier gleitet, mit dem Ablauf der musikalischen Zeit. Im Interview äußerte sich die Komponistin dazu wie folgt:

„Meine Zeit verstreicht wie fliegende Leere – diese Vorstellung ist abgeleitet von der Art, wie wir unsere Schriftzeichen aufs Papier setzen. Die Schriftzeichen werden mit dem Pinsel gestrichen, er fliegt über das Papier. Dann kann man besser verstehen, wenn man sagt: ‚Die Zeit verstreicht wie die fliegende Leere‘ – immer, wenn ich komponiere, möchte ich eigentlich meinen Zustand kennen lernen.“⁵⁴

Ihr Umgang mit der musikalischen Zeit ist also zunächst keine technische Frage, sondern er betrifft ihre Person.

3.3 Taoismus

Beide Komponisten erfüllen letztendlich ihren kompositorischen Zweck, um einen Dialog zu führen und um das Tao zu finden, damit sie eine Synthese erreichen, in der sie Harmonie erfahren – der Taoismus ist sozusagen ihre Zielsetzung. Taoismus ist ein philosophische und religiöse Lehre in China. Der philosophische Taoismus, dessen Klassiker Laotsi und Zhang Zhu sind, ist eine im 3. und 4. Jh. v. Chr. entstandene Richtung der chinesischen Philosophie, in der die Spekulation über den Weltgrund (das Tao) im

⁵⁴ nach Kleinen 1995, S. 165

Vordergrund steht. Der philosophische Taoismus, dem es um Harmonie zwischen Mensch und Kosmos geht, baut seine Metaphysik und Ethik (zusammengestellt im Tao te king) auf den Begriffen Tao (Weg) und Te (Tugend) auf.

Tao, die Natur, der Anfang aller Dinge, das Absolute, bringt „dauernd ohne Handeln“ das Universum, den Himmel und die Erde und alle Dinge der Welt hervor. Te ist das Wirken des Tao in der Welt bei der Hervorbringung, Entfaltung und Erhaltung des Universums in vollkommener Güte.

Yun hat durch die Klänge seiner Musik und die Kompositionen diese Weltanschauung überliefert. Seine taoistische Philosophie verdeutlicht er in den Opern „Traum der Liu-Tung“ (1965) oder „Die Witwe des Schmetterlings“ (1968). „Shao-Yang-Yin“ für Cembalo (1966) und „Loyang“ (1962) sind Werke, in denen der Taoismus auf vergleichbare Weise behandelt wird.

Ein Beispiel hierfür ist der Eingangschor der Oper „Die Witwe des Schmetterlings“:

„Hundert Jahre Licht und Schatten sind wie der Traum eines Schmetterlings. Was vergangen ist, wird Nichts, richtet man den Blick zurück. Heute ist Frühling, morgen sinkt die Blüte welk, lasst uns trinken, bevor die nächtliche Lampe erlischt.“

Ein anderes Beispiel stammt aus der Oper „Der Traum des Liu-Tung“ und ist im 1. Akt, Szene 4 zu finden:

„Wer sich hingibt, bleibt.

Wer sich auflöst, besteht.

Wer vergeht, lebt.“

Durch die Spiritualität seiner Werke klingen fernöstliche Religionen und Philosophien an, in ihnen sind auch polar entgegengesetzte Anliegen asiatischer und europäischer Menschen in Übereinstimmung zu bringen.

Alles ist stets in Bewegung und einer ständigen Wandlung unterworfen, aber das korrespondierende Prinzip zur Bewegung ist die Unbewegtheit, in das die Bewegung eingeschlossen ist. Diese impliziert, dass alle Unruhe irgendwann wieder zum Stillstand kommt, und zwar in einer ewigen Zeit und in einem unendlichen Raum. Diese Lehre ist für Yun die Quelle einer Lebensführung, die als ihr oberstes Ziel Harmonie anstrebt.

Younghi Pagh-Paan hat gerade ihre erste Oper beendet, mittlerweile wurde sie uraufgeführt. Es handelt sich um „Ödipus auf Kolonos“ nach Sophokles, welches ein sehr trauriges und schwieriges Thema ist. Folgende Wünsche äußert sie gegenüber ihrem Zuhörer:

„Durch das Hören der Neuen Oper MONDSCHATTEN möchte ich tatsächlich gar nichts erreichen. Ich würde mir höchstens wünschen, dass die Zuhörer mitnehmen, dass das Leben des Menschen sehr kurz ist. Der letzte Satz meiner Oper lautet folgendermaßen: Das Leben ist so kurz wie ein Tautropfen, der früh morgens von dem Schnabel des Wasservogels gepickt wird – und verschwindet. Wenn das ganze Drama 70 Minuten lang dauert, sind Hass und Geschrei alles. Aber am Ende ist das Leben so kurz. Wenn meine Zuhörer dies mitnehmen können, habe ich meine Arbeit gut gemacht. Und wenn man jeden Tag daran denkt, lebt man anders. Oder nicht?“⁵⁵

Younghi Pagh-Paan begibt sich, obwohl ihre Musik viel „asiatischer“ klingt als die von Isang Yun, viel konsequenter in europäisches Denken hinein, indem sie koreanische Befindlichkeiten in der europäischen kulturellen Tradition aufspürt, bei MONDSCHATTEN in der griechischen Tragödie. Andererseits trägt ihre Musiksprache viel extremer als die von Isang Yun fundamentale Merkmale der koreanischen Kultur.

⁵⁵ Interview mit Younghi Pagh-Paan am 14.02.06 in Bremen

4 Zusammenfassungen

4.1 Allgemeine Hinweise

Diese Dissertation befasst sich mit der aus Korea abstammenden, in Deutschland lebenden und arbeitenden Komponistin Younghi Pagh-Paan. Schwerpunkt ist die Bedeutung des Schlagwerkes in Younghi Pagh-Paans Kompositionen, weil es in besonderer Weise mit ihrer Verwurzelung in der koreanischen Musikkultur zu tun hat. Wie und auf welche Weise hat sie die Kultur, in der sie aufgewachsen ist, in ihre zeitgenössische, von der westlichen Avantgarde geprägte eigene Musiksprache eingebracht?

Zunächst stelle ich ihre Biografie vor. Welche Einflüsse haben in der Kindheit und in den Entwicklungsjahren auf sie eingewirkt? Unter welchen materiellen, geistigen und religiösen Umständen hat sie die Musik und speziell die musikalische Komposition zum Mittelpunkt ihres Lebens gemacht? Wie sieht ihr Verständnis von Musik mit den zentralen Merkmalen der Mutterbezogenheit, des religiösen Hintergrunds, der spezifisch koreanischen, philosophischen Vorstellung von Trauer und ihres ganz besonderen Verständnisses von Fremdheit aus?

Ihr kompositorisches Schaffen lässt sich in mehrere Stadien untergliedern. Eine erste Phase wird angesetzt bis 1974, bevor sie nach Freiburg kam, um bei Prof. Klaus Huber zu studieren. Die zweite Phase umfasst die Jahre von 1975 bis 1980 mit der Komposition SORI, mit dem sie ihren internationalen Durchbruch erzielte. Ein weiterer Wendepunkt zeigt sich im Jahr 1999, als sie sich der griechischen Mythologie zuwandte.

Es wurde eine komplette Werkliste erstellt, die nach den Entstehungszeiten geordnet ist und unter der Bezeichnung „Pagh-Paan Werkverzeichnis“ („pw“) als Grundlage weiterer Forschungen dienen kann. Im Verzeichnis sind die Werknamen auf deutsch und koreanisch aufgeführt, außerdem musikalische Gattung, Besetzung, Widmung, Textbezug, speziell auch die Verwendung des Schlagwerks.

4.2 Spezielle Hinweise

TA-RYONG eröffnet eine Reihe von speziellen Analysen. Es ist eine Komposition ausschließlich für Perkussionsinstrumente. Ursprünglich sollte sie eine künstlerische Antwort auf die Frage nach dem derzeitigen Zustand der Postmoderne geben. Die Analyse befasst sich mit den formalen Prozessen, archaischen Klängen und dem Bezug zur koreanischen Musik und den Proportionen von Klängen und Pausen. Der Blick auf die „erweiterte Form“ ist aufschlussreich für die Behandlung der Zeit.

TSI-SHIN-KUT ist bisher die einzige Komposition, in welcher die Komponistin auch elektronische Klänge verwendet. Das Werk nimmt außerdem einen besonderen Platz ein nicht nur wegen des umfangreichen Instrumentariums und der vielfältigen Klangfarben, die sich damit erzeugen lassen, sondern auch wegen des direkten Bezugs zur koreanischen Musik: es wird Bezug genommen auf traditionelle Rhythmen der Bauernmusik des Landes, auch wird ein Ausschnitt eines traditionellen Pansori einkomponiert. Es ist das Werk von ihr, das am häufigsten gespielt wird. Die Analyse zeigt, in welchen Stadien das Stück entstanden ist, wie sie im elektronischen Studio des WDR gearbeitet hat und welcher philosophische Hintergrund das Stück prägt. Eine kompositorische Skizze dieses Stückes von ihrer Hand gewährt ganz persönliche Einblicke.

Die Komposition IO hat eine besondere Bedeutung für Younghi Pagh-Paan überhaupt, weil sie ihrem Weg als Komponistin eine neue Wende gibt. Die Beschäftigung mit der griechischen Mythologie verschiebt ihr zentrales Thema der Fremdheit aus asiatischen Zusammenhängen nach Europa und in die europäische Geschichte. Auch ihre erste Oper MONDSCHATTEN (2005) beschäftigt sich mit dieser Thematik. Damit verändert sie ihr zentrales Thema, die Fremdheit. Deren Bedeutung wandelt sich von einem Nehmen-Müssen zu einem Geben-Können, das für sie einen Gewinn an Lebensfreude bedeutet. Das heißt, sie freut sich sehr, dass sie ihre Fremdheit durch Ent-Fremdung (Nicolas Schalz) überwunden hat.

In diesem Kapitel gibt es einen Seitenblick auf ein psychologisches Experiment mit Studenten. Deren emotionale Reaktionen, nachdem sie das Stück IO von einer CD gehört hatten, zeigen ein Verständnis, das durchaus den Intentionen der Komponistin entspricht.

Bei der Analyse der drei Stücke zeigt sich, dass bei ihnen allen die Behandlung der Perkussionsinstrumente im Vordergrund steht und eine Beachtung der acht Materialien, aus denen sie gemacht worden sind den Grundannahmen der asiatischen Philosophie entspricht.

Insgesamt gesehen wird deutlich, welche typischen Merkmale ihre Kompositionsweise hat. Aspekte wie die „erweiterte Form“, der Einsatz von Improvisation in einem begrenzten Rahmen, der Einsatz archaischer Klänge und der Bezug auf traditionelle koreanische Musik erweisen sich als typisch.

In weiterführenden Untersuchungen habe ich versucht, zwischen den Zeitkonzeptionen in Ost und West einander gegenüber zu stellen. Der zyklische Grundzug der asiatischen Zeit (im Gegensatz zur Zielgerichtetheit westlicher Musik) zeigt sich in ihrer Art der Tempoänderungen, der Taktwechsel und der „erweiterten Form“. Dabei treten unterschiedliche Denkweisen zwischen Ost und West in Erscheinung.

Das gilt auch für das Stichwort der Interkulturalität. In Ost und West gibt es qualitative Unterschiede im Umgang mit den verschiedenen kulturellen Traditionen. Younghi Pagh-Paan räumt der eigenen Kultur einen gleich hohen Stellenwert ein wie der westlichen Musik. Für ihre Musik gilt, dass sie eine europäische Erscheinung mit tiefer asiatischer Wurzel ist. Jede ihrer Kompositionen enthält beide Aspekte, die mal Außenseite, mal Innenseite sind. Sie schreibt keine Musik, die nicht beide Aspekte enthält, weil die Interkulturalität seit Anfang ihrer Existenz als Komponistin ihr zentrales Thema ist.

Younghi Pagh-Paan ist häufig mit dem Komponisten Isang Yun verglichen worden. Sie gehören verschiedenen Generationen an, gleichen sich aber wegen ihrer geographischen und kulturellen Herkunft. Sie haben eine ähnliche Philosophie, in dem Sinne, dass beide Komponisten ihre Herkunftskultur mit der westlichen Musik verknüpfen. In religiöser Hinsicht treffen sich die beiden Komponisten im Taoismus. Die Arbeit mit dem Mutterakkord ist repräsentativ für Younghi Pagh-Paan, wie es die Hauptklangtechnik für Isang Yun war. Das ist ein wichtiger Unterschied. Aber es gibt weitere Unterschiede durch die unterschiedlichen sozialen Milieus, denen die beiden entstammen, durch die musikalischen Einflüsse, denen sie ausgesetzt waren, und in ihrer Art zu komponieren.

Im Anhang finden sich zwei Interviews, eins mit Younghi Pagh-Paan, das andere mit Nicolas Schalz, der Younghi Pagh-Paan sowohl menschlich und als musikalisch sehr

gut kennen gelernt hat, seitdem sie als Professorin an die Hochschule für Künste Bremen berufen wurde.

Im Gespräch mit Younghy Pagh-Paan wurde deutlich, welchen Einfluss Buddhismus, Konfuzianismus, Schamanismus, Christentum und u.a. vor allem der Taoismus auf sie und ihre Musik genommen hat. Wie sich ihre „Mutterbezogenheit“ erklärt, geht aus Erzählungen über ihre Kindheit wie aus ihren literarischen Vorlieben hervor. Sie schildert ihre Studienzeit in Freiburg bei Klaus Huber und ihre weitere Biografie. Auch ihre jüngste Wendung in Richtung auf die griechische Mythologie kommt zur Sprache.

Das für Younghy Pagh-Paan zentrale Thema der Fremdheit wurde beim Interview mit Nicolas Schalz unter vielen Aspekten diskutiert. Ihre Kompositionsweise mit dem Mutterakkord wird abgegrenzt z.B. von den Reihentechnik bei Anton Webern. Im Gespräch wird auch ihr Wirken als Hochschullehrerin gewürdigt. Das Politische in der Musik hat bei Younghy Pagh-Paan eine völlig andersartige Bedeutung als bei Klaus Huber.

Außerdem finden sich im Anhang Erläuterungen der Komponistin selbst zu den drei, für die Detailanalysen ausgewählten Werken.

5 Anhang

5.1 Interview mit Prof. Younghi Pagh-Paan am 14.02.2006 in Bremen

1. **Welchen Einfluss hat der Roman „Land“, den du schon häufiger erwähnt hast, auf dich ausgeübt? Kannst du etwas Näheres darüber erzählen? Z.B. musste sich ja die Hauptfigur Seo-Hi in ihrem Leben stark auseinandersetzen mit Schicksalsschlägen, Vorurteilen wegen ihrer sozialen Herkunft, und sie musste kämpfen für ihre Liebe.**

Dieser Roman hat mich unheimlich stark beeinflusst, eigentlich bis heute. In Korea habe ich die ersten zehn Bände⁵⁶ gelesen, und die habe ich hier immer noch. Das wesentliche an diesem Buch ist das Schicksalhafte, das sich nicht verändern lässt. Die Personen bleiben einfach ihrem Ursprung verhaftet, eigentlich, obwohl sie bis in die Mandschurei umziehen, und das ist ein ganzes Familienschicksal, und noch eines ist, dass die gesellschaftlichen Schichten umgekrempelt werden. Die oberen gesellschaftlichen Schichten (Grundbesitzer, Adel) und die unteren gesellschaftlichen Schichten (Bedienstete und Arbeiter): ihre Schicksale werden umgekrempelt, und trotz allem bleibt das große Epos des allgemein Menschlichen jenseits dieser sozialen Schichten ein ganz großes Drama. Und die Hauptfigur Seo-Hi mit ihrer Ethik steckt in mir. Obwohl ich das Buch vor dreißig Jahren gelesen habe, steht sie mir klar vor Augen.

„Land“ könnte man auch mit „Heimat“ übersetzen. Aber „Land“ ist schon richtig, weil es in diesem Roman um die Erde und deren Besitz geht (To-zhi, heißt das auf Koreanisch).

Irgendwann wird alles verloren und später wieder hergezaubert, das wäre schon eine Art koreanisches „Vom Winde verweht“. Auch bei uns gab es Krieg und alles, was damit zusammenhängt.

⁵⁶ Die Veröffentlichung von „Land“ erfolgte von 1969 bis 1994 zunächst als Folgen in einer Zeitschrift, dann in Buchform. Der Verlag SOL (1994) hat alle Serien verteilt über 16 Bände gedruckt. In dem Verlag NANAM (2002) wurden die Folgen auf 21 Bände verteilt. Younghi Pagh-Paan sagte, dass sie sich von Anfang an für den Roman interessierte und deshalb das komplette Werk besitzt.

Hat dieser Roman dir auch klangliche Inspirationen gegeben, etwa wenn du an das Leben im Dorf denkst?

Damals, als ich von diesem Roman fasziniert war, habe ich das überhaupt nicht mit klanglichen oder musikalischen Vorstellungen verbunden. Aber die Kräfte waren wichtig, die mir das Buch gegeben hat.

Die Kräfte von Seo-Hi oder von der Schriftstellerin Kyung-Ri Pak?

Natürlich von ihnen beiden. Aber wenn ich einen Roman lese, dann denke ich überhaupt nicht an etwas Klangliches. Ich lese einfach hinein. Wenn ich ein Gedicht suche, für Chor oder für eine Oper, dann lese ich zuerst. Und wenn etwas mir gefällt, arbeite ich das als Komposition aus.

Und auch, wenn ich von Kyung-Ri Pak so begeistert bin, so sind es genau diese enormen Kräfte, mit denen sie ein so umfangreiches Epos konstruiert. Die gesamte Konstruktion ist für mich unglaublich. Darin ist sie mein Vorbild, seit sehr langer Zeit.

Jetzt habe ich lange nicht mehr in ihren Büchern gelesen. Es gibt auch eine Übersetzung, „Die Töchter von Apotheker Kim“, aber ich wage es nicht zu lesen, weil ich mein Bild erhalten möchte, das ich von damals und bis auf den heutigen Tag habe. Das, „Land“ ist mein künstlerisches Vorbild. Ich kenne natürlich viele andere Dichter und Schriftsteller (Kim, Chi-ha z.B.), aber sie hat mich damals am meisten beeinflusst. Aus dem Roman „Land“ von Kyung-Ri Pak habe ich niemals etwas direkt vertont oder klanglich-musikalisch gedacht, bis heute nicht.

Aber von Kim, Chi-ha habe ich mehrere Texte vertont.⁵⁷ Sonst lese ich einfach zum Vergnügen, um wirklich etwas Neues zu lernen. Pak, Wan-Seo ist so eine Schriftstellerin, die mit ganz einfachen Mitteln unser alltägliches Leben beschreibt, und sie ist auch mitten drin. Das finde ich sehr schön. Zurzeit lese ich Choi, In-Ho und anderes.

In dem Roman „Land“ von Pak, Kyung-Ri geht es nicht um Tagespolitik. Aber enthalten darin ist eine andere Politik, wie wir als koreanisches Volk handeln sollen. Das ist Politik auf einer anderen Ebene, denke ich. Durch Seo-Hi hat sie mir das Bewusstsein gegeben, wie ich eben als Koreanerin handeln und überhaupt existieren kann. Das ist in einem viel höheren Sinn Politik, weil es kulturelle Identität bedeutet, denke ich. Frau

⁵⁷ HWANG-TO (1988/89), HWANG-TO II (1989/92/98)
DORTHIN, WO DER HIMMEL ENDET(2000/01), NIM (1986/87)

Pak gilt nicht als politische Schriftstellerin, sondern ist eine große Figur, die das Leben über die gesamte Zeitspanne von hundert Jahren beschreibt. Diese Familiengeschichte enthält etwas allgemein Menschliches.

Kann man mit diesem Roman deinen Begriff der Mutterbezogenheit erklären?

Nein, dieser Roman und meine Musik haben gar nichts miteinander zu tun. Es geht eher um ein allgemeines Lebensgefühl. Meine „Mutterbezogenheit“ hat nichts mit diesem Roman zu tun. Mutter ist eben einfach meine Mutter. Schon seit langem, bevor ich diesen Roman gelesen hatte, sogar bevor ich geboren wurde, gab es schon die Mutterbezogenheit, denke ich.

Ich dachte, dass mit Seo-Hi eine Frau die Hauptfigur des Romans ist und dass dieser von einer Frau geschrieben worden ist, dass also in diesem Sinne die Stärke der Frauen betont wird, dass das deine besondere Wertschätzung ausmacht.

Nein, es liegt nicht daran, dass Pak, Kyung-Ri eine Frau ist, auch wenn der Autor ein Mann wäre, hätte mich das Buch stark beeinflusst. Der Roman selbst hat so viele Bedeutungen, und natürlich kommt dazu, dass Frau Pak als Autorin mein Idol ist.

2. Religionen. Welche Religionen haben dich in deiner Musik am stärksten beeinflusst? Taoismus, Buddhismus, Konfuzianismus, Schamanismus und Christentum gleichermaßen?

Eigentlich alles außer dem Konfuzianismus. Am meisten Taoismus und Christentum.

Warum kein Konfuzianismus?

Ich mag diesen Konfuzianismus persönlich nicht, weil manche koreanischen Politiker von alters her bis zum heutigen Tage den Konfuzianismus quasi als Staatsreligion benutzt haben, um zu regieren. Und dabei haben sie sehr viele Leute unterdrückt. Vielleicht wäre der Konfuzianismus ganz anders, wenn man Li Gi⁵⁸ oder die Schriften des Konfuzius liest.

⁵⁸ Li Gi, das Buch der Sitte

Ich lese gerne Li Gi, wo es in vier Bänden wunderschöne Sätze gibt. Aber weil wir diese Lehre ursprünglich anders erlebt haben, sperre ich mich gegenüber dem Konfuzianismus.

Aber öfters benutze ich den konfuzianischen Satz: „Wenn jemand sein Bestes tut, dann wird er sein Ziel erreichen.“ Das heißt: egal, was jemand tut, wenn jemand sich mit ganzer Kraft und mit seiner Existenz total in eine Sache hineinwirft, kann man dies an seiner Kunst sehen oder hören. Das ist nach der christlichen Lehre übrigens ähnlich ... Es ist klar, dass in den asiatischen Ländern das konfuzianische Denken sehr stark ist.

Im Grunde sind Taoismus, Buddhismus oder christliches Denken ähnlich. Was Meister Eckehart oder die Buddhisten oder ein Zen-Meister spricht, ist beinahe gleich. Z.B. habe ich aus einem Gedicht von Angelus Silesius zitiert,⁵⁹ und diese Sätze könnten fast von einem Zen-Meister stammen. Auch was Mönche in der Sahara gesagt haben, könnte von Buddha stammen. Ich finde da so vieles, was sehr stark verwandt ist.

Was hast du mit dem Schamanismus zu tun?

Beim Schamanismus denke ich eher an Animismus. Das betrifft sehr stark die Komposition TA-RYONG III/TSI-SHIN, in der viel Schlagzeug benutzt wird. Also eher Animismus.

Animismus meint doch, dass Gegenstände als Lebewesen erlebt werden.

Ja, Bäume, Steine usw. Beim Schamanismus geht es aber viel mehr um Glück. Ich habe eine Komposition TSI-SHIN-GUT genannt⁶⁰, und ich selbst halte den Schamanismus nicht für eine Religion. In Korea ist zwar der Schamanismus als Religion unheimlich weit verbreitet. Z. B. wenn einer eine Aufnahmeprüfung macht, dann gehen viele Mütter und beten und geben Geld, stellen Räucherkerzen auf. Da soll die Religion Glück bringen. Meine Religiosität ist das nicht.

Zurzeit ist die christliche Religion in Korea sehr verbreitet, aber die Koreaner haben nur die Namen der Religionen geändert. Vom Schamanismus oder Buddhismus wechseln viele jetzt zum Christentum. Aber es gibt auch wirkliche Christen. Von den alten christlichen Festen wird Weihnachten und Ostern gefeiert. ... Der Buddhismus hat vieles aus den älteren koreanischen Religionen übernommen. Er war schon klug genug, einiges

⁵⁹ MA-UM (1990/91)

⁶⁰ TSI-SHIN-KUT (1991/94)

aus den früheren Religionen zu integrieren. Jetzt gibt es eben daneben die christlichen Kirchen, die haben alles integriert. Da ist das oberste dann eben Christus, das Kreuz.

Ist der Animismus in Korea nicht viel stärker als der Schamanismus?

Ja, ich denke, das läuft hinaus auf eine Hochachtung oder Verehrung der Natur, das ist Animismus. Der Schamane hat bei uns eine negative Bedeutung, in dem Sinn, dass er den Verstand verloren hat. Und Schamanen sind so etwas wie überkräftige Frauen oder Männer, die Erleuchtungen bekommen, das Schicksal von anderen sehen und an Überirdisches glauben.

Bei uns in Korea haben einige Religionen sehr viel mit Traditionen und mit Sitte zu tun. Das kann man nicht so deutlich trennen, nicht wahr?

Ja, das ist wahr, weil es alles aufgenommen worden ist. Z.B. wird der Taoismus in China als Religion praktiziert, bei uns in Korea aber nicht.

Könntest du von deinen Stücken eines erwähnen, in welchem du welche Religionen verknüpft hast?

Das kann ich nicht sagen, weil es alles zusammenhängt. Wenn ich ein Stück schreibe, denke ich nicht darüber nach, welche Religion kommt hier ins Spiel. Bei vielen Schlagzeugstücken denke ich an die Kräfte Volkes, daher verwende ich so viele Schlagzeuginstrumente. Dann kann ich nicht sagen, von welcher Religion dieses ist: vom Schamanismus oder Animismus, hier ist Buddhismus, eigentlich nicht.

Sowohl mit dem Land als auch mit der Erde, dann auch mit der Religion stellst du Bezüge her. Das ist alles so ein Stück Heimat. Bildet auch die Religion ein Stück Identität?

Ja.

Hast du deine Religion Katholizismus von deinen Eltern übernommen?

Unsere ganze Familie ist katholisch; aber ich bin nicht als Kind getauft worden, sondern erst später. Im Jahr 1973, bevor ich nach Deutschland kam, bin ich als letzte meiner Familie in die katholische Kirche eingetreten. Gleichwohl lese ich immer wieder, fast jeden zweiten Tag, sage ich mal, Zhang-Zhu und Laotze. (Zhang-Zhu ist Laotzes Schüler.) Ich finde meine Ruhe, wenn ich Zhang-Zhu lese.

Es gibt einen Abschnitt in SORI, in dem alle Instrumente frei spielen können (im vorgegebenen zeitlichen Rahmen und mit den in den Noten fixierten Motiven) - ähnelt das nicht einer Ekstase?

Nein das ist anders. Diese aleatorische Stelle bedeutet Demonstration. Ich wollte das Stück aus Anlass der Unruhen von Kwang-Ju schreiben, für diejenigen, die für die Demokratie gekämpft haben. Deswegen ist das ein totales, organisiertes Chaos. Das ist die Aleatorik, da gibt es eine Stelle, wo Trompeten und Oboen, mit einem Schlagzeuger, einen marschähnlichen Rhythmus spielen, im Vergleich dazu sind die anderen Geschrei, was du Ekstase nennst, das ist gesamte Kwang-Ju Demonstration. Diese aleatorische Szene hat nichts mit der Religion zu tun. Ich habe keine Programm-Notiz geschrieben, dass es um eine Demonstration geht. Das wäre peinlich - oder? Denn in diesem Stück geht es eigentlich nicht nur um eine Demonstration, sondern um SORI, was das Schreiende und Klingende bedeutet.

Welche Hauptthese entnimmst du dem Taoismus?

Der Taoismus existiert eigentlich in fast allen Stücken. Das ist mein Hauptanliegen z.B. in dem dreiminütigen Stück für Bassflöte RAST IN EINEM ALTEN KLOSTER⁶¹ (1992/94). Das habe ich in Memoriam John Cage geschrieben, der sich selber einen pragmatischen Taoisten genannt hat. Wenn er gesagt hätte, dass er Taoist sei, dann hätte ich dagegen gesprochen, aber er ist wirklich pragmatisch, er kann mit dem Taoismus umgehen... Es ist ein kurzes Stück, hat aber eine ganz gelassene Schönheit.

3. Die Elemente. In Europa unterscheidet man als Elemente Luft, Feuer, Wasser und Erde, in der asiatischen Musik hingegen gibt es auf das Material bezogen acht Elemente. Die Grundidee einer Einteilung in Elemente aber ist beiden gemeinsam. Was denkst du?

Diese Elemente Luft, Feuer, Wasser und Erde sind in Orient und Okzident gleich. Erstaunlich ist, dass auch die Buddhisten sagen, unsere Körper sind Staub aus Luft, Feuer, Wasser und Erde. Wenn wir sterben, lassen wir diesen Staub hier und wir gehen ins Jenseits.

⁶¹ Solo für Bassflöte, John Cage gewidmet

Aber in Asien haben die Chinesen die Instrumente nach acht Elementen eingeteilt: Stein, Erde, Bambus, Leder, Kürbis, Holz, Seide und Metall, insgesamt acht. Das hat Korea von China übernommen, weil alle Instrumente aus China kamen.

Ich habe mit Bezug auf diese acht Elemente auch eine Komposition geschrieben: PYON-KYONG. Wenn ich für Schlagzeug schreibe, nehme ich die aufgeführte Gliederung als Orientierung. Aber das ist für mich nur einfach eine Einteilung, damit ich sehen kann, welche Klänge überwiegend erscheinen. Ich verteile nicht so genau, welches Instrument eben beschäftigt war, Holz oder Fell. Ich gehe pragmatisch vor, damit im taoistischen Sinne alles zueinander passt... Das kann auch heuristisch genannt werden. Es ist keine grundlegende Systematik, sondern einfach nur praktisch. Für mich dient sie der Orientierung. Wenn ich schreibe, dann muss ich immer auf die Bewegung der Musiker achten. Ich muss die Wege, die sie beim Spielen machen, wissen, und daher ist es praktisch. Wenn man das vorher nicht genau bedenkt, schreibt man Unmögliches, etwas, das bewegungsmäßig nicht geht.

4. Engagierte Musik. Du hast erzählt, dass du beim 5. internationalen Komponisten-seminar in Boswil den ersten Preis erhalten hast, und zwar mit MANNAM. Das Thema des Seminars lautete damals „engagierte Musik“

Über dieses Thema habe ich lange gedacht, ob die Musik, die ich eingereicht hatte, dazu passt. Für mich ging es um eine Existenzfrage, um ein starkes Engagement in der Welt, in dem Sinne ist MANNAM eine engagierte Musik. Dabei habe ich gar nicht an die politische Musik gedacht. Ich muss mich zuerst in dieser Welt engagieren und existieren. So habe ich das erklärt, und die Jury und die Zuhörer haben meine Absicht verstanden. MANNAM heißt Begegnung, in dem Stück habe ich meinen eigenen Kulturschock, die ich in dem ersten Jahr in Freiburg erfahren habe, verarbeitet. Das war mein Grundanliegen. Dann habe ich bemerkt, dass nicht nur ich, sondern auch z.B. ein norddeutscher Student oder mehr noch ein Amerikaner von der Berkeley Universität, der schon promoviert war, auch einen Schock bekommen hatte und darunter litt. Ein Stuttgarter hat ihn auch gekriegt in Freiburg. Dann ist das nicht nur meine Situation als Ausländerin, sondern jeder kann in eine solche Situation kommen. Und das war mein Anliegen.

An dem Fall habe ich gelernt, was engagierte Musik ist. Danach erst kommt politische Musik, z.B. im „Staat“ von Plato stand da nicht, was Politik ist? War das nicht Leben? Bei Plato ist das Leben in der Stadt Politik. Ich habe diese Zeilen gelesen und dachte, für mich ist Politik das Leben, nicht die Politik für die Rote Fahne. Ich habe nie, überhaupt nie demonstriert oder mich in einer Partei engagiert. Ich mag das nicht und ich kann auch nicht...Aber ich habe im Jahr 1987 für die Donaueschinger Musiktage ein Stück für Orchester geschrieben, das NIM heißt. NIM ist alles, was geliebt wird oder was man verehren, preisen kann. In den achtziger Jahren gab es in Korea sehr viele Studenten, die Selbstmord begingen, sich selbst angezündet haben für die Demokratie in Korea, und es gab so viel Tod. Für diese Leute habe ich ein Stück geschrieben.

Aber das war nicht als politische Musik gedacht, sondern für die Leute, die ihr Leben in den Tod führte. Was sie glauben; Demokratie in Korea, das ist meine Minimum-Politik. Im Grundsatz nenne ich Politik das Leben und glaube daran. Insofern kann man sagen, dass ich engagierte Musik komponiere.

5. Klaus Huber. Kannst du mal erklären, warum du zu Klaus Huber gegangen bist?

Das war Prof. Byung-Dong Paik, der mich beraten hat. Er hatte in Hannover bei Isang Yun studiert. Er war schon informiert, dass Prof. Klaus Huber als Nachfolger von Prof. Wolfgang Fortner nach Freiburg berufen werden sollte.

In unserer Bibliothek in Seoul gab es ein Musikzeitschrift Melos auf Deutsch. Dort fand ich eine Analyse seines Stückes für Violine solo und Orchester. Nachdem ich das gelesen hatte (obwohl ich nicht so viel verstanden habe), fand ich ihn interessant. Ich bin einfach dem Vorschlag von Byung-Dong Paik gefolgt, in Freiburg könnte man am meisten über moderne Musik lernen. Dann im Jahr 1973 habe ich einen Brief an die Freiburger Hochschule geschrieben ... Ich bin Prof. Paik sehr dankbar für die wichtige Empfehlung, denn wenn ich in einer anderen Stadt anderen Lehrer gefunden hätte, hätte ich mich nicht so entwickelt, wie ich jetzt bin. Das gilt für viele meiner Studienkollegen, etwa für Toshio Hosokawa auch.

Was hast du von Klaus Huber gelernt?

Zuerst, dich selber im Spiegel zu sehen, meine Gedanken zu reflektieren. Mich selbst in Frage zu stellen, was ich eigentlich schreiben will. Bei der erste Stunde hat er schon gefragt, warum ich darauf gekommen bin zu komponieren. Und willst du von Feinden lernen? Dann habe ich „ja“ gesagt, dann hat er sehr viel gelacht und dieses Wort, vom Feind lernen, ist aus dem Alten Testament. So was etwas Ähnliches gibt es im Chinesischen auch ... Wenn du in einem Krieg siegen willst, dann musst du zuerst dich selber kennen lernen und danach die anderen. Dann wirst du gewinnen.

Im Alten Testament besuchten Leute, bevor sie Krieg führten, eine Frau, die war Hellseherin, und die haben sie gefragt: werden wir siegen oder nicht siegen. Und dann hat sie gesagt, ihr verliert den Krieg. Wie weißt du das? Dann hat sie geantwortet, weil du fragst.

Und jetzt kommt Hölderlin: „das Eigene muss so gut gelernt sein wie das Fremde.“

In jedem Fall wird dasselbe ausgesprochen: Man muss sich selbst kennen und dann die anderen ... Bei Klaus haben alle gelernt, sich selber und dann die anderen kennen zu lernen. Das ist Analyse, viele andere Stücke zu analysieren und dann zu sich selber zu kommen, einen eigenen Weg zu finden. Das hat er uns alle unterrichtet. Er ist ein großartiger Lehrer.

Das hat er aber niemals direkt ausgesprochen: „Ihr müsst euren eigenen Weg finden“, sondern er hat das Gespräch so geführt, dass wir unsere eigenen Wege zu gehen versuchten. Und er war auch so wie ein großer Zen-Meister. Zen-Meister zeigen den Weg, nach dem man sucht. Das hat Klaus Huber uns alle durch seine eigene musikalische Arbeit gelehrt. Jeder muss seinen Weg finden, dieses zu lernen war sehr wichtig für mich. Und dafür muss ein Lehrer, das merke ich, egal in welchem Fach, vorbildlich diesen Weg gehen, sein künstlerisches Leben leben. Wenn er nur spricht, folgt ihm keiner. Das ist, glaube ich, etwas entscheidendes.

Gehören auch Zwölfton-Technik und Neue Musik dazu?

Damit habe ich schon in Korea viel gearbeitet. In Korea habe ich reine Zwölfton-Kompositionen geschrieben, aber das war nur Übung. Ich habe auch nach Hayers System komponiert oder im Bartok-Stil und Stilkopien nach Hindemith gemacht. Alles war nur Übung, ich nenne diese Übungen nicht meine Stücke. Nach der seriellen Methode habe ich 1971 ein Solostück für Klavier geschrieben, PAMUN. Es ist eins von meinen

Magister-Stücken, und das lasse ich als mein einziges Stück gelten aus der Zeit, als ich noch in Korea gelebt habe. Hier in Europa entstand als erstes 1975 DREISAMNORE.

Ich finde es interessant, dass du dich sehr viel mit dem traditionellen Kontrapunkt beschäftigt hast.

Das ist so wichtig. Peter Förtig ist mein Hauptlehrer im Fach Musik-Theorie, und er ist selbst Komponist. Wir haben Palestrina-Stil und Bach-Fugen geschrieben. Aber diese Technik in meine Kompositionsweise zu integrieren, daran habe ich mit Klaus Huber gearbeitet. In diesem Sinne hatte ich drei wunderbare Lehrer. Dafür bin ich mein Leben lang dankbar. Am Anfang habe ich bei Frau Edith Picht-Axenfeld Clavichord und Klavier gelernt. Das war eine wunderschöne Zeit. Damals habe ich sehr viel gelernt und innerlich viel geweint, weil ich nicht so musizieren konnte, wie ich wollte. Ich konnte einfach nicht genug üben

6. Jetzt möchte ich gerne abklären, was du mit der Charakterisierung deiner musikalischen Sprache als „organische Organisation“ meinst

Das heißt: Ich organisiere so, dass es organisch wirkt und etwas Organisches wächst. Das ist ja eben meine Arbeit. Ich organisiere so, dass die Musik organisch wirkt. Auch wenn ich ein Tonsystem erfinde, geht das nicht irgendwie um einen einzelnen Ton, sondern dass er organisch wächst.

Da entsteht eine künstliche Struktur. Das ist ja viel Arbeit. Und diese Struktur ist wie ein lebendiger Organismus organisiert. Viele deutsche Komponisten sagen, es geht ihnen um Material, Material und noch mal Material. Das mag ich nicht. Dagegen spreche ich, ich habe meine Sache so organisiert, daher kommt diese organische Organisation. Sie ist wie eine Pflanze.

Ich arbeite viel, um die Zeit zuzuschneiden und sehe mir viele Architekturbücher an oder den Grundriss von mittelalterlichen Kirchen usw. Mein Vater war ja Architekt, und ich wollte auch Architektin werden. Ich habe eine unheimlich große Freude daran, solche Bilder zu sehen, weil ich als Kind schon immer angesehen habe, was mein Vater zeichnete. Daraus folgt, dass ich eben die Zeit organisiere. Ich bin eine Zeit-Architektin! Ist es nicht eine gute Formulierung?

7. Mutterakkord. Aus ihm hast du so etwas wie ein Prinzip abgeleitet und auch Abweichungen von dieser Regel, nach der alles so gut organisiert ist. Dein Mutterakkord, den du erfunden hast, könntest du über diese Erfindung etwas Näheres berichten

Ich habe dieses System so genannt, aber ursprünglich habe ich die Idee aus vielem entwickelt, was ich in Deutschland gelernt habe. Z.B. von Messiaen und von vielen anderen. Von Messiaen habe ich sehr viel gelernt. Von den Klangfarbenprozessen kam ich auf diese Idee, einen Mutterakkord zu bilden.

Ist es eine Erfindung von dir, kann man das so sagen?

Das Copyright ist bei mir, eigentlich. Wenn ich so sagen darf. Aber das ist nicht mein Eigentum, denn mit dieser Idee hat schon Messiaen gearbeitet. Irgendwie habe ich es davon abgeleitet. Wenn ich die Musik von Messiaen nicht so oft analysiert hätte, wäre mir diese Idee vielleicht nicht gekommen. Ich bin ziemlich sicher. Früher habe ich immer mit dem Modus gearbeitet. Danach hat es irgendwann auch Toshio Hosokawa benutzt, und Spahlinger hat auch einmal erwähnt, dass er das benutzt hat. Aber jeder darf es benutzen, natürlich. Ich habe ihm nur den Namen Mutterakkord gegeben.

Bei Messiaen gibt es auch diese rotierenden Klänge und die durch tiefste und höchste Töne begrenzten Register. Das ist übrigens ein taoistischer Gedanke. Himmel und Erde sind immer da, sie begrenzen ein Register. Innerhalb des Registers erreicht man durch Rotation variierte Klangfarben.

Deine Abweichung von der Akkordbenutzung rührt vom arabischen Muster her, in dem immer auch eine Unregelmäßigkeit steckt, bei der man sich aber trotzdem sehr wohl und harmonisch fühlt. Ist diese Harmonie auch bei dir geplant, sozusagen organisiert?

Mit dieser Mutterakkord-Idee und den rotierenden Intervallen kann man unheimlich vieles machen. Nicht nur obere Begrenzung und tiefste Töne bleiben, sondern das kann sich auch bewegen. Und vor allem, eine solche Methode ist wirklich nur Methode. Und, wer diese Methode übernimmt, wird wegen der Person, der eigenen Idee und eigenen musikalischen Entscheidungen eine ganz andere Musik schreiben. Deswegen muss man dieses Metier lernen, wie ich es mache.

8. Die Einflüsse der Literatur. Deine Musik ist von der Literatur beeinflusst, besonders von der Lyrik. Es ist wichtig, deine Musik mit der Literatur, in manchen Fällen durch Gedichte zu verstehen. Es wird wiederum untergliedert aus welcher Sprache die Literatur kommt, welchen Inhalt sie hat, ob sie lyrisch, dramatisch oder politisch ist.

Ja, ich liebe einfach Lyrik. Mir ist dieser literarische Hintergrund überhaupt sehr wichtig, auch Bilder, aber ich liebe diese literarische Tätigkeit sehr.

Wenn jemand fragt, kannst du auch ohne Literatur komponieren?

Kann ich auch, aber ich mag das. Ich möchte gern einen Hintergrund haben. Vor allem, Musik kann noch mehr und direkter ausdrücken als das literarische Buch. ... Manchmal kann ich überhaupt nicht mit Worten ausdrücken, weil ich nicht mit dem Wort denke, das merke ich. Ich denke nicht koreanisch, nicht deutsch, sondern ich denke einfach, egal in welcher Sprache. Mehrere Sprachen oder Klänge. Ich habe neulich überlegt, warum ich so schlecht spreche, wenn man mich über die Musik befragt und wenn ich darauf antworten muss. Ja, weil ich Musik und Ästhetik nicht in Wörtern denke, sondern in den Klängen ...

Kannst du dazu Näheres sagen und auch ein Paar Beispiele geben?

Ich habe fast zehn Jahre lang für Gesang geschrieben. Das hat direkt mit der Lyrik zu tun. Und wenn ich ein Stück ohne Gesang habe, dann gibt es wiederum Lyrik im Hintergrund. Und die Musik selbst, ohne Literatur? Ich liebe das einfach. Das ist meine Vorliebe.

9. Fremdheit. Fremdheit ist für dich ein musikalisches Thema. Woher kommt das? Gibt es immer noch kulturelle Konflikte für dich? Kannst du von deinem Kulturschock berichten, den du empfunden hast, als du nach Deutschland kamst?

Ich habe natürlich immer noch Fremdheit. Nicht unbedingt kulturelle, sondern überhaupt, jeder Mensch hat das. Nicht weil ich aus Korea komme und in Deutschland lebe. Wenn ich in Korea lebte, hätte ich auch solche Konflikte. ...

Was heißt Fremdheit für dich?

Ja, das hat jeder, jeder liegt mit sich selbst in Konflikt. Ich finde es wichtig, dass man die Fremdheit nicht reduziert auf diesen Kultur-Schock, sondern die Fremdheit ja eben, wie wir vorhin am Anfang gesagt haben, auch in der eigenen Kultur und in sich selbst hat. Diese Fremdheit ist nicht überhaupt mein musikalisches Thema, sondern sie gehört zum menschlichen Leben.

Hängt es mit der europäischen Zeit zusammen? Kann man das vielleicht mit Adorno erklären?

Ich glaube nicht. Das ist überhaupt etwas Menschliches von Anfang an. Das findet sich auch bei den Taoisten und bei Laotse, daher sind diese Widersprüche nicht europäisches Eigentum, sondern z.B. im Buddhismus wird die Fremdheit anders ausgedrückt, als wir dies tun. Nur wenn jemand Buddha geworden ist, gibt es diese Unterschiede nicht. Bei Zhang-Zhu gibt es Fremdheit, die hat Isang Yun komponiert. Zhang-Zhu ist wach geworden und fragt sich, ob er Schmetterling ist oder ob er vom Schmetterling träumt, ob er Mensch ist oder nicht. Was ist Realität, was ist Traum? Über dieses Thema hat Isang Yun eine Oper geschrieben.⁶² Fremdheit hat es schon in allen Kulturen gegeben.

Die Fremdheit bei dir ist dann etwas viel Allgemeineres, als wir gedacht haben. Prof. Nicolas Schalz hatte eine ganz andere Auffassung von der Fremdheit.

Bei mir ist Fremdheit viel allgemeiner und etwas grundlegend Menschliches. Eigentlich hat jeder sie in sich. Man könnte sie als Januskopf auffassen, der zwei Seiten hat. Ich finde die erste Fremdheit in mir selbst. Die zweite entdecke ich im Du. Das Thema Fremdheit ist sehr kompliziert. Was ich jetzt als Heimat empfinde, vielleicht fühlst du dich darin fremd...; ich weiß es nicht.

10. Griechische Mythologie. Die Griechische Mythologie beschäftigt dich seit einiger Zeit. Kannst du etwas darüber berichten, wie du dazu gekommen bist? Was fasziniert dich daran?

Im Jahr 2000 fand in Hannover die Expo statt. Damals wollten einige Kulturschaffende das Thema Ödipus bearbeiten. Dann hat das Stuttgarter Theater mich gesucht. Sie suchten einfach nach einem Komponisten, die von möglichst weit hergekommen ist. Das

sprach für mich und sie haben mich gefragt, ob ich das machen möchte. Ich habe mich dann gründlich mit der griechischen Mythologie beschäftigt. Dann ging es aber nicht weiter um Ödipus oder um Prometheus: Ich befasste mich gerade mit IO, und so habe ich irgendwann gesagt, ich werde das machen.

Kann man sagen, dass die griechische Mythologie etwas nahe Liegendes für dich ist?

Nein, überhaupt nicht. Ich habe so viele Bücher gelesen, aber in der griechischen Mythologie gibt es so viel Tod und Eifersucht, Hass usw. Dagegen geht es in unserem asiatischen Empfinden weniger um Hass als vielmehr um Verzeihen oder leben lassen, und so weiter, siehe Laotse und Zhang-Zhu. Wir wollen die Menschen so lassen, wie sie sind. Deshalb wollte ich die griechische Mythologie, speziell den Ödipus auf Kolonos (von Sophokles) ergänzen. Ich habe einen koreanischen Philosophen um einige Verse gebeten, die das asiatische Denken zum Ausdruck bringen. Die ganze Zeit nur Hass und noch mal Hass und Töten und den anderen Schlimmes bringen, das wollte ich nicht. Deshalb hatte ich die Idee, Hassgefühle durch die koreanischen Verse zu vermindern und sie behutsam aufzulösen und diese Mythologie nicht dauernd auf dieselbe Art weitergehen zu lassen, sondern irgendwo ausklingen zu lassen. Sophokles hat am Ende seines Ödipus auf Kolonos Ödipus nicht sterben lassen, sondern er lässt ihn als Halbgott in der Luft verschwinden ohne ein Grab. Bei Sophokles steht im Original diese Zeile: nicht geboren zu sein, ist das höhere Glück. Diese Idee verknüpft sich wiederum mit taoistischen und auch buddhistischen Gedanken. Geboren werden ist schwer, und sterben ist auch schwer. Daher ist nicht geboren zu werden das höchste Gut, aber wir sind schon geboren. ...

11. Verwendung des Schlagwerks. Gibt es irgendwie eine Rhythmusorganisation für die Organisation deiner Intervalle?

Nein, nicht. Bald im Frühjahr gehe ich nach Korea, dann möchte ich koreanische Instrumente lernen. Ich möchte dort Klänge und Tonsysteme studieren und dann schreibe ich für diese Instrumente. Das ist meine Absicht.

⁶² Die Witwe des Schmetterlings (1968)

Das würde dann stärker systematisiert und noch stärker in die kompositorische Ordnung einbezogen?

Nicht für europäische, sondern für koreanische Instrumente schreibe ich diese Musik. Und die koreanischen Tonsysteme habe ich schon in mein Stück FLAMMENZEICHEN einfließen lassen. Das ist ein einziger siebentöniger Modus. Von diesem Modus habe die Grundidee der koreanischen Ton-Systeme vom Anfang an übernommen. Ich werde diesen Modus weiter entwickeln, wie ich es in Deutschland gelernt habe.

Gibt es auch rhythmische Modi?

Die Bezeichnung rhythmische Modi ist nicht genau. Zwei Dinge habe ich auch bei SO-RI von den traditionellen Rhythmen übernommen. Dann schreibe ich, woher das stammt, z.B. aus der Cholla Provinz. Typische Rhythmen nehme ich und notiere dazu die Quellen. Das werde ich in meiner Musik weiterentwickeln. Ich möchte dadurch folgendes zeigen, dass ich mit unserer Tradition in einem neuen Atem weitergehe. Und ein anderes: Es gibt einen Metrum-Zirkel. Z.B. von hier bis dahin ist dreizehn, dreizehn also die Einheit. Und dieses mache ich so, manchmal eins mehr, dann ist vierzehn die Einheit, manchmal mache ich es kleiner, manchmal doppelt so lang. Das habe ich alles in Deutschland gelernt. Die Idee vom Makrokosmos habe ich im Koreanischen gelernt, hier den Mikrokosmos, und dann bringe ich das gesamte hier zusammen. Das ist alles Handwerk. Die Grundidee habe ich aus der koreanischen Musik. Z.B. soll in der koreanischen Musik eine bestimmte Passage sehr viel vibrieren. Das geht hier, welche Töne sollen immer zu einem bestimmten Ton gehen. Solche melodische Grundregelung. Dieses benutze ich in meinem Modus. Welche Intervalle, z.B. die Quarte, meine Vorliebe sind, kommt aus unserer Musik. Das ist nicht meine eigene, sondern koreanische Musik. Diese beiden Kulturen, was ich in 29 Jahren in Korea gelernt habe und was ich hier gelernt habe, hängen alle zusammen, hoffe ich.

12. Verwendung der Computerklänge. Computerklänge hast du nur ein einziges Mal, und zwar in TSI-SHIN-GUT, verwendet. Du sagst, dass du dafür drei Jahre gebraucht hast. Findest du es nicht bedauerenswert, wenn du nicht mehr damit arbeitest? Oder gibt es welche Pläne, noch etwas daraus zu machen?

Nein, das werde ich gerne wieder machen. Aber seit ich in Bremen mit den Studenten arbeite, habe ich keine Zeit im Studio zu arbeiten. Ich komponiere nur während der Ferien. In den Ferien habe ich immer nur eine sehr kurze Zeit, im Studio zu arbeiten. Aber irgendwann werde ich wieder mit Computerklängen arbeiten.

13. Einsatz des Akkordeons. Steht deine derzeitige Vorliebe für das Akkordeon .Das Instrument Akkordeon ist sehr körpernah und deshalb besonders geeignet, Emotionen auszudrücken. Das Akkordeon umarmt man mit beiden Armen, man versucht mit ihm etwas zu umfassen. Das kann man in deinem Stück NE-MAUM nachempfinden. Bei IO, MOIRA und WUNDGETRÄUMT, überall in deinem jüngeren Stück kehren ähnliche Melodien wieder, die sich wie Leitmotive durch diese Werke ziehen. Welche Bedeutung haben sie?

Leitmotiv? Es könnte sein, aber ich habe nie so gedacht. Das kommt durch Zufall. Weil die Klangfarben von dem gleichen Instrument gleich sind. Es hat keine Bedeutung im Sinne eines Leitmotivs. Tremolos und Vibratos sind häufig zu finden und außerdem habe ich einige Faktoren von dem Solo-Stück NE-MAUM übernommen, die kommen wieder vor, das ist wahr. Ich plane mir jetzt ein Stück für Akkordeon mit Orchester für nächstes Jahr, das „ IM LICHT WANDERN“ heißt. Ich nehme darin Bezug auf die Bibel mit Jesaja 9;1 und den ersten Brief des Johannes 1;5: „Das Licht leuchtet in der Finsternis.“

Wäre es wiederum eine gute Wende in deiner Komposition, dass nicht mehr um Schmerzen und Grollen, sondern mehr um Hoffnung und Wünsche geht?

Ja, es scheint so. Wirklich, wenn ich jetzt mein Leben so betrachte, dann ist es anders als früher. Alle Werke, die ich bis jetzt geschrieben habe, führten mich zu diesem Punkt. Dafür danke ich sehr.

5.2 Interview mit Nicolas Schalz am 15.11.05 in Bremen, Hochschule für Künste

- 1. Herr Schalz, Sie haben seinerzeit maßgeblich in der Kommission mitgewirkt, die sich letztlich dafür entschieden hat, Frau Younghi Pagh-Paan auf einen C4-Lehrstuhl für Komposition an die Hochschule für Künste in Bremen zu berufen. Können Sie mir die wesentlichen Argumente nennen, die damals in der Diskussion waren?**

Das hat verschiedene Hintergründe.

Es war zunächst ein Problem, überhaupt eine Kompositionsprofessur zu bekommen. Es gab damals ein langes Rennen um diese Professur, bis sie schließlich genehmigt wurde.

Damals habe ich Verbindung aufgenommen zu Matthias Spahlinger, der eine Kompositionsprofessur in Freiburg hat, und auch zu Helmut Lachenmann. Ich habe sie angesprochen und gefragt, wer vielleicht für Bremen in Frage kommt. Dabei wurde eine Reihe von hochkarätigen Komponisten genannt wie Adriana Höltzki, Luca Lombardi, Cornelius Schwehr usw., eine Reihe von professorablen Leuten, und eben auch Younghi Pagh-Paan...

Ich bin dann zu einem Kongress nach Graz gefahren, wo jährlich ein Festival stattfindet, bei dem ich Younghi Pagh-Paan persönlich kennen lernte. Es wurde damals TSI-SHIN/TA-RYONG III (1991) Duo für Schlagzeuger/innen vorgestellt, also eine Schlagzeugkomposition, und ich war sofort begeistert von der Musik. Daraufhin habe ich Younghi angesprochen und sie gefragt, sich in Bremen zu präsentieren.

Als die Kandidaten hier ankamen, hatten sie bereits im Vorfeld ihre CDs und Noten präsentiert. So weit ich mich erinnere, bestanden die Modalitäten der eigentlichen Vorstellung in einem Vortrag, dessen Thema der Kandidat selbst wählen konnte, und in einem anschließenden ausführlichen Gespräch. (In der Kommission wirkte Matthias Spahlinger als auswärtiges Kommissionsmitglied mit.)

Ich kann jetzt nur die Quintessenz darstellen. Younghi hat als einzige über ihre Musik gesprochen, während die anderen Bewerber versucht haben, sich über ein Thema zu positionieren. Sie redete als einzige also von ihrer Musik, über ihre Ästhetik, die wir

schon aus dem Neulandaufsatz⁶³ kannten, und es spricht für sie, dass sie etwas Probleme hatte, sich selbst darzustellen. Aber dann kam das Gespräch. Da war diese Frau wie in Ekstase. Ein völlig anderer Mensch, furios. Sie sprach darüber, was die heutige Musik eigentlich ist im Vergleich zur musikalischen Tradition und was Musik überhaupt ist. Sie hatte eine Konzeption entwickelt, mit den Studenten zu arbeiten, die uns überzeugte. Wir haben in der Hochschule ja die Aufgabe, etwas ganz Bestimmtes zu gewährleisten, nämlich kommunikatives Handeln. Und ihr war der Dialog mit den Studenten das wichtigste. Ein weiteres Argument war dann natürlich ihre hohe kompositorische Kompetenz, die aber auch ungewöhnliche, fremde Züge offenbarte. Wir haben von ihrer Konzeption zurückgeschlossen auf ihre Kompositionen, auch ihre Kompositionen nochmals angehört. Damit war erwiesen, dass wir es wirklich mit einer hohen kompositorischen Kompetenz zu tun hatten. Es gab eigentlich gar keine andere Möglichkeit, als Younghi an die erste Stelle zu setzen. So bekam sie die Professur.

2. Ist es nie ein Problem gewesen, dass sie doch relativ wenig komponiert?

Das nicht. Viele Komponisten brauchen sehr lange für ihre Stücke. Das war bei Younghi also kein Problem...

3. Wie beschreiben Sie die Musik von Younghi Pagh-Paan?

Das ist schwer, wie ich selber feststellen musste, als ich über ihre Musik einen Aufsatz veröffentlichte. Ich habe darüber einen Aufsatz veröffentlicht.⁶⁴ Es ist von Anfang an klar, dass bei Younghi Pagh-Paan noch deutlicher als bei Isang Yun zwei Welten aufeinanderstoßen, die in einer anderen neuen Schicht aufgehoben werden. Es gibt eine These und eine Antithese, die aber zum Schluss in eine Synthese münden.

Ich spüre aus dieser Musik trotz des in weiten Teilen europäischen Instrumentariums eine koreanische Denkweise, eine wirklich asiatische Kompositionsart. Wie es nun ge-

⁶³ Pagh-Paan, Younghi: Unterwegs: Reflexionen über meine Tätigkeit als Komponistin, in Neuland, Aufsätze zur Musik der Gegenwart, Jahrbuch 1984, Bd.4, S. 20-37

⁶⁴ Kreuz und Quergänge durch die Moderne, Peter Rautmann, Nicolas Schalz, 1998, Regensburg. S 630-641

„...aber das Eigene muss so gut gelernt sein wie das Fremde“

lingt, diese beiden Pole zu etwas Neuem zu verbinden, das ist das Geheimnis jeder Partitur, das müsste man jeweils an jedem einzelnen Stück zeigen.

Younghi geht zwar von einem europäischen Instrumentarium aus, mischt es aber mit asiatischem und darüber hinaus archaischem Instrumentarium. Archaisch sind z.B. die Gegenstände, die sie benutzt, wie Bambusstäbe und Eisenbalken. Es zeugt von einer asiatischen Denkweise, dass die verschiedenen Gegenstände Bambus, Metall, Stein usw. das Sein darstellen (Siehe die Zuordnung der Materialien zu ihren symbolhaften Bedeutungen).⁶⁵ Das ist ganz anders als in der uns bekannten europäischen Kultur. Younghi beschreibt mit ihrer Musik kein hierarchisches und streng individualistisches Gefüge, sondern sie beschreibt ein dialogisches Miteinander, einen Suchprozess, in den man hinein genommen wird, man ist in einem Kontinuum, von dem man nie weiß, wo es endet. Es gibt Marksteine darin, das sind die reinen Kristallisierungen der sogenannten „Mutterakkorde“. Younghi Pagh-Paan schafft sich mit diesen Mutterakkorden eine harmonische Basis, die sie in der asiatischen Musik nicht hat, weil diese ja nur Linie bzw. Heterophonie der Linien hat. Aber sie schafft sich selbst eine Art künstliches harmonisches Gewand, und irgendwann spürt man das. Ich erinnere mich: nach 2/3 des Stückes NO-UL hört man plötzlich einen magischen Pianissimo-Klang, der das Schmerzhafte dieser Komposition – das Stück ist ja auch für die Opfer von Seoul⁶⁶ geschrieben – auflöst und dem Hörer eine Ahnung davon vermittelt, was ein Miteinander, ein Ineinander jenseits dieser Unruhe sein kann. Bei U-Mul kommt dieser Klang ganz zum Schluss...

4. Ist dieser Mutterakkord vergleichbar mit einer Zwölftonreihe?

Nein, dazu ist er zu sehr nur ein kleines Spektrum daraus. Wenn überhaupt, dann mit der 12-Ton-Reihe von Webern. Webern ist ja ein geheimer Anziehungspunkt von Younghi immer gewesen. In seinen späten Werken trifft man auf eine typische Verknappung der 12-Ton Reihe auf einen bestimmten Ausschnitt, der dann z.B. nur noch aus einer kleinen Terz und Sekunde besteht. Anders als bei Webern ist es aber kein harmonischer Raum, sondern ein linearer, melodischer Verlauf. Der lineare Verlauf bei Y-

⁶⁵ vgl. die Zuordnung der Materialien zu den Trigammen des I-Ging und ihren Bedeutungen bei Oesch 1984, S. 21

⁶⁶ die Unruhen von Kwangju von 1980

ounghi ist immer auch eine Klanghütte, aus der heraus das ganze Stück gebaut wird. In diesen unendlichen Fächerungen und sensiblen Artikulationen des Klanges drückt sich das typisch Asiatische aus. Das ist bei Yun auch so, doch Yun orientiert sich mehr an westlicher Musik, Yun geht mehr von Schönberg und Strawinsky aus, während Younghi Pagh-Paan viel stärker in der Klangmaterie ihrer Heimat sucht.

Das sieht man auch in ihren unendlichen Glissandostrukturen. Mit dem Ziehen der Klänge in andere Dimensionen bildet sich eine Art physische Sehnsucht heraus, eine klangliche Sehnsucht, die umschlägt in eine geistige. Und so spüre ich diese Musik immer behaftet mit einem Gestus der Trauer. Das habe ich ihr auch mal gesagt. „Das ist es“, hat sie geantwortet, aber darüber will sie nicht reden.

Für mich ist der Mutterakkord – wie gesagt - wie eine Art Hütte, ein harmonischer Binnenraum, den sie festlegt und immer wieder variiert. Der Mutterakkord kann aus drei Klängen bestehen, aber auch mehr sein. Ihre Musik ist immer eine unendliche Metamorphose, ein metamorphisches Komponieren, eben ein Suchprozess. All dies ist bereits in Stücken wie SORI oder NO-UL angelegt...

Auf die Frage, wo der Mutterakkord anzusiedeln ist, würde ich zusammenfassend sagen, dass es sich allenfalls um eine Variante der Reihentechnik, nicht um eine Reihe an sich handelt. Zweifelsohne ist Younghi Pagh-Paan von der 12-Ton-Technik Weberns und dem Serialismus stark geprägt. Das ginge auch gar nicht anders als Schülerin bei Brian Ferneyhough und Klaus Huber. Huber hat zudem ja seine Musik mit politischen Inhalten aufgefüllt. Ein bisschen hat Younghi das übernommen. Am besten ist sie immer, wenn sie ihre eigene musikalische Welt aufsucht.

5. Kann man wirklich sagen, dass sich in der Musik von Younghi Pagh-Paan menschlicher Schmerz wiederfindet? Ist der Schmerz vielleicht sogar eine zentrale Kategorie ihres Komponierens?

Ich denke tatsächlich, dass das Komponieren bei Younghi Pagh-Paan eine konstruktive Trauerarbeit ist. Ein richtig fröhliches Stück von ihr kenn ich nicht. NO-UL und SORI sind schmerzhaft Stücke. U-MUL hingegen, was ja der *Brunnen* bedeutet, wo es um die Tiefe, um das Ausloten von Klängen und im übertragenen Sinn der menschlichen Seele geht, weist immerhin zeitweise einen ruhigeren Duktus auf, den man vielleicht als

heiter charakterisieren könnte, aber nie als fröhlich. Auch bei U-MUL gibt es Abgründe des Klangs, die schmerzhaft sind, wenn z.B. mit dem Hammer auf einen Eisenbalken geschlagen wird, „grässlich“, so dass der Eindruck von Heiterkeit wieder weggenommen wird.

Wir als Westler laufen allerdings u. U. Gefahr, dass wir Strukturen, die physisch so etwas bedeuten wie ein Hin- und Hersuchen, was sie selbst Sehnsucht nennt, uminterpretieren in Schmerz. Vielleicht empfindet Younghi das gar nicht so.

Wenn man jedoch mit ihr spricht, wenn sie Schwierigkeiten hat, mit einem neuen Stück fertig zu werden und für ihre Kompositionsarbeit mehr Zeit bräuchte, spürt man, dass die Musik sie auch kaputt machen kann, dass die Arbeit daran für sie ein Trauerprozess ist. Sie seufzt viel während ihrer kreativen Phasen, ist aber dann am Ende stolz und glücklich über das Ergebnis.

Statt Schmerz würde ich also von *Trauerarbeit* sprechen, denn es handelt sich um ein prozessuales Komponieren, einen Weg, ein Tao. Hier fließt wieder die asiatische Linearität ein. Die Musik ist immer unterwegs, sie ist Tao. Ich glaube, dass es Younghi sehr schwer fällt, einen Schluss zu finden. Die Musik geht in ihr weiter. So empfinde ich das.

6. Fremdheit ist eines der Hauptthemen von Younghi Pagh-Paan. Welche Bedeutung hat dieses Thema in ihrer Musik? Was ist für Sie persönlich fremd an ihren Kompositionen?

Das Fremde ist zentral bei Younghi. Natürlich ist das asiatische Moment für uns hier zunächst einmal fremd. Wenn sie demgegenüber ein Gedicht von Ernesto Cardenal vertont, dann ist das eine Welt, die sie sich aus ihrem politischen Bewusstsein zwar aneignet, die aber nicht genau ihre Domäne ist. Ihre Domäne ist die Naturästhetik, die sie aus ihrer Landschaft mitbringt, gezügelt oder gezähmt an den Techniken des 20. Jahrhunderts, 12-Ton-Technik und Serialismus, überhaupt nicht sklavisch, aber von dort her gelernt. Da bricht manchmal aus ihrem politischen Weltbewusstsein, das ja auch kritisch ist gegenüber allem, was auf dieser Welt an Unrecht geschieht, so etwas durch, was der politische Ziehvater und Lebensgefährte Klaus Huber darstellt. Ein unver-schleierter Politikbezug ist für sie ein bisschen fremd. Das ist dieser Aspekt der Fremde.

Ich habe Probleme mit dem Begriff „Entfremdung“, der im Zusammenhang mit Younghi manchmal gebraucht wird. Die Kategorie der Entfremdung erinnert mich zu sehr an die Definition von Karl Marx im Sinne entfremdeter Arbeit. Hegel hingegen spricht von Entfremdung als einem nicht gelungenen Selbstbewusstsein, einer gescheiterten Selbstverwirklichung. Das Subjekt ist aber an sich berufen, sich selbst zu verwirklichen. Diese Selbstverwirklichung müsse - so Hegel - als Ziel geistiger Arbeit angestrebt werden, damit das Subjekt nicht außerhalb seiner selbst stehe.

Ich denke, wir sollten bei Younghi Pagh-Paan nicht von Entfremdung, sondern von *Fremdheit* sprechen im Sinne einer sozialpolitischen Kategorie. Es handelt sich um ein soziales, politisches Anderssein. Das kann ja durchaus Züge einer Hölderlin'schen Dialektik aufweisen, bei der die Widersprüche zwischen Eigenem und Fremdem aufgelöst werden. Das ist tatsächlich ein Grundthema bei Younghi. Da taucht auch der Begriff der Entfremdung wieder auf als eine Veräußerung des Eigenen. Younghi ist eine strenge Kritikerin der Weltmusik, weil das Eigene des Künstlers darin veräußert wird.

Younghi Pagh-Paan steht von dem Zeitpunkt an, als sie nach Europa kommt, zwischen den Fronten. Sie weiß das auch und lässt vielleicht ganz bewusst fast alles in Korea Komponierte zurück und tritt mit ihren Erfahrungen aus der Heimat in einen Dialog mit der „neuen Welt“. Es geht ihr immer um einen Dialog. Und sie findet relativ schnell ihren Weg. In ihrem Aufsatz über ihre eigene Technik wird das bereits 1984 deutlich.⁶⁷ Dabei versucht sie auf gewissenhafte Art und Weise, diese Welten ineinander zu führen, so dass keine die andere kappt.

Leitidee ist hierbei immer ihre Materialauffassung von Musik, so wie sie sie aus Korea mitgebracht hat, die sie dann in verschiedenste Klangstrukturen europäischer Art einbettet. Sie nimmt die asiatische Klangwelt mit dazu, bereitet sie aber ganz individuell auf und verknüpft sie mit dem, was sie in der europäischen Musik fasziniert, zu einem ganz eigenen, neuen Ganzen.

Bei ihrer Kompositionsarbeit aber merkt Younghi, dass ihr langsam das Eigene verloren geht, dass sie sich nicht mehr gut erinnern kann, und das verursacht ihr Leid. Sie spricht

⁶⁷ Pagh-Paan, Younghi: Unterwegs: Reflexionen über meine Tätigkeit als Komponistin, in Neuland, Aufsätze zur Musik der Gegenwart, Jahrbuch 1984, Bd.4, S. 20-37

davon, dass sie in ihrem Gedächtnis nach Erinnerungen graben müsse, wie in einen tiefen Brunnen hinein gehen auf der Suche nach Wasser.

Fremdheit ist die zentrale Kategorie. In diesem Zusammenhang sollte man vielleicht den Begriff der Fremdheit bei Adorno heranziehen, der sich aus den Vorstellungen von Marx und Freud heraus definiert als menschliche Vereinzelung. Das Fremde wird bei Adorno begriffen als das, von dem man sich abgrenzt. Younghis Beschäftigung mit der griechischen Mythologie⁶⁸ markiert vielleicht eine gewisse geistige Veränderung in ihrem Schaffen. Eine Hinwendung zur sozial-psychologischen Erklärung von Fremdheit wie bei Freud, der ja auf der Spur universaler menschlicher Grundverhaltensweisen und auf der Suche nach Universalien im Menschen ist. Younghi versucht mit dem Verständnis dieser Grundverhaltensweisen dem menschlichen Wesen an sich näher zu kommen und so zur Aufhebung von Fremdheit beizutragen. Wenn man so will, kann man bei ihr den Begriff *Entfremdung* verstehen als eine Auflösung der Fremdheit, über den Weg der Annäherung von Eigenem und Fremden, über den Weg der Synthese.

Wenn der Begriff Entfremdung bei ihr stimmt, dann würde ich ihn mit Trennungsstrich schreiben: Ent-Fremdung, die Fremdheit wegnehmen, einen Dialog herstellen!

7. Ihre Beziehung zu Younghi Pagh-Paan ist seit ihrer Berufung als Professorin an die Bremer Hochschule für Künste noch enger geworden. Welchen persönlichen Eindruck haben Sie von ihr und ihrer Musik?

Einen Eindruck bekommt man vielleicht, wenn ich Ihnen folgende kleine Episode erzähle. Als sie hier nach Bremen kam, fragte sie mich, wie es denn an der Bremer Hochschule mit der Neuen Musik stehe. Ich erwiderte darauf, da müsse noch viel aufgebaut werden, da die Neue Musik hier noch in den Kinderschuhen stecke. In diesem Zusammenhang hatte ich ein Konzept zum Aufbau eines Ensembles aus Musikern der Region zusammengestellt, das auch bereits genehmigt war. Da kam sie zu mir nach Hause und schimpfte ganz furios, dass dies der falsche Ansatz sei. Man müsse vielmehr ein Studentenensemble gründen, das dann in sechs Jahren selbst professionell spielen könne. Andernfalls müsse man später immer die Musiker einladen. Im Grunde hatte sie Recht damit, wie man heute an den beachtlichen Leistungen der Studenten sehen kann. Da hat

⁶⁸ IO (1999/2000)

sich ihr pädagogischer Anspruch gegenüber meinem theoretischen Anspruch letztlich als der tragfähigere erwiesen.

8. Sie haben die Projektgruppe Neue Musik (PGNM) gegründet, die ja bundesweit eine bedeutende Rolle in dieser Szene spielt. Welche Erfahrungen haben Sie mit der Gruppe gemacht und welchen Einfluss hat in diesem Zusammenhang Younghi Pagh-Paan?

Der *Projektgruppe Neue Musik (PGNM)*, die wir (ich und einige andere) vor elf Jahren gegründet haben, werden zurzeit leider die finanziellen Mittel gekürzt. Bisher konnten wir jährlich ein Festival organisieren,⁶⁹ jetzt wird das nur noch alle zwei Jahre möglich sein. Dieses Finanzproblem ist zwar in Bremen besonders stark ausgeprägt, doch ist der Trend zur Kürzung der Mittel im kulturellen Bereich bundesweit zu verzeichnen...

Younghi haben wir dreimal in die Projektgruppe eingeladen. Sie äußerte sich dabei zu dem Thema „*Das Eigene und das Fremde - Musik zwischen Aneignung und Enteignung*“. Der zentrale Satz, den sie auch für sich beansprucht, lautet: „*Aber das Eigene muss so gut gelernt sein wie das Fremde*“ (Friedrich Hölderlin).⁷⁰

9. Manchmal sehe ich Younghi Pagh-Paan als ein Organisationstalent, das nicht nur in der Musik, sondern auch auf anderen Feldern sehr gut klar kommt. Sie hat z.B. keine Hemmungen mit Politikern zu diskutieren, egal ob es um Geld oder um Einfluss geht. Bei öffentlichen Diskussionen spielt sie immer eine bedeutende Rolle. Sie ist eine engagierte Frau, nicht wahr?

Das ist sie ohne Zweifel. Aber zunächst einmal möchte ich kurz etwas dazu sagen, dass Sie Younghi als ein Organisationstalent bezeichnen. Ehrlich gesagt, sehe ich das nicht ganz so. Tatsächlich versucht sie allen Anforderungen, die an sie gestellt werden und die sie auch für sich selbst definiert, gerecht zu werden. Aber sie ist dann leicht auch überfordert... Ihr ganzes Leben will Dialog sein, aber sie braucht auch die Einsamkeit ihres Kompositionsstübchens. Sie hat einige sehr gute Schüler, die das bemerken und

⁶⁹ Von jedem Festival der Projektgruppe Neue Musik (PGNM) seit 1991 bis heute (2006) liegt ein Reader vor. (Erhältlich bei: PGNM, Buchtstr. 11, 28195 Bremen)

⁷⁰ sagte Hölderlin im Jahr 1801

ihr helfen, an die sie dann Aufgaben vertrauensvoll delegieren kann. Darauf ist sie tatsächlich angewiesen. Das ist keine Kritik, sondern vielmehr Ausdruck meines Respekts, dass sie immer versucht, ihrem eigenen Anspruch gerecht zu werden und im Dialog zu bleiben...

Dass sie hemmungslos mit Politikern diskutieren kann, steht außer Zweifel. Wer Younghi Pagh-Paan einmal im Zorn erlebt hat, der weiß, dass ihr Ausbruch einem Erdbeben gleichen kann. Sie sagt den Menschen in solchen Fällen schonungslos und ungeschminkt die Wahrheit. Insofern, keine Frage: Sie ist eine engagierte Frau.

10. Ist ihre Musik politisch?

Wenn man den Begriff *politische Musik* nicht zu eng sieht, ja. Im Grunde ist jede große Musik im weitesten Sinne politisch. Wenn es sich um *Politeia*, also um ein *an die Öffentlichkeit gehen* handelt, dann ist ihre Musik politisch, aber nicht im Sinne wie Henze und Nono. Und auch der Weg zu Universalien, wie sie in der griechischen oder Weltmythologie festgehalten sind, ist ein Weg zur Wiederentdeckung der Grundkräfte im Menschen. Indem sie das aufdeckt, tut sie etwas für ein Bewusstsein der Öffentlichkeit. Wenn man *Politeia* so versteht, dann ist das wirklich eine eminent politische Musik.

Wenn Younghi eine Oper über die griechische Mythologie schreibt, dann ist das eine Auseinandersetzung mit antiker Politik, die sie in ihrer Oper öffentlich machen will. Im engeren Sinne, wie bei Eisler oder beim frühen Nono, die ja bewusst für das Volk schreiben, ist ihre Musik nicht politisch. Während Eisler dabei auf das Musikverständnis der Menschen Rücksicht nimmt und infolgedessen seinen künstlerischen Anspruch herabsetzt, will Nono dem Volk als Avantgardist auf höchstem musikalischem Niveau begegnen. Klaus Huber, als Freund Nonos, bleibt in dessen Tradition. Younghi hingegen - obwohl Nono für sie zweifellos ein großes Vorbild war - folgt ihm hier nicht. Sie war ihm aber zeitlebens ästhetisch sehr verbunden. Als Nono 1990 starb, schrieb sie ein Stück jedoch für seine Frau Noria, der Tochter von Schönberg, mit der Younghi auch befreundet ist – ein ganz wunderbares Stück.⁷¹

Wie gesagt, Klaus Huber schreibt im Gegensatz zu Younghi politische Musik in einem direkteren Sinne. Zurzeit setzt er sich mit arabischer Musik auseinander, will damit ein

⁷¹ ma-am (1990) für Sopran nach dem Gedicht von Chung-Chul „Mein Herz“

deutliches Zeichen gegen die allgemeine Verunglimpfung der arabischen Kultur setzen. Jetzt muss ich mich bekennen zur Größe der arabischen Kultur. Er tut es ganz bewusst als Reaktion auf den Golf- und später den Irakkrieg, die viele arabische Opfer gefordert haben.

11. Ist es richtig, dass Themen wie Interkulturalität und Nationalität heute an Bedeutung verloren haben, ähnlich wie die Donaueschinger Musiktage?

Die Donaueschinger Musiktage haben tatsächlich nicht mehr den Stellenwert wie früher. Ich bin froh, wenn sie einzelne wirklich gute Stücke hervorbringen. Dieses Jahr habe ich allerdings eine positive Tendenz in Richtung besserer Qualität der Werke empfunden.

Um auf die Bedeutung von Interkulturalität und Nationalität zu sprechen zu kommen. Das sehe ich wie Sie. Interkulturalität und Nationalität haben heute an Bedeutung verloren. Jetzt kann man alles wie im Supermarkt kaufen, die Grenzen zwischen den Kulturen werden aufgeweicht, man bedient sich fremder Einflüsse, ohne sie zu reflektieren und zu integrieren. In der Popmusik findet letztlich eine Kolonialisierung, eine Entmündigung des einzelnen Musikers statt, denn die Kulturen treten nicht in einen Dialog miteinander. Da wirkt Younghi mit ihrem unermüdlichen Bemühen um einen solchen interkulturellen Dialog fast schon ein bisschen altmodisch, leider.

Was die Rolle der Religion übrigens angeht, so ist Younghi für mich eine taoistische Christin. Religion ist für sie nie Anlass zur Abgrenzung, sondern im Gegenteil ein Verbindungselement. Sie würde jede Art von religiösem Fanatismus und Fundamentalismus vehement ablehnen, dagegen aufschreien. Das tut sie dann über ihre Musik.

12. Die Themen, mit denen sich Younghi Pagh-Paan beschäftigt, haben sich im Laufe der Jahre verändert. Schon seit geraumer Zeit befasst sie sich mit griechischer Mythologie und der Tragödie, besonders seitdem sie an ihrer Oper arbeitet. Die Mythologie ist jetzt ihr Hauptthema geworden. Wie empfinden Sie diese thematische Wende?

Tatsächlich ist es für mich der Ansatz zu einer *thematischen* Wende, es ist keine Wende in der Musik, keine Veränderung im Komponieren, nur eine in der geistigen Suche nach

etwas, was noch fundamentaler ist für den Menschen. Ich denke, dass sie sich mit dem Interesse an griechischer Mythologie von ihrer Naturästhetik und der Beschreibung von Landschaften weg auf die Suche nach einer breiteren, universaleren Welt im Menschen begibt. Sie sucht nach einer Mitte, die noch stärker in der Mitte zwischen asiatischem und europäischem Denken liegt. Standen bisher geographische und soziale Themen im Vordergrund, befasst sie sich jetzt zunehmend mit menschlichen Grundbefindlichkeiten. In den Mythen geht es ja um universelle Tragödien, um Tragödien, die auch heute noch erlebt werden. Hier, glaube ich, versucht Younghi noch stärker die Mitte zwischen Europa und Asien zu finden. Die griechischen Tragödien, obwohl natürlich in europäischen Traditionen verwurzelt, sprechen Grundbefindlichkeiten an, die tatsächlich bei Menschen auf der ganzen Welt anzutreffen sind. Deshalb glaube ich, dass Younghi dieser Thematik weiter verhaftet sein wird, denn die thematische Wende muss erst vollzogen und ausgeschöpft sein. Es ist aber eine Wende zum Allgemeinen, weg vom Besonderen. Sie sucht den Dialog, um mit noch mehr Menschen in Beziehung zu treten, um dem Universellen menschlichen Seins auf die Spur zu kommen.

13. Entwickelt Younghi Pagh-Paan mit der thematischen Wende einen neuen Klang?

Ich kann das im Moment noch nicht sehen. Ich kenne nur IO, dazu können Sie vielleicht mehr sagen, weil Sie die Klänge analysiert haben. Sie sollten diese Frage tatsächlich bei Younghis nächsten Stücken und Aufführungen verfolgen, das würde mich selbst sehr interessieren. Wie sich diese thematische Wende weiterentwickelt und ob sie einhergeht mit einer Veränderung ihrer Kompositionsweise.

14. Zurzeit hört man häufig, dass jemand an einer Oper schreibt. Wieso ist die Oper so gefragt und so beliebt? Eine Oper zu schreiben, scheint für eine(n) Komponist(in) irgendwie von besonderer Bedeutung zu sein. Es verlangt allerdings sehr viel Zeit und Energie: ein Libretto zu finden, einen neuen kulturellen Kontext zu studieren, die richtigen Regisseure zu treffen usw. Es gibt eine Menge, womit man sich bei der Oper beschäftigen muss. All diese Informationen zunächst zu sammeln, bedeutet ja schon eine riesige Anstrengung. Ich

sehe da ein gewisses Risiko für den Komponisten, der ja gar nicht weiß, ob er seine Oper überhaupt zum Erfolg bringen kann. Sehen Sie dieses Risiko auch?

Nun, zunächst einmal zur Bedeutung der Oper. In der Oper kommt alles zusammen. Das Musiktheater läuft über Geschichten, nicht über die Abstraktion einer Geschichte wie bei symphonischer Musik, es läuft über konkrete Menschen und beschäftigt sich mit Themen, die alle interessieren. Alle Domänen werden in der Oper eingesetzt. Wagner spricht nicht umsonst von Gesamtkunstwerk. Die Oper hat eben viele verschiedene Dimensionen. Die neueren Opern wie Helmut Lachenmanns Oper *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*⁷² oder Rolf Riehms *Schweigen der Sirenen*⁷³ oder Klaus Hubers *Schwarzerde*⁷⁴ erzählen dabei keine konkreten Geschichten mehr, sie berühren die Geschichten nur. Es geht um allgemeine Zustände, um Universalien...

Younghi weitet mit ihrer Oper natürlich auch ihre Mittel aus. Aber es ist tatsächlich immer schwer für einen Komponisten, eine Oper zu schreiben. Viele berühmte Komponisten haben es nicht geschafft... Es hat ja auch – wie Sie schon sagten – einen wirtschaftlichen Aspekt, den man nicht außer Acht lassen darf. Andererseits haben wir natürlich in Deutschland auch berühmte Opernhäuser, über die man sein Werk an ein breites Publikum bringen kann - übrigens inszenieren auch kleinere Theater häufig ganz hervorragende Stücke. Also, es ist schon reizvoll in Deutschland eine Oper zu schreiben, aber natürlich ganz ohne Frage auch ein Risiko.

15. Ein bestimmtes Werk kann für einen Komponisten manchmal eine ganz entscheidende Rolle spielen. Wenn es sehr schön gemacht ist, kann es das Leben sogar total verändern, wie es bei dem Stück SORI von Younghi Pagh-Paan der Fall war. Gibt es das in der heutigen Zeit in Deutschland immer noch?

Sie haben Recht. Mit dem Stück SORI, das ein großes Stück ist, hat Younghi 1980 ihren Durchbruch gehabt. Das ist ein großes Stück, das ist zu Recht bejubelt worden. Große Stücke, die bahnbrechend sind, gibt es bei Komponisten auch heute noch immer wieder wie bei Lachenmanns großer Oper und bei Klaus Hubers *Schwarzerde*, und wir

⁷² UA 2001

⁷³ UA 2002

⁷⁴ UA 2001

hoffen, dass das auch weiterhin so bleibt. Ich denke, Matthias Spahlingers neues Werk *Die Farben der Frühe* für 7 Klaviere wird auch in diese Kategorie einzuordnen sein.

16. Ist es beim Komponieren von Vorteil, aus einer fremden Kultur zu kommen?

Inwiefern spielt es eine Rolle, ob man eine Frau ist?

Grundsätzlich ist es tatsächlich sehr schwierig geworden, sich heute als Komponist durchzusetzen. Man muss ja etwas entwickeln, das so individuell ist, dass es sich von allen anderen Kompositionen unterscheidet. In dieser Hinsicht, kann die Herkunft aus einer anderen Kultur eine Chance sein, denn man bringt neue Erfahrungshorizonte mit, wirft einen weiteren Blick auf die Dinge und kann sie vielleicht anders beschreiben. Andererseits ist die Herkunft aus einer fremden Kultur natürlich auch eine Last, man muss sich das Hiesige so gut erschließen und so gut verstehen wie ein einheimischer Komponist. Sonst wird man nicht ernst genommen. Sie müssen in der Fremde das Eigene bewahren. Das ist doppelte Arbeit, und es besteht die Gefahr, dass man die eigene Kultur aufgibt, um sich diese Arbeit zu erleichtern. Dabei verliert man seine Tradition. Vielen asiatischen Komponisten ist das übrigens passiert. Sie haben ihre Kultur verloren. Die bedeutenden aber – wie Younghee Pagh-Paan und Isang Yun – waren immer um eine Synthese bemüht. Bei ihnen ist die Last des Andersseins zu einer *konstruktiven* Last geworden.

Bei Younghee kommt die Tatsache hinzu, dass sie eine komponierende Frau ist. Das ist doppelt schwer. Unter dieser Last sackt sie auch manchmal weg. Ihre nach außen gezeigte Fröhlichkeit scheint mir dann aufgesetzt, um überhaupt zu bestehen. Dass sie unter diesem Druck so wunderbare Stücke geschrieben und sich musikalisch gegen andere durchgesetzt hat, halte ich für eine ganz große persönliche Leistung. Sie ist eine autonome Komponistin, und für mich steht sie in diesem Sinn ganz an der Spitze.

5.3 Originale Werkkommentare von Younghi Pagh-Paan zu:

5.3.1 TA-RYONG IV (Die Rückseite der Postmoderne)

Für eine(n) Schlagzeug(er)(in) (1991)

Otto Kolleritsch, der Leiter des Grazer Instituts für Wertforschung, hatte mich 1991 um einen Beitrag zum Symposium „Wiederaneignung und Neubestimmung – der Fall ‚Postmoderne‘ in der Musik“ gebeten. Anstatt eines Vortrags habe ich es vorgezogen, ein kleines Solostück zu komponieren, von dem ich hoffe, dass es vielleicht einen kleinen Denkanstoß zu geben vermag. Das Bewusstsein unserer Gegenwart dreht sich – auch in der Kunstmusikszene – mit beharrlicher Ausschließlichkeit um die Erste Welt, so, als ob die andere Seite gar nicht existieren würde. So etwas wie der Begriff „Postmoderne“ konnte nur in den Köpfen einer satten Minderheit ausgedacht werden (die auch in der Ersten Welt eine Minderheit ist). Es entspringt im Grunde einem neokolonialistischen Verhalten, wenn der Musiker glaubt, alles, was die Welt und die Geschichte hervorgebracht haben, stehe einfach zu seiner persönlichen Verfügung, er könne sich frei bedienen. Ohne Respekt vor kulturellen Identität führt es erstens zu der Auffassung des „anything goes“, zweitens zu einem neuen, umfassenden kulturellen Machtanspruch: „We take it over.“ In meinem kleinen Stück habe ich versucht, einige archaische rhythmische Elemente unserer koreanischen Volksmusik ganz nahe an mich zu nehmen – auch schamanistische Rituale haben für uns Bedeutung. Mit Respekt und Liebe habe ich versucht, diese differenzierten Wirklichkeiten in einer aufgeklärten Weise weiterzuentwickeln. Dazu waren wir einige Möglichkeiten von Notationspraktiken der sogenannten neuen Musik hilfreich. Denn ich muss immer weiter versuchen, die Freiheiten unserer Musiktradition durch die Aufzeichnung nicht zu verfälschen.

5.3.2 TSI-SHIN-KUT

Für vier Schlagzeuger und Computerklänge (1994)

Realisation des Studios für Elektronische Musik des WDR

In memorial Hans Oesch

Mit TSI-SHIN-KUT (Erdegeist-Ritual) knüpfe ich an die Tradition von koreanischer Bauernmusik (Nong-Ak) an, die mir aus meiner Kindheit gegenwärtig sind. Es handelt sich um ein uraltes schamanistisches Ritual, das bei uns noch lebendig ist: Jedes Jahr im Januar ziehen kleine Gruppen von vier bis fünf Musikern durch die Dörfer von Haus zu Haus, um den Segen für Haus und Familie zu erbitten. Durch diese rituelle Musik soll der Erdegeist günstig gestimmt, besänftigt werden, so dass alles Leben in Haus und Hof gedeihen kann. Das chinesische Zeichen Mu ist das zentrale Ideogramm des Schamanismus. Es zeigt Himmel, Erde und ein (tanzendes) Menschenpaar. Mensch, Erde und Himmel werden in ihm als ein Ganzes gesehen, wobei der Mensch als Bindeglied der Schöpfung erscheint. Das tanzende Paar weist auf den Ursprung aller Rituale hin, die den Himmel beschwören, der Erde gnädig zu sein. Im Mu-Kult stammt die menschliche Seele nicht aus dem Himmel – so wie im christlichen Glauben – sondern aus der Erde, und dorthin kehrt sie nach dem Tod auch wieder zurück. So ist für uns die Erde das be-seelte, das versöhnende Element; in ihr kommt die Seele zur Ruhe. Dieses Ritual – eine Schamanenzeremonie (KUT) – habe ich für vier Schlagzeuger komponiert, die durch elektronische Klänge ergänzt werden. Heutzutage nehmen neueste Technologien (Computer, Synthesizer etc.) immer Raum im kompositorischen Denken ein. Ich habe es vorgezogen, mit relativ einfachen und fassbaren Mitteln zu arbeiten. Klangquellen sind verschiedene Schlagzeuge und einige Töne der Kontrabassflöte, die unterschiedlich bearbeitet wurden. (Schlagzeuger: Isao Nakamura, Flötistin: Carin Levine). Eines meiner Anliegen war in gewissen Sinne die Beschwörung jenes allgegenwärtigen „Computer-Geistes“, der bereits bis in die Kinderzimmer vorgedrungen ist.

Durch meine Arbeit möchte ich dazu anregen, unsere „Wegwerfgesellschaft“ kritisch zu überdenken. Ich wende mich gegen den Trend, alles nach oberflächlichem Gebrauch wegzuwerfen, um sich noch perfekte, bequemere Geräte zu kaufen; mir liegt an einer Gleichbehandlung einfacher, uralter Schlaginstrumente mit den Klangprodukten eben

solcher elektronischer Geräte, die nicht mehr zu den neuesten Modellen gehören. Und so möchte ich – anstatt in untertäniger Abhängigkeit zu ihnen zu geraten – die neuen Technologien als „Musikinstrumente“ verstehen und mit einbeziehen.

5.3.3 IO

Für neun Instrumentalisten (1999/2000)

Schon länger beschäftige ich mich intensiv mit der griechischen Mythologie. Sie fasziniert mich mit ihrer unverstehbaren Grausamkeit, der Unausweichlichkeit und durch Themen, die uns immer noch direkt betreffen. Darunter das der Fremdheit: eine existenzielle Erfahrung, auch für mich selbst.

Io, von ihrem Vater verstoßen, flieht immer weiter. Ihre Fluchtwege führen sie ins Endlose. Dennoch begegnet sie dem festgeschmiedeten Prometheus. Sie treffen sich am Abgrund des Schmerzes. Io irrt von Westen nach Osten, von Norden nach Süden.

Anders Hans Shan, der chinesische Mönch, der seinen Fluchtpunkt wählt. Den Gipfel des „Kalten Berges“ erreicht er, indem er die „Welt des Staubes“ hinter sich lässt. Von seinem Erdendasein bleibt nichts, nur eine Spur: Gedichte bezeugen seine Existenz. Sie erklären nichts, weder die Welt noch sein Hiersein.

Der gewundene und steinige Weg der Suche nach dem Selbst führt hin zu dem einzig wirklichen Han Shan, an dessen Existenz es keine Zweifel gibt ...

Den Mann vom „Kalten Berg“ wird es für immer geben. Er ganz alleine lebt. Ohne Geburt und Tod.

6 Literatur

- Anders, Conrad: *Korea*, München: Pestel 1988.
- Becker, Günther: „*im übrigen ...*“, Texte zur Musik 1954 – 2004, hg. von Stefan Fricke und Wolf Frobenius, Saarbrücken: Pfau 2004.
- Bergmeier, Hinrich: *Isang Yun*. Festschrift zum 75. Geburtstag, Berlin: Bote & Bock 1992.
- Burde, Wolfgang: *Korea*. Einführung in die Musiktradition Koreas, Mainz: Schott 1985.
- Chang, Chung-Yuan: *Tao, Zen und schöpferische Kraft*, Regensburg 1980.
- Ching, Julia: *Konfuzianismus und Christentum*, Mainz 1989.
- Choi, Ae-Kyung: *Einheit und Mannigfaltigkeit*. Eine Studie zu den fünf Symphonien von Isang Yun, Sinzig: Studio-Verlag 2002 (= Berliner Musik-Studien, Bd. 25).
- Danuser, Hermann: *Die Musik des 20. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd.7), Wiesbaden 1984.
- Do-Dingh, Pierre: *Konfuzius*, Reinbeck: Rowohlt 1960.
- Eckhardt, André: *Musik – Lied – Tanz in Korea*, Bonn 1968.
- Eggebrecht, Hans Heinrich: *Musikalisches Denken*. Aufsätze zu Theorie und Ästhetik der Musik (Taschenbücher zur Musikwissenschaft, Bd. 46), Wilhelmshaven 1977.
- Eggebrecht, Hans Heinrich: *Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1995.
- Eliseit, Horst: *Korea, das zerrissene Lächeln*, Berlin 1978.
- Emigholz, Marita: Töne, die Pinselstrichen gleichen. Die Begegnung von zwei Musik-kulturen in den Kompositionen Younghi Pagh-Paans, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 9, Mainz 1991.
- Emigholz, Marita: *Gespräch mit Younghi Pagh-Paan*, Radio Bremen Sendung Nov. 2005.
- Emigholz, Marita: *Laudatio zum 60. Geburtstag von Younghi Pagh-Paan*, Nov. 2005 (Manuskript).
- Forte, Allen: *The Structure of Atonal Music*, New Heaven: Yale University Press 1973
- Fricke, Stefan (Hrsg.): *World New Music Magazine*. Contemporary Music in Germany. Bd. 16, Deutscher Musikrat, Saarbrücken 2006.
- Gronemeyer, Gisela: *Vom Schweigen befreit*: Younghi Pagh-Paan im Gespräch, in: Programmheft zum Internationalen Komponistinnenfestival, Kassel 1987
- Gronemeyer, Gisela: Den Knoten im eigenen Herzen auflösen. Portrait Younghi Pagh-Paan, in: *Komponistinnenporträt Younghi Pagh-Paan*, Internationale Gesellschaft für Neue Musik, Ortsgruppe Zürich, Programmheft zum Konzert vom 1.12.1989.

- Hankookminjokmunhwadaebaekwasajeon, Große Enzyklopädie der Koreanischen Völker () , 1991 , , Bd 10, S. 880.
- Heister, Hans-Werner und Sparrer, Walter-Wolfgang (Hrsg.): *Der Komponist Isang Yun*. München: Edition Text + Kritik 1997.
- Hilbert, Frank und Vogt, Harry (Hrsg.): *Musik der Zeit (1951 – 2001)*. 50 Jahre Neue Musik im WDR. Köln: WDR 2002.
- Howard, Keith und Bühler, Joachim: Artikel *Korea*, in: Finscher, Ludwig (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite neubearbeitete Ausgabe, Sachteil Band 5, Kassel 1996, Spalte 733 bis 756.
- Jiang, Yimin: *Große Musik ist tonlos*. Eine historische Darstellung der frühen philosophisch-taoistischen Musikästhetik. Mit einem Ausblick auf die Idee der absoluten Musik in der Musikästhetik der deutschen Frühromantik, Bayreuth 1994.
- Kang, Unsu: „*Fluktuationen*“ für Orchester (1964) von Isang Yun, Werkanalyse für die künstlerische Abschlussprüfung im Fach „Komposition“, Robert-Schumann-Institut Düsseldorf, 1986 (Manuskript).
- Kim, Daehyan: *P'ansori als Aufführungskunst*. Studien zum Theater. Bd. 1, Trier 1997.
- Kim, Jeongmee: *The Diasporic Composer. The Fusion of Korean and German Musical Cultures in the Works of Isang Yun*. Los Angeles 1998.
- Kim, Kwang-Kyu: *Die Tiefe der Muschel*, Bielefeld 2000.
- Kleinen, Günter: „*Die Zeit verstreicht wie fliegende Leere*“ – Younghi Pagh-Paan über musikalische Zeit, in: *Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie*, Band 11, Wilhelmshaven: Noetzel 1995, S. 165 – 168.
- Kleinen, Günter: *Rezeptionspsychologie des musikalisch Fremden*, Sino-europäisches Musiklernen jenseits des Exotismus: Theoretischer Hintergrund, in: Krakauer, Peter Maria u. a. (Hrsg.): *Der Diskurs des Möglichen, Musik zwischen Kunst, Wissenschaft und Pädagogik*, Anif / Salzburg: Müller-Speiser 1999.
- Kleinen, Günter: *Musik der Welt: China*. Oldershausen: Lugert-Verlag 2006.
- Koller, John M.: *Oriental Philosophies*, Princeton: Princeton University Press 1985.
- Komponistinnen gestern – heute*, Internationales Festival Heidelberg 12. – 14. Juni 1987, Heidelberg 1987.
- Koschyk, Hartmut (Hrsg.): *Deutschland, Korea geteilt, vereint*; Olzog 2005, S. 161-174.
- Kostelanetz, Richard: *John Cage im Gespräch zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit*, Köln 1989.
- Kristeva, Julia: *Fremde sind wir uns selbst*, Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1990.
- Kunkel, Michael (Hrsg.): *Unterbrochene Zeichen*. Klaus Huber an der Hochschule für Musik der Musik-Akademie der Stadt Basel, Saarbrücken 2005.
- Laotze: *Tao Te King*, Frankfurt/Main 1995.
- Lee, Hye-Ku: *Essays on Korean Traditional Music*, translated by Roger C. Provine, Seoul 1983.
- Maull, Ivo M. und Hanns W.: *Korea*, München 1987.

- Miyamoto, Kenjiro: *Klang im Osten, Klang im Westen*, Saarbrücken: Pfau 1996.
- Nakamura, Hajime: *Ways of Thinking of Eastern Peoples, India, China, Tibet, Japan*. Honolulu: University Press of Hawaii 1981.
- Nyffeler, Max (Hrsg.): *Klaus Huber, Umgepflügte Zeit*, Köln: Musiktexte 1999.
- Nyffeler, Max: *Portrait Younghi Pagh-Paans*. 2002. in: <http://www.pagh-paan.com>.
- Oesch, Hans: *Außereuropäische Musik Teil 1*, darin: Der chinesische Kulturbereich, Band 8 des Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft, hrsg. von Carl Dahlhaus, Laaber: Laaber 1984.
- Pagh-Paan, Younghi: Unterwegs: Reflexionen über meine Tätigkeit als Komponistin, in: *Neuland, Aufsätze zur Musik der Gegenwart*, Jahrbuch 1984, Bd. 4, S. 20-37.
- Pagh-Paan, Younghi: Das Eigene – das Fremde. In: Misch, Imke und von Blumröder, Christoph (Hrsg.): *Komposition und Musikwissenschaft im Dialog III* (1999-2001), Münster 2003, S. 166 – 132.
- Pagh-Paan, Younghi im Programmheft der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, *über die Oper MONDSCHATTEN*, Ortsgruppe Stuttgart, 2006.
- Park, Eun-Hyun: *Die Bedeutung westlicher Musik für die Musik und die Musikerziehung in Südkorea*, Diss. Phil., Münster 2001.
- Park, Moo-Won: *Die Entwicklungsgeschichte der Oper in Korea nach dem Zweiten Weltkrieg*. Wien 1997.
- Paul, Gregor: *Asien und Europa – Philosophien im Vergleich*, Frankfurt/Main 1984.
- Peinkofer, Karl und Tannigel, Fritz: *Handbuch des Schlagzeugs*. Praxis und Technik, Mainz: Schott 1981.
- pgnm (projektgruppe neue musik bremen): *Das Eigene und das Fremde*. Musik zwischen Aneignung und Enteignung, Bremen 1992.
- Reese, Heinz-Dieter: Gattungen des Kunstliedes, in: Burde, Wolfgang (Hrsg.): *Weltmusik Korea*, Mainz 1985.
- Reese, Heinz-Dieter: *Programmheft zum Festival traditioneller Musik '85 / Korea*, Internationales Institut für vergleichende Musikstudien Berlin in Verbindung mit Horizonte 85.
- Rinser, Luise und Yun, Isang: *Der verwundete Drache*, Dialog über Leben und Werk des Komponisten, S. Fischer 1977.
- Schalz, Nicolas und Rautmann, Peter: *Passagen: Kreuz und Quergänge durch die Moderne*, Regensburg: ConBrio 1998.
- Schmidt, Christian Martin: *Brennpunkte der Neuen Musik*. Historisch-Systematisches zu wesentlichen Aspekten. Köln: Musikverlag Hans Gerig 1977. S. 115 – 141.
- Schmidt, Dörte: *Oft hat man geschrieben, meine Musik sei fremdartig für europäische Ohren...* In: Sparrer, Walter-Wolfgang: *Ssi-ol. Almanach 2002/03 der Internationalen Isang Yun Gesellschaft e.V.* Berlin 2002/03. S. 45 – 76.
- Smekal, Giselher: *Den Knoten im eigenen Herzen auflösen*. Die Klangwelt der Younghi Pagh-Paan, in: Programmheft „Portrait einer Komponistin: Younghi Pagh-Paan“, ORF-Wien, 10. Oktober 1989.

- Song, Hye-Jin: *Korean Musical Instruments. Their History and Culture.* Seoul: Youlhwadang 2001
- Song, Hye-Jin: *Koreanische Musik hören Sie auf diese Weise.* Seoul: Darunesang 2002.
- Sparrer, Walter-Wolfgang: *Ssi-ol. Almanach 2002/03 der Internationalen Isang Yun Gesellschaft e.V.* Berlin 2002/03.
- Traditional Korean Music*, ed. by the Korean National Commission for UNESCO, Pace International Research, Oregon (USA) 1983.
- Stephan, Ilja: *Isang Yun. Die fünf Symphonien.* In: Metzger, Heinz-Klaus und Riehn, Rainer: *Musik-Konzepte* 109/110. Landshut: Richard Boorberg Verlag 2000.
- Tsujimura, Koichi; Ryosuke, Ohashi; Heinrich Rombach: *Sein und Nichts*, Freiburg: Herder 1981.
- Utz, Christian, Hu Xienyue (Hrsg.): *Seide und Bambus.* China Found Music Workshop in Wien, Wien 1999.
- Utz, Christian: *Neue Musik und Interkulturalität* (von John Cage bis Tan Dun), Stuttgart: Franz Steiner 2002.
- Vos, Fritz: *Die Religionen Koreas* (= *Die Religionen der Menschheit*, Bd. 22.2), Stuttgart 1977.
- Werning, Rainer: *Südkorea, Politik und Geschichte im Land der Morgenstille*, Köln: Pahl-Rugenstein 1988.
- Westerkamp, Ariadne und Winterfeldt, Susanne: *Younghi Pagh-Paan.* Klangportraits Bd. 3, Berlin 1991.
- Wilson, Peter Niklas: *Furiöse Freiheit und stetiger Fluss.* Zu vier Kompositionen von Mathias Spahlinger und Younghi Pagh-Paan; in: Programmheft der Wittener Tage für Neue Kammermusik, 1992.
- Wilson, Peter Niklas: *Die Kraft der Erinnerung*, in: Begleitheft zur CD Montaigne Audis MO 782026.
- Yun, Shin-Hyang: *Zwischen zwei Musikwelten.* Studien zum musikalischen Denken Isang Yuns, Würzburg: Königshausen-Neumann 2002.

Internetquellen

<http://www.pagh-paan.com/> (03. Oktober 2007)

<http://www.pgnm.de/> (03. Oktober 2007)

Erklärung

Diese Arbeit wurde ohne unerlaubte Hilfe angefertigt. Es wurden keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt und es wurden die wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht.

Unsu Kang