

DE ONDEFINIEERBARE KLEUR

Een onderzoek naar de receptie en effecten van
vermeende Japanse invloeden in het Koreaanse
populaire muziekgenre *t'ŭrot'ŭ*.

Scriptie aangeboden aan:

Barbara Titus

Opleiding Muziekwetenschap

Universiteit Utrecht

Auteur: Tim Ruijgrok

Studentnummer: 3534855

Datum: 28-10-2012

Inhoudsopgave

Inleiding	2
Wat is t'ūrot'ū?	5
Het 'Ppongchak debate'	9
Tussen kolonisatie en dictatuur	14
De censuur	15
De effecten van de censuur	20
Conclusie	26
Bibliografie	27

Inleiding

‘Hoe durf je stellig te beweren dat *ppongtchak* van ons is?’ prijkte er op 6 november 1984 op een pagina in *Korea Daily News* (*Han’guk Ilbo*). Het betrof de titel van een hergepubliceerd artikel van de musicoloog Hwang Byung Ki dat hetzelfde jaar verschenen was in het academisch tijdschrift *East Asian Music* (*Ŭmak Tonga*). In het artikel beweert Hwang dat *ppongtchak* is afgeleid van het Japanse *enka* en het derhalve niet waard is om een onderdeel te zijn van de Koreaanse cultuur.¹ Diverse critici hebben gereageerd op dit artikel, resulterend in een pennenstrijd die bekend is komen te staan als het ‘Ppongchak debate’.

In deze scriptie staat het antagonisme van de Japanse dan wel Koreaanse oorsprong van een specifieke populaire muziekstijl in Zuid-Korea centraal, genaamd ‘trot’ (geromaniseerd *t’ŭrot’ŭ*, ten tijde van de pennenstrijd nog *ppongtchak* genoemd).² Een deel van de geschiedenis van het genre gaat voor zowel Noord- als Zuid-Korea op, maar in deze scriptie ligt de focus op de ontwikkelingen van het genre in Zuid-Korea. Het bijzondere aan *t’ŭrot’ŭ* is dat het doorgaans als een traditioneel Koreaans genre wordt beschouwd en dat het een lange geschiedenis met zich meedraagt voor een populaire muziekvorm aldaar. Deze geschiedenis zit vol met turbulente periodes van maatschappelijke ontwrichting en veranderingen, waaronder de Japanse overheersing (1910-45), de Koreaanse Oorlog (1950-53), de verdeling van Noord- en Zuid-Korea en de verschillende militaire dictaturen tussen 1945 en 1987. Daarnaast drukten grotere tendensen als de Koude Oorlog, de snelle industrialisatie en de democratie na 1987 een grote stempel op de Koreaanse maatschappij. De problematische verhoudingen tussen Korea en Japan vormen daarbij een terugkerend thema. Anti-Japanse sentimenten zijn in de populaire muziek met name te vinden in *t’ŭrot’ŭ*. Niet alleen zangers, zangeressen en componisten, maar ook de regering moesten met deze kwesties omgaan, maar hoe is dat gegaan? De centrale vraag om hier enig licht op te laten schijnen luidt: Hoe hebben verschillende partijen in Zuid-Korea zich gedistantieerd van vermeende Japanse invloeden in *t’ŭrot’ŭ*-muziek en wat zijn de effecten daarvan op de ontwikkeling van het genre?

¹ Gloria Lee Pak, “On the Mimetic Faculty: A Critical Study of the 1984 Ppongchak Debate and Post-Colonial Mimesis,” in *Korean Pop Music: Riding the Wave*, ed. Keith Howard (Kent, England: Global Oriental, 2006), 66.

² *T’ŭrot’ŭ* is een benaming welke pas in de jaren 80 opdook. Vermoedelijk werd deze term pas na het *Ppongchak debate* gebruikt, omdat *ppongtchak* als een wat denigrerende term werd beschouwd. Zie: Min Jung Son, “The Politics of the Traditional Korean Popular Song Style T’ŭrot’ŭ,” 34-35. Voor deze scriptie zal verder de term *t’ŭrot’ŭ* gebruikt worden.

Deze vraag zal besproken worden aan de hand van het reeds aangehaalde *Ppongchak debate* en de politieke kwesties die hieraan vooraf zijn gegaan. Eerst zal ik de *t'ŭrot'ŭ*-muziek en haar ontstaansgeschiedenis bespreken. Dit om een basis te leggen voor het *Ppongchak debate*, waardoor de standpunten beter te plaatsen zijn. In hoofdstuk 3 wordt het *Ppongchak debate* uitgebreid besproken om meer duidelijkheid te krijgen over de vermeende Japanse invloeden in *t'ŭrot'ŭ*. De daaropvolgende hoofdstukken analyseer ik hoe *t'ŭrot'ŭ* zich heeft ontwikkeld onder deze omstandigheden. In hoofdstuk 4 wordt de periode tussen de onafhankelijkheid van Korea en het regime van Park Chung Hee kort besproken. Hoofdstuk 5 zal handelen over de overheidsensuur die door Park Chung Hee is ingesteld en de pogingen van de regering om *t'ŭrot'ŭ*-muziek te zuiveren van Japanse invloeden. Ten slotte tracht ik in hoofdstuk 6 het effect van de overheidsensuur en de ontwikkelingen die *t'ŭrot'ŭ* heeft doorgemaakt te verduidelijken en/of te verklaren.

Deze scriptie zal voornamelijk een beschrijvend onderzoek zijn, waarin gezocht wordt naar relevante informatie en uitspraken met betrekking tot *t'ŭrot'ŭ*. De geschreven bronnen die geraadpleegd worden dienen vooral ter ondersteuning van het betoog. Omdat primaire bronnen in dit onderzoek absent zijn, is dit onderzoek voornamelijk afhankelijk van secundaire bronnen. Dit is helaas tevens gekoppeld aan een andere limitatie: doordat ik het Koreaans niet machtig ben, kan ik geen Koreaanse bronnen interpreteren.

De motivatie voor deze scriptie komt voort uit mijn observatie dat mensen om mij heen, die ik vermoedelijk wel meer algemeen kan omschrijven als Nederlanders, weinig weten over de muziekpraktijk in Aziatische landen. Bovendien ontbreekt Aziatische muziek helemaal in het curriculum van Muziekwetenschappen in Utrecht. Aziatische muziek mag mijns inziens meer aandacht krijgen dan ze nu krijgt. De kennis over traditionele genres is wellicht helemaal afwezig, maar populaire muziek spreekt mijn inziens toch meer tot de verbeelding voor velen. Ik hoor dikwijls geluiden dat men in China, Japan of Korea de Westerse muziek heeft geabsorbeerd en enkel heeft nageaapt, maar dat is een hardnekkig vooroordeel dat ik graag met meer nuance zou willen benaderen, onder meer middels mijn onderzoek.

Wat de wetenschappelijke relevantie betreft wil ik aanhaken bij de visie van Son Min Jung. Zij stelt dat eerder onderzoek naar *t'ŭrot'ŭ* zich vooral heeft gericht op het ontstaan ervan, en minder op het ontwikkelingsproces (hetgeen zij onderzocht heeft). Hoewel ik vermoed dat Son het (ook) over Koreaanse auteurs heeft, ben ik

daarnaast geen Engelse literatuur tegengekomen met een dergelijke aanpak. Derhalve kan een meer specifieke analyse over het algehele ontwikkelingsproces van *t'ŭrot'ŭ*, waarvan deels een stuk receptiegeschiedenis, mijns inziens een waardevolle toevoeging zijn.

Daar komt nog bij dat academisch onderzoek naar Koreaanse populaire muziek in het Engels al behoorlijk schaars is. Zo kon Keith Howard in 2006 nog stellen dat zijn bundel *Korean Pop Music: Riding the Wave* het eerste Engelstalige boek was dat specifiek Koreaanse populaire muziek behandelde. Ik hoop dat ik, met mijn scriptie als bescheiden bijdrage, Korea (weer) op de muzikale landkaart kan zetten. Een reis van duizend mijlen begint bij het neerzetten van een voet.

Romanisaties

In deze scriptie wordt het meest gangbare McCune-Reischauer systeem gebruikt voor het romaniseren van Koreaanse woorden, tenzij het eigennamen betreffen die onder een alternatieve romanisatie bekend staan. In de lopende tekst komt in het geval van Koreaanse namen de achternaam eerst, in de voetnoten wordt de gebruikelijke vorm gehandhaafd waarbij de achternaam als laatst wordt geplaatst. Bij vertalingen wordt achter het vertaalde woord de romanisatie van het eigenlijke woord tussen haken weergegeven.

Wat is t'ūrot'ū?

Ondanks dat het doorgaans problematisch is om een eenduidige definitie van een muzieksoort te geven, is het wel noodzakelijk om te weten wat deze ongeveer behelst bij het bestuderen ervan. Voor *t'ūrot'ū* is dat niet anders. *T'ūrot'ū* is op de meest simpele manier te omschrijven als een sentimenteel liefdeslied dat populair is in Zuid-Korea. Zoals eerder aangegeven draagt *t'ūrot'ū* als populaire muziekvorm in Korea een lange geschiedenis met zich mee; vanaf de omstreken ontstaansperiode rond 1920 tot en met het heden. In deze tijdspanne heeft het genre verschillende namen en connotaties gehad, met het gevolg dat *t'ūrot'ū* voor elke generatie iets anders heeft betekend. Zo werd deze muziekstijl in de jaren 40 en 50 aangeduid met *yubaengga* (muziek die in de mode is) en in de jaren 50 en 60 vooral met de onomatopoëtische term *ppongtchak*.³ *Ppongchak* werd echter als een denigrerende term beschouwd door musici en muziekcritici, waardoor er alternatieven werden geopperd als *sōjōng kayo* (populair lyrisch lied) en *chont'ōng kayo* (traditioneel populair lied).⁴ *T'ūrot'ū* dook als term pas in de jaren 80 op, maar wordt tegenwoordig als gangbare naam gezien. Het woord *t'ūrot'ū* is waarschijnlijk afgeleid van de muziekstijl foxtrot, of aan de Koreaanse uitspraak van het Engelse trot.⁵

Muzikaal gezien wordt *t'ūrot'ū* met name gekenmerkt door het veelvuldig gebruik van vocale ornamenten zoals het verbuigen van de stem.⁶ De zangstem lijkt daarmee ook een centrale rol te spelen in deze muziek. Volgens Son Min Jung heeft de bekende *t'ūrot'ū*-zanger Sul Woon Do in een persoonlijke gesprek gezegd 'dat *t'ūrot'ū* voornamelijk door de inflecties te onderscheiden is van andere genres'.⁷ De omschrijving die Lee Hee Eun van *t'ūrot'ū* geeft legt ook de nadruk op de zangstem (en de tekst). Ze schrijft: '[that] "turotu" (or somewhat derisively "ppong-jack") refers to a music genre that involves modified fox-trot rhythm with sorrowful melody and lyrics'.⁸ Dit citaat luidt tevens een ander belangrijk aspect van *t'ūrot'ū* in, aangezien

³ *Ppongchak* is een onomatopoeie voor het basisritme (*ppong* staat voor de bassdrum, *tchak* voor de snaredrum).

⁴ Min Jung Son, "The Politics of the Traditional Korean Popular Song Style T'ūrot'ū." (PhD diss., University of Texas, 2004), 3.

⁵ Min Jung Son, "Regulating and Negotiating in t'ūrot'ū, a Korean Popular Song," *Asian music* 37.1 (2006): 52

⁶ W.H. Frere, et al. "Inflection." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13789> (geraadpleegd op 6 maart 2012).

⁷ Min Jung Son, "The Politics," 4.

⁸ Hee Eun Lee, "Seeking the 'Others' Within Us: Discourses of Korean-ness in Korean Popular Music," In *Medi@sia: global media/tion in and out of context*, Ed. Todd Holden (London: Routledge, 2006), 144.

velen van mening zijn dat het foxtrotritme (2/4-maat) juist van cruciaal belang is.⁹ Shin en Oh betrekken in hun omschrijving ook de (metrische) structuur erbij. Zij stellen dat: “The Korean popular song genre was dominated initially by the “trot” style, or “ppong tchak,” [...] a common genre of popular music characterized by 4/2 [sic] beat and highly repetitive structure (Kim 1987).”¹⁰

Het citaat van Lee Hee Eun dat al eerder genoemd is, rept ook over ‘treurige melodieën en teksten’ als kenmerkend voor *t’ūrot’ū*. Hoewel dit na verloop van tijd vaak niet meer het geval is, trekt Son over de tekstuele thema’s (in de begindagen van het genre) ook de conclusie dat *t’ūrot’ū*-liedjes vooral droevige verhalen zijn over liefde en leven.¹¹

Het probleem bij het definiëren van *t’ūrot’ū* is dat het genre door de tijd heen verschillende connotaties heeft gehad en het niet altijd hetzelfde heeft beheld, waardoor de bovenstaande karakteristieken niet altijd toepasbaar zijn. Wat wel met veiligheid geconcludeerd kan worden is dat op z’n minst de combinatie van de twee prominente aspecten (de zangtechniek en het metrum) karakteristiek is voor *t’ūrot’ū*.

Mijn eigen ervaring met het genre komt het meest in de buurt van de uitspraak van de zanger Sul Woon Do. *T’ūrot’ū*-liedjes (vooral nieuwere) kunnen erg lijken op popliedjes en/of ballads, en aan de hand van een tweedelige maatsoort zijn ze niet van elkaar te onderscheiden. De zangtechniek daarentegen is simpelweg nooit te vinden in popliedjes en is mijns inziens dan ook van vitaal belang voor een *t’ūrot’ū*-lied.

Naast een treffende beschrijving van het genre is het van belang om te weten waarin *t’ūrot’ū* zijn oorsprong vindt, ook al is deze oorsprong is niet zo eenduidig. De vraag of het genre van oorsprong Japans is of Koreaans houdt veel muziekcritici, musicologen en andere academici nog steeds bezig. De populaire muziek kwam immers op in Korea in de tijd van de Japanse kolonisatie tussen 1910 en 1945, meer specifiek in de periode tussen 1925-45.¹² Globaal gezien was het eerste teken van populaire muziek (*taejung kayo*; letterlijk populair lied) in Korea die van *ch’angga*:

⁹ Min Jung Son, “The Politics,” 4.

¹⁰ Eui Hang Shin & Joong Hwan Oh, “Changing Patterns of Social Network Structure in Composer-Singer Relationships: A Case Study of the Korean Popular Music Industry, 1927-1997,” *East Asia* 20.1 (2002): 27.

¹¹ Min Jung Son, “The Politics,” 135.

¹² Young Mee Lee, “The Beginnings of Korean Pop: Popular Music during the Japanese Occupation Era (1910-45),” vert. Gloria Lee Pak, in *Korean Pop Music: Riding the Wave*, Ed. Keith Howard (Folkestone: Global Oriental, 2006), 1.

vertaalde populaire Japanse liedjes.¹³ Door meerdere auteurs wordt gezegd dat de term *taejung kayo* is ontstaan nadat een bepaalde *ch'angga*, 'Verering van de Dood' (*Saui ch'anmi*), een ongekend succes kende. Deze *ch'angga* had als melodie die van de bekende wals 'De golven van de Donau' van de Roemeense componist Ion Ivanovici (1845-1902), met toevoeging van Koreaanse tekst.¹⁴ Een tweede fase in de ontwikkeling ontstaat wanneer Koreanen hun eigen liedjes gaan componeren, zogenoemde *yubaengga* (liedjes die in de mode zijn). Op dat moment is er nog geen sprake van *t'ŭrot'ŭ*, alhoewel er in sommige *yubaengga* sporen van toekomstige *t'ŭrot'ŭ*-muziek te vinden zijn. Vanaf dit punt is lopen de visies uiteen. Aan de ene kant zegt Lee Young Mee dat de eerste *t'ŭrot'ŭ*-liedjes in 1931 ontstaan en noemt er vervolgens twee.¹⁵ Aan de andere kant stelt Hwang O Kon dat het ontstaan van *t'ŭrot'ŭ* terug te leiden is op de pogingen die gedaan zijn door Koreanen om *shin minyo* (nieuwe volklidjes) te schrijven. Zij zouden hierbij sterk beïnvloed zijn door Japanse *enka* (Japanse populaire muziek) door karakteristieke elementen van deze stijl te gebruiken, waaronder de 2/4-maat en de pentatonische toonladders. Deze vorm van liedjes zouden volgens Hwang bij toeval bekend komen te staan als *t'ŭrot'ŭ*.¹⁶ Frappant bij deze tegenstrijdigheid is dat de twee liedjes die Lee als 'eerste *t'ŭrot'ŭ*-liedjes' aanmerkt 'hun 3/4-maat en de mineurmodus behielden'.¹⁷ Hoewel de mineurmodus ook kan slaan op een pentatonische toonladder met een mineurklank (A-B-C-E-F), denk ik eerder dat dit een treffend voorbeeld is van de heersende onenigheid over de oorsprong van het genre.

Zoals terloops al aangegeven is, hield de vraag of *t'ŭrot'ŭ* van oorsprong Japans of Koreaans was veel academici en musici in Korea bezig. De onenigheid komt voort uit de ontstaansperiode van het genre tijdens de Japanse kolonisatie, hetgeen heel lang een gevoelig onderwerp is geweest. In 1984, bijna 40 jaar later, ontstond er een pennenstrijd naar aanleiding van een hergepubliceerd artikel in *Korea Daily News* (*Han'guk Ilbo*) waarin de auteur Hwang Byung Ki dit onderwerp op een wat provocerende manier aankaartte. Deze pennenstrijd, die bekend is komen te staan als het *Ppongchak debate*, vormt de basis van het onderzoek naar de vermeende

¹³ Min Jung Son, "Highway Songs in South Korea," in *Korean Pop Music: Riding the Wave*, Ed. Keith Howard (Folkestone: Global Oriental, 2006), 73.

¹⁴ Eun Young Jung, "Transnational Cultural Traffic in Northeast Asia: the 'Presence' of Japan in Korea's Popular Music Culture" (PhD diss., University of Pittsburgh, 2007), 82.

¹⁵ Young Mee Lee, "The Beginnings of Korean Pop," 3.

¹⁶ O Kon Hwang, "Korea V, iii: Popular Music," Ed. Robert C. Provine, *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/45812> (geraadpleegd op 19 oktober 2012).

¹⁷ Young Mee Lee, "The Beginnings of Korean Pop," 4.

‘Japanse kleur’ van *t’ūrot’ū*. Want wat was er precies problematisch aan *t’ūrot’ū*, en wat ervoeren de Koreanen precies als Japans aan het genre?

Het ‘Ppongchak debate’

Het *Ppongchak debate* was een pennenstrijd in 1984 naar aanleiding van een artikel van de musicoloog Hwang Byung Ki. Hwang meende dat *t’ūrot’ū* een minderwaardig aftreksel was van het Japanse *enka*, en dat het om die reden geen onderdeel kon zijn van de Koreaanse cultuur. *T’ūrot’ū* was een schandelijke culturele erfenis van de Japanse kolonie; Zuid-Koreanen zouden *t’ūrot’ū* moeten verwerpen en authentieke traditionele muziek moeten herontdekken.¹⁸ Deze beweringen lokten natuurlijk diverse reacties uit. Om overzicht te krijgen van de verschillende standpunten, gebruik ik de verdeling die Son Min Jung maakt tussen ‘essentialisten’ en ‘evolutionisten’. Essentialisten zijn degenen die menen dat *t’ūrot’ū* Japans dan wel Koreaans van oorsprong is, terwijl evolutionisten *t’ūrot’ū* zien als een muzikaal dan wel literair ontwikkelingsproces. De nadruk wordt in deze scriptie gelegd op de Japanse oorsprong van *t’ūrot’ū* (het cultureel imperialistisch standpunt).

Hwang Byung Ki kreeg in de pennenstrijd steun van Park Yong Ku en Lee Geon Yong. Park schreef onder andere dat *t’ūrot’ū* als populaire muziekvorm in de koloniale tijd was gevormd door de Japanse massamedia; het was een kapitalistisch product en geen vorm van muziek die vanuit de mensen zelf kwam.¹⁹ De componist en musicoloog Lee trok Hwangs visie nog breder: de samenleving had geen baat bij *t’ūrot’ū*, maar dat gold net zo zeer voor christelijke hymnen en andere vormen van overgenomen pop- en rockmuziek.²⁰ Hwang en Park onderbouwden hun relaas met enkele muzikale bewijzen. Volgens Hwang was *t’ūrot’ū* afgeleid van het Japanse *enka* middels Koga Masao’s lied ‘Is Sake Made of Tears or Sighs?’ Dit is één van de vroege hits (uit 1931) van de *enka* zanger waarin zijn typische stijl tot uiting kwam, welke de blauwdruk is geworden voor moderne *enka*. “*Koga merodū*” (de benaming voor zijn stijl) bestond onder andere uit sombere teksten, langzame tempi, mandoline of gitaarbegeleiding en het gebruik van *yonanuki* modi.²¹ Volgens Hwang was deze *yonanuki* modus een pentatonische variatie op de Westerse mineur toonladder, ontstaan in Japan.²² Christine Yano schrijft dat de *yonanuki* modus (letterlijk ‘zonder de vierde en zevende toontrap’) veralgemeniseerd werd door schoolliederen uit de Meiji-periode (1868-1912), hoewel volgens de door haar geciteerde Kitahara Michio

¹⁸ Min Jung Son, “The Politics,” 34.

¹⁹ Gloria Lee Pak, “On the Mimetic Faculty,” 67.

²⁰ Ibid., 67-68.

²¹ Christine R. Yano, *Tears of Longing: Nostalgia and the Nation in Japanese Popular Song* (Cambridge: Harvard University Press, 2002), 37.

²² Gloria Lee Pak, “On the Mimetic Faculty,” 67.

de introductie van Schotse en Ierse modi het gebruik van *yonanuki* modi in populaire muziek zou hebben beïnvloed.²³ Park haalde ook de metrische structuur erbij als bewijs. In traditioneel Japanse muziek werd doorgaans een tweedelige maatsoort gebruikt, net zoals in *t'ūrot'ū*, maar in de traditioneel Koreaanse muziek gebruikte men vóór het culturele contact met Japan uitsluitend een driedelige maatsoort.²⁴

Het gebruik van de *yonanuki* modus in vroege *t'ūrot'ū* liedjes (tussen 1920-1945) is in 2001 bestudeerd door Shin Hye Seung. Volgens Shin werd de *yonanuki* modus in de meeste *t'ūrot'ū* liedjes gebruikt, hetgeen dus in overeenstemming is met de beweringen van Hwang.²⁵ Daarnaast hebben diverse essentialisten de literaire vorm van de muziek bekritiseerd. Als *t'ūrot'ū* uit de Koreaanse muziektraditie ontstaan zou zijn, zou het veel aannemelijker zijn dat ze gebruik maakt van Koreaanse proza- of poëzievormen als tekstuele standaard. Dat was echter niet het geval, want de meeste liedjes maakten gebruik van een Japanse strofevorm. In *enka* gebruikt men als strofevorm *waka*, waarin zinnen worden gebruikt van zeven of vijf lettergrepen,²⁶ een aspect dat ook terug is te vinden in *t'ūrot'ū*.

De andere groep, de essentialisten die meenden dat *t'ūrot'ū* een Koreaanse oorsprong had, stond diametraal tegenover deze beweringen. Kim Chi P'yōng, Park Ch'un Sōk en Suh Woo Suk waren binnen de pennenstrijd de voornaamste voorstanders van dit gedachtegoed, alhoewel Pak en Suh ook tot de evolutionisten gerekend kunnen worden. Kim herleidde de tweedelige maatsoort van *t'ūrot'ū* terug tot het traditioneel Koreaans muziekgenre *nongak* (boerenmuziek).²⁷ Specifiek het *dure* ritme, dat vooral werd gebruikt bij oogstfeesten, bevatte het basisritme van *t'ūrot'ū*.²⁸ Daarnaast lichtte Kim toe dat de grondlegger van *enka*, Koga Masao,²⁹ was opgegroeid in de havenstad Inch'ōn. Hij was in zijn jeugd beïnvloed door de Koreaanse muziek uit de jaren 20 en de oorsprong van *enka* was daarmee juist Koreaans. Kim beweerde zelfs dat Koga Masao dit zelf had toegegeven.³⁰ Ten slotte was de hit 'Is Sake Made of Tears or Sighs?' later uitgegeven dan de eerste *t'ūrot'ū* hit 'Old Yellow Castle' (*Hmansōng Yett'ō*). De exacte data zijn niet duidelijk, maar Masao's

²³ Christine R. Yano, *Tears of Longing*, 103.

²⁴ Min Jung Son, "The Politics," 36.

²⁵ Ibid., 37.

²⁶ Christine R. Yano, *Tears of Longing*, 92.

²⁷ Robert C. Provine, "Korea, II,3" in *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/45812> (geraadpleegd op 28 september 2012).

²⁸ Het basisritme bestaat uit een 'lang-kort-kort-lang-lang' motief.

²⁹ Yano benoemt Koga Masao ook als grondlegger van de *enka* muziek. Zie: Christine R. Yano, *Tears of Longing*, 36.

³⁰ Gloria Lee Pak, "On the Mimetic Faculty," 67.

lied zou in 1931 of in 1932 zijn uitgegeven, terwijl *Hwangsong Yett'ō* in 1926 of 1927 zou zijn geproduceerd.³¹ Suh, die op dezelfde dag als Kim reageerde, vond de gedachte van Hwang om *t'ūrot'ū* nationaal 'puur' te maken een 'kenmerk van een destructieve nationalistische cultuur'.³²

In een reactie op iedereen die een 'Japanse kleur' waarnam in *t'ūrot'ū* schreef Kim later dat het oneerlijk was om identiteit te bepalen aan de hand van een toonladder, want 'It is only right that scales are common property of the world's citizens'.³³ Suh vond het net als Kim onzin om op basis van enkele muzikale elementen de nationaliteit van een type populaire muziek te bepalen, omdat muziek een veel breder scala aan dimensies inneemt die haar maken tot wat ze is.³⁴ De songwriter en criticus Park Ch'un Sōk nam een meer neutraal standpunt in en vond de discussie een kip-of-ei-kwestie. Volgens Park was de *yonanuki* modus gerelateerd aan zowel Koreaanse als Japanse muziek, maar kon men deze ook in Afrikaanse en Egyptische volkmuziek terugvinden.³⁵ Daar voegde hij aan toe dat Koreaanse componisten de tweedelige maatsoorten ook wel hadden gebruikt als Korea nooit gekoloniseerd zou zijn geweest. Bovendien konden componisten niet dicteren welke muziek populair of niet populair zou worden, omdat dat bepaald wordt door de keuze van het publiek en niet omdat men het publiek zoiets kan afdwingen.³⁶

Suh probeerde de gedachte dat de traditioneel Koreaanse poëzie- en prozavormen geen gebruik maakten van zinnen van zeven en vijf lettergrepen te bestrijden. Hij bewees met een lied uit de *Paekje* periode (18 v. Chr. - 660 n. Chr.) en een ander uit de *Koryō* periode (918-1392) dat deze liederen refreinen hadden waarin zinnen worden gebruikt van zeven en vijf lettergrepen.³⁷ Kim wijst daarnaast nog op een *minyō* (volkslied) uit de zuidkust van Korea, genaamd *Kanggang sunwōllae*, dat ook een tekst heeft met zeven en vijf lettergrepen in het refrein.³⁸ De oorsprong van dit lied is onbekend, maar volgens Maliangkay zou dit lied volgens de meest aannemelijke theorie gecomponeerd zijn rond de invasies van de Japanse generaal Hideyoshi (1536-1598) in 1592 en 1596 en werd het lied tot in de 20^e eeuw nog

³¹ Min Jung Son, "The Politics," 43.

³² Gloria Lee Pak, "On the Mimetic Faculty," 67.

³³ Ibid., 67.

³⁴ Min Jung Son, "The Politics," 55.

³⁵ Ibid., 56.

³⁶ Gloria Lee Pak, "On the Mimetic Faculty," 67.

³⁷ Min Jung Son, "The Politics," 50.

³⁸ Ibid., 51.

uitgevoerd.³⁹ Kim wilde met *Kanggang sunwollae* ongetwijfeld aantonen dat deze strofevorm ook in meer recente tijden nog te vinden was in een traditioneel Koreaans genre als *minyo*.

Al deze bewijzen van essentialisten roepen wel de (onoplosbare) vraag op hoeveel er precies nodig is om *t'ŭrot'ŭ* als Japans te beschouwen, of in het andere geval, als Koreaans. Zijn de gelijkenissen in ritme, melodie en strofevorm hiervoor genoeg? Frappant bij dit probleem is de opmerking die Christine Yano maakt ten aanzien van *enka*:

Although *enka* is defined in part by the written score (notes, tempo, words, and so on), it is defined in ever greater part by what happens in performance.⁴⁰

Niemand in heeft in de pennenstrijd gesproken over overeenkomsten tussen *t'ŭrot'ŭ* en *enka* in de uitvoering, terwijl de uitvoeringspraktijk schijnbaar een groot deel van de identiteit van *enka* bepaalt. Het is onduidelijk of er daadwerkelijk overeenkomsten waren in de uitvoering, maar waarschijnlijk rekenden de critici destijds de uitvoeringspraktijk niet als een muzikale eigenschap. Gelijkenissen tussen *t'ŭrot'ŭ* en *enka* in de zangtechniek kwamen ook niet naar voren in het *Ppongchak debate*, terwijl die later wel als problematisch worden gezien.⁴¹

Één prominent figuur uit deze pennenstrijd had een andere kijk op dit ontstaansdilemma. Suh Woo Suk stelde enigszins provocatief en retorisch de vraag 'Ppongchak was not a virgin. So does that mean she can no longer love?'⁴² Zoals eerder vermeld vond hij het allereerst een gevaarlijke gedachte van Hwang om *t'ŭrot'ŭ* 'puur Koreaans' te maken, maar ten tweede maakt hij met deze metafoor het probleem duidelijk van de 'juiste' oorsprong willen vinden. Culturele invloeden van (vooral) buurlanden is een fenomeen van alle tijden en *t'ŭrot'ŭ* is volgens Suh dan ook een synthese van internationale culturele invloeden.⁴³ Toch is deze synthese van *t'ŭrot'ŭ* opmerkelijk omdat Japan én Korea een lange tijd geïsoleerde landen waren. Na de invasies van Hideyoshi in Korea werd in 1609 weliswaar een vriendschappelijke band gesloten met het Tokugawa shogunaat, maar in de

³⁹ Roald Maliangkay, "Them Pig-Feet: Anti-Japanese Folksongs in Korea," in *Korea in the Middle: Korean Studies and Area Studies*, ed. Remco Breuker (Leiden: CNWS Publications, 2007), 180-181.

⁴⁰ Min Jung Son, "The Politics," 122.

⁴¹ Meer daarover volgt in het hoofdstuk over de overheidscensuur.

⁴² Gloria Lee Pak, "On the Mimetic Faculty," 67.

⁴³ Min Jung Son, "The Politics," 52-53.

opvolgende Tokugawa periode sloot Japan zich grotendeels van de wereld af.⁴⁴ Daarnaast was de Chosŏn dynastie (1392-1897) vooral in de 19^e eeuw ook een geïsoleerde dynastie, hetgeen enkel werd versterkt door invallen van landen als Frankrijk en de Verenigde Staten. Uiteindelijk was er voor grootmachten als Engeland en Rusland ook geen noodzaak om Korea de deuren te laten openen, waardoor deze isolatie lang stand kon houden. Japan had wel baat bij Korea, en na de Meiji restauratie in 1867 begon Japan een agressieve houding tegenover Korea aan te nemen, die uiteindelijk tot de kolonisatie heeft geleid.⁴⁵ Van intensieve culturele interactie is in deze tijd echter nauwelijks sprake.

Suh was zich ook bewust van de politieke kwesties die ten grondslag lagen aan de beweringen van Hwang. Op 22 november van hetzelfde jaar zouden Japanse muziek en cultuur (gedeeltelijk) worden toegestaan en werd de censuur op een aantal *t'ŭrot'ŭ* liedjes opgeheven.⁴⁶ Deze censuur op *t'ŭrot'ŭ* liedjes werd tijdens het regime van Park Chung Hee (1961-1979) en zijn opvolger Chun Doo Hwan (1980-1988) juist gelegitimeerd door het cultureel imperialistisch standpunt - vergelijkbaar met de visies van Hwang en zijn medestanders in de discussie. En deze politieke kwesties spelen al een langere tijd een rol. Sinds de verdeling van Korea wordt het postkoloniale sentiment tegen Japan in zowel Noord-Korea als in Zuid-Korea gebruikt om hun beleid te legitimeren. Maar wat heeft dit postkoloniale sentiment precies betekend voor de ontwikkeling en de positie van *t'ŭrot'ŭ* en de vermeende Japanse invloeden in het genre?

⁴⁴ Robert Ellwood, *Introducing Chinese Religions*, (Abingdon: Routledge, 2009), 151.

⁴⁵ Carter J. Eckert et. al, *Korea Old and New: A History*, (Seoul: Ilchokak Publishers, 1990), 194-198.

⁴⁶ Min Jung Son, "The Politics," 55.

Tussen kolonisatie en dictatuur

De deelnemers aan het *Ppongchak debate* discussieerden voornamelijk over de ontstaansperiode van *t'ürot'ü*, maar het is belangrijk om te weten wat er in de tussenliggende periode met het genre is gebeurd. Daarnaast kan een korte beschrijving van de jaren tussen het Japans imperialisme en de dictatuur (1945-1961) een iets beter beeld geven van het postkoloniale sentiment dat een rol speelt bij de censuur.

De Japanse kolonisatie heeft een grote stempel gedrukt op de Koreaanse samenleving. In tegenstelling tot andere bezette Aziatische landen werd in Korea geprobeerd de cultuur zoveel mogelijk te vernietigen, waarbij het verbod op het Koreaans of het aannemen van Japanse namen wellicht het meest ingrijpend waren.⁴⁷ Omdat Koreanen in de koloniale tijd geen politieke inspraak hadden, ontstond er een machtsvacuüm nadat Japan zich had teruggetrokken en Korea onafhankelijk werd (15 augustus 1945). Het land bleef bestuurloos achter zonder bekwame leiders die de moderne samenleving konden besturen.⁴⁸ De jaren hierna waren dan ook turbulent. De eerste regering van de dictator Rhee Syngman kwam door fraude aan de macht en daarnaast was er meerdere keren sprake van verdachte sterfgevallen vlak voor de verkiezingen.⁴⁹ Daar kwam nog bij dat in 1950 de Koreaanse Oorlog uitbrak, met drie jaar later de verdeling tussen Noord-Korea en Zuid-Korea tot gevolg. De muziekindustrie was in deze periode helemaal ingestort. Amerikaanse platenmaatschappijen waren tijdens de Tweede Wereldoorlog al uit Korea vertrokken, de Japanse platenmaatschappijen vertrokken na de overgave van Japan, en door de Koreaanse Oorlog was de infrastructuur dusdanig vernietigd dat er geen draagvlak was voor veel culturele producties als muziek, theater en film.⁵⁰ Er bestonden nog wel enkele kleine platenlabels, zoals het label Lucky van componist Park Si-Ch'un en songwriter Yu Ho.⁵¹ Zij hebben in 1945 een grote hit opgenomen, genaamd 'Silla's maanlicht' (*Sillaüi talbam*). Maar de meeste populaire muziek werd opgevoerd door zogenoemde muziektroepen (*akkükktan*), die afhankelijk waren van live optredens. Tijdens de Koreaanse Oorlog ontstonden tevens speciale muziektroepen die

⁴⁷ Eun Young Jung, "Transnational Cultural Traffic in Northeast Asia: the 'Presence' of Japan in Korea's Popular Music Culture" (PhD diss., University of Pittsburgh, 2007), 38.

⁴⁸ Han Kyo Kim, "Japanese Colonialism in Korea," in *Japan Examined: Perspectives on Modern Japanese History*, ed. Harry Wray & Hilary Conroy (Honolulu: University of Hawaii Press, 1983), 227.

⁴⁹ Min Jung Son, "Regulating and Negotiating in t'ürot'ü, a Korean Popular Song," *Asian music* 37.1 (2006): 56.

⁵⁰ Min Jung Son, "The Politics," 156.

⁵¹ *Ibid.*, 158.

optraden op militaire kampen van de Amerikanen. Omdat deze ‘Amerikaanse 8^e-brigade shows’ (*mi-8-gun shodan*) voor de soldaten waren bedoeld, werd door componisten geprobeerd elementen uit de Amerikaanse populaire muziek te incorporeren in hun composities. Dit leverde een syncretistische soort *t’ŭrot’ŭ* liedjes op. Hoewel de titels als ‘Nilliri Mambo’ of ‘Naüi Tango’ suggereren een bepaalde dans als basis te hebben, waren veel muzikale elementen als melodie, instrumentatie en zangtechniek namelijk ontleend aan *t’ŭrot’ŭ*.⁵² Samen met radiozenders die populaire Amerikaanse muziek draaiden, zoals de AFKN,⁵³ werden deze bronnen van Amerikaanse muziek steeds populairder onder de Koreaanse bevolking. Amerikaanse populaire cultuur werd vlak na de Japanse kolonisatie onder andere als beter en nieuw gezien.⁵⁴

De censuur

Ondanks dat de syncretistische vorm van *t’ŭrot’ŭ* in feite al Westerse invloeden bevatte, kwam deze verwestering in *t’ŭrot’ŭ* nog meer tot uiting onder de militaire dictatuur van Park Chung Hee. Vrij snel na zijn staatsgreep in 1961 werden er verscheidene comités opgericht die de productie van populaire muziek controleerden: Comité ter Inspectie van Uitzendingen Korea (*Han’guk pangsong simŭi wŭwŏnhoe*) en Kunst en Cultuur Comité Korea (*Han’guk munhwa yesul yulli wŭwŏnhoe*), opgericht in respectievelijk 1962 en 1966, waarbij de laatstgenoemde in 1976 werd opgevolgd door het Comité voor Uitvoeringsethiek Korea (*Han’guk kongyŏn yulli wŭwŏnhoe*). Het verschil tussen de twee comités was dat het Comité voor Uitvoeringsethiek de liedjes vóór de opname censureerde, terwijl het Comité ter Inspectie van Uitzendingen liedjes onderzocht die al opgenomen waren.⁵⁵ De controles die deze comités uitvoerden waren voornamelijk om politieke redenen, aangezien populaire cultuur werd gezien als draagster van sociale kritiek.⁵⁶ Daarnaast was er het doel om populaire cultuur een nieuw ‘puur Koreaanse’ identiteit mee te geven, hetgeen werd gelegitimeerd door het postkoloniale sentiment van Zuid-

⁵² Min Jung Son, “The Politics,” 159.

⁵³ Roald Maliangkay, “Supporting Our Boys: American Military Entertainment and Korean Pop Music in the 1950s and Early-1960s,” in *Korean Pop Music: Riding the Wave*, ed. Keith Howard (Kent, England: Global Oriental, 2006), 22.

⁵⁴ Eun Young Jung, “The ‘Presence’ of Japan in Korea’s Popular Music Culture,” 59.

⁵⁵ Min Jung Son, “The Politics,” 144.

⁵⁶ Min Jung Son, “Regulating and Negotiating in *t’ŭrot’ŭ*,” 57.

Koreanen tegenover Japan.⁵⁷ Nationalisme was naast anticommunisme één van de ideologische hulpmiddelen om populaire muziek te manipuleren. *T'ŭrot'ŭ* muziek werd Koreaans gemaakt door haar te ontdoen van Japanse invloeden en deze te vervangen door Amerikaanse. De Amerikaanse cultuur werd destijds gezien als tegenhanger van communisme, wat zich uitte in een sterke verwestering van *t'ŭrot'ŭ*.⁵⁸

Deze tendens van Amerikanisering werd versterkt door de 'actieve' censuur van de eerder genoemde comités, die tot 1984 actief was. Als liedjes in strijd waren met de traditionele moraal, ethiek of nationale wet(ten), dan konden deze gecensureerd worden. Dat gold voor zowel Koreaanse als Westerse liedjes. Son spreekt over vier criteria die deze instellingen handhaafden,⁵⁹ terwijl Maliangkay verschillende redenen voor censuur opsomt.⁶⁰ Overeenkomstige redenen voor censuur zijn onder andere 'nationale veiligheid', 'defaitisme' en 'vervalste teksten' (indien opgevat als categorie voor onder andere 'wellustige expressies'). Toch zijn veel liedjes gecensureerd wegens Japanse invloeden. Misschien wel het bekendste voorbeeld hiervan is de censuur die werd gelegd op een grote hit uit 1963 van de zangeres Lee Mi Ja, 'Het camelia meisje' (*Tongbaek agassi*). Twee jaar nadat dit lied was uitgekomen werd getracht de Koreaans-Japanse relatie te verbeteren, wat juist leidde tot een hernieuwde sensitiviteit voor dit onderwerp en tot een censuur op dit lied.⁶¹ De reden hiervoor was de vermeende 'Japanse kleur' (*waesae*) die het lied had.⁶² *Tongbaek agassi* maakte gebruik van de *yonanuki* modus, een tweedelige maatsoort en bevatte daarnaast ook nog bepaalde (niet wenselijke) inflecties van de zangstem.⁶³

Shin Eui Hang en Oh Joong Hwan geven de overheidsensuur ook kort de aandacht in hun artikel, waarbij een aantal zaken opvallen:

Further, the Korean government banned 2,239 popular songs from public singing, recording, or broadcasting during 1962 to 1986 (Seon 1993; Kim 1994). Included on the list of banned popular songs were those composed by songwriters who moved to North Korea during the Korean War, those of "low quality and unfit for public dissemination," and those judged as "Japanese flavored" or "plagiarized" by the government-appointed Broadcasting Ethics Committee (Kim 1994). A great majority of the banned songs were in the category of "Japanese flavored" or "plagiarized," while a substantial number were

⁵⁷ Min Jung Son, "The Politics," 169.

⁵⁸ Min Jung Son, "Regulating and Negotiating in *t'ŭrot'ŭ*," 58.

⁵⁹ *Ibid.*, 73.

⁶⁰ Roald Maliangkay, "Pop for Progress: Censorship and South Korea's Propaganda Songs," in *Korean Pop Music: Riding the Wave*, ed. Keith Howard (Kent, England: Global Oriental, 2006), 51.

⁶¹ Gloria Lee Pak, "On the Mimetic Faculty," 63.

⁶² *Ibid.*, 63.

⁶³ Min Jung Son, "Regulating and Negotiating in *t'ŭrot'ŭ*," 57-58.

banned because the songs were suspected of having anti-military regime themes and connotations.⁶⁴

Shin en Oh noemen ook de Japanse kleur als één van de belangrijkste redenen van censuur. Maar wat mijns inziens duidelijker naar voren komt, is dat de censuur een ideologische basis had van anticommunisme en nationalisme. Koreaanse componisten die in Noord-Korea resideren zijn namelijk communistisch, iets wat slecht viel onder het sterk anticommunistische bewind van Zuid-Korea. Liedjes met Japanse invloeden moesten juist vermeden worden omdat deze niet Koreaans waren (waarbij dit anti-Japanse sentiment hand in hand gaat met nationalistisch sentiment). Ten slotte laat de laatste opmerking van Shin en Oh zien dat de overheidsensuur feitelijk een dubbele bodem had. Antimilitaristische thema's druisten in tegen de fundering van het regime, aangezien die een militaire dictatuur betrof, en liedjes met zulke thematiek werden daarom ook gecensureerd. Een andere aanwijzing voor de meer propagandistische wijze waarop de censuur gebaseerd was, is te vinden in de jaren 70. Naast het censureren van ongepaste liedjes, begon de regering in 1972 ook gepaste liedjes te promoten door een speciale vereniging hiervoor op te richten. Er werden liedjes gemaakt die een specifieke moraal of ethische waarde propageerden, zogenoemde *kōnjōn kayo* ('gezonde liedjes'). Deze liedjes werden onherroepelijk aan het einde van een album geplaatst en vielen erg op door hun afwijkende (snelle) ritme.⁶⁵

De vraag is wat deze manieren van censuur precies betekend hebben voor het karakter van de *t'ūrot'ū* muziek in deze jaren. Een logisch gevolg van de censuur op 'Japanse kleur' is dat componisten omschakelen naar Westerse majeure en/of mineur toonladders en dat zangers en zangeressen terughoudend zijn met bepaalde ornamenten in hun zanglijnen. Toch blijft de manier van zingen behoorlijk intact en wordt het als één van de kernpunten van *t'ūrot'ū* gezien.⁶⁶ Dit heeft wellicht te maken met de gelijkenissen tussen *t'ūrot'ū* en *kagok* (traditioneel Koreaans kunstlied) en/of *minyo* (traditioneel Koreaans volkslied). Volgens Son heeft Cho Sun Ja in een documentaire beweerd dat in *t'ūrot'ū* gebruik werd gemaakt van dezelfde

⁶⁴ Eui Hang Shin & Joong-Hwan Oh, "Changing Patterns of Social Network Structure in Composer-Singer Relationships: A Case Study of the Korean Popular Music Industry, 1927-1997," *East Asia* 20.1 (2002): 49.

⁶⁵ Roald Maliangkay, "Pop for Progress: Censorship and South Korea's Propaganda Songs," in *Korean Pop Music: Riding the Wave*, ed. Keith Howard (Kent, England: Global Oriental, 2006), 53.

⁶⁶ Min Jung Son, "The Politics of the Traditional Korean Popular Song Style T'ūrot'ū," 168-169.

zangtechnieken als in deze oudere genres.⁶⁷ Met de sterk nationalistische politiek in het achterhoofd kan deze associatie met traditioneel Koreaanse genres een rol gespeeld hebben in het behouden van de vocale inflecties en vibrato's.

De maatsoort van *t'ŭrot'ŭ* blijft vaak nog wel tweedelig, maar er komen meer ritmische variaties in het genre, zoals vanuit rock of latin.⁶⁸ Het is vrij opmerkelijk dat *t'ŭrot'ŭ* in deze jaren 'Koreaans' wordt gemaakt door er steeds meer Amerikaanse/Westerse invloeden in te verwerken. Frappant is dat de term *t'ŭrot'ŭ* (of *ppongtchak*) juist na de oorlog was ontstaan om het oude *yubaengga* te vervangen, met als doel de Koreaanse populaire muziek te scheiden van Westerse popmuziek of andere Westerse genres als rock en blues.⁶⁹

De censuur heeft naast een veramerikanisering (of verwestering) van *t'ŭrot'ŭ* ook effect gehad op de tekstuele thematiek van het genre. Maliangkay zegt daar iets interessants over in zijn artikel wanneer hij het heeft over het arbitraire karakter van de lijst van gecensureerde liedjes:

As with Korean songs, however, the list of banned Western songs has something of an arbitrary nature, though it is probably fair to say that Western artists were allowed more freedom in their lyrics and behaviour than were Korean artists.⁷⁰

Volgens Maliangkay werd er van Koreaanse artiesten minder toegestaan dan van Westerse artiesten, omdat Koreaanse artiesten zich moesten houden aan de idealen van de regering met betrekking tot tekstuele thema's van liedjes. De comités die door de regering zijn opgezet censureerden naast 'vermeende Japanse invloeden' voornamelijk liedjes om de kwaliteit van de tekst, zoals uit eerdere voorbeelden is gebleken. Omdat teksten over traditioneel Koreaanse moraal wel werden geprezen, zou dit een canon van gewenste thematiek in de hand spelen. Dit lijkt ook zeer aannemelijk wanneer de opmerking van Son in acht wordt genomen aangaande het verdwijnen van de sociale kritiek in *t'ŭrot'ŭ*:

For sure, some songs were intended to carry ideological messages, while other songs happened to be attached to political events for any particular reason. As a matter of fact, *t'ŭrot'ŭ* has become, either musically or circumstantially, associated with

⁶⁷ De titel van de documentaire is *Nanŭn Sesangŭl Norae Haetta* (I Sang the World), welke uitgezonden was op 19 februari 2003.

Min Jung Son, "The Politics," 44.

⁶⁸ Ibid., 169.

⁶⁹ Min Jung Son, "Highway Songs in South Korea," 73.

⁷⁰ Roald Maliangkay, "Pop for Progress," 51.

conventional Korean mores, losing its power to serve as a social commentary, as it has been more standardized. The social commentaries are mostly found in the early *t'ŭrot'ŭ* songs.⁷¹

Naar mijn idee is het verdwijnen van sociale kritiek direct te koppelen aan de censuur die tussen 1962 en 1984 is uitgedragen, omdat de comités streng op dit aspect controleerden. Son noemt wel twee liedjes die in zekere mate sociale kritiek bevatten. De tweede hiervan, 'Vlag van april' (*Sawŏlli kiŭpa*), prijst bijvoorbeeld een democratische beweging van studenten die plaatsvond op 19 april 1960. Maar Son voegt ook toe '[that] the song has often been addressed as one of the few *t'ŭrot'ŭ* songs that expressed social commentary'.⁷² Hoewel er ook liedjes werden gecensureerd voordat de hierboven besproken comités werden opgericht, is het opmerkelijk dat de twee voorbeelden die Son aanhaalt beide voor deze periode zijn opgenomen. 'Vlag van april' is in 1960 opgenomen en het andere lied nog in de jaren daarvoor. De censuurcomités waren niet te benauwd om liedjes in een later stadium te censureren, zoals bij 'Het camelia meisje' van Lee Mi Ja gebeurde, dus dan blijft de vraag waarom één van de comités dit lied achteraf nooit heeft gecensureerd.

Het lijkt er op dat de focus op (nationale) identiteit en het verwerpen van Japanse invloeden door de regering serieuze implicatie heeft gehad voor zowel de onderwerpen, als het muzikale idioom van de *t'ŭrot'ŭ* liedjes. Voor een bevestiging hiervan zal gekeken moeten worden naar de jaren na de strenge overheidsensuur.

⁷¹ Min Jung Son, "The Politics of the Traditional Korean Popular Song Style T'ŭrot'ŭ," 146-147.

⁷² Ibid., 147.

De effecten van de censuur

De jaren van censuur hebben een grote stempel gedrukt op de karakteristieken van *t'ŭrot'ŭ*, daar vrijwel alle aspecten op de zangtechniek na drastisch zijn veranderd ten opzichte van de jaren ervoor. Enerzijds beleefde het genre zijn hoogtepunt onder deze censuur, anderzijds werden componisten en artiesten enorm beknot in hun vrijheid, vooral op tekstueel gebied. Zoals in het vorige hoofdstuk is beschreven zijn er aanwijzingen dat de tekstuele thematiek van *t'ŭrot'ŭ* liedjes is veranderd door de censuur, naast een verwestering van de muziek. Een belangrijk onderwerp, sociale kritiek, was volgens Son Min Jung in de jaren van censuur verdwenen, op enkele missers van de censuurcomités na. Maar er zijn nog meer verschillen te zien tussen de thematiek van vroege *t'ŭrot'ŭ* liedjes en latere *t'ŭrot'ŭ* liedjes. Negatieve thematiek was bijvoorbeeld niet gewenst bij de comités,⁷³ terwijl dit een lange tijd een essentieel onderdeel is geweest van *t'ŭrot'ŭ*. Een citaat van Gloria Lee Pak kan dit enigszins verduidelijken:

Reflecting Korean popular sentiment in the aftermath of war, the song genre provided people with a musical release through metaphors of parting and wandering. Its themes were similar to those of *enka*, but sung within Korea's national context, imbued with the changing attitudes and world views characteristic of each decade.⁷⁴

Dat de thema's hetzelfde zijn als in *enka* is in overeenstemming met hetgeen Yano hierover schrijft. Zij geeft aan dat thema's als 'rondzwerven' of 'ontheemd zijn' populaire *enka* thema's geweest in de vooroorlogse periode, die na de oorlog belangrijk zijn gebleven in Japan.⁷⁵ Dat zulke thema's in Korea opdoken na de Japanse overheersing is dan ook niet verwonderlijk. Alleen maakte een dergelijke analogie met *enka* de thema's waarschijnlijk al ongeschikt om door de censuur heen te komen, en daarnaast zijn verlaten en rondzwerven vrij negatieve thema's te noemen. Dit verbod op expliciet negatieve thematiek komt waarschijnlijk voort uit het doel van de regering om Zuid-Korea een eigen identiteit te geven, waarbij weeklagen over het verleden enkel een belemmering zou zijn om dat te bereiken. Opvallend aan deze censuurmaatregel is dat de Japanse regering in de oorlogsperiode iets soortgelijks ondernam wat de oorlogsprestaties ten goede moest komen. Zaken

⁷³ Min Jung Son, "Regulating and Negotiating in *t'ŭrot'ŭ*," 73.

⁷⁴ Gloria Lee Pak, "On the Mimetic Faculty," 65.

⁷⁵ Christine R. Yano, *Tears of Longing*, 37.

die een wenselijk effect op de oorlogsprestaties zouden hebben, werden gepromoot, en zaken met een ongewenst effect werden verboden.⁷⁶ Openlijke uitingen van verdriet in teksten, zoals middels het woord *namida* (tranen), werden daarbij als een ongewenst effect verboden.⁷⁷ Hoewel de Japanse regering dit sentiment niet heeft kunnen onderdrukken (de negatieve thema's waren nog volop aanwezig na de oorlogsperiode), lijkt het erop dat de overheidsensuur in Zuid-Korea deze thema's op z'n minst uit één specifieke, doch dominante muziekstijl heeft kunnen filteren. Son constateert namelijk ook dat '[*t'ūrot'ū*] lyrics consequently began to express lighter and more cheerful themes instead of sorrowful love'.⁷⁸ Liefde was één van de weinige thema's die haast probleemloos door de censuur heen kon komen, mits de teksten hierover niet te droevig of negatief waren. Zodoende transformeerde *t'ūrot'ū* zich meer tot een licht liefdeslied.

Deze transformatie tot een licht liefdeslied kan ook deels een uitwerking zijn van de toenemende populariteit van de muziekstijl *palladū* (ballad). Jung Eun Young haalt Lee Young Mee aan in haar artikel als ze de opkomst van het genre in de jaren 60 bespreekt:

She [Lee Young Mee] explains that the flexibility and simplicity of easy-listening music led many Korean pop singers in the 1960s to adapt the genre and to avoid the singers techniques involving bending and vibrating notes found typically in *t'ūrot'ū* and Korean folk songs.⁷⁹

De omstandigheden van de censuur hebben misschien wel voor de opkomst van andere muziekstijlen gezorgd die de ongewenste elementen vermeden die in *t'ūrot'ū* werden gecensureerd. De typische zangstijl van *t'ūrot'ū*, met talloze vocale ornamenten, kan ook vanwege de Japanse connotaties ermee expres vermeden zijn. Andere karakteristieken op het gebied van de teksten van *palladū* lijken dit 'censuurontwijkende gedrag' te bevestigen. Jung zegt namelijk ook '[that] unlike the typical *t'ūrot'ū* expression of tears and heart-wrenching despair (or life and death relations) from the earlier periods, easy-listening songs in the 1960s held a temperate expression of sadness'.⁸⁰ Dit lijkt een reactie op één van de redenen van de

⁷⁶ Christine R. Yano, "Tears of Longing," 37.

⁷⁷ Ibid., 38.

⁷⁸ Min Jung Son, "The Politics," 169.

⁷⁹ Eun Young Jung, "The Place of Sentimental Song in Contemporary Korean Musical Life," *Korean Studies* 35 (2011): 76-77.

⁸⁰ Eun Young Jung, "The Place of Sentimental Song," 77.

censuurcomités om liedjes te censureren, te weten ‘defaitisme/negatieve thema’s’.⁸¹ Extreem neerslachtige thema’s werden in z’n algemeenheid niet toegestaan, en emoties temperen in liedteksten zorgt er tenminste voor dat de liedjes worden toegestaan. Een andere manier om emoties te temperen is om deze emoties minder direct te uiten. Dit minder direct uiten van (hevige) emoties gebeurt vooral in de jaren 70 en 80, zoals Jung hierover zegt:

Using less straightforward words became standard throughout the 1970s and 1980s in part as a response to oppressive governmental monitoring and censorship of public cultural activities in general.⁸²

Het is niet onaannemelijk dat *t’ŭrot’ŭ* muziek, terwijl ze haar terrein langzamerhand kwijtraakt, wordt beïnvloed door onder andere *palladŭ*. *T’ŭrotŭ* werd in de jaren 70 steeds meer geassocieerd met de oudere generatie, onder andere door het succes van *t’ong kit’a* onder de jonge generatie.⁸³ *T’ong kit’a* ontstond als reactie op de ervaring van Amerikaanse folksongs een decennium eerder.⁸⁴ Net als *palladŭ* was *t’ong kit’a* een meer toegankelijk genre, maar vooral aantrekkelijk voor de jeugd. Het werd in vocaal opzicht niet bemoeilijkt door de zangtechnieken als in *t’ŭrot’ŭ*, en men probeerde zich juist een eigen, individuele zangstijl aan te meten en zichzelf met simpele gitaarbegeleiding te ondersteunen.⁸⁵ Rond dezelfde tijd was een herleving van *t’ŭrot’ŭ* merkbaar door artiesten met andere muzikale achtergronden. Zo beïnvloedde enkele rockartiesten de *t’ŭrot’ŭ*-muziek, zoals Cho Yong P’il,⁸⁶ die een soort mengvorm maakte tussen rock en *t’ŭrot’ŭ*.⁸⁷ Het genre verkreeg hiermee een ‘nieuwere’ uitstraling en meer diversiteit in het muzikale idioom door deze artiesten met een achtergrond in andere muziekstijlen. Maar omdat *t’ŭrot’ŭ* vooral werd verdreven door de alomtegenwoordigheid van ballad liedjes in de jaren 80,⁸⁸ is het niet gek dat er later ingespeeld is op het succes van *palladŭ*. *Palladŭ* was in die tijd een vrij nieuw genre en

⁸¹ Min Jung Son, “The Politics,” 138.

⁸² Eun Young Jung, “The Place of Sentimental Songs,” 77.

⁸³ Eun Young Jung, “The Presence,” 108-109.

⁸⁴ *T’ong kit’a* komt van de samenvoeging van het Koreaanse woord voor ‘doos’ en het Engelse ‘guitar’, waarmee een akoestische gitaar wordt bedoeld.

⁸⁵ Okon Hwang, “The Ascent and Politicization of Pop Music in Korea: From the 1960s to the 1980s,” in *Korean Pop Music: Riding the Wave*, 37.

⁸⁶ Cho Yong P’il wordt doorgaans niet als *t’ŭrot’ŭ* zanger gezien, maar is in de jaren 80 meer bekend als invloedrijke pop-ballad (*palladŭ*) zanger. Zie: Min Jung Son, “The Politics,” 168.

⁸⁷ Min Jung Son, “The Politics,” 167.

⁸⁸ Min Jung Son, “Highway Songs in South Korea,” 74.

de maatschappelijke omstandigheden maakte *palladŭ* het meest toegankelijk voor Koreanen om hun emoties te uiten.⁸⁹

De vraag wat de gelimiteerde vrijheid van artiesten om zich te uiten precies tot stand heeft gebracht is moeilijk te beantwoorden. De opmerking die Jung Eun Young maakt in de conclusie van haar artikel ‘The Place of Sentimental Song in Contemporary Korean Musical Life’ (2011) impliceert namelijk iets vreemds. Zij sluit af met de volgende bewering:

What then, of the larger field of Korean pop music - not just *palladŭ*, but the older popular music genres, such as *tŭrotŭ*, and the newer contrastive genre of *taensŭ ŭmak*/dance music? Though popular with a somewhat narrower segment of the population as a whole, these genres, too, express sentiments that resonate in the lives of contemporary Koreans.⁹⁰

Vooraf het laatste aan Jungs bewering valt op: dat juist expressie van sentimenten volgens haar een bepaalde soort muziek Koreaans maakt. Maar wat behelste *t’ŭrot’ŭ* dan in de tijd van censuur? Artiesten werden ten tijde van de censuur belemmerd in hun expressie, of anders gezegd: expressies werden hen haast opgelegd. In navolging van de conclusie van Jung zou dan geconcludeerd moeten worden dat *t’ŭrot’ŭ*-artiesten strikt genomen geen Koreaanse muziek maakten. Of ze maakten een soort pseudo-Koreaans muziek middels sentimenten die bepaald werden door de regering middels de strenge censuur. Ik denk dat Jungs conclusie daarom iets te makkelijk geformuleerd is. Het bovenstaande probleem staat daarnaast in schril contrast met de pogingen van de regering om *t’ŭrot’ŭ* Koreaans te maken, die dat juist probeerde te bewerkstelligen door Japanse muzikale elementen uit te wissen. Hoe Koreaans is *t’ŭrot’ŭ* nou werkelijk geworden door het uitwissen van de ‘Japanse kleur’ door de regering?

Veranderingen op muzikaal gebied zijn minder evident dan de tekstuele veranderingen. Dat komt deels omdat de informatie steeds schaarser wordt met betrekking tot de ontwikkelingen van *t’ŭrot’ŭ* in de jaren 80 en 90. De verwestering onder de censuur wordt door veel auteurs aangehaald, maar het muzikale idioom van *t’ŭrot’ŭ* na de censuur wordt veelal achterwege gelaten omdat het genre niet meer dominant is. Veel auteurs die Koreaanse popmuziek behandelen, schrijven daarentegen over populaire genres als *palladŭ* of de opkomst van rap.

⁸⁹ Eun Young Jung, “The Place of Sentimental Song,” 78.

⁹⁰ Ibid., 89.

Son bespreekt echter een duidelijke verandering in *t'ŭrot'ŭ* vanaf de jaren 80. Tijdens de opleving van *t'ŭrot'ŭ* door de cassetetape (en de daaraan verbonden uitvinding van de '*t'ŭrot'ŭ medley*') ontstond een nieuwe soort *t'ŭrot'ŭ*, bekend onder de namen '*shin t'ŭrot'ŭ*', '*hai t'ŭrot'ŭ*', of '*semi-t'ŭrot'ŭ*'.⁹¹ Deze nieuwe stijl kenmerkte zich door een snel (discoachtig) ritme, majeure toonladders en luchthartige teksten.⁹² Deze kenmerken komen niet zomaar uit de lucht vallen, zoals gebleken is uit de ontwikkeling van *t'ŭrot'ŭ* onder de censuur. Wat nieuwer is, is de invloed van discoritmes. Die komt met name vanuit de *t'ŭrot'ŭ medley's*, een stijl waarbij verschillende *t'ŭrot'ŭ* liedjes onder een soortgelijke ritmische begeleiding aaneen werden geregen.⁹³ Son noemt bij deze nieuwe genres met name de invloed van twee populaire artiesten: Choo Hyun Mi en Epaksa. Zangeres Choo Hyun Mi heeft de 'nieuwe' *t'ŭrot'ŭ* gestandaardiseerd met haar vele vocale ornamenten die ze toepaste, terwijl de muziek daarbij zowel vrolijk als droevig kon klinken.⁹⁴ Epaksa was een zanger die opgroeide met *p'ansori* en elementen daaruit invoegde zijn *t'ŭrot'ŭ medley's*, vooral middels de vaak betekenisloze kreten waarmee hij de ruimte tussen de verschillende coupletten opvulde.⁹⁵

Son bespreekt tevens een tendens van traditievorming van het genre in de jaren 90. *T'ŭrot'ŭ* wordt gezien als een genre dat de traditioneel Koreaanse waarden en ethiek tot uiting brengt, iets wat door Son duidelijk naar voren wordt gebracht door de (lokale) concerten die ze onderzocht heeft. Wel opvallend is dat volgens haar de *t'ŭrot'ŭ* muziek 'bevrijd werd van haar connotaties met het Japans cultureel imperialisme door de aanstelling van de eerste niet-militaire president in 1992'.⁹⁶ Zou de kwestie van *maesaek* (Japanse kleur) enkel door de regering zo problematisch gemaakt en gehouden zijn? Ik denk niet dat Son zoiets na haar eigen onderzoek over *t'ŭrot'ŭ* zou kunnen impliceren, vooral niet als er terug wordt gedacht aan het *Ppongchak debate*.

Typisch aan de ontwikkelingen van *t'ŭrot'ŭ* die in dit hoofdstuk besproken zijn, is enerzijds dat de oude thematiek niet meer terugkomt na de canonisering ervan door de censuur. Door het verbod op specifieke expressies en onderwerpen heeft

⁹¹ Min Jung Son, "Highway Songs in South Korea," 75.

⁹² Min Jung Son, "Regulating and Negotiating," 62.

⁹³ Ibid., 63.

⁹⁴ Min Jung Son, "The Politics," 198.

⁹⁵ *P'ansori* is een traditionele vertelling van een episch verhaal middels een lied waarbij een zanger(es) een verhaal vertelt onder begeleiding van een drummer. Hierbij bemoedigt de drummer de zanger(es) door veelal betekenisloze uitroepen. Zie: Min Jung Son, "Highway Songs in South Korea," 77

⁹⁶ Min Jung Son, "The Politics," 216.

t'ūrot'ū tekstueel gezien een ander kader gekregen. Anderzijds wordt *t'ūrot'ū* in de jaren 90 als een traditioneel genre gezien, waarin traditionele Koreaanse waarden centraal staan. Mijns inziens is het eerste proces, de ontwikkeling van de tekstuele thematiek, een divergerend proces geweest waarvan de uitkomst ver weg is komen te staan van de oorsprong. Het andere proces, van de muzikale ontwikkeling, is wat minder duidelijk één specifiek kant op gegaan, maar lijkt voor een deel op de begindagen van het genre terug te grijpen. De zangtechniek, de uitvoering en de connotaties met *t'ūrot'ū* staan dichterbij de vroege vorm van het genre, maar voor het muzikale idioom gaat die conclusie niet geheel op. Muzikaal gezien blijkt *t'ūrot'ū* muziek eerder syncretistisch van aard: het neemt verschillende invloeden van andere populaire genres op, terwijl ze bij haar basis blijft.

Daarnaast werd Japanse muziek na een lange tijd van censuur langzamerhand meer gemeengoed vanaf de 'Open Door Policy' in 1998. Naast de populariteit van Koreaanse muziek in Japan, werd Japanse muziek ook enorm populair in Korea, met name om meer esthetische waarden (vaak gerelateerd aan het imago en de persoonlijkheid van de artiest).⁹⁷ *T'ūrot'ū* verdwijnt, vooral in vergelijking met deze populaire tendensen, steeds meer naar de achtergrond.

⁹⁷ Eun Young Jung, "The Presence," 220.

Conclusie

Het *Ppongchak debate* laat duidelijk zien dat vermoedelijke Japanse invloeden in *t'ŭrot'ŭ* een groot discussiepunt is geweest. Niet alleen op dat specifieke moment, maar de jaren ervoor en erna hebben critici zich over dit fenomeen gebogen. Dat het cultureel imperialistisch standpunt (van de besproken essentialisten) door de jaren heen overheerste, is te zien aan de restricties die de regering oplegde op populaire muziek. De Japanse invloeden, die voornamelijk gevonden werden in muzikale eigenschappen van het genre, moesten weggepoetst worden en worden vervangen door een nieuwe, Koreaanse identiteit. Deze identiteit werd in het beginsel verkregen door te putten uit Amerikaans populair muziek idioom. Dit zorgde wel voor een discrepantie in de identiteit van *t'ŭrot'ŭ* als geheel, omdat de tekstuele thema's door censuur gekanaliseerd werden. Dit had tot gevolg dat *t'ŭrot'ŭ*-muziek in de periode na de censuur meer de uitstraling van een luchthartig liefdeslied kreeg, terwijl ze tegelijkertijd terrein verloor aan andere opkomende genres zoals *palladŭ*, en later rap en disco. Muzikaal gezien grijpt *t'ŭrot'ŭ*-muziek terug op haar begindagen middels de zangtechniek, wijkt ze af van haar begindagen qua tekstuele thematiek en is ze syncretistisch van aard als het aankomt op muzikaal idioom. Nadat Japanse muziek vanaf 1998 steeds meer gemeengoed is geworden in Zuid-Korea, is het de vraag of *t'ŭrot'ŭ* de vermeende Japanse kleur kwijt is, of niet. Was *maesaek* misschien toch de grondverf van de regering? Of is de ontkleuring van *t'ŭrot'ŭ* slechts een kwestie van tijd?

Bibliografie

Internetbronnen

Frere, W.H. et al. "Inflection." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13789> (geraadpleegd op 6 maart 2012).

Hwang, O Kon. "Korea V,1,iii: Popular Music," Ed. Robert C Provine, *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/45812> (geraadpleegd op 19 oktober 2012).

Provine, Robert C. "Korea, II,3" in *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/45812> (geraadpleegd op 28 september 2012).

Literatuur

Eckert, Carter J., Lee, Ki-Baik, Lew, Young Ick, Robinson, Michael & Wagner, Edward W.. *Korea Old and New: A History*. Seoul: Ilchokak Publishers, 1990.

Ellwood, Robert. *Introducing Japanese Religion*. Abingdon: Routledge, 2008.

Hwang, O Kon. "The Ascent and Politicization of Pop Music in Korea: From the 1960s to the 1980s." In *Korean Pop Music: Riding the Wave*, edited by Keith Howard, 34-47. Kent, England: Global Oriental, 2006.

Jung, Eun Young. "Transnational Cultural Traffic in Northeast Asia: the 'Presence' of Japan in Korea's Popular Music Culture." PhD diss., University of Pittsburgh, 2007.

———. "The Place of Sentimental Song in Contemporary Korean Musical Life." *Korean Studies* 35 (2011): 76-77.

Kim, Han Kyo. "Japanese Colonialism in Korea." In *Japan Examined: Perspectives on Modern Japanese History*, edited by Harry Wray & Hilary Conroy, 222-228. Honolulu: University of Hawaii Press, 1983.

Lee, Hee Eun. "Seeking the 'Others' Within Us: Discourses of Korean-ness in Korean Popular Music." In *Medi@sia: global media/ tion in and out of context*, edited by Todd Holden, 128-145. London: Routledge, 2006.

Lee, Young Mee. "The Beginnings of Korean Pop: Popular Music during the Japanese Occupation Era (1910-45)." In *Korean Pop Music: Riding the Wave*, edited by Keith Howard, 1-9. Kent, England: Global Oriental, 2006.

Lee Pak, Gloria. "On the Mimetic Faculty: A Critical Study of the 1984 Ppongchak Debate and Post-Colonial Mimesis." In *Korean Pop Music: Riding the Wave*, edited by Keith Howard, 62-71. Kent, England: Global Oriental, 2006.

Maliangkay, Roald. "Them Pig-Feet: Anti-Japanese Folksongs in Korea." In *Korea in the Middle: Korean Studies and Area Studies*, edited by Remco Breuker, 175-203. Leiden: CNWS Publications, 2007.

———. "Supporting Our Boys: American Military Entertainment and Korean Pop Music in the 1950s and Early-1960s." In *Korean Pop Music: Riding the Wave*, edited by Keith Howard, 21-33. Kent, England: Global Oriental, 2006.

———. "Pop for Progress: Censorship and South Korea's Propaganda Songs." In *Korean Pop Music: Riding the Wave*, edited by Keith Howard, 48-61. Kent, England: Global Oriental, 2006.

Shin, Eui Hang & Oh, Joong-Hwan. "Changing Patterns of Social Network Structure in Composer-Singer Relationships: A Case Study of the Korean Popular Music Industry, 1927-1997." *East Asia* 20.1 (2002): 24-53.

Son, Min Jung. "Highway Songs in South Korea." In *Korean Pop Music: Riding the Wave*, edited by Keith Howard, 72-81. Kent, England: Global Oriental, 2006.

———. "Regulating and Negotiating in t'ŭrot'ŭ, a Korean Popular Song." *Asian music* 37.1 (2006): 51-74.

———. "The Politics of the Traditional Korean Popular Song Style T'ŭrot'ŭ." PhD diss., University of Texas, 2004.

Yano, Christine R. *Tears of Longing: Nostalgia and the Nation in Japanese Popular Song*. Cambridge: Harvard University Press, 2002.