

ARBEITER DER GANZEN WELT, VEREINIGT EUCH!

KIM JONG IL

ÜBER DIE MUSIKKUNST

17. Juli 1991

VERLAG FÜR FREMDSPRACHIGE LITERATUR
PYONGYANG, KOREA
JUCHE 93(2004)

INHALT

1. DIE MUSIK UNSERER PRÄGUNG.....	4
1) Die Juche-Ära verlangt eine neue Form der Musik.....	4
2) Unser eigenes Prinzip ist lebensnotwendig für unsere Musik	20
3) Berühmte Musikwerke im Dienst der Revolution	32
4) Schaffung von Musik auf Massenbasis	42
2. KOMPOSITION	51
1) Die Musik als eine Kunst der Melodik	51
(1) Die Melodie ist die Grundlage aller Musik	51
(2) Die Schönheit und Sanftheit von Melodien.....	57
(3) Die Einzigartigkeit der Melodik in der lebendigen Musikgestaltung	65
2) Das Strophenlied – die Hauptform der Volksmusik	76
3) Die Grundlage bei der Instrumentation – die Kombination nationaler und europäischer Musikinstrumente	84
4) Das Arrangement – eine schöpferische Arbeit	91
(1) Bereicherung der musikalischen Gestaltung durch das Arrangement	91
(2) Die Melodie als Grundlage für ein Arrangement	94
(3) Optimale Konzeption für die musikalische Bearbeitung.....	100
(4) Die richtige Bearbeitung der kompositorischen Teile in der Musik.....	106
(5) Die Verbesserung des Arrangements der Begleitung.....	110
5) Das Schaffen von Musik in verschiedenen Arten und Formen	112
(1) Die Vielfalt der Musik	112

(2) Die Vokalmusik als Schwerpunkt	114
(3) Schaffung von Instrumentalstücken unserer Prägung	121
(4) Weiterentwicklung von Opern im Stil von „Ein Meer von Blut“	128
3. DIE INTERPRETATION	134
1) Der Vortrag – eine schöpferische Kunst	134
2) Die richtige Betonung der nationalen Mentalität und des modernen Schönheitsgefühls beim Vortragen.....	140
3) Wahrung individueller Merkmale beim Vortrag.....	150
4) Vortrag mit Leidenschaft	159
5) Der Interpret als ein Meister des Schaffens.....	169
6) Der Dirigent als Leiter eines Orchesters	177
4. DIE HERANBILDUNG DES MUSIKALISCHEN NACHWUCHSES	187
1) Entwicklung der Musikkunst durch Sicherung eines zuverlässigen Nachwuchses	187
2) Systematische und wissenschaftlich fundierte Ausbildung des musikalischen Nachwuchses von herausragender Begabung.....	197

Dort, wo das Leben pulsiert, ist Musik, und wo Musik erklingt, pulsiert das Leben. Musik ist die mit dem Leben der Menschen am engsten verwobene Kunstgattung. Sie weckt im Menschen eine glühende Leidenschaft zum Leben und führt zu reichhaltigen Gefühlen, hoher Vitalität, Zukunftshoffnungen und Romantik.

Die tiefe Emotionalität der Musik flößt den Menschen vor allem klare, reine und edle Gedanken und Gefühle ein und findet in ihren Herzen einen nachhaltigen Anklang, der ihnen Kraft und Mut zuspricht und hoffnungsvoll in die Zukunft streben lässt.

Zugleich entfaltet die Musik einen großen kognitiv-emotionalen Einfluss, dessen wirkungsvolle Kraft nur von edler Musik in vollem Maße zur Geltung gebracht werden kann. Musik muss vor allem aktiv zur ideologisch-emotionalen Erziehung beitragen, die die Entwicklung der Menschen zu souveränen Wesen zum Ziel hat. Sie muss dem schöpferischen Leben und Kampf der Volksmassen dienen, den Gedanken der Souveränität des Menschen widerspiegeln, sodass das gesamte Volk sie versteht und sich daran erfreuen kann. Die gesamte Musikgeschichte der Menschheit kann als ein Entwicklungsprozess bezeichnet werden, bei dem man im Laufe des Wechsels zahlreicher musikalischer Strömungen stets nach Antworten auf die grundlegende Frage suchte, wie wahre Musik beschaffen sein muss.

Diese Grundfrage nach der wahren Mission, Rolle und dem Charakter der Musik, die im Zuge der langwierigen Entwicklung der Menschheitsgeschichte diskutiert wurde, konnte erst in unserer Zeit von der Juche-Ideologie vollends geklärt werden. Die Juche-Ideologie definierte auf eine vollkommen neue Weise die Stellung und Rolle des Menschen in der Welt, legte eine neue Auffassung vom Subjekt der sozialen Bewegung dar und eröffnete somit einen breiten Weg für eine exakte wissenschaftlich fundierte Antwort auf die Frage nach der eigentlichen Mission und dem Charakter der Musik sowie nach Möglichkeiten einer umfassenden Verwirklichung.

Es ist eine uns von der Zeit gestellte historische Aufgabe, von der Juche-Ideologie ausgehend, allseitig die grundsätzlichen Fragen im Zusammenhang mit Wesen, Mission, Rolle, Inhalt und Form der Musik umfassend zu klären und durch die richtige Einstellung zur Musik alle theoretisch-praktischen Probleme bei der Schaffung einer Musik unserer Prägung zu lösen.

Kim Il Sung legte früher im Feuer des revolutionären Kampfes gegen Japan die originale, d. h. unserem Wesen und unserer Ideologie entsprechende, uns eigene Literatur- und Kunstidee dar, schuf persönlich die Tradition der revolutionären Musik und führte kompetent unser musikalisches Schaffen. Folglich ist heute in unserem Land eine große Blütezeit der Musikkunst unserer Prägung eingetreten. Wir müssen die unter seiner Führung entwickelte leuchtende Geschichte all unserer musikalischen Werke sowie die von der Partei erworbenen Verdienste und gesammelten Erfahrungen bei der musikalischen Gestaltung zusammenfassen und verallgemeinern, damit die Musikkunst unserer Prägung ihre ehrenvolle Aufgabe gegenüber der Zeit und Revolution bestens erfüllen kann.

1. DIE MUSIK UNSERER PRÄGUNG

1) DIE JUCHE-ÄRA VERLANGT EINE NEUE FORM DER MUSIK

Die wahre Musik ergibt sich aus den Erfordernissen der Zeit und dient deren Mission. Das ist die Hauptaufgabe der Musik gegenüber der Zeit und stellt ihre Kernrolle dar.

Jedes historische Zeitalter strebt nach einer dem aktuellen Zeitgeist entsprechenden Musik, und die Musik jedes Zeitalters widerspiegelt diese Epoche. So war z. B. die Musik des Mittelalters sehr feudal und bildete die sozialhistorischen Verhältnisse der Feudalgesellschaft ab. Die

in der Neuzeit entstandenen unterschiedlichen musikalischen Strömungen reflektierten wiederum die Entstehung des Kapitalismus, die bürgerliche Revolution und das historische Zeitalter des aufsteigenden Kapitalismus. Diese Tatsache ist eine fundamentale Gesetzmäßigkeit in der sich real entwickelnden Musikgeschichte.

Unsere heutige Zeit kennzeichnet eine neue historische Zeit, in der der Kampf der Volksmassen um ihre Souveränität die höchste Stufe erreicht hat. Die Mission dieser Zeit besteht darin, die souveränen Ansprüche und das schöpferische Leben der Volksmassen mit aller Konsequenz zu verwirklichen.

Die Gegenwart, in der der revolutionäre Kampf der Volksmassen um ihre Souveränität die Tendenz der Zeit ist, verlangt eindringlich die Entwicklung einer solchen Musikkunst, die die Souveränität der Volksmassen vertritt und ihren Kampf anspricht.

Die Musik unserer Prägung entspricht der Juche-Ära und dient deren Erfordernissen und Aufgaben. Nur eine solche Musik vermag das Wesen unserer Ära richtig zu verkörpern und treulich dem großen Werk dieses Zeitalters zu dienen.

Diese Musik entspricht auch dem gesellschaftlichen Wesen der Kunst. Der Mensch als souveränes Wesen vertritt seinen Standpunkt bezüglich der Zufriedenheit oder Unzufriedenheit mit seiner jeweiligen sozialen Lage in der Realität, was dann auch in der Form der Kunst zum Ausdruck kommt. Der Mensch braucht von seinem Wesen her eine ideologisch-geistige Kraft sowie eine ästhetische und emotionale Zufriedenheit zur Intensivierung seiner schöpferischen Tätigkeit. Die Kunst ist dabei ein mächtiges Mittel, das diesen Anspruch des Menschen realisieren hilft. Sie ist vor allem ein gesellschaftliches Produkt der souveränen und schöpferischen Bestrebungen des Menschen und seines Bewusstseins und trägt zur Entwicklung seines souveränen und schöpferischen Bewusstseins bei. Das soziale Wesen einer Kunstgattung besteht darin, die Gedanken und Gefühle des Menschen widerzuspiegeln, ihn gedanklich und emotional zu erziehen und zum Kampf zu ermutigen. In der gegenwärtigen Epoche, in der die Volksmassen als Herren über die Welt aufgetreten sind und die Revolution sowie den Aufbau nach

Kräften voranbringen, sollte die Musik gemäß dem sozialen Anspruch der Kunst das Bestreben und Anliegen der Volksmassen widerspiegeln und ihnen dienen.

Die Musik unserer Prägung ist eine völlig neue Musik, die die Erfordernisse der neuen Zeit und die Bestrebungen der Volksmassen abbildet und konsequent den Volksmassen dient.

Sie ist eine Musikkunst von neuer Form, die in ihrem Inhalt und Wesen die Ansprüche der neuen Zeit – der Juche-Ära – und das Bestreben der Volksmassen mit aller Konsequenz zum Ausdruck bringt. Sie hat ihre eigenen Merkmale, die sie von jeder vorangegangenen Musikkunst klar unterscheiden.

Die Musik unserer Prägung ist ihrem Inhalt nach revolutionär.

Die Volksmassen, das Subjekt der gesellschaftlichen und geschichtlichen Entwicklung, ringen beständig um die Verwirklichung ihrer Souveränität, ihrer souveränen Bestrebungen und ihrer schöpferischen Ansprüche. Die Musik muss den Gedanken und Gefühlen des souveränen Menschen, der die Souveränität der Volksmassen verfehlt, Ausdruck verleihen. Erst dann könnte gesagt werden, dass sie das Bestreben und Anliegen der Volksmassen verkörpert hat. In der Musik äußern sich die Gedanken und Gefühle der Menschen als vielfältige Emotionen und Regungen, die sie im Leben und Kampf erleben.

Vor allem ist die Musik eine Kunstgattung, die die Gedanken und Gefühle des Menschen als Offenbarung seiner innersten Gemütsstimmung zeigt, denn alle Literatur- und Kunstgattungen drücken menschliche Gedanken und Gefühle aus. Die Musik hat jedoch eine Eigentümlichkeit, die sie als Darstellungsform von Gedanken und Gefühlen des Menschen von den anderen Kunstgattungen unterscheidet. Sie ist nämlich eine besondere Kunstgattung, die allein durch musikalische Klänge gefühlsmäßige und emotionale Erlebnisse des Menschen veranschaulicht. Die Musik gibt somit hauptsächlich die emotionalen Erlebnisse des Menschen in der Wirklichkeit und die in seiner Psyche wurzelnden Gefühle und Emotionen wieder. Sie kann zwar nicht wie die Literatur mittels sprachlichen Ausdrucks von Gedanken direkt und konkret erzählen oder wie die bildende Kunst die Realität

plastisch veranschaulichen, bringt aber die psychisch-emotionale Welt des Menschen eindringlich und fein wie keine andere Kunstgattung zum Ausdruck.

Die Musik unserer Prägung reflektiert in einer tiefen Gefühlswelt edle und hehre geistige Erlebnisse sowie optimistische und kämpferische seelische Regungen, die im Kampf der Volksmassen um ihre Souveränität und in deren souveränem und schöpferischem Leben empfunden werden, und verkörpert somit das Bestreben und Anliegen der Volksmassen.

Ebenso wichtig in der Musik ist der Inhalt. Das Ignorieren und Negieren eines Inhalts in der Musik zeugt von dem Streben nach der Kunst um der Kunst willen und vom Formalismus. Es ist ein reaktionärer Versuch, unter dem Vorwand der „L’art pour l’art“ und der „reinen Formschönheit“ dem gesunden und revolutionären Gedankengut als Inhalt der Musik den Garaus zu machen. Fehlt der Musik ein progressiver und revolutionärer Inhalt, so kann sie nicht zur Erziehung der Menschen im Sinne einer revolutionären Ideologie beitragen und erteilt der ideologischen Erziehungsarbeit einen Abbruch.

Eine Geringschätzung des Inhaltes in der Musik hängt auch mit einer falschen Auffassung von der Spezifik der Musik beim Ausdrücken des Inhalts zusammen.

Anders als in der Literatur und den anderen Kunstgattungen, tritt in der Musik der gedankliche Inhalt des Werkes wegen der Besonderheiten der künstlerischen Darstellung zunächst nicht in den Vordergrund. Sowohl die Literatur als auch die Musik zeigen das wirkliche Leben und die darin zum Ausdruck kommenden Gedanken und Gefühle des Menschen. Die Musik drückt die Gedanken und Gefühle des Menschen mitten im Leben als Gefühle und Gemütsregungen aus, während die Literatur das Leben und die Gefühle des Menschen erzählerisch beschreibt. In der Literatur werden die Gedanken des Menschen durch Erzählungen und Dialoge von Personen zwar direkt und konkret dargestellt, aber die subtile Dynamik von Gefühlen wird durch die Schilderung nur indirekt veranschaulicht. Im Unterschied dazu drückt die Musik die Gefühle des Menschen als lebendige musikalische

Emotion ganz unmittelbar und direkt aus. Da der gedankliche Inhalt in der Musik den Gefühlen und Gemütsbewegungen lediglich zu Grunde liegt, aber nicht unmittelbar in den Vordergrund tritt, kann er erst mithilfe anderer Mittel wie des Themas des Musikwerkes, des Liedertextes und weiterer musikalischer Logik richtig verstanden werden. Leider glauben manche Leute, dass Musik gedanken- und inhaltlos wäre, und vernachlässigen deren Gehalt, was sehr gefährlich ist.

Da ohne Gedanken kein Gefühl und ohne Gedanken und Gefühle keine emotionale Expression entstehen kann, käme kaum eine zeitgenössische Musik zu Stande, wenn sie nicht vom souveränen und revolutionären Gedanken und von hohem Geist ausgeht. Auch früher verlief der revolutionäre Kampf der Volksmassen um die Souveränität unablässig, und es gab nicht wenige Musikwerke, die in Widerspiegelung der revolutionären Bestrebungen der Volksmassen in der Geschichte positive Spuren hinterlassen haben. Aber die fortschrittlichen Gedanken, die sich in den früheren Musikwerken äußerten, waren inaktiv, konnten die Wahrheit des Kampfes nicht beleuchten und beschränkten sich in vielen Fällen auf äußerst oberflächliches Besingen der Natur oder auf ebensolche Schilderung der reinen Schönheit. Eine Tonkunst, die lediglich die Natur besingt und die reine Schönheit zeigt, ist faktisch von nur geringer Bedeutung für den Kampf der Volksmassen. Die Musik müsste beim Besingen der Natur die souveräne und schöpferische Einstellung des Menschen zur Natur wiedergeben. Außerdem müsste sie bei der Veranschaulichung der Schönheit die eigentliche Schönheit des Menschen in seiner ganzen Menschenwürde zeigen sowie die hehre Schönheit der Gedanken und Gefühle des wahren Menschen darstellen, der für die Souveränität kämpft. Das gilt erst recht für die Gegenwart, da die Imperialisten und die anderen Reaktionäre hartnäckig versuchen, den Kampfwillen und den gesunden revolutionären Geist der Volksmassen zu lähmen. Jene Musik, die lediglich die reine Natur und Schönheit besingt, dient nur dazu, der Reaktion den Weg zu ebnen.

Für die Musik unserer Zeit genügt es nicht, den Kampf der Volksmassen nur objektiv darzustellen.

Auch früher gab es Musikwerke, die den Kampf der Volksmassen gegen Unterdrückung und Ausbeutung sowie den revolutionären Kampf unter Führung der Arbeiterklasse zum Thema hatten. Sie beinhalteten ebenfalls den Glauben an die Revolution, das Heldentum im revolutionären Kampf, die Selbstaufopferung für das Vaterland und Volk, die Zukunftshoffnung, den Stolz auf ein neues Leben und das Glücksgefühl. Doch kann nicht gesagt werden, dass alle diese Gefühle die Erfordernisse unserer Zeit richtig widerspiegeln hätten, da sie von der Revolution und dem Kampf im Allgemeinen handelten.

Alle guten Gefühle und Emotionen, die die Musik beschreibt, müssten die Grundlage und den Hauptfaktor des Lebens und Kampfes der Volksmassen zum Schutz der Souveränität des Menschen – die Grundfrage der Revolution – verkörpern. Die wahre Musik muss solche Menschen darstellen, die die Souveränität für lebenswichtig halten, dem gesellschaftlich-politischen Kollektiv ergeben sind und im gesellschaftlich-politischen Organismus ewig fortleben. Die Musik hat die Gedanken und Gefühle solcher Menschen zu zeigen.

Nur jene Musik, die die grenzenlose Verehrung für den Führer, das unerschütterliche Vertrauen zur Partei, den revolutionären Stolz darauf, von Führer und Partei geführt zu werden, und das entsprechende Selbstwertgefühl als die Grundlage aller lebensverbundenen Gefühle und Emotionen beinhaltet und von Massenheroismus, Selbstaufopferung, Optimismus, Glück und anderen Gefühlen und Emotionen erfüllt ist, vermag die souveränen Bestrebungen und Forderungen der Volksmassen hervorragend zum Ausdruck zu bringen.

Die Grundfrage des revolutionären Inhalts der Musik unserer Prägung ist die Frage nach dem Führer und der – wie bei Blutsverwandten – engen Verbundenheit von Führer, Partei und Volksmassen. Die grenzenlose Treue zum Führer als Wesenskern und die Ergebenheit gegenüber der Partei und den werktätigen Volksmassen stellen den Hauptinhalt dar, der den revolutionären Charakter der Musik unserer Prägung bestimmt.

Die Musik unserer Prägung ist ihrer Form nach volksverbunden.

Die Volksverbundenheit, auf die sich diese Musik stützt, entspricht den Gefühlen und Emotionen der Volksmassen, ihre Form ist ihnen verständlich und vermag ihnen Freude zu bereiten. Die Volksmassen sind die entscheidende Kraft der gesellschaftlichen und geschichtlichen Entwicklung. Das gilt auch für die Entwicklung der Tonkunst. Erst dann, wenn die Musik die Gedanken und Gefühle der Volksmassen in einer Tonsprache, die sie verstehen und genießen, zum Ausdruck bringt, kann sie zum Kampf der Volksmassen beitragen, der die Geschichte voranbringt, und zu einer wahren Tonkunst des Volkes werden.

Die Form der Musik muss den Gemütsbewegungen und Gefühlen der Volksmassen entsprechen und von ihnen verstanden und genossen werden. Von daher ist sie eine wichtige Frage, die sich aus der Eigentümlichkeit der Musik als Sprache ergibt.

Die Sprache der Musik ist insofern spezifisch, als dass sie nicht im Alltagsleben, sondern nur in einer reinen Sphäre der Musik Anwendung findet. In den anderen Literatur- und Kunstgattungen werden die umgangssprachlichen Mittel, die im alltäglichen Leben gebraucht werden, als künstlerische Sprache genutzt. Aber die Musiksprache wird direkt den Herzen mitgeteilt, ohne die konventionellen Formen der Willensäußerung wie z. B. die Worte und deren Bedeutung als Umgangsmittel der Menschen, die Bezeichnung von Gegenständen, die Gebärden und das Mienenspiel der Menschen zur Hilfe zu nehmen. Nur wenn man sich durch ein Leben mit Musik an die Tonsprache gewöhnt hat, kann man sie verstehen und musikalische Emotionen und Gefühle empfinden. Davon zeugt die Tatsache, dass früher Kunstmusikgattungen wie Sinfonie und Kammermusik lange Zeit kein breites Publikum hatten und ihre Verbreitung im Volk schwierig war.

Früher vermochte niemand und keine Musik die Frage nach der Volksverbundenheit der Musik richtig zu klären. Da in der früheren Ausbeutergesellschaft die Volksmassen keine herrschende Stellung hatten, konnte die Volksmusik in der Musikgeschichte nicht diese Stellung einnehmen, weil die der herrschenden Klasse dienende professionelle Musik die Hauptströmung bildete. Die klassische Musikkunst der Vergangenheit spielte zwar bei der gesellschaftlichen

Entwicklung eine relativ progressive Rolle, ging aber nicht über den Rahmen einer vornehmen Gesellschaft mit der herrschenden Klasse als Mittelpunkt hinaus. Insofern besang sie nur die schönen Gefühle des Menschen und spiegelte die zeitgenössischen Bestrebungen jener Epoche wider. Die Fortschrittlichkeit mancher klassischen Musikkunst war darauf beschränkt, dass sie vom Standpunkt der vornehmen Klasse aus Mitgefühl mit dem Volk hatte, dessen schöpferisches Talent einigermaßen anerkannte, Elemente der Volksmusik verwertete und sie gemäß dem Geschmack der privilegierten Klasse und der Fachleute nutzte. Die klassische Musikkunst, die früher die Hauptströmung in der Musikgeschichte darstellte, war insgesamt mit dem müßigen Luxusleben der vornehmen Klasse verbunden und den Volksmassen kaum zugänglich. Im Zeitalter des Imperialismus ging die professionelle Musik sogar so weit, die Gedanken und Gefühle des Volkes völlig außer Acht zu lassen, sodass ihre Musiksprache dem Volk noch weniger verständlich war. Die Imperialisten missbrauchten andererseits hinterlistig einige Elemente der Volksmusik für ihre extrem reaktionären Ziele und verbreiteten die „Popmusik“, die die Volksmassen demoralisiert und ihr kämpferisches Bewusstsein lähmt. Sie nutzten sie als Mittel zur Unterdrückung, Ausbeutung und Versklavung der Volksmassen.

Auch in der einst fortschrittlichen Musik waren die Volksverbundenheit und der Geist des Dienstes am Volk nur auf das Mitgefühl mit dem Volk beschränkt, und sie tat nichts weiter, als einige Formen der Volksmusik in die professionelle Musik zu übernehmen. Solch eine Musik war darauf bedacht, die klassische Tradition der Musikkunst fortzusetzen, und übernahm somit unverändert deren alte Schablonen, die hauptsächlich für die Fachwelt bestimmt sind. Die ehemals fortschrittliche Musik war eine nur für Fachleute bestimmte Musik, die außerhalb des Volkes für das Volk eintrat, mit ihm sympathisierte und nichts mehr tat, als außerhalb des Volkes einige Elemente der Volksmusik zu verwenden. In dieser Hinsicht war ihre Volksverbundenheit im Wesentlichen kaum anders als die der ehemals klassischen Musikkunst. In einer Musik, deren Eigentümer nicht das

Volk selbst ist, die ihm nicht dient und von ihm kaum verstanden und genossen werden kann, ist eine Volksverbundenheit undenkbar. In der Gegenwart, da die Volksmassen als Herren der Revolution aufgetreten sind, ist die alte Form der früheren Musikkunst, die nur für Fachkundige bestimmt ist, mit aller Konsequenz zu überwinden.

Unnützlich ist jene Musik, die nur bei manchen Fachleuten beliebt, den breiten werktätigen Volksmassen aber unverständlich ist. Wenn die Musik unserer Zeit ausschließlich für Fachleute bestimmt wäre und sich nicht darum kümmern würde, ob sie von den breiten Volksmassen verstanden wird, würde sie vom Volk abgelehnt werden und in Revolution und Aufbau überhaupt keine Rolle spielen.

Damit aber die Form der Musik durch und durch volksverbunden sein kann, müsste sie nach Massencharakter und Popularität streben. In der Musik geht es darum, die prinzipienlose Verherrlichung der früheren klassischen Musik mit der Wurzel auszurotten und eine neue klassische Form der Musik, die den Ansprüchen unserer Epoche entspricht, in populärer Weise zu entwickeln. Nur dann kann auch die klassische Musikform zu einer wahren Musik werden, die auf die Menschen ideologisch und emotional einwirkt und sie zum Kampf anspornt.

Um den Massencharakter und die Popularität der Musik zu gewährleisten, ist auch die bei den breiten Volksmassen beliebte massenverbundene Form der Musik auf gesunde und erhabene Weise zu pflegen. Der Massencharakter und die Volkstümlichkeit, von denen wir reden, haben nichts mit der Popmusik, der so genannten allgemein verständlichen Musik der überlebten Gesellschaft gemein. Dieser Ausdruck stand damals für vulgäre Musik und wurde gebraucht, um die fachmännische Musik als „edle“ Musik hinzustellen und von der dekadenten Straßenmusik und der kitschigen Musik in Kneipen und Nachtlokalen zu unterscheiden.

Die Musik unserer Prägung sieht ihr entscheidendes Prinzip darin, die klassische oder die massenverbundene Musik in volksnaher Form auf populäre Weise zu entwickeln.

Zur gesunden Entwicklung einer massenverbundenen Form der Musik muss man das Eindringen der von den Imperialisten verbreiteten

verkommenen „Popmusik“ verhindern und darf auch nicht im Geringsten Elemente zulassen, die die niederen und ungesunden Genüsse sowie den Geschmack für Missgestaltetes und Dekadentes fördern. Dann erst ist es möglich, eine erhabene Massenmusik zu kreieren, die den Bestrebungen und Gefühlen der Volksmassen entspricht und die Zeit vorantreiben kann.

Der Massencharakter und die Popularität unserer Musik stellen einen der wichtigsten Faktoren dar, die die erhabene Mission der Musik unserer Prägung, die gemäß dem gesellschaftlichen Wesen der Musik die Gedanken und Gefühle der Volksmassen widerspiegelt und zu deren revolutionärem Kampf beiträgt, und ihren revolutionären und volksverbundenen Charakter bestimmen. Der Massencharakter und die Popularität der Musik unserer Prägung setzen einen hohen Anspruch an die Werte der Kunst voraus. Beides in der Musik unserer Prägung zu gewährleisten, bedeutet nicht, ihr künstlerisches Niveau herabzusetzen. Die Musik unserer Prägung ist durchweg massenverbunden und populär, hat aber das höchste künstlerische Niveau.

Ihre gesellschaftliche Funktion, den Volksmassen zu dienen, wird gemäß der künstlerisch-darstellerischen Spezifik der Musik mit aller Konsequenz ausgeübt. Die Musik hat ihren Anteil daran, die Volksmassen revolutionär zu erziehen und zum Kampf aufzurufen.

Die Musik ist eine edle Kunstgattung, die den Menschen reiche Emotionen, pulsierende Lebenskraft und glühende Leidenschaft bereitet.

Sie bereichert das Seelenleben der Menschen.

Der Mensch kann nicht nur mit Ideen und Kenntnissen leben. Wenn er sein Bewusstseinsniveau erhöhen und sich somit selbst vervollkommen will, sollte er sich gesunde revolutionäre Ideen und ein umfangreiches Wissen von Natur und Gesellschaft aneignen und zugleich in sich reiche Emotionen entwickeln.

Ein gesundes und reiches Gemüt macht nicht nur das Leben abwechslungsreich, sondern veredelt auch die Gefühle der Menschen und läutert ihren Geist und ihre Moral. Wer reiche Emotionen hat, der liebt die Menschen außerordentlich und strebt danach, ein wertvolles Menschenleben zu genießen.

Die Musik, die das Herz des Menschen zutiefst anregt und ihn emotional bewegt, verschönert und bereichert sein Gemüt. Jene Musik, die dem Menschen keine reichen Emotionen und Gemütsregungen schenkt, ist nicht als Musik zu bezeichnen. Wenn in der Musik nur die mathematische Logik berücksichtigt wird, aber die schönen und reichen Emotionen des Menschen in den Hintergrund treten, ist sie nicht nur den Volksmassen unverständlich, sondern wird auch abstrakt, d. h. der echten Menschlichkeit fremd. Sie kann daher nicht ihrer wahrhaften Funktion gerecht werden. Nur emotional reiche Musikwerke können dazu beitragen, die Volksmassen im Sinne des gesunden und revolutionären Denkens und Fühlens zu erziehen und ihr Alltagsleben fröhlich und freudig zu gestalten.

Die Musik verleiht dem Menschenleben eine pulsierende Lebenskraft.

Eine solche Lebensfülle gibt dem Menschen die Lebensfreude und -romantik. Diese beiden erhöhen den Stolz auf das souveräne Leben des Menschen und sein Bestreben, sein wahrhaftes Leben erstrahlen zu lassen. Nur die pulsierende Lebensfülle verleiht dem gesellschaftlichen Leben Vitalität und revolutionären Elan.

Die Musik hat eine ihr eigene Lebenskraft, die auch den Menschen Lebendigkeit schenkt. Hört man sich Musik an, so wird man von ihr unwillkürlich berührt, man versinkt tief in Gedanken, ist begeistert, bewegt, vom Kampfwillen und Mut erfüllt, zu Taten bereit. Das zeigt, wie groß die Lebenskraft der Musik ist, die auf den Menschen einwirkt.

Jene Musik, die dem Menschen keine pulsierende Lebenskraft verleiht, kann nicht wahrhaftig sein. Die Musik, die zu Wehmut, Lebensüberdruß, zu niederträchtigem perversen Genuss, zur Ausschweifung aufreizt, ist dekadent und lähmt das gesunde Bewusstsein des Menschen. Sie hat nichts gemein mit edlen Gedanken und Gefühlen des Menschen, dem die Souveränität lebenswichtig ist. Sie ist eine reaktionäre Musik, die das souveräne und schöpferische Streben des Menschen behindert. Erst wenn die Musik dem Menschen eine pulsierende Lebenskraft gibt, kann sie eine gesunde und edle Musik werden und ihren gesellschaftlichen Auftrag erfüllen.

Die Musik erfüllt den Menschen mit glühender Leidenschaft, die seiner schöpferischen Tätigkeit Dynamik verleiht. Wenn sie ihm fehlt, vermag er kaum seine schöpferischen Fähigkeiten zu bekunden, wie hoch sein ideologisches Bewusstsein auch sein mag. Ein leidenschaftsloser Mensch kann bei keiner Arbeit Erfolg haben. Nur wenn man leidenschaftlich ist, kann man Arbeitslust und Schöpfergeist bekommen und den Entbehrungen und Schwierigkeiten trotzen, ohne vor ihnen zurückzuweichen. Die glühende Leidenschaft für die eigene Arbeit ist eine der edlen Charaktereigenschaften, die die Revolutionäre sich unbedingt zu Eigen machen sollen.

Die Musik birgt etwas Flammendes in sich, was die Herzen der Menschen ergreift und erglücken lässt. Sie könnte als eine Kunst der Leidenschaft bezeichnet werden, die unmittelbar an das Herz appelliert. Sie bewegt direkt die Herzen der Menschen, erfüllt sie mit glühender Leidenschaft und erweckt dadurch ihre schöpferische Aktivität. Jene Musik, die den Menschen nicht diese brennende Leidenschaft bereitet, ist tot und jene, die die Menschen nicht aufruft, hat ihren Wert verloren. Musikwerke, die nicht zu den Gedanken und Gefühlen der Zeit und zum zeitgemäßen Schönheitssinn passen, können den Menschen nicht mit Leidenschaft erfüllen. Demnach vermag die Musik der müßigen und engsichtigen herrschenden Klasse der Feudalzeit unsere Epoche nicht voranzubringen. Wahrhaftige Musik, die den Menschen eine glühende Leidenschaft gibt und sie zur Revolution und zum Aufbau aufruft, kann nur aus dem Herzen des Komponisten hervorgehen, der die revolutionäre Wirklichkeit mit Begeisterung erlebt.

Die Musik unserer Prägung erfüllt hervorragend die der Spezifik der Musik entsprechende gesellschaftliche Funktion und spielt somit eine große Rolle dabei, die Menschen zu erziehen und sie zu souveränen und schöpferischen Wesen zu entwickeln. Wenn aus reichen Emotionen, der pulsierenden Lebenskraft und der glühenden Leidenschaft, von denen die Musik erfüllt ist, sinnvolle Gedanken erklingen, ist ihre kognitiv-erzieherische Funktion unvergleichlich groß.

Nicht jede Art von Musik in der Geschichte kann gesellschaftlich einer positiven Rolle gerecht werden. Die Musik kann je nach ihrem

sozialen und klassenmäßigen Charakter entweder eine positive und progressive Rolle spielen oder eine negative und reaktionäre Wirkung ausüben. Die Musik entstand an und für sich aus dem schöpferischen Arbeitsleben des Menschen heraus, entwickelte sich aber im erbitterten Klassenkampf zwischen den Volksmassen, die die Geschichte voranbrachten, und der reaktionären Klasse, die sie daran hinderte. Bei der Entwicklung der Musik spielten die Volksmassen gemäß dem gesellschaftlichen Wesen der Musik stets eine positive Rolle, während die reaktionären Kräfte der Geschichte dies immer zurückhielten und behinderten. Die unerbittlichen Klassegegensätze und die verwickelten sozialen Verhältnisse in der Gesellschaftsentwicklung zwangen die gesamte Musik der früheren Ausbeutergesellschaft dazu, den Kampf zwischen dem Progressiven und Volksverbundenen einerseits und dem Alten und Reaktionären andererseits zu begleiten. Auch die volksverbundene Musik sah sich früher gezwungen, das Unreife der sozialhistorischen Entwicklungsetappe und die Verwicklungen der Klassenverhältnisse widerzuspiegeln. Wie das Überhandnehmen der dekadenten Musik aller Arten im Zeitalter des Imperialismus zeigt, ist in der Gegenwart insbesondere die Offensive der Reaktion gegen die wahre Musik sehr hartnäckig, raffiniert und hinterlistig; der Kampf zwischen dem Fortschrittlichen und dem Reaktionären wird immer schärfer.

Allein die Musik unserer Prägung, die den Volksmassen gehört und ihnen dient, fegt all das Reaktionäre, das dem Bestreben des Volkes zuwiderläuft, hinweg und überwindet zudem konsequent all das Volksfremde, das dem Verständnis und Gefühl des Volkes nicht entspricht. Dadurch kann sie eine echte Musik der Juche-Ära, einer neuen Epoche des souveränen und schöpferischen Kampfes der Volksmassen, werden.

Die revolutionäre und volksverbundene Musik unserer Prägung, die die Forderungen der Zeit und die Bestrebungen des Volkes wahrheitsgetreu widerspiegelt und wirklich den Volksmassen dient, basiert auf den revolutionären Traditionen der Tonkunst. Diese Traditionen entstanden in unserem Land, als während des revolutionären Kampfes gegen Japan

die unvergängliche Klassik und andere revolutionäre antijapanische Musikwerke geschaffen und verbreitet wurden.

Kim Il Sung erkannte genau die Funktion und Rolle der Tonkunst bei der revolutionären Erziehung der antijapanischen Partisanen und des Volkes und bei ihrer Ermutigung zum revolutionären Kampf und schuf persönlich zahlreiche unsterbliche klassische Meisterwerke, darunter Revolutionslieder und -operen. Dadurch legte er den Grundstein zu unserer Musik und schuf die leuchtenden Traditionen der revolutionären Musikkunst. Die revolutionäre antijapanische Musik ist die historische Wurzel unserer Musik und deren Grundlage für alle Zeiten. Diese Musik ist ein echtes Vorbild der revolutionärsten und mit dem Volk am engsten verbundenen Tonkunst, die erstmals in der musikalischen Entwicklung unseres Landes von der Juche-Ideologie durchdrungen war. Unser Volk ist klug und weise, hat eine jahrtausendealte Geschichte und eine glänzende Kultur. Unter den Volksliedern und im anderen Erbe der Nationalmusik, das durch das kollektive Wissen des Volkes geschaffen worden war, gibt es viele schöne, vortreffliche Werke, die weltweit rühmenswert sind. Unser Volk bekundete früher in schönen und sanften Melodien nur seine Lebensgefühle und seine einfache Zukunftshoffnung; es konnte aber wegen der feudalen Fesseln, der historischen Bedingungen der Kolonialgesellschaft des japanischen Imperialismus und der ideologisch-ästhetischen Begrenztheit keine revolutionären Musikwerke schaffen, die der Grundfrage – dem Umsturz der alten Gesellschaft, der gesellschaftlichen Umwälzung – gegolten hätten. In den 1930er-Jahren versuchten zwar einige Musiker, proletarische Musik zu schaffen, konnten aber nicht solche Musikstücke hinterlassen, die als parteilich und der Arbeiterklasse angemessen angesehen werden könnten.

Die revolutionären Traditionen unserer Musik entstanden erst mit dem Komponieren antijapanischer revolutionärer Musikwerke, darunter der unsterblichen klassischen Meisterwerke, die auf die brennendsten Fragen im Kampf des koreanischen Volkes für die nationale Unabhängigkeit, die Klassen- und Menschenbefreiung die richtigsten Antworten gaben. Die antijapanischen revolutionären Musikwerke

drückten den revolutionären und sozialistischen Inhalt in nationaler und volksverbundener Form wahrheitsgetreu aus und verbanden den hohen Ideengehalt eng mit einem hohen Kunstwert. Daher stellen sie ein Musterbeispiel für die revolutionäre Tonkunst dar und bilden ein unschätzbare Fundament für den Aufbau der Musik unserer Prägung. Da diese Musikstücke in ihrer Form kurz und einfach sind, revolutionären Inhalt und hohen ideologisch-künstlerischen Wert haben, wurden sie von jedem gern gesungen, formten bei den Menschen revolutionäres ideologisches Bewusstsein und unbeugsamen Kampfgeist und sprachen ihnen Kraft, Mut und glühende Leidenschaft zu. Dadurch trugen sie erheblich zum Triumph der antijapanischen Revolution bei. Da wir über solche praktischen Musterbeispiele und reichen Erfahrungen verfügten, konnten wir in kurzer Zeit nach der Befreiung des Landes mit großem Erfolg die Musik unserer Prägung aufbauen, weiterentwickeln und bereichern, sodass sie den Erfordernissen der Zeit und den Bestrebungen des Volkes entspricht und wahrhaft der Revolution und dem Aufbau dient.

Die vielfältigen und reichen Arten und Formen der antijapanischen revolutionären Musik bilden eine feste Wurzel und einen großen Reichtum und ermöglichen es uns, unsere Musik zu einer noch umfassenderen und üppigeren Blüte zu bringen und weiterzuentwickeln.

Während des harten revolutionären Kampfes gegen Japan entstand ein Liedgut aller Arten: lyrische Lieder von unterschiedlichem Charakter, Marschlieder, Zähl- und Buchstabenlieder, satirische Gesänge, Tanzmusik, Reigentanz- und Spiellieder, revolutionäre Sing- und Tanzspiele und die Traditionen der Revolutionsoper. Zu den lyrischen Liedern gehört der unvergängliche revolutionäre Lobgesang „Der Stern Koreas“, der die erhabenen Gedanken und Gefühle der antijapanischen revolutionären Kämpfer und die des ganzen koreanischen Volkes, die Kim Il Sung als den Mittelpunkt der Geschlossenheit bzw. als Sonne der Nation hoch verehrten, wahrheitsgetreu widerspiegelte.

Unsere Musik, die ihren Ursprung in der antijapanischen revolutionären Musik hat, erfuhr dank der Führungstätigkeit unserer

Partei eine ständige Entwicklung. Die Partei sorgte dafür, dass die von Kim Il Sung persönlich während des revolutionären Kampfes gegen Japan geschaffenen unvergänglichen klassischen Meisterwerke in den Operschatz unseres Zeitalters aufgenommen wurden, und leitete so in diesem Land den Beginn der Opernkunst im Stil der Oper „Ein Meer von Blut“ ein. Sie schuf eine neue Geschichte der großen Umwälzung beim Erschaffen von berühmten Vokal- und volksverbundenen Instrumentalmusikwerken. Dadurch setzte sie die Traditionen unserer Musik in großer Breite und Tiefe fort und legte eine stabile Basis für deren ständige Entfaltung und Weiterentwicklung. Unsere Musik, die unter Führung der Partei von Tag zu Tag eine erstaunliche Evolution erfuhr, ist heute beim Volk sehr beliebt und erfreut sich eines allgemeinen Weltrufes als wahrhaftes Vorbild für die Musik unserer Prägung. Noch nie in der Geschichte unseres Landes war die Tonkunst so wunderbar und zu voller Blüte gelangt wie heute. Das ist eines der hohen Verdienste unserer Partei um den Aufbau der Literatur und Kunst.

Um die Kunst der Musik unserer Prägung auf eine neue, höhere Stufe unablässig zu heben, ist die Führung dieses Bereichs durch die Partei zu verstärken. Die Partei ist der Stab und die führende Kraft, die den revolutionären Kampf und die Aufbauarbeit organisiert und zum Sieg führt. Nur unter ihrer Führung kann der Aufbau der Musik unserer Prägung siegreich verwirklicht werden. Die Tonkunst lässt sich nur dann erfolgreich aufbauen, wenn sie die revolutionäre Ideologie des Führers zur weltanschaulichen Grundlage nimmt und sich auf eine richtige Leitidee und -theorie stützt, die ihr den Weg zur Entwicklung weist. Die Partei stattet die Komponisten zuverlässig aus mit den revolutionären Ideen des Führers und deren Verkörperung in einer Literatur- und Kunstidee unserer Prägung. Sie legt in jeder Etappe der fortschreitenden Revolution die erforderliche Richtlinie für die Literatur und Kunst sowie eine entsprechende Orientierung fest, ermutigt und motiviert dabei nachhaltig zu deren Durchsetzung. Dadurch führt sie die Sache des Aufbaus der Musik unserer Prägung zu glänzendem Sieg. Da es sich bei diesem Prozess darum handelt, eine wirklich revolutionäre und volksverbundene Tonkunst neuen Typs zu schaffen, wird er

unweigerlich vom ernstesten Klassenkampf gegen überholte Traditionen begleitet. In der Gegenwart verstärken die inneren und äußeren Klassenfeinde ihre Umtriebe mit jedem Tag, deshalb ist es um so wichtiger, die Führung der Musikkunst durch die Partei zu aktivieren, um das Eindringen der revisionistischen Musik und aller anderen ungesunden musikalischen Strömungen zu verhindern und die Musik unserer Prägung gesund weiterzuentwickeln. Wir müssen die Führung der Musikkunst durch die Partei intensivieren und die Musik unserer Prägung, die ihre eigenen Wesensmerkmale als wahrhaft revolutionäre und volksverbundene Musik bewahrt, noch mehr aufblühen lassen, woher auch immer ein böser Wind wehen mag. Hierin besteht die entscheidende Garantie für den Aufbau unserer Musik und der wahrhafte Weg dazu, sie bestens in den Dienst unserer Revolution und unseres Volkes zu stellen.

2) UNSER EIGENES PRINZIP IST LEBENSNOTWENDIG FÜR UNSERE MUSIK

Um die Musikkunst im Einklang mit den Erfordernissen der Zeit und den Bestrebungen des Volkes zu entwickeln, muss man in der Musik das eigene Prinzip durchsetzen.

Das bedeutet, eine Musik aufzubauen und zu schaffen, die die Gedanken, die Gefühle und die Mentalität des eigenen Volkes anspricht und zur Revolution des eigenen Landes beiträgt.

Da Revolution und Aufbau im Rahmen eines jeden Nationalstaates verlaufen, muss die Tonkunst unbedingt den Gedanken, Gefühlen und Emotionen des Volkes des betreffenden Landes entsprechen und dessen Revolution dienen. Früher bestand die Meinung, dass die Musik keine Grenzen kenne und eine „kosmopolitische Musik“ sein müsse, die sich über die nationalen und staatlichen Verhältnisse hinwegsetzt. Das ist nichts weiter als Sophisterei, ausgehend von der reaktionären Ansicht der gegenwärtigen bürgerlichen Theoretiker, die den Kosmopolitismus befürworten. Da es verschiedene Länder und Nationen gibt und die

Menschen der einzelnen Länder unterschiedliche Gefühle und Gemüter haben, kann es keine Musik ohne Staatsgrenzen geben. Die allgemeine Musiksprache der Nationen hat allerdings viele Gemeinsamkeiten. Das bedeutet jedoch nicht, dass es in der Musik keine Grenzen zwischen den Ländern und Nationen gäbe. Die Musiksprache hat zwar Gemeinsamkeiten, aber bestimmend für ihre Handhabung und Anwendung sind das Lebensgefühl und der Geschmack des Volkes eines jeden Landes. Deshalb hat die Musik der einzelnen Länder eine Grenze, die sie von der Musik anderer Länder trennt, und es kann keine „kosmopolitische Musik“ geben, die zu keinem Land und zu keiner Nation gehört. Folglich besteht der wahre Weg zur Entwicklung der Musik in unserem Zeitalter darin, in der Musik das eigene Prinzip durchzusetzen und somit eine solche Musik aufzubauen und zu schaffen, die den Gedanken, Gefühlen und Emotionen des eigenen Volkes entspricht und zur Revolution des eigenen Landes beiträgt.

Die revolutionäre Musikkunst der Arbeiterklasse steht heute weltweit in scharfer Konfrontation mit der reaktionären Musik der Bourgeoisie, und die Offensive und Herausforderung dieser Tonkunst gegenüber der revolutionären und volksverbundenen Musik werden mit jedem Tag immer zügelloser. Die reaktionären bürgerlichen Komponisten schaffen und verbreiten willkürlich dekadente Musikstücke aller Schattierungen, um die Entwicklung der revolutionären und volksverbundenen Musik zu verhindern; die Revisionisten unternehmen damit einhergehend böartige Umtriebe, um die revolutionäre Musikkunst der Arbeiterklasse verkommen und entarten zu lassen. Trotz den Manövern der Klassenfeinde behauptet unsere Musikkunst unverändert ihren Klassencharakter als eine wirklich revolutionäre und volksverbundene Musik und ist ein leuchtendes Vorbild für die sozialistische Musikkunst. Das ist ein Ergebnis dessen, dass man konsequent den Kurs unserer Partei darauf hinsteuerte, nur unter dem Juche-Banner die Musikkunst auf unsere Art und Weise aufzubauen, woher der Wind auch immer wehen mag.

Unser eigenes Prinzip konsequent durchzusetzen, das ist ein festes Unterpfand für die Entwicklung unserer Musik gemäß den Ansprüchen

unseres Volkes und den Interessen unserer Revolution. Nur unter dem Banner dieses Prinzips kann man den revolutionären Charakter unserer Musik festigen und diese unablässig weiterentwickeln. Unser eigenes Prinzip ist für unsere Musik wirklich lebensnotwendig.

Die Wahrung des eigenständigen Standpunktes ist ein Grundprinzip in dem Bestreben, die Musikkunst auf unsere Art und Weise gedeihen zu lassen. Damit die Musik den Gedanken und Gefühlen unserer Bürger und der konkreten Realität unseres Landes entspricht, ist sie auf dem Boden unseres Standpunktes schöpferisch zu fördern.

In der Musik muss die Nationalmusik das Kernstück bilden. Nur wenn diese Musik sich überwiegend entwickelt, kann in der Musikkunst das eigene Prinzip durchgesetzt werden und die Musik beim Volk beliebt sein.

Jede progressive Musik ist national. Innerhalb der nationalen Musik eines Landes existiert neben der historisch entstandenen und entwickelten traditionellen Musik auch jene Musik, die im Verlaufe des musikalisch-kulturellen Austausches aus anderen Ländern gekommen ist. Selbst diese Musik spiegelt die emotionalen Ansprüche und den ästhetischen Geschmack der einzelnen Nationen wider, nimmt nach und nach nationalen Charakter an und löst sich im Laufe der Zeit in der nationalen Musik des betreffenden Landes auf. Demnach umfasst die nationale Musik im weitesten Sinne die gesamte Musik, die sich gemäß dem nationalen Gemüt und Gefühl des eigenen Volkes entwickelt. Bei der Entwicklung der Musik sollte das Hauptgewicht auf die nationale Musik gelegt werden, d. h. die jedem Land eigene nationale Musik sollte gefördert werden.

Jedes Volk hat die ihm eigene traditionelle Nationalmusik. Diese Musik bildet in der Musikkunst eines jeden Landes das Kernstück. Sie ist eine traditionelle Musik, die als Abbild der Eigenheit und Besonderheit des nationalen Alltagslebens historisch geschaffen, fortgesetzt und entwickelt worden ist. Keine andere Musik stimmt mit den psychischen Spezifika der eigenen Nation, ihrem Gefühl und Geschmack so sehr überein wie die nationale. In der nationalen Musik

hinterlassen das nationale Leben und die charakteristischen Züge der betreffenden Nation ihre Spuren.

In unserem Land entwickelte sich die Musik, weltweit gesehen, eher als in den anderen Ländern. Unser kluges und talentiertes Volk schuf und entwickelte seit undenklicher Zeit die traditionelle nationale Musik unseres Landes, indem es verschiedene nationale Musikinstrumente fertigte und seinen Wünschen und Lebensgefühlen die Form von Liedern verlieh.

Unsere nationale Musik ist anmutiger und feiner als die europäische Musik. Keine Musik kann die Lebensgefühle unseres Volkes echter und emotionaler ausdrücken als unsere nationale Musik. Auch die nationalen Musikinstrumente unseres Landes haben ihre eigenen Besonderheiten. Die klare und melancholische Klangfarbe der nationalen Holzblasinstrumente sowie die sanfte und anmutige Wirkung der nationalen Saiteninstrumente sind einmalig und nur unseren nationalen Instrumenten eigen. Ihre einzigartigen, raffinierten Klänge sind keinem anderen Instrument zu entlocken. Musikstücke, die auf solchen Instrumenten gespielt werden, wirken als unsere Werke, egal, ob ihre Klangfarbe hell oder dunkel ist. Aber bei den europäischen Instrumenten ist dies nicht der Fall. In unserer Musik müssen auf jeden Fall die nationale Musik, die dem nationalen Gemüt und Geschmack unseres Volkes entspricht, und die nationalen Instrumente in den Vordergrund gestellt werden.

Wir sollten uns sowohl auf die nationale als auch auf die europäische Musik orientieren. Wir brauchen die europäische Musik und die europäischen Instrumente, die sich parallel zur koreanischen Musik entwickelten und dabei schon einheimisch geworden sind, jetzt nicht zu beanstanden oder abzulehnen. Es geht darum, wie sie zu nutzen sind.

Sie sind durchweg auf die koreanische Musik einzustellen. Es ist nicht problematisch, wenn man anhand von Europas Musik und Instrumenten die den Gefühlen unserer Bürger entsprechende Musik auf unsere Art und Weise schafft. Man kann durchaus mit europäischen Instrumenten die koreanische Musik spielen und dabei unsere nationalen Emotionen fein zur Wirkung bringen. Überwiegend die nationale Musik und die nationalen Instrumente zu entwickeln und darauf die europäische

Musik und die europäischen Instrumente einzustellen, bedeutet, in der Musik unser eigenes Prinzip durchzusetzen.

Soll sich die Musik auf unsere Art und Weise entwickeln, so muss sie sich auf nationale Melodien gründen.

Die nationale Musik ist ein wertvoller kultureller Reichtum, der von Weisheit und Geist der Nation zeugt, und sie ist die Grundlage für das Aufblühen und Vorankommen der sozialistischen Musikkunst. Die sozialistische Kultur kann keinesfalls aus dem Nichts geschaffen werden. Sie entsteht auf dem Boden der kritischen Fortsetzung und Weiterentwicklung des früheren nationalen Kulturerbes.

Dabei sind die nationalen Melodien der Grundpfeiler der nationalen Musik. Nur wenn die Musik auf diesen Melodien beruht, kann sie die nationale Eigenständigkeit verkörpern und von unserer Prägung sein.

Unsere nationalen Melodien zur Grundlage zu nehmen, bedeutet, in den Emotionen und in der Ausdrucksform der Musik die Spezifika dieser Melodien beizubehalten.

Die nationalen Merkmale der Musik äußern sich konkret in deren Emotionen und Ausdrucksform. Die nationalen Melodien haben ihre eigene musikalische Emotion und Ausdrucksform.

Unser Volk mochte von alters her gern eine klare, anmutige, milde und tiefsinnige Musik sowie sanfte und schöne Melodien. Das ist ein konkreter Ausdruck der nationalen Mentalität unseres Volkes in der Musik. Die nationalen Melodien unseres Landes haben ihre spezifischen Merkmale, die sich sowohl in emotionaler Hinsicht als auch in Tonart, rhythmischen Figuren, Intonation und in der Methode der melodischen Entwicklung von der Musik anderer Länder unterscheiden. Nur wenn die Musik auf den nationalen Melodien beruht, kann sie die nationalen Merkmale unseres Volkes richtig zur Wirkung bringen.

Das darf man nicht so verstehen, als gelte es, nur die Melodien der früheren Volkslieder unverändert wiederzubeleben. Es ist ein gesetzmäßiges Erfordernis bei der Entwicklung der nationalen Melodie, die hinter der Zeit zurückgebliebenen melodischen Elemente wegzuerwerfen, aktiv neue zu finden, die die Lebensgefühle des Volkes unserer Epoche lebensecht ausdrücken können, und so die nationalen Melodien

unablässig weiterzuentwickeln und zu bereichern. Nur wenn in Gemüt und Ausdrucksform der Musik die den nationalen Melodien eigenen Aspekte, zugleich aber auch neue Aspekte zur Wirkung kommen, kann man sagen, dass in der Musik die Grundlage der nationalen Melodien richtig herausgearbeitet worden ist.

In der Musik ist die traditionelle nationale Musik aktiv zu fördern. Erst dann ist es möglich, in der Musikkunst unser eigenes Prinzip durchzusetzen.

Bei dieser Musik handelt es sich hauptsächlich um Volkslieder. Sie stellen den Kern der nationalen Musik dar und verkörpern konzentriert deren vortreffliche Eigenschaften.

Sie sind wahre Weisen des Volkes, die den spezifisch nationalen Emotionen und Lebensgefühlen jedes Volkes entsprechen.

Bei uns hat jede Region eine Anzahl typischer Volkslieder. Die koreanischen Volkslieder, die seit geraumer Zeit in unserem ganzen Volk gesungen und überliefert wurden, bilden in komprimierter und probater Musikform die nationale Mentalität unseres Volkes und seine Lebensgefühle genau ab. Unser Volk zieht auch heute diese Lieder vor. Wir müssen sie gezielt zu Tage fördern und studieren, um die wertvollen Volksweisen, die unsere Vorfahren mit Vorliebe sangen, in unserer Zeit zu einem noch schöneren Leben zu erwecken.

Ebenfalls zu fördern sind die nationalen Musikinstrumente, denn sie sind ein wichtiges Mittel für das Schaffen nationaler Musikwerke. Beim musikalischen Schaffen sind die nationalen Holzblas-, Saiten- und anderen Instrumente wirkungsvoll einzusetzen. Außerdem gilt es Soli, Ensembles und Orchester für nationale Instrumente zu schreiben sowie auch bei der Instrumentation und musikalischen Bearbeitung die Dichte und Rolle dieser Instrumente zu erhöhen. Um in der Musik Stimmung und Effekte der nationalen rhythmischen Figuren zur Wirkung zu bringen, sind auch Schlaginstrumente wie Janggo (eine koreanische sanduhrförmige Trommel) effektiv einzusetzen.

Man darf nicht unter Berufung auf die Förderung der nationalen Musik etwas Archaisches dulden. Zum nationalen Kulturerbe dürfen wir uns weder nihilistisch noch archaisierend verhalten. Die Bekämpfung

des Archaischen ist eine der grundlegenden Richtlinien unserer Partei für den Aufbau der sozialistischen Nationalkultur.

Die nationale Musik, die in der Klassengesellschaft entstand und sich dort entwickelte, trägt Spuren einer klassenmäßigen und sozialhistorischen Begrenztheit. Man darf nicht versuchen, alles, was zum nationalen Kulturerbe zählt, unverändert zu übernehmen. Jene Musikwerke, die früher gemäß dem Geschmack und der Vorliebe der Ausbeuterklasse geschaffen wurden, sind es nicht wert, wieder belebt zu werden. Auch die vom Volk geschaffenen Volkslieder können hinter der Zeit zurückgebliebene Elemente enthalten. In der nationalen musikalischen Hinterlassenschaft müssen wir Progressives und Volksverbundenes gegen Altes und Reaktionäres richtig abgrenzen, das Letztere über Bord werfen und das Erstere beleben und gemäß dem klassenmäßigen Anliegen und dem Schönheitssinn der Gegenwart umarbeiten oder weiterentwickeln.

Die nationale Musik gemäß dem modernen Schönheitsgefühl zu entwickeln ist eine Forderung unserer Zeit. Wir müssen die nationale Musik, die den Gedanken, Gefühlen und der Mentalität des Volkes im Zeitalter der Revolution entspricht, fördern.

Vor allem ist die Arbeit zur Recherche und Neugestaltung der Volkslieder zu verbessern.

Von den Volksliedern unseres Landes nehmen jene aus den nordwestlichen Bezirken den Hauptplatz ein. Sie haben sanfte, schöne, fließende und an nationalem Kolorit reiche Melodien, sind daher leicht zu verstehen und zu singen. Auch unter den Volksliedern aus den Gebieten an der Ostmeerküste gibt es nicht wenige mit einer sanften und schönen Melodie. Alle solchen Volkslieder zusammenzusuchen und entsprechend dem Schönheitssinn der Zeit bestens neu zu gestalten, ist eine unerlässliche Bedingung für die Entfaltung der Volkslieder unseres Landes in ihrer vollen Blüte.

Wir haben das Schwergewicht auf die Volkslieder aus den nordwestlichen Bezirken zu legen und dabei auch ebenso gute von jenen aus den südlichen Bezirken wieder zu beleben. Viele von den früher landesweit bekannten Volksliedern stammen aus den südlichen Bezirken.

Man kann allerdings nicht sagen, dass all diese Lieder bei unserem Volk beliebt waren und gern gesungen wurden. Unter den früher gesungenen Volksliedern aus den südlichen Bezirken gibt es Volksgesänge im Stil von Phansori (alte koreanische Operette), die mit schriller Stimme gesungen werden, oder Lieder im Stil von Sijo (dreizeiliges koreanisches Kurzgedicht). Diesen Aspekt müssen wir in unserem Verhalten zu den Volksliedern aus den südlichen Bezirken im Auge behalten und zugleich jene mit klarem Charakteristikum und von hohem Wert wie die Volksweisen aus den nordwestlichen Bezirken gemäß dem Schönheitssinn und der Mentalität der Menschen unserer Zeit neu bearbeiten und gestalten.

Bei den Volksliedern aus den südlichen Bezirken gilt es, ihre Wesensmerkmale beizubehalten, aber die Kompliziertheit der Melodie bzw. ihre Brechungen zu glätten und bei der Bearbeitung solche Elemente wie etwa die schrille Stimme zu beseitigen. Diese Volkslieder sind klar, weich und sanft zu gestalten.

Das Volkslied „Ongheya“, neu gestaltet vom Pochonbo-Orchester für Elektronische Musik, ist eine der repräsentativen Volksweisen, die die Wesensmerkmale der Volkslieder aus den südlichen Bezirken zur Wirkung bringen und mit der Gesangsart für die Volkslieder aus den nordwestlichen Bezirken entsprechend dem modernen Schönheitssinn unseres Volkes am besten gestaltet wurden.

Diese Gesangsart, von der wir reden, hat eine andere Bedeutung als der früher gebrauchte Begriff. Sie ist nicht ein beschränkter Begriff, der die regionale Verbreitung von Volksliedern betrifft, sondern hat einen umfassenden Sinn als Gesangsart unserer Prägung für Volkslieder, die nach der Befreiung des Landes getreu der eigenständigen Richtlinie unserer Partei für den Aufbau der nationalen Musik geschaffen wurde. Wenn man diese Gesangsart unserer Prägung sachgemäß und wirkungsvoll anwendet, kann man auch bei den Volksliedern aus den südlichen Bezirken ihre Wesensmerkmale bewahren und sie gemäß dem Geschmack und der Mentalität unseres Volkes neu gestalten.

Wir müssen neben den Volksliedern aus den nordwestlichen Bezirken auch jene aus den südlichen Bezirken, die gesund und von erzieherischem Wert sind, aktiv ausfindig machen und sie entsprechend

dem modernen Schönheitsgefühl auf unsere Art und Weise neu erschaffen und gestalten, um die Schatzkammer der nationalen Musik zu bereichern und auf dieser Grundlage unsere eigene Musikkunst weiterzuentwickeln.

Volkslieder sind entsprechend dem Zeitgeschmack nachzuschaffen und nachzugestalten.

In den Texten der früheren Volkslieder gibt es schwer verständliche Wörter chinesischer Herkunft oder alte Ausdrücke. Bei solchen Liedern muss man die betreffenden Stellen mit leicht verständlichen Worten aus unserer Sprache interpretieren bzw. durch neue Ausdrücke ersetzen. Auf diese Weise sind sie entsprechend dem Zeitgeschmack wiederzugeben, zu gestalten und zu singen. Sollte ihre Melodie Unzulänglichkeiten haben, ist sie musikalisch weiter zu bearbeiten und zu verfeinern. Auch bei der Gestaltung der Volkslieder darf man nicht der früheren Gesangsart folgen, vielmehr muss man die Vortragsweise erneuern und die Begleitung abwechslungsreicher gestalten, damit sie den Gefühlen der Menschen unserer Epoche entsprechen.

Zu schaffen sind mehr volksliedähnliche Lieder als Entwicklung von Volksweisen. Früher wurden als Volkslieder nur jene bezeichnet, die ohne Dichter und Komponisten über eine lange historische Zeit von den Volksmassen gern gesungen, bearbeitet und vervollkommnet wurden. In der Gegenwart jedoch darf man nicht nur diese als Volkslieder ansehen. Auch die von Berufsmusikern komponierten Lieder können als Volkslieder gelten, wenn ihre Melodien klare nationale Merkmale aufweisen, durch eine gelungene Komposition das nationale Gemüt erkennen lassen und vom Volk gern gesungen werden, d. h. eigentlich zu Volksliedern geworden sind. All jene volksliednahen Lieder, die heute bei unserem Volk beliebt sind, sind neue Volksweisen unserer Zeit. Man sollte es so ansehen, dass sich auch die Volkslieder mit der Zeit zwar entwickeln, aber nicht so, dass sie an einem Zeitpunkt der Geschichte unverändert stehen bleiben. Wir müssen auf der Grundlage neuer Erkenntnisse über die Volkslieder mehr volkstümliche Lieder schaffen, die als Volkslieder unserer Zeit gesungen werden können.

Die Modernisierung und Weiterentwicklung der nationalen Musikinstrumente ist von großer Bedeutung für den Fortschritt der nationalen Musik gemäß dem Zeitgeschmack.

Unsere nationalen Instrumente haben zwar eine klare und schöne Klangfarbe und eine reiche Ausdruckskraft, aber manche aus der Vergangenheit weisen auch den Mangel auf, dass ihr Klangumfang gering ist und ihre Töne nicht rein genug sind. Folglich sind die Besonderheiten und Vorzüge der nationalen Musikinstrumente aktiv zur Geltung zu bringen, aber ihre Mängel zu beseitigen. Nur wenn sie modernisiert und ihre Mängel überwunden werden, ist es möglich, auch mit ihnen die Musik unserer Zeit bestens zu gestalten und die nationale Musik entsprechend dem Schönheitsgefühl unseres Volkes weiterzuentwickeln.

Allerdings dürfen die Umarbeitung der Volkslieder und die Verbesserung der nationalen Instrumente nicht zur völligen Aufgabe ihrer ursprünglichen Eigenständigkeit führen.

Deshalb ist es bei der Weiterentwicklung der nationalen Musik ganz entscheidend, deren Wesensmerkmale voll zum Tragen zu bringen, andernfalls könnte die Musik lediglich zu einem Zwischending werden. Unserem Volk missfällt aber jene Musik, die eine Mischung von koreanischer und europäischer Musik darstellt.

Die Musik kann nur dann zu einer zeitgemäßen nationalen Musik werden, wenn sie einerseits die Wesensmerkmale der nationalen Musik bewahrt und dabei zugleich das moderne Schönheitsgefühl verkörpert. Bei der Förderung der nationalen Musik darf man deshalb weder das Prinzip der Modernität allein im Auge behalten und damit das Prinzip der Geschichtstreue ignorieren noch das genaue Gegenteil tun. Auch wenn die Volkslieder umgearbeitet und neu gestaltet werden, sollten sie ihre spezifischen Merkmale zur Wirkung bringen und das aktuelle Zeitbild veranschaulichen. Auch bei der Perfektionierung der nationalen Musikinstrumente müssen ihre ursprüngliche Klangfarbe und Form bewahrt bleiben.

Um in der Musik unser eigenes Prinzip durchzusetzen, sind Erfolge und Erfahrungen der ausländischen Tonkunst kritisch zu verwerten.

Unter dem Vorrang des Strebens nach der Durchsetzung unseres eigenen Prinzips darf man das Fremde nicht rücksichtslos verwerfen und zurückweisen. Im Interesse der schnellen Weiterentwicklung unserer Musik muss man die positiven Seiten der Musik anderer Länder aktiv einfließen lassen.

Mit der Entwicklung der Elektronikindustrie werden in der Gegenwart weltweit neue elektronische Musikinstrumente hergestellt, und diese verhelfen der modernen Musik zu einer neuen Entwicklung. Durch die Einführung von Errungenschaften der modernen Wissenschaft erhöht sich mit jedem Tag das Niveau der stereophonen Musikwiedergabe. Wenn man diese Entwicklungstendenz der Musik außer Acht lässt, kann man die Musik nicht auf Weltniveau bringen.

Bei der Einführung von Errungenschaften und Erfahrungen der ausländischen Musik sollte man diese nicht wahllos oder als Ganzes, sondern kritisch übernehmen und sich zu Eigen machen. Die Musik anderer Länder muss, wie vortrefflich sie auch immer sein mag, nicht unbedingt der Realität des eigenen Landes und dem Geschmack des eigenen Volkes entsprechen.

Auch bei der Modernisierung der Musik ist unser eigenes Prinzip durchzusetzen. Wir müssen die elektronischen Instrumente entsprechend unserer Musik verwenden und moderne Musik auf unsere Art und Weise spielen. Die Musikstücke des Pochonbo-Orchesters für Elektronische Musik sind beim Volk beliebt, weil es mit den elektronischen Instrumenten unsere Musik auf unsere Art und Weise vortrefflich spielt.

Bis vor kurzem glaubte man, dass sich mit den elektronischen Musikinstrumenten nur Rock, Disko und Jazz spielen lassen. Fakt ist, dass auch jetzt in den kapitalistischen Ländern elektronische Bands existieren, die speziell sehr heiße Musik spielen. Ihre Wirkung ist jedoch schädlich, weil sie die Musik deformieren und das gesunde ideologische Bewusstsein der Menschen lähmen. Man braucht aber die elektronischen Instrumente deshalb nicht zu boykottieren, bloß weil die elektronischen Bands in den genannten Ländern eine negative Wirkung haben. Es liegt nicht an diesen Instrumenten als Darstellungsmittel der Musik, sondern daran, welche Musik mit ihnen hervorgebracht wird.

Besagte Instrumente sind ein Produkt der neuesten Wissenschaft und Technik und haben die ausgezeichnete Eigenschaft, die Klangfarbe sowie die Lautstärke vielfältig und umfangreich gestalten zu lassen. Bei ihrer Verwendung ist es möglich, die Breiten- und Tiefenwirkung der musikalischen Gestaltung noch besser zu sichern.

Mittels elektronischer Instrumente eine uns eigene Musik gemäß dem Geschmack und Gemüt unseres Volkes zu schaffen und zu fördern, das ist ein ganz entscheidendes Prinzip bei ihrer Einführung und Weiterentwicklung. Wenn man mit ihnen eine revolutionäre und gesunde Musik entsprechend der nationalen Mentalität unseres Volkes gestaltet, kann sie bei ihm beliebt werden.

Die Musikstücke des Pochonbo-Orchesters für Elektronische Musik sind ein glänzendes Beispiel dafür, dass es in Verkörperung unserer Ansprüche mithilfe elektronischer Instrumente eine wunderbare Musik koreanischer Prägung geschaffen hat, die dem Geschmack und Gemüt unseres Volkes entspricht. Das Wesensmerkmal des erwähnten Orchesters besteht darin, dass es mittels elektronischer Instrumente nicht hauptsächlich mit Rhythmen grobe, abgebröckelte und lärmende Klänge entwickelt, sondern nach den koreanischen rhythmischen Figuren überwiegend unsere sanften und erhabenen Melodien vorführt und dabei eine schöne, gesunde und lyrische Musik entstehen lässt.

Die Erfahrungen dieses Orchesters zeugen davon, dass man nur dann gute Musikstücke schaffen kann, die zur Revolution in unserem Land beitragen und bei unserem Volk beliebt sind, wenn man beim Vortragen moderner Musik im Rahmen der weltweiten Tendenz durchweg von unserem Standpunkt ausgeht und unsere Ansprüche berücksichtigt.

Es ist ein Ausdruck von Kriechertum und Dogmatismus, sich über die Musik anderer Länder Illusionen zu machen und sie als Ganzes zu übernehmen. Werden im Bereich der Musik Kriecherei und Dogmatismus zugelassen, so kann weder das Eindringen der bürgerlichen und revisionistischen Musik verhindert noch unsere Musik auf revolutionäre Weise gesund entwickelt werden. Wir müssen an unserem Standpunkt festhalten, die Errungenschaften und Erfahrungen der Musik anderer

Länder kritisch zu verwerfen und entsprechend der Realität unseres Landes und den Gefühlen unseres Volkes weiterzuentwickeln.

Im Bereich der Musikkunst gilt es, der Entwicklungstendenz der modernen Musik zu folgen und bei der klassischen Musik weiterhin die klassische Richtung einzuhalten.

Wir benötigen sowohl die moderne Musik, die das Pochonbo-Orchester für Elektronische Musik spielt, als auch die klassische Musik, die das Künstlerensemble Mansudae darbietet. Unsere klassische Musik, die im Boden unseres Landes wurzelt und Sprosse treibt, muss in ihrem Ursprung weiterhin beibehalten werden. Wenn unsere klassische Musik, die unsere Partei bis jetzt nach Kräften entwickelt hat, unter Berufung auf die Neuschöpfung vernachlässigt wird, so hieße das, unsere Musikgeschichte über Bord zu werfen.

Um neue musikalische Sphären wie die Musik des Pochonbo-Orchesters für Elektronische Musik zu erschließen und zugleich unsere klassische Musik weiterzuentwickeln, muss die Eigenart eines jeden Künstlerkollektivs beibehalten werden. Nur wenn auf diese Weise die Opernkunst, die komplexe musikalisch-choreographische Kunst, die traditionelle nationale und die klassische Musik jeweils in ihrer Sphäre weiterexistieren, ist es möglich, unsere Musik noch vielfältiger und umfassender weiterzuentwickeln.

3) BERÜHMTE MUSIKWERKE IM DIENST DER REVOLUTION

Berühmte Musikwerke rufen die Menschen nachhaltig zum revolutionären Kampf und Aufbau auf und bleiben parallel zu bedeutsamen Ereignissen, die einen großen Beitrag zur gesellschaftlichen Entwicklung geleistet haben, lange in der Geschichte erhalten.

Der revolutionäre Lobgesang „Der Stern Koreas“, der in der Anfangszeit unserer revolutionären Sache entstand, schloss zahlreiche Jungkommunisten sowie Revolutionäre um den Führer zusammen und rief die Menschen aktiv zum nationalen Befreiungskampf gegen Japan

auf. Die unvergängliche revolutionäre Hymne „Lied auf General Kim Il Sung“, die nach der Befreiung des Landes entstand, inspirierte unser Volk tatkräftig zum Kampf um die Neugestaltung der Heimat und um den Sieg im Vaterländischen Befreiungskrieg sowie um die Vollendung unseres revolutionären Werks.

Das Revolutionslied „Marsch der Partisanenarmee“ und die anderen berühmten Musikwerke aus der Zeit des revolutionären Kampfes gegen Japan sind ein Symbol der Zeit, das auf die historischen Spuren dieser Kämpfe tief bewegt zurückblicken lässt. Solche Meisterwerke wie z. B. „Lied vom Pflügen“ und „Der Mai des Sieges“, die kurz nach der Befreiung des Landes entstanden, lassen den lebhaften Rhythmus der demokratischen Reformen und des demokratischen Aufbaus während der friedlichen Rekonstruktion spüren, und die berühmten Lieder aus der Kriegszeit wie z. B. „Auf zum Entscheidungskampf“, „Der Gebirgspass Mungyong“ und „Mein Gesang im Schützengraben“ überliefern für immer die historischen Ereignisse des erbitterten Vaterländischen Befreiungskrieges.

Ein musikalisches Meisterwerk ist ein im wahrsten Sinne des Wortes berühmtes und gelungenes Musikstück.

Wir dürfen den Maßstab für ein gelungenes Musikstück weder in der „logischen Form“ bzw. „künstlerischen Reinheit“ allein noch in der zeitweiligen Beliebtheit nach aktuellen Modetrends suchen.

Das Wesen eines musikalischen Meisterwerkes ist auf jeden Fall davon ausgehend zu bestimmen, dass der Mensch in seiner Einzigartigkeit maßgebend ist, ferner vom Schönheitsgefühl und vom Anliegen des souveränen Menschen sowie von der Wirkung auf dessen schöpferische Tätigkeit.

Ein musikalisches Meisterwerk wirkt desto besser und eindrucksvoller, je mehr man es sich anhört. Nur ein solches Musikstück kann als Meisterwerk bewertet werden.

Wenn die Musik bei mehrfachem Anhören immer besser klingt, besagt das, dass sie die Gedanken und Gefühle des Hörers anspricht.

Die Musik drückt nämlich die Gedanken und Gefühle der Menschen nach deren Anliegen und Schönheitssinn aus. Dabei ist der Mensch

zugleich Schöpfer und Nutznießer der Musik. Da er ein bewusstes und souveränes Wesen ist, schafft er die Musik aus dem bewussten Bedürfnis heraus, seinen Willen zu einem souveränen Leben zu bekunden, um sich selbst daran zu erfreuen.

Nur wenn ein Musikstück mit dem Denken und Fühlen des Menschen übereinstimmt, bereitet es ihm einen ästhetischen Genuss und Zufriedenheit, sodass er es immer wieder gern hören möchte.

Auch bei der Schaffung und Entwicklung der Musik sind die Volksmassen das Subjekt. Deshalb muss das Kriterium für musikalische Meisterwerke darin liegen, ob sie den Bestrebungen, Forderungen und dem Schönheitsgefühl der Volksmassen entsprechen. Als Meisterwerke sind jene Musikstücke zu bezeichnen, die jeder mag. Dass ein Musikstück immer wieder gern gehört wird, bedeutet, dass es den Bestrebungen und Gefühlen der Volksmassen entspricht und bei jedem beliebt ist.

Ein eindrucksvolles Musikwerk zu sein bedeutet, dass es lange im Bewusstsein des Menschen haften bleibt und mit emotionalem Nachklang auf seine Bewusstseinsentwicklung und schöpferische Tätigkeit einwirkt.

Der Mensch ist nicht nur ein bewusstes und souveränes, sondern auch ein schöpferisches Wesen, das das eigene Bewusstsein hebt und dadurch sowohl Natur und Gesellschaft umgestaltet als auch sich selbst umformt. Bei seiner schöpferischen Tätigkeit nutzt der Mensch aktiv verschiedene gesellschaftliche Bewusstseinsformen und erwirbt sich daraus nicht nur mannigfaltige Kenntnisse zur Umgestaltung der Natur und der Gesellschaft, sondern auch die ideologische Nahrung sowie die geistige Kraft für die Hebung seines ideologischen Bewusstseinsniveaus. Die Musik spornt die schöpferische Tätigkeit des Menschen an und bringt bei der ideologisch-emotionalen Erziehung zur Bereicherung der Gedanken und Gefühle eine große Kraft zur Geltung.

Um bei der schöpferischen Tätigkeit des Menschen ihrer ermutigenden und erzieherischen Rolle gerecht zu werden, muss die Musik in seinem Bewusstsein lange unauslöschlich bleiben. Da ein berühmtes Musikstück bei häufigem Anhören immer eindrucksvoller

wird, ist es ein mächtiges Mittel, das die Gedanken und Gefühle des Menschen bereichert und aktiv zu seiner schöpferischen Tätigkeit beiträgt.

Die musikalischen Meisterwerke sind von hohem Ideengehalt und Kunstwert. Nur wenn beides gesichert ist, kann ein Musikstück als Meisterwerk gelten.

Vor allem ist der Ideengehalt das erste Kriterium eines Meisterwerkes.

Er ist das wesentliche Kernstück der Musikkunst unserer Prägung und der Hauptfaktor dafür, dass die Musik nachhaltig zur Revolution beiträgt. Musikwerke ohne inhaltliche Aussage sind nutzlos.

Dabei ist das Hauptthema, das in der Musikkunst unserer Prägung abzuhandeln ist, das des Führers.

Bei der Thematik des Führers ist die Frage der revolutionären Auffassung von seiner Person richtig zu klären. Diese Auffassung stellt im revolutionären Inhalt der Musikstücke den Wesenskern dar.

Erstrangig zu lösen sind die Stellung und Rolle des Führers bei der Geschichtsentwicklung, der Hauptfaktor der einmütigen Geschlossenheit von Führer, Partei und Massen, die enge Verbundenheit von Führer und Volk sowie die Ergebenheit und Ehrfurcht, die auf der revolutionären Pflichttreue der Soldaten zum Führer beruhen, all diese Fragen gehören zu den wichtigen ideologisch-thematischen Aufgaben. Unsere Musik muss deshalb die ruhmreiche Geschichte des revolutionären Wirkens von Kim Il Sung, die Größe seiner revolutionären Verdienste, die Weisheit seiner Führungstätigkeit und seine hohen Tugenden nachhaltig besingen sowie die herzliche Hochachtung für ihn, die grenzenlose Treue zu ihm, das unerschütterliche Kredo und den Willen beinhalten, ihm bis zuletzt zu folgen und ihn zu verehren. Erst dann kann das betreffende Musikstück zu einem hervorragenden Meisterwerk werden, das eine große Rolle dabei spielt, unser Volk fest um Partei und Führer zusammenzuschließen und das revolutionäre Werk Kim Il Sung bis ins Letzte zu vollenden.

Im ideologisch-thematischen Inhalt der revolutionären Musikkunst kommt es darauf an, die Politik der Partei richtig widerzuspiegeln. Mehr

Lieder über die Politik der Partei zu schaffen, das ist eine konsequente Orientierung unserer Partei beim Musikschaffen.

Dabei ist die Parteipolitik eine Verkörperung der revolutionären Ideen des Führers und der konkrete Weg zur Vollendung seines revolutionären Werkes.

Musikwerke, die die Politik der Partei zum Inhalt haben, spielen eine große Rolle dabei, den Parteimitgliedern und anderen Werktätigen diese Politik nahe zu bringen und sie zu deren Verwirklichung anzuregen.

Das heißt, solche Musikwerke müssen die Parteipolitik tiefgründig widerspiegeln und auf deren Grundlage die eindringlichen und bedeutenden Probleme in der Revolution und beim Aufbau vorab vorzüglich behandeln. Nur dann können sie den Parteimitgliedern und anderen Werktätigen die Richtigkeit der Parteipolitik und deren unbesiegbare Lebenskraft, die große Realität, in der sie verwirklicht wird, und die lichtvolle Perspektive zutiefst verständlich machen und sie tatkräftig zum Kampf um die Durchsetzung der Parteipolitik beflügeln.

In den Musikwerken sind verschiedene Inhalte zur revolutionären Erziehung der Parteimitglieder und anderen Werktätigen widerzuspiegeln, darunter Inhalte zur Erziehung im Geiste der revolutionären Traditionen, im Geiste der Klasse und des sozialistischen Patriotismus.

Diese Musikwerke sollten den heroischen Kampf und das Leben des souveränen Menschen sowie seine hohe Geisteswelt tief greifend schildern.

Der souveräne Mensch ist ein Mensch neuen Typs und unterscheidet sich von den anderen Menschen insofern, als dass er ein neuer Mensch unserer Prägung ist, der aufgrund seiner Anschauung über den Führer die Gesetzmäßigkeit der Geschichtsentwicklung erkannt hat und das Klassenbewusstsein besitzt sowie sich dafür einsetzt, sein souveränes und schöpferisches Leben sinnvoll zu gestalten.

Auf dem dornenreichen und langen Weg der koreanischen Revolution, die unter dem Banner des Juche verlief, gibt es eine Vielzahl lebendiger Beispiele für den Prototyp des souveränen Menschen. Der unter der Führung von Kim Il Sung organisierte revolutionäre Kampf

gegen Japan, der revolutionäre Kampf in zwei Etappen – für Demokratie und Sozialismus – nach der Befreiung des Landes und der Kampf um die Vereinigung des Vaterlandes waren große Revolutionskämpfe um die Verwirklichung des eigenen Werkes der Volksmassen als souveränes Subjekt der Geschichte. Unsere Musik muss die hehre Geisteswelt und das einfache und optimistische Leben der heroischen Hauptpersonen in all diesen Kämpfen wahrheitsgemäß zum Inhalt haben.

Damit ein Lied einen klaren ideologischen Inhalt hat, muss es einen guten Text haben. Da der Liedtext das Leben direkt abbildet und den ideologisch-thematischen Inhalt konkret ausdrückt, ist er von entscheidender Bedeutung dafür, den Inhalt des Liedes revolutionär zu gestalten. Aus einem berühmten Liedtext kann eine gelungene Weise entstehen. Damit ein Lied zu einem Meisterwerk mit revolutionärem Inhalt wird, muss man den entsprechenden Liedtext mit hohem Ideengehalt füllen.

Des Weiteren ist in einem Lied auch die musikalische Stimmung mit dem revolutionären Inhalt des Textes in Einklang zu bringen, ohne deshalb gleich lauthals zu lärmern oder zu schreien. Zu einem revolutionären Inhalt kann einmal eine kämpferische Gemütsverfassung wie in einem Marschlied passen, ein anderes Mal eine lyrisch tiefe und milde oder helle und heitere Stimmung oder nur sanfte und anmutige Gemütsregung und ein weiteres Mal vielleicht eine traurige und pathetische Stimmung. All diese musikalischen Stimmungen müssen aber gemäß dem revolutionären Inhalt des Liedtextes gesund, edel, reichhaltig und tief sinnig sein. Dekadente, vulgäre, trockene und oberflächliche Stimmungen haben mit dem revolutionären Inhalt nichts gemein.

Die Emotion der Musik sollte tief sinnig sein und im Menschen nachklingen, um zu tiefem Nachdenken zu motivieren. Die Gemütsstimmung der Musik unserer Epoche muss so lebensecht sein, dass sie voll vom Zeitgeist und von der pulsierenden Energie erfüllt ist.

Die revolutionäre Musik sollte von heftiger Leidenschaft sein, denn eine leidenschaftliche Musik ist Ausdruck der entschiedenen Haltung des Komponisten zur Wirklichkeit und seines feurigen Appells. Wenn einem Musikwerk diese glühende Leidenschaft fehlt, lässt sich sein Ideengehalt kaum hervorheben.

Des Weiteren müssen musikalische Meisterwerke einen hohen Kunstwert haben, d. h. ein hohes künstlerisches Niveau.

Allein aufgrund des Ideengehaltes können sie nicht als gelungen gelten. Der Kunstwert ist nämlich ebenso ein Hauptmerkmal aller Kunstwerke.

Die soziale Funktion der Musik kann nur beim Vorhandensein eines solchen Kunstwertes ausgeübt werden. So wird der Mensch beim Hören der Musik erfreut und tief beeindruckt, wenn das betreffende Stück sowohl einen reichen Gehalt an Ideen als auch ein hohes künstlerisches Niveau aufweist. Ein Musikstück ohne jeden künstlerischen Wert möchte man weder hören noch singen. Nur wenn die Musikstücke einen hohen Kunstwert zeigen, wird man von ihnen angereizt, sodass man sie sich häufig anhört und singt und den darin enthaltenen tiefen Gedanken beeindruckt aufnimmt. Auch ein Musikstück von hohem Ideengehalt kann kaum seiner edlen Mission gerecht werden, falls ihm dieses künstlerische Niveau fehlt. Nur wenn die Musik von hohem Ideengehalt und Kunstwert ist, kann sie merklich dazu beitragen, die Volksmassen politisch-ideologisch zu erziehen und sie zum revolutionären Kampf und Aufbau aufzurufen.

Zur Erhöhung des Niveaus der Musik ist vor allem die künstlerische Gestaltung zu verbessern.

Sie ist eine einzigartige Form der Kunst, die die Gedanken und Gefühle der Menschen zum Ausdruck bringt, und ein speziell künstlerisches Ausdrucksmittel, welches die Wirklichkeit so real erleben lässt, wie die Zuhörer sie sehen, hören und empfinden. Damit ein Werk das Wesentliche klar erfassen kann, von überzeugender Echtheit ist und zugleich mit seiner emotionalen Anziehungskraft bei den Menschen eine bestimmte Stimmung erwecken und sie berühren kann, muss die Gestaltung gelungen sein.

Liedtexte sind deshalb so abzufassen, dass sie einen hohen Ideengehalt und eine lyrische Tiefe haben. Sie sollten lebensverbunden und poetisch sein. Wenn Liedtexte nur mit politischen Ausdrücken ein-tönig oder nüchtern gespickt sind, können sie die Zuhörer nicht anspre-

chen. Lieder mit solchen Texten erwecken kein Interesse, wie hoch ihr Ideengehalt auch sein mag, sodass niemand sie singen und hören will.

Bei der Verfassung von Liedtexten sollte man deshalb einen politisch-ideologischen Inhalt zugleich durch poetische Gefühle lebensnah anreichern. Die Liedtexte sollten von daher möglichst einen lebensnahen Wortschatz und bildhafte Ausdrücke enthalten, damit sie den Zuhörern vertraut klingen. Sie sollten sich des Weiteren gut reimen, um Empfindungen der Poesie zu vermitteln. Natürlich ist es ausgeschlossen, dass ein Liedtext gar kein politisches Wort enthält, aber wenn er schon ein oder zwei solche Begriffe benötigt, müssen sie an geeigneten Stellen stehen. Da die Liedtexte für den Gesang bestimmt sind, muss man beim Schreiben darauf achten, dass sie singbar und mühelos in Musik umzusetzen sind.

Die Lieder müssen auch bei ihrer musikalischen Gestaltung niveauvoll sein.

Hierbei geht es darum, das konkrete Nachempfinden eines Inhalts emotional und lebensecht zu schildern. Einem Lied, dessen Melodie zu allen möglichen Texten zugleich passt, fehlt jede gestaltende Konkretion. Die Musikstücke müssen emotional konkret sein, um die poetische Gestaltung des Textes oder die künstlerische Absicht des Komponisten klar auszudrücken.

Da jede Musikgestaltung ausgesprochen individuell ist, muss sie einzigartig und völlig neu sein. Eine Musik nach vorgefertigten Schablonen ist nicht als eine künstlerische Darstellung zu bezeichnen. Nur die Musikgestaltung mit klarer und neuer Individualität kann eine künstlerische Anziehungskraft haben, mit der sie die Menschen anspricht.

Die künstlerische Gestaltung der Musik sollte deshalb mit dem Ideengehalt eng verbunden sein und die Volksverbundenheit, den Nationalcharakter und die Popularität voraussetzen.

Der künstlerische Wert der Musik hat für sich selbst genommen keinerlei Bestand. Die Gestaltung ist das einzigartige Spezifikum der Kunst, das die Gedanken und Gefühle des Menschen über die Realität zum Ausdruck bringt, und eine der Kunst eigene Art, die die Gedanken übermittelt. Reine Kunst ohne Ideengehalt ist wertlos und nutzlos ist jede

Kunst, die keinen Inhalt übermittelt. In der Musik darf man weder den Ideengehalt überbetonen, dabei den Kunstwert ignorieren oder herabsetzen, noch umgekehrt das Streben nach einer Kunst um der Kunst willen zulassen.

Der künstlerische Wertgehalt in der Musik muss durchweg der Widerspiegelung der Bestrebungen und Forderungen der Volksmassen untergeordnet werden, den Gedanken und Gefühlen der Bürger des eigenen Landes entsprechen und ihnen verständlich sein.

Deshalb müssen wir jedes Musikstück zu einem ideologisch-künstlerisch hervorragenden Meisterwerk unserer Zeit erheben, das den Volksmassen gefällt und sie als ein anspornender Agitator und wahrhafter Erzieher zum Kampf aufrufen kann.

Zum Schaffen nutzbringender Meisterwerke für die Revolution ist unsere auf der Juche-Ideologie beruhende Weltanschauung durchzusetzen.

Nur auf der Grundlage dieser Weltanschauung können gelungene revolutionäre Musikstücke von hohem Ideengehalt und Kunstwert entstehen. Ohne diese Weltanschauung kann man das Wesen der Wirklichkeit unseres Landes, wo die Juche-Ideologie verwirklicht wird, nicht richtig erkennen.

Die Literatur- und Kunstidee unserer Prägung, die auf der Grundlage der Juche-Ideologie herausgebildet wurde, ist eine originelle Lehre von Literatur und Kunst, die den besten Weg zum Aufbau der sozialistischen und kommunistischen Literatur und Kunst weist.

Nur wenn man mit dieser Literatur- und Kunstidee zuverlässig ausgerüstet ist, kann man auf der Grundlage wissenschaftlicher Theorien und Methodiken beim Erschaffen von Musik jedes schwierige Problem erfolgreich lösen.

Die Komponisten sollten sich mit der Juche-Ideologie Kim Il Sungs, seiner davon ausgehenden Literatur- und Kunstidee und den Parteirichtlinien für die Literatur und Kunst gründlich vertraut machen, um sich als verlässliche revolutionäre Schöpfer der Partei auszubilden.

Um für die Revolution noch mehr musikalische Meisterwerke hervorzubringen, sollten sie tief in die Realität eindringen und dort das Leben begeistert miterleben.

Die gelungenen Glanzstücke der aktuellen Zeit können nur in der Wirklichkeit wurzeln, wo der Geist der Zeit pulsiert. Die Realität unseres Landes, in der die Linie und Politik unserer Partei verwirklicht werden, der schöpferische Elan der partei- und führertreuen werktätigen Volksmassen zum Tragen kommt und ständig Großtaten und Innovationen vollbracht werden, ist ein unerschöpflicher Schaffensquell und eine hervorragende Schule, die die Komponisten zum schöpferischen Können befähigt und ihre produktive Schaffensenergie auslöst.

Nur wenn die Komponisten tief in die Wirklichkeit eindringen, können sie dort die große Kraft und die unbesiegbare Lebenskraft der Parteipolitik aufgeschlossen finden und den Kampfgeist und die Lebensgefühle der arbeitenden Volksmassen, die sich für Partei und Führer sowie für die Verfechtung und konsequente Durchsetzung der Parteilinie und -politik einsetzen, gründlich kennen lernen. Sie sollten in der Wirklichkeit auf der Grundlage der Parteirichtlinie und -politik, der revolutionären Einstellung unserer Prägung das Wesen der Realität richtig erkennen und es sich von der richtigen ästhetischen Auffassung aus zu Eigen machen, sollten dort ihren feurigen Enthusiasmus bekunden, um mehr zeitgerechte Meisterwerke von hohem Ideengehalt und künstlerischem Wert zu schaffen.

Um noch mehr gelungene Musikstücke für die Revolution zu schaffen, sollten sie ihre schöpferische Qualifikation ständig erhöhen.

Das Erschaffen musikalischer Kunst ist mit politisch-ideologischem Elan allein jedoch nicht möglich. Die berühmten Weisen der Musikkunst von hohem Ideengehalt und Kunstniveau können erst dann entstehen, wenn die politisch-ideologische Ausbildung des Komponisten und sein Erleben der Wirklichkeit mit seiner schöpferischen Qualifikation einhergehen. Ein hervorragendes Musikwerk setzt hohen Ideengehalt und hohes künstlerisches Niveau voraus. Die Garantie eines solchen Niveaus sind die richtige Schaffensmethode und hohe Schaffensfähigkeit.

Die Komponisten sind verpflichtet, auf der Grundlage der Einschätzung von Musikwerken durch die Partei die musikalischen Meisterwerke unseres Landes und die Erfahrungen aus deren Schaffen tiefgründig zu studieren. Zugleich müssen sie sich mit den im Verlauf der geschichtlichen Entwicklung entstandenen bekannten Musikwerken aller Länder und Zeiten gründlich vertraut machen und dabei die Grundprinzipien, Bezeichnungsarten und die Entwicklungsgeschichte der Musiksprache (Melodie, Harmonie, Polyphonie, Instrumentation, Musikform) systematisch erforschen und studieren. Insbesondere gilt es, über Volkslieder und Volksmusik unseres Landes gut informiert zu sein und sie sich gründlich anzueignen. Die Komponisten sollten Klavier und andere Instrumente spielen können sowie vielfältige und reichhaltige Kenntnisse im Bereich der Vokalmusik und des Instrumentalspiels besitzen. Auch ein umfangreiches Wissen auf dem Gebiet aller verwandten Kunstgattungen (Literatur, bildende Kunst, Tanz) gehört zur Qualifikation der Komponisten. Und die vielseitigen Kenntnisse in Natur und Gesellschaft sind ihnen beim Nachdenken und Forschen behilflich.

Der Schaffensprozess muss insgesamt zu einem Prozess der Revolutionierung und Umformung gemäß dem Vorbild der Arbeiterklasse werden. Die Komponisten sollten sich zutiefst bewusst sein, dass die Partei ihnen großes Vertrauen erweist und viel von ihnen erwartet. Weil sie eine ehrenvolle Mission in der Revolution haben, müssen sie sich ständig politisch festigen und fachlich hoch qualifizieren, um noch mehr monumentale Musikwerke unserer Epoche zu kreieren und somit ihrer Hauptpflicht als revolutionäre Komponisten gerecht zu werden.

4) SCHAFFUNG VON MUSIK AUF MASSENBASIS

Die Schaffung einer Musik auf der Grundlage einer Massenbasis ist notwendig, um unsere Musikkunst erfolgreich aufzubauen. Die Schaffung einer revolutionären und volksverbundenen Musikkunst, die den Forderungen der Zeit und den Bestrebungen des Volkes entspricht,

die bei ihm beliebt ist und ihm dient, ist eines der wichtigen Prinzipien beim Aufbau der Musikkunst unserer Prägung und ein Kurs, an den sich unsere Partei unbeirrt hält.

Die Musikkunst zu einer Sache der Massen selbst zu machen, bedeutet auch, die breiten Volksmassen umfassend am Musikschaffen selbst aktiv zu beteiligen, gestützt auf ihre Kraft und ihr Wissen eine eigene Musikkunst zu schaffen und zu entwickeln sowie den Musikgenuss allen Mitgliedern der Gesellschaft zu ermöglichen. Das heißt, kurz gesagt, die Musikkunst aufgrund einer Massenbasis zu schaffen und zu fördern, damit die Musikkunst den werktätigen Volksmassen gehört.

Die Musikkunst auf Massenbasis zu entwickeln und die werktätigen Volksmassen zu ihren wahren Schöpfern und Nutznießern zu machen, das ist eine gesetzmäßige Forderung bezüglich des Aufbaus unserer Musikkunst.

Für den Aufbau einer wahrhaften Musikkultur der Arbeiterklasse in der sozialistischen Ordnung, in der die werktätigen Volksmassen die Macht ausüben und die Produktionsmittel besitzen, müssen die Arbeiterklasse und die anderen werktätigen Volksmassen auch im Bereich der Musikkunst eine dominierende Stellung einnehmen und bei der Schaffung und Weiterentwicklung der revolutionären und volksverbundenen Musik eine führende Rolle spielen. Nur dann können revolutionäre und volksverbundene Musikwerke geschaffen und entwickelt werden, die den Volksmassen leicht verständlich sind, von ihnen gern gesungen werden und aktiv zu ihrem revolutionären Kampf und Aufbauwerk beitragen; nur dann kann man eine Musik unserer Prägung erfolgreich aufbauen.

Ebenso wie alle materiellen und geistig-kulturellen Reichtümer der Welt durch die schöpferische Arbeit der werktätigen Volksmassen geschaffen worden sind, entstand und entwickelte sich auch die Musikkunst im schöpferischen Arbeitsprozess des Menschen. In der früheren überholten Ausbeutergesellschaft, in der die herrschende Klasse nicht nur die Gebiete der Politik und der Wirtschaft, sondern auch alle Mittel der Literatur und Kunst monopolisierte und sogar das Literatur-

und Kunstschaffen der arbeitenden Volksmassen hemmte, schufen die Volksmassen die ihnen eigene nationale Kultur und hinterließen ein vortreffliches Erbe an nationaler Musik, das von ihren Bestrebungen und Wünschen durchdrungen ist. Unsere zahlreichen Volkslieder sind heute beim Volk beliebt und werden gern gesungen, weil sie dank den Fähigkeiten der werktätigen Volksmassen geschaffen und bearbeitet wurden und ihre Bestrebungen und Lebensgefühle schlicht und wahrheitsgetreu zum Ausdruck bringen. Das frühere Erbe der Volksmusik weist allerdings eine spezifisch geschichtliche und klassenmäßige Begrenztheit auf, da es ein Produkt der alten Klassengesellschaft ist, in der die werktätigen Volksmassen bei der gesellschaftlichen und geschichtlichen Entwicklung nicht ihre Stellung als Herren einnehmen und nicht ihrer Rolle gerecht werden konnten. Aber das in der Volksmusik überlieferte schöne und reiche nationale Gemüt und Lebensgefühl, die Wahrhaftigkeit des musikalischen Ausdruckes von schlichter und kurzer Form sowie die niveauvolle künstlerische Gestaltung zeigen, dass die werktätigen Volksmassen die echten Herren und Schöpfer der nationalen und volksverbundenen Musikkultur sind.

Erst wenn sich die breiten werktätigen Volksmassen umfassend an der musikalisch-künstlerischen Tätigkeit beteiligen und ihre Kraft und kreative Fähigkeit aktiv zur Geltung bringen, können Fortschritte in der Musikkunst erzielt und die Musikkunst unserer Prägung noch schneller vorangebracht werden.

Die werktätigen Volksmassen sind das klügste und stärkste Wesen, das die Gebote und Bestrebungen der Zeit durch seine schöpferischen Anstrengungen und seinen beharrlichen Kampf verwirklicht. Nur wenn man sie umfassend am Musikschaffen beteiligt und ihren schöpferischen Elan sowie ihr künstlerisches Talent in hohem Maße zur Geltung bringt, kann man die heutige pulsierende Wirklichkeit sowie die sinnvollen und glücklichen Lebensgefühle unseres Volkes, das in der weltweit überlegenen sozialistischen Ordnung unseres Landes lebt und arbeitet, wahrheitsgetreu und lebendig darstellen und somit auch bessere Musikwerke von neuen Formen und verschiedenster Art entstehen lassen.

Eine Musikkultur auf der Grundlage einer breiten Massenbasis zu schaffen, ist auch für die Festigung der schöpferischen Kräfte notwendig, die die Zukunft unserer Musikkunst weitertragen werden.

Sehr viele unserer Werktätigen, Kinder und Jugendlichen sind musikalisch begabt und veranlagt. Erst wenn die musikalisch-künstlerische Betätigung die breiten Massen erfasst, ist es möglich, neue Keime ausfindig zu machen, sie zu befähigten Musikschaaffenden und Künstlern mit hohem ideologischem Bewusstsein und von hervorragender künstlerischer Qualifikation heranzubilden sowie unsere Kräfte für das Musikschaaffen gemäß den Forderungen der fortschreitenden Wirklichkeit unablässig zu erweitern und zu konsolidieren.

Die Musikkunst zu einer Sache der Massen selbst zu machen, ist ein entscheidender Weg dazu, das ideologische Bewusstsein der Volksmassen und ihr Kulturniveau ständig zu heben und dadurch alle Mitglieder der Gesellschaft noch aktiver zu allseitig gebildeten Revolutionären zu erziehen.

Wenn sich die musikalisch-künstlerischen Tätigkeiten auf einer breiten Massenbasis tatkräftig entfalten, können alle Mitglieder der Gesellschaft bei der Schaffung zahlreicher Musikwerke von hohem Ideengehalt und Kunstwert zu verlässlichen Revolutionären heranwachsen, die die feste Anschauung über die Revolution, einen hohen kulturellen Bildungsstand und edle moralische Charakterzüge in sich vereinen.

Um eine solche Musikkunst auf der Grundlage einer Massenbasis zu entwickeln, sind die breiten werktätigen Volksmassen in die musikalisch-künstlerische Tätigkeit einzubeziehen. Nur dann ist es möglich, noch mehr in Inhalt und Form vielfältige sowie reichhaltige massenverbundene Musikstücke zu schaffen und die Volksmassen zu wahrhaften Schöpfern der Musikkunst zu machen.

Wir haben bisher die konsequente Orientierung der Partei auf eine umfassende Einbeziehung der Volksmassen in die musikalisch-künstlerische Tätigkeit durchgesetzt und dadurch beim Schaffen der massenverbundenen Musikkunst große Erfolge erzielen und wertvolle Erfahrungen sammeln können.

Die werktätigen Volksmassen, die nach der Befreiung des Landes von jeder Form der Ausbeutung und der sozialen Fesseln erlöst und Herren des Landes wurden, kleideten ihre Freude an einem glücklichen Leben, das sie erstmals genießen konnten, und ihre Begeisterung an der sinnvollen Arbeit in Lieder. Die klugen und tapferen Kämpfer der Volksarmee fertigten selbst unter den harten Bedingungen des Vaterländischen Befreiungskrieges Musikinstrumente an und sangen so über ihre Gedanken und Gefühle, die von fester Siegeszuversicht und dem revolutionären Optimismus durchdrungen waren. Während des Wiederaufbaus in der Nachkriegszeit und des großen Aufschwungs beim sozialistischen Aufbau war das musikalische Volksschaffen noch reger, wodurch zahlreiche verschiedenartige Musikwerke entstanden, die den revolutionären und sozialistischen Inhalt in schlichten und lebensnahen Formen zum Ausdruck brachten. Ein entscheidender Faktor dafür, dass die Musikkunst unserer Prägung unablässig immer höhere Stufen erklimmt, ist eben, dass die Volksmassen umfassend an der musikalisch-künstlerischen Tätigkeit teilnehmen.

Ein wichtiges Prinzip, das bei der Entwicklung einer Musikkunst auf der Grundlage einer breiten Massenbasis unbedingt einzuhalten ist, besteht darin, die Masse der Arbeiter an die Spitze der musikalisch-künstlerischen Tätigkeit zu stellen und die von ihnen geschaffenen Musikwerke in Stadt und Land zu verbreiten. Nur wenn man beim Schaffen der Musikkunst die Arbeiterklasse an die Spitze stellt und die in ihr entstehenden revolutionären Musikstücke als Musterbeispiel nimmt sowie die massenverbundene Musik fördert, kann man den der Arbeiterklasse eigenen Charakter der Musikkunst unserer Prägung unbeirrt sichern und die massenverbundene Musikkunst auf einer gesunden Basis entwickeln.

Die Entwicklung der Musik der Massen setzt voraus, dass an die musikalisch-künstlerische Schaffenstätigkeit neben der Arbeiterklasse auch die Bauernschaft, Soldaten, Kinder, Jugendliche, Schüler und Studenten sowie andere breite Massen herangezogen werden. Dann erst ist es möglich, noch mehr Musikwerke verschiedenster Form und Art, in denen das vielfältige Leben, vielschichtige Gedanken und Gefühle

widergespiegelt sind, zu schaffen und unsere massenverbundene Musikkunst noch mehr erblühen zu lassen.

Für die Förderung der Musikkunst auf einer Massenbasis ist die Tendenz mit Stumpf und Stiel auszurotten, das Schaffen von Musik zu mystifizieren und nur die Fachkräfte in den Mittelpunkt zu stellen.

Diese Neigung ist Ausdruck der Rudimente der volksfeindlichen bürgerlichen Ideologie, die die werktätigen Volksmassen nicht als ein starkes und kluges Wesen betrachtet und die volksverbundene und populäre Musik für kindisch und niveaulos hält. Es ist ein reaktionärer ideologischer Trend zur Aufrechterhaltung der üblen Gewohnheit in einer Ausbeutergesellschaft, in der die herrschende Klasse und eine Hand voll privilegierter Schichten die Schaffung und den Genuss der Musikkunst monopolisierten.

Es ist das Ziel unserer Partei, die massenwirksamen Künste, an denen alle Mitglieder der Gesellschaft teilnehmen und sich erfreuen, zu fördern und somit das ganze Land in ein Land der Kunst zu verwandeln. Von der Warte der künstlerischen Entwicklung aus betrachtet, gilt die kommunistische Gesellschaft als eine Gesellschaft, in der das künstlerische Volksschaffen ein so hohes Niveau erreicht hat, dass alle Mitglieder der Gesellschaft daran teilhaben und an der Kunst Freude finden können, sodass sie völlig in ein Land der Kunst verwandelt ist. Um die Musikkunst unserer Prägung auf eine noch höhere Stufe zu heben und den Aufbau der kommunistischen Musikkunst zu beschleunigen, muss man die Tendenz beseitigen, an der musikalisch-künstlerischen Tätigkeit nur Fachleute zu beteiligen, und unbeirrt das Prinzip einhalten, die Musik auf einer Massenbasis zu entwickeln.

Unter den Werktätigen zahlreiche musikalisch-künstlerische Zirkel zu organisieren und das musikalische Volksschaffen zu aktivieren, ist ein praktischer Weg dazu, die Musikkunst zu einer Sache der Massen selbst zu machen.

In der sozialistischen Ordnung werden die gesellschaftlichen Bedingungen gesichert, unter denen die werktätigen Volksmassen am Musikschaffen nach Belieben teilnehmen können, aber das bedeutet nicht, dass die Musikkunst von selbst zu einer Angelegenheit der Massen

wird. Nur wenn die künstlerische Tätigkeit der Werktätigen organisiert und eine kollektive Sache ist, kann sie es zu einem hohen Einfluss bringen. In diesem Sinne ist die Laienkunstgruppe als Hauptform der Organisation für die massenwirksame musikalisch-künstlerische Betätigung und als deren Stützpunkt zu bezeichnen.

Solche Gruppen sollten in allen Bereichen, angefangen mit Fabriken, genossenschaftlichen Landwirtschaftsbetrieben und Schulen bis zu Straßengemeinschaften, hauptsächlich in den jeweiligen Produktions- und Lebenseinheiten gemäß den realen Verhältnissen organisiert werden. Sie müssen mit verschiedenen Formen und Methoden operativ und regelmäßig wirken.

Bei ihrer Tätigkeit geht es darum, mit Werken von vielfältigen Themen und Formen vor allem die Erfolge der Werktätigen bei ihrer Arbeit vorzustellen, zu propagieren und zu verallgemeinern sowie alle negativen Erscheinungen zu kritisieren. Das macht es erst möglich, ihren Kampf um Arbeitsleistungen zu inspirieren und die Überbleibsel der überlebten Ideologie in ihrem Bewusstsein auszumerzen.

Zu vermeiden ist allerdings eine Spezialisierung der Tätigkeit der Laienkunstgruppen.

Andernfalls würde die Produktion behindert werden und überdies das künstlerische Volksschaffen seine eigenen Charakterzüge einbüßen.

Die Laienkunstgruppen müssen sich auf die Art und Weise der antijapanischen Partisanen betätigen.

Hierbei handelt es sich darum, auf einfachen populären Musikinstrumenten wahrheitsgetreue und wirklichkeitsnahe Kunstwerke – unabhängig von Zeit und Ort – kämpferisch und operativ zu spielen sowie durch aktive Entfaltung der besonderen Begabungen der Massen vor allem Interessantes darzubieten. Wir müssen die während des bewaffneten Kampfes gegen Japan geschaffenen revolutionären Traditionen richtig fortsetzen, sie zum Vorbild nehmen und die Laienkunst auf unsere Art und Weise weiterentwickeln.

Um die Tätigkeit der Laienkunstgruppen zu aktivieren und in den breiten Volksmassen das Musikschaffen zu fördern, sollten die Berufskomponisten und -künstler diesen Kunstgruppen bei ihrer Arbeit

gezielt helfen. Sie sollten sich öfter in die Produktionsstätten begeben, zusammen mit Arbeitern und Bauern arbeiten und dabei von ihnen lernen, ihnen helfen und sie anleiten, damit sie an der Laienkunst lebhaften Anteil nehmen.

Auch wenn sie den Werkträgigen bei ihrer Tätigkeit in den Laienkunstgruppen und beim musikalischen Volksschaffen helfen, dürfen sie diese nicht zur Nachahmung der Fachleute veranlassen oder an deren Stelle Werke schreiben.

Bei der Anleitung der Tätigkeit der Laienkunstgruppen kommt es darauf an, die Wesensart der schlichten und wahrhaften Laienkunst zu wahren, neue Keime des Volksschaffens ausfindig zu machen, den schöpferischen Elan der Werkträgigen aktiv zur Entfaltung zu bringen und so ihnen bei der selbstständigen Vollendung ihrer Werke zielbewusst zu helfen. Wir müssen große Aufmerksamkeit darauf richten, die in Ensembles oder Propagandagruppen tätigen Schöpfer und Künstler zu den Massen zu entsenden, damit sie diese künstlerisch aufklären und die Tätigkeit der Laienkunstgruppen sowie das musikalische Volksschaffen wirksam unterstützen.

Vor allem ist die Arbeit zur Verbreitung von Kunstwerken zu aktivieren.

Nur dadurch können die breiten werkträgigen Volksmassen die Kunstwerke wirklich genießen lernen, sie nach Belieben hören, ansehen, sich daran erfreuen und dadurch revolutionär erzogen werden.

Eine gezielte Verbreitung von Kunstwerken ist ebenfalls erforderlich, um die Volksmassen musisch aufzuklären, da sie es ermöglicht, den Menschen den echten Wert der revolutionären Literatur und Kunst nahe zu bringen, ihren künstlerischen Blick zu weiten, ihr kulturelles Bildungsniveau und ihre künstlerische Qualifikation zu erhöhen und dadurch die Laienkunst noch schneller weiterzuentwickeln. Wenn unter den Werkträgigen die Verbreitung der Musikwerke verbessert wird, können sie diese tiefer erleben, jedes Lied noch sinnvoller singen und den darin enthaltenen gedanklich-emotionalen Inhalt und seine künstlerisch-gestalterischen Merkmale richtig verstehen.

Außerdem ist die Musikkunst gemäß der Richtung und Forderung der Parteipropaganda zu verbreiten.

Die Musik ist nämlich eine mächtige Waffe der revolutionären Erziehung der Menschen und ein wichtiges Mittel der ideologischen Parteiarbeit. Damit sie ihrer kämpferischen Funktion und Mission als solches Mittel gerecht werden kann, muss man die Arbeit zur Verbreitung der Musikkunst entsprechend der Richtung und Forderung der ideologischen Parteiarbeit in jedem Zeitabschnitt genau planen und bei der Ausführung dieses Planes eine revolutionäre Atmosphäre schaffen. Nur dann ist es möglich, die zeitgemäß neu entstandenen und guten Musikwerke beizeiten zu verbreiten, die Werktätigen nachhaltig zum revolutionären Kampf und zur Aufbauarbeit anzuspornen, sie voller revolutionärer Romantik leben und arbeiten zu lassen.

Die Arbeit zur Verbreitung der Kunst muss auf der Grundlage des von unserer Partei entwickelten originalen Systems unserer Prägung erfolgen. Duldet man die disziplínlose Erscheinung, dass unter Berufung auf die Wahrung der Besonderheiten eigener Gebiete eigenmächtig Werke von niedrigem Niveau verbreitet werden, so könnte dies die Menschen negativ beeinflussen. Wir müssen ein einheitliches System zur Verbreitung von Musikwerken schaffen, damit alle Bürger jene ideologisch-künstlerisch hervorragenden Lieder singen, die von den zentralgeleiteten Ensembles geschaffen und von der Partei akzeptiert wurden.

Die Schaffung einer Kunst auf der Grundlage einer breiten Massenbasis setzt voraus, dass die musische Bildung der neuen, heranwachsenden Generation intensiviert wird.

Da jetzt das allgemeine Kulturniveau all unserer Werktätigen höher ist und viele Angehörige der neuen Generation, die die allgemeine elfjährige obligatorische Schulbildung und die Hochschulbildung erhalten haben, in zahlreichen Betrieben und Dörfern eingesetzt sind, entstand eine Basis für die Weiterentwicklung des literarisch-künstlerischen Volksschaffens. Unter diesen Bedingungen kann man das Kunstschaffen auf breiter Ebene noch schneller mit Erfolg verwirklichen, wenn man die künstlerische Ausbildung der neuen

Generation verbessert. Wenn bei der Ausbildung von Lehrern für musische Erziehung die Bildungsqualität auf eine höhere Stufe gehoben wird und dadurch noch mehr qualifizierte Lehrer für diesen Bereich ausgebildet werden und zugleich der Bereich für Allgemeinbildung dieser musischen Erziehung viel Aufmerksamkeit schenkt, können die Schüler während ihrer elfjährigen obligatorischen Bildung ihr allgemeines kulturelles Niveau heben und sich gleichzeitig reiche Grundkenntnisse über die Musikkunst aneignen. Ferner kann man sie alle so ausbilden, dass sie tanzen, singen und mindestens ein Musikinstrument geschickt spielen können. Wenn die künstlerisch vielseitig gebildeten Angehörigen der neuen Generation in den Produktionsstätten eingesetzt werden, wird das Kulturniveau aller Mitglieder der Gesellschaft beträchtlich erhöht. Außerdem wird der Kurs der Partei darauf, durch ein reges musikalisches Volksschaffen die Musikkunst zu einer Sache der Massen selbst zu machen, hervorragend umgesetzt und die Verwandlung der ganzen Gesellschaft in eine kunstbegeisterte Gesellschaft beschleunigt werden.

2. KOMPOSITION

1) DIE MUSIK ALS EINE KUNST DER MELODIK

(1) DIE MELODIE IST DIE GRUNDLAGE ALLER MUSIK

Eine Musik klingt dem Menschen vertraut, wenn sie eine Melodie hat, die er gern hört und die er singen kann. Sobald Musik erklingt, ist stets auch eine Melodie vorhanden.

Jede Melodie ist auch ein Ausdruck von Gemütsbewegung, die einem gedanklichen und gefühlsmäßigen Impuls des Menschen entspringt.

Früher wurde das Wesen der Melodie je nach den Vorstellungen über Musik nach eigenen Ansichten verstanden. Manch einer meinte, der Ursprung der Musik sei lediglich die Nachahmung von Tierlauten, demnach wäre die Melodie nichts anderes als eine Nachahmung der instinktiven Laute des Tiers. Das wäre dann z. B. eine Rechtfertigung der reaktionären bürgerlichen Musik, die heute die dekadente Musik herausstellt und nur vulgäre und zotige Melodien, die den tierischen Instinkt des Menschen anreizen, für echte Melodien hält. Einer anderen Ansicht nach ist die Musik aus Rhythmen zur Koordinierung der Bewegungen bei der Arbeit hervorgegangen. Demnach wäre die Melodie lediglich ein Nebenprodukt der Rhythmen. Diese Ansicht scheint, da sie die Entstehung der Musik mit der Arbeit verbindet, positiv zu sein. Da sie aber den Hauptfaktor für die Entstehung der Musik aus der Arbeit nicht gründlich genug erforschte, könnte es dazu führen, dass sie die eigenständige und führende Ausdrucksfähigkeit der Melodie ablehnt und darüber hinaus die Melodie sogar verneint. Früher meinten wieder andere, die Musik sei aus der Sprachmelodie entstanden, denn sie konnten zwischen der Sprachmelodie und der eigentlichen Melodie nichts Wesentliches unterscheiden.

Die Melodie ahmt weder die Tierlaute noch den Rhythmus der Arbeitsbewegungen, noch die Sprachmelodie nach. Bei der Schaffung von Melodien könnten durchaus einige Naturerscheinungen wie tierische Laute bestimmte emotionale Impulse und Anreize gegeben haben und gesellschaftliche Erscheinungen wie Arbeitsrhythmen und Sprachmelodie einen gewissen Einfluss auf das musikalische Denken des Menschen ausgeübt haben. Da die Melodie von Anfang an in enger Verbindung mit der Sprache entstand, ist es eine Tatsache, dass sie von deren Melodie beeinflusst wurde. Aber sie entstand nicht aus der bloßen Nachahmung oder Nachbildung natürlicher und gesellschaftlicher Erscheinungen, vielmehr ist sie ein Mittel der Musikkunst, die in Widerspiegelung der souveränen Ansprüche des Menschen und seiner schöpferischen Tätigkeit entstand, sowie ein eigenständiges Produkt des menschlichen Bewusstseins.

Im Alltagsleben drückt der Mensch seine Gefühle gewöhnlich in Melodien aus. Davon zeugt deutlich, dass er, wenn er freudig erregt oder bei guter Laune ist, vor sich hin summt. Auch das leise „Vor-sich-hin-Singen“ der Menschen bei kollektiver Arbeit zielt nicht nur darauf ab, ihre Arbeitsbewegungen aufeinander abzustimmen. In einem solchen Singen des werktätigen Volkes bei der Arbeit in der Ausbeutergesellschaft lassen sich die Ausbrüche von Gedanken und Gefühlen ausgebeuteter Menschen nachempfinden, die sich über ihr Leiden unter der Schinderei beklagen und, wenn auch vage, irgendwelche Hoffnungen und Erwartungen hegen und so ihre Mühen vergessen wollen. Die Melodien der Arbeitslieder in unserer Gesellschaft ohne Ausbeutung und Unterdrückung sind vom Stolz auf das Leben und von der Freude erfüllt, die man bei der sinnvollen Arbeit zur Schaffung eines neuen Lebens spürt.

Die Melodie spiegelt somit die Gedanken und Gefühle der Menschen wider. Das bedeutet jedoch nicht, dass sie der Sprache gleicht, die das Hauptmedium zum Ausdrücken der Gedanken und Gefühle von Menschen sowie ein allgemeines sprachliches Umgangsmittel darstellt. Die Sprache ist ein konkreter Ausdruck der Gedanken und Gefühle des Menschen, die Melodie dagegen ist ein spontaner emotionaler Ausdruck von Gedanken und Gefühlen. Auch beim Sprechen wird allerdings durch den Tonfall eine bestimmte Gemütsverfassung ausgedrückt. Aber der Tonfall der Sprache ist ein zweitrangiges Hilfsmittel, während die Melodie in der Musik ein hauptsächliches und eigenständiges Mittel ist. Eben darin besteht der wesentliche Unterschied zwischen der Melodie als Sprache der Musik und der Sprachmelodie von Sätzen.

Die Melodie ist das eigentliche Hauptmittel zum Ausdrücken des gedanklich-emotionalen Inhalts der Musik.

In der Musik gibt es zwar viele Ausdrucksmittel, aber keines davon hat ein so eigenständiges und selbstständiges Ausdrucksvermögen wie die Melodie. Unter anderem haben die Harmonie, die rhythmische Figur und die Instrumentation ihre eigene Ausdruckskraft, können aber die gesamte musikalische Gestaltung nicht selbstständig schaffen. Die Melodie jedoch kann den gedanklich-emotionalen Inhalt der Musik und

deren darstellerische Absicht klar und in vollendeter Form zum Ausdruck bringen.

Die Melodie ist der Hauptfaktor, der die gesamte Qualität der Musikgestaltung bestimmt.

Wenn man beim Lieder-Hören nur die Melodie ohne Begleitung hört, versinkt man tief in die Welt der Musikgestaltung und ist davon stark berührt. Hört man aber ohne die Melodie nur die Harmonie und die rhythmische Figur der Begleitung, so empfindet man kaum Interesse und musikalische Stimmung. Auch wenn in der Musik u. a. die Harmonie, die rhythmische Figur und die Klangfarbe verändert werden, ändert sich die Qualität der Gestaltung nicht völlig, wogegen bei der Änderung der Melodie die Musik selbst vollkommen verändert wird.

Unter allen Ausdrucksmitteln der Musik ist die Melodie das Mittel, das dem Volk am zugänglichsten und vertrautesten ist.

Die Volksmassen kreierte im Zuge des langwierigen Musikschaffens unter anderem die rhythmische Figur und die Harmonie, bereicherten in verschiedenen Formen des Ensembles die musikalischen Ausdrucksmittel, entwickelten aber vorrangig stets die Melodie.

Alle Volkslieder, die das Volk in langer Zeit erschaffen und entwickelt hat, sind als Melodien überliefert worden; auch die weltbekanntesten Musikwerke bleiben im Gedächtnis der Menschen nicht als Harmonie und rhythmische Figur, sondern als Melodien.

Die Melodie ist bei der Musikgestaltung das führende und erstrangige Mittel. In diesem Sinne kann die Musik als eine Kunst der Melodik bezeichnet werden.

Wie man die Melodie in einem Musikwerk anwendet, wie man sich zu ihrer Stellung und Rolle verhält, ist ein wichtiges Kriterium, das zwischen der wahren Musikkunst und der antirealistischen Musik der Gegenwart unterscheiden hilft.

Die Moderne und Avantgarde in der Musik, die sich zu Beginn dieses Jahrhunderts herauszubilden begannen, negieren jeglichen ideologischen Gehalt, zerstören die Form als Existenzweise des Inhalts und vernichten dadurch die Bedeutung der musikalischen Ausdrucksmittel in ihrer Spontanität. Solche Musik unterschätzt die Melodie

oder eliminiert sie gänzlich. Im Bereich der Popmusik greift heute weltweit eine volksfeindliche und dekadente Musik um sich, die das perverse Leben der Imperialisten, ihre Verkommenheit und ihren kranken Geisteszustand widerspiegelt; sie deformiert die Melodie, zieht sie ins Exzentrische oder macht sie zu einem sinnlosen Anhängsel monotoner Rhythmen, fesselt und unterhöhlt dadurch die Melodie.

Man muss verhindern, dass in unsere Musik volksfeindliche und antirealistische Elemente, ein Produkt der imperialistischen Gesellschaft des 20. Jahrhunderts, einsickern oder in ihr keimen. In der Entwicklung unserer Musik darf man allerdings die Entwicklungstendenz der modernen Musik nicht gänzlich ignorieren. Aber auch wenn wir der weltweiten musikalischen Tendenz folgen, dürfen wir nicht das geringste Element der antirealistischen Schaffungsmethode einführen, die die Melodie ignoriert, deformiert oder sie beseitigen will. Wir müssen die gesunde Musik mit der Melodie als Grundlage auf eine uns spezifische Art und Weise überarbeiten und übernehmen. Wir dürfen uns, wer immer das auch behaupten mag, nicht darauf orientieren, in der Musik eher nebensächliche Elemente wie den Rhythmus herauszustellen und dabei die Melodie zu schwächen, vielmehr müssen wir dieser alle anderen Mittel unterordnen. Es ist ein unbeirrbares Prinzip unserer Partei, beim Musikschaffen das Schwergewicht auf die Melodie zu legen und sie zur Grundlage zu machen.

Harmonie, Kompositionsaufbau, Rhythmus und alle anderen Mittel des musikalischen Schaffens müssen der Herausarbeitung der Melodie untergeordnet sein.

Wie reich das Ausdrucksvermögen anderer Mittel zum Erschaffen von Musik wie z. B. der Harmonie, der rhythmischen Figur, der Instrumentation und des Kompositionsaufbaus auch sein mag, kann es erst dann zur Geltung kommen, wenn sie der Melodie untergeordnet und mit ihr verbunden sind. Wenn die anderen Mittel wie Harmonie und Rhythmus aktiv Gestaltung und Charakter der Melodie untermauern und anreichern, kann die Melodie noch klarer herausgearbeitet und deren führende Stellung und Rolle in der Musik bestens gewährleistet werden.

Vor allem sollte die Harmonie der Belebung der Melodie dienen.

Sie ist in der polyphonen Musik ein unentbehrliches Element und ein aussagekräftiges Ausdrucksmittel, das durch die Verbindung von Akkorden das emotionale Kolorit der Melodie hervorhebt und die gesamte Musikgestaltung bereichert. Wenn die reiche Ausdruckskraft der Harmonie nicht richtig zur Wirkung kommt, ist es unmöglich, das emotionale Kolorit der Melodie noch vielfältiger herauszuarbeiten und selbst eine gute Melodie glänzen zu lassen.

Insofern spielt der gesamte musikalische Kompositionsaufbau eine große Rolle bei der Belebung der Melodie.

Es handelt sich um eine spezifische Kompositionsweise, wie die Einzelstimmen nach der Melodie zu führen, in welcher Faktur die Harmonie und die rhythmische Figur in der Begleitung zu gebrauchen und wie der Kontrapunkt und die polyphonen Mittel einzusetzen sind. Auch der Kompositionsaufbau darf nicht darauf abzielen, sich selbst herauszustellen, sondern muss der Belebung der Melodie untergeordnet sein.

Um die Melodie stärker herauszuarbeiten und ihr den nationalen Charakter zu verleihen, müssen die koreanischen rhythmischen Figuren gezielt eingesetzt werden.

Dabei ist die rhythmische Figur eine Art des Rhythmus, der sich, von der Melodie begleitet, wiederholt, und ein massenwirksames Ausdrucksmittel, das der Melodie rhythmische Stimmungen gibt. Sie kann nur mit dem Schlagzeug wirkungsvoll erzeugt werden oder im musikalischen Fluss verschiedener Instrumente als Akkompagnement klingen; aber in jedem Fall sollte sie zur Melodie passen und die Melodie nicht übertönen und schwächen. Wenn man eine ganz andere rhythmische Figur gebraucht, die nicht zu den der Melodie innewohnenden rhythmischen Stimmungen passt, oder die Faktur der Begleitung für die rhythmische Figur allzu grob arrangiert, könnten der Charakter und die Gestaltung der Melodie entstellt werden.

Um die Melodie lebendig zur Wirkung zu bringen, ist auch die Polyphonie richtig anzuwenden.

Sie ist ein verhältnismäßig kompliziertes Mittel der Vielstimmigkeit, das bei einer Melodie im Zusammenklang mit anderen Melodien

den Klang und die Gestaltung der Musik bereichert. Wird die Polyphonie an wichtigen Stellen effektiv eingesetzt, so kann sie die Melodie reizvoll beleben und die melodische Gestalt gleichsam herausheben. Wenn man aber den Kontrapunkt und die polyphonen Mittel falsch gebraucht, kann die Melodie nicht exakt aufleben und die Hauptmelodie kaum erkennbar werden. Die Polyphonie muss jedenfalls ein Mittel sein, das leicht wahrnehmbar ist, den nationalen Geschmack anspricht, die Melodien zur Wirkung bringt und den künstlerischen Wert der Musik erhöht.

Bei der Herausarbeitung der Melodie spielt auch die Instrumentation eine große Rolle. Sie ist ein koloristisches Ausdrucksmittel, das in einer mehrstimmigen Komposition die Instrumente auf die einzelnen Stimmen verteilt, kombiniert und dadurch die Melodie und die Begleitung mit vielfältigen Klangfarben harmonisiert. Bei der Instrumentation sollte man solche Klangfarben auswählen, die Charakter und Gestaltung der Melodie herausheben können und die Instrumente für Melodien, Begleitung und Einzelstimmen besser verteilen, damit die Melodie klangschön wirkt und mit der Begleitung koloristisch harmoniert.

Dabei sollten die Komponisten vor allem die Eigenschaften aller Ausdrucksmittel zur Geltung bringen, diese zugleich aber der Herausarbeitung der Melodie unterordnen, damit die spezifische Eigenart unserer Musik, die die Melodie in den Vordergrund rückt, klar zum Vorschein kommt.

(2) DIE SCHÖNHEIT UND SANFTHEIT VON MELODIEN

Damit die Musik den Menschen edle Emotionen bereitet und sie tief beeindruckt, muss ihre Melodie klangschön und milde sein. Da dies bei dem „Lied von der Treue“ der Fall ist, wird die Seele des Menschen geläutert und abgeklärt, aber auch unendlich feierlich und ehrfurchtsvoll. Da das Volkslied „Arirang“ mit seiner schönen und sanften Melodie die nationalen Gefühle und den Geist der Koreaner wirkungsvoll zur Geltung bringt, erinnert seine Melodie die Hörer an die leidvolle

Geschichte der Nation und erweckt bei ihnen das Gefühl der glühenden Liebe zur Heimaterde.

Die Melodie sollte ausgesprochen schön sein, denn ihre Schönheit ist eine emotionale Abbildung der schönen Gefühle des Menschen. Schön sind die Gefühle und Bestrebungen eines wahren Menschen. Da Souveränität und Schöpferum Eigenschaften des Menschen sind, ist kein Gefühl so schön wie das Gefühl eines wahren Menschen, der für ein souveränes und schöpferisches Leben kämpft.

Der heroische Kampf des Menschen um die Befreiung von den Fesseln der Natur und der Gesellschaft, der selbstlose Dienst an den Volksmassen, dem souveränen Subjekt der Geschichte, die uneigennütige Opferbereitschaft gegenüber dem gesellschaftlichen Kollektiv und den revolutionären Mitstreitern sowie die grenzenlose Treue zur Partei und zum Führer, die den Kern all dieser geistigen Welt bildet: das sind die schönen Charaktereigenschaften der wahren Menschen. Da eine Melodie die edlen Gefühle solcher Menschen widerspiegeln sollte, müsste sie ausgesprochen schön sein und nichts mit Vulgärem und Verdorbenem gemein haben. Eine trügerische Schönheit, an der sich diejenigen erfreuen, die entgegen den souveränen und schöpferischen Bestrebungen sowie Bedürfnissen Individualismus, Egoismus, Menschenhass, Hab- und Genussucht verfallen sind, kann nicht schön sein. Sie ist nur eine Widerspiegelung der dekadenten Gedanken und Gefühle, die die Menschen demoralisieren und ihren Geist zersetzen. Die Melodien unserer Musik sollten alle vulgären Gefühle durchweg ausschließen und nur die gesunde und edle Schönheit des souveränen Menschen reflektieren.

Die Melodie sollte besonders sanft sein.

Das ist ein nationales Charakteristikum unserer Musik, das die Koreaner mögen. Sie ziehen den tiefen und dunklen Farben zarte und den schrillen oder zu hohen Tönen sanfte Melodien vor. Das stimmt mit dem nationalen Gefühl und Gemüt unseres Volkes überein.

Unser Volk mag von alters her milde, vornehme, reine und klare Charakterzüge. Das alles sind nationale Merkmale, die sich im Verlauf

seiner langen Geschichte herausbildeten. Da auch die koreanische Sprache diese Merkmale widerspiegelt, ist sie vornehm, klar und sanft.

Unsere nationalen Melodien, die sich zusammen mit unserer Sprache entwickelten, sind rein, emotional sowie auch zart und sanft. Das besondere Merkmal unserer Musik besteht in der Sanftheit ihrer Melodien.

Unter sanfter Melodie, die unserem Volk gefällt, ist jedoch keine kraftlose und gemächliche Melodie zu verstehen.

Die Koreaner sind von alters her arbeitsam und fleißig und waren im Kampf gegen Aggressoren immer tapfer. Das zeigt sich in ihrem unternehmungslustigen, optimistischen und romantischen Charakter, der nichts mit der sorglosen, müßigen, feigen und unterwürfigen Natur der Ausbeuterklasse gemein hat. Die vortrefflichen Charakterzüge unseres Volkes kommen heute in der sozialistischen Ordnung unseres Landes, in der die Juche-Ideologie hervorragend in die Tat umgesetzt wird, mit einem neuen Sinn in höherem Maße zur Geltung. In unserer Musik sollten die Melodien sanft, aber gemäß der Mentalität und dem Gefühl des Volkes unserer Epoche lebhaft, kraftvoll und neuartig sein.

Um sie schön und sanft zu machen, sind die rezitativischen Melodien zu beseitigen und strophische Melodien zu schaffen.

Das Rezitativ ist als Sprechgesang eine nichtmelodische Gesangsform, die gleich der Sprachmelodie nur eine nebensächliche, behelfsmäßige Rolle spielt. Das Rezitativ kann im eigentlichen Sinne nicht als Melodie bezeichnet werden, weil es die Sprachakzente nur notiert und keine Tonlage, eines der wesentlichen Attribute der Musiksprache, besitzt.

In der Melodie ist die Intonation ein wichtiger Faktor, der ihre gedanklich-emotionale Ausdruckskraft bedingt. Die Melodie kann nicht allein mit der Intonation ihre Ausdrucksfunktion in der Musiksprache erfüllen. Diese Funktion kann erst dann ausgeübt werden, wenn die Melodie neben der Intonation eine Stimmung hat. Gerade das Rezitativ ist eine unvollkommene und unnatürliche Gesangsform, die zwar eine Intonation, aber keine Stimmung hat.

In der Melodie muss es unbedingt eine ausgeglichene Stimmung geben. Der Begriff „temperierte Stimmung“ betrifft die Gesetzmäßigkeit der Töne und beinhaltet eine Regel, die die Tonhöhe bestimmt, und zugleich eine disziplinierte Verbindung der Töne. Hier bedeutet das Temperierte eine der Melodie eigene Regel, die es ermöglicht, durch die Verbindung von Intonationen eine ganz spezifisch vollendete musikalische Idee auszudrücken.

Da die Sprachmelodie ein Hilfselement ist, das dem Sinn eines Wortes und eines Satzes untergeordnet ist, richtet sie sich ohne eigene Regel nach der Norm von Wörtern und Sätzen. Da aber die Melodie ein selbstständiges Mittel ist, das von keinem anderen Element abhängt, benötigt sie ihre eigene Grammatik, die durch die regelrechte Anordnung von Intonationen, gleich den Sätzen der Sprache, einen vollendeten gedanklich-emotionalen Inhalt ausdrücken kann.

Das Strophenlied ist eine hervorragende Musikform, die die wesentlichen Erfordernisse der Melodie bestens zum Tragen bringen kann und gut zu den alten musiksprachlichen Traditionen und Gepflogenheiten des Volkes passt. Da die Melodie des Strophenliedes wegen ihrer wohl geordneten und natürlichen Temperatur leicht aufzunehmen und zu singen ist, kann sie noch sanfter werden, wenn sie mit einem anmutigen und vornehmen Text in koreanischer Sprache gut kombiniert ist.

Damit die Melodie schön und sanft wirkt, sind Brechungen und zu große Intervalle zu vermeiden bzw. zu mildern.

Sanftheit der Melodie bedeutet, dass der melodische Fluss, der vom gefühlsmäßigen Impuls des Liedtextes herrührt, natürlich ist.

Das Lied mit Text und Melodie stellt in der Musik die Hauptsache dar. Die Musik entstand eigentlich durch die Verbindung von Text und Melodie und der Gesang ist jene musikalische Gattung, die unter den Menschen am weitesten verbreitet und beliebt ist. Die Vokalmusik, die unter den Volksmassen entstand und an der sie sich erfreuen, ist die Grundlage der gesamten Musik und die Haupttriebkraft für die Entwicklung der Musikgeschichte. Die textgebundenen Lieder spielen in

der Musik eine große Rolle und sind zugleich eine bestimmende Grundlage, ein wesentliches Attribut der Musik.

Singbar zu sein ist eine strenge Anforderung an die Melodie. In der volksverbundenen Musik haben auch die Melodien der Instrumentalmusik ihre Sanglichkeit. Eine Melodie ohne Kantabilität hat, da nicht volksverbunden, die Menschlichkeit verloren. Um die Sanglichkeit der Musik konsequent zu garantieren, sollte die Melodie so sanft sein, dass sie leicht zu singen ist und einen reibungslosen Fluss hat.

Die Melodie kann erst dann so beschaffen sein, wenn sie den Text ungezwungen in eine melodische Sprache umwandelt und zugleich gemäß ihren spezifischen sprachlichen Merkmalen natürlich fließt.

Um sanft zu sein, darf sie nicht zu reich ornamentiert werden und keine zu schroffen Intervalle enthalten.

Starke Brechungen und zu große Höhen und Tiefen entstehen, wenn die Melodie mechanisch dem betreffenden Liedtext untergeordnet wird und daher dessen Sinn und Tonfall teilweise übertrieben werden oder wenn umgekehrt der Text seiner Sprachmelodie widersprechend vertont und so die harmonische Verbindung der Melodie mit ihm zerstört wird. Die Melodie darf sich weder dem Liedtext übermäßig fügen und dadurch ihren natürlichen Fluss brechen noch die Beziehung zum Text außer Acht lassen und somit ihre harmonische Kombination mit ihm zerstören. Die Melodie allzusehr zu verschnörkeln und ihr ein heftiges Auf und Ab zu geben, ist ein Ausdruck des Dogmatismus, der bei der Nachahmung des europäischen Rezitativs und jener Gesangsformen zu Stande kommt, die nur mit formeller Meisterschaft zu tun haben und vornehmlich für Fachleute bestimmt sind.

Um in der Melodie starke Brechungen sowie ein heftiges Auf und Ab zu vermeiden und sie sanft zu machen, muss man Liedtext und Melodie aufeinander abstimmen und dementsprechend melodische Spezifika zur Geltung bringen.

Beim Liederschaffen ist die Strophenform die geeignetste Form, um Text und Melodie aufeinander abzustimmen.

Eine solche Übereinstimmung von Text und Melodie ist ein prinzipielles Erfordernis beim Schaffen von Strophenliedern. Nur da-

durch ist es möglich, den Sinn des Liedtextes genau zu vermitteln und gemäß der Sanglichkeit der Melodie ihren natürlichen Fluss zu gewährleisten.

Die Abstimmung von Text und Melodie aufeinander bedeutet, die dichterischen Worte des Textes mit der Melodie der Musik harmonisch und natürlich zu kombinieren.

Um Text und Melodie aufeinander abzustimmen, dürfen auf einen Ton der Melodie nicht zwei Schriftzeichen entfallen. Es ist ein allgemeines Prinzip beim Liederschaffen, auf einen Ton der Melodie nur eine Silbe zu setzen. In unserer Sprache wird eine Silbe mit einem Schriftzeichen des Textes bezeichnet. Wenn auf einen Ton der Melodie zwei oder drei Schriftzeichen des Textes entfallen, wirkt der Text stotternd und gerät der melodische Fluss ins Stocken, sodass das Lied nicht natürlich fließt und aufgesetzt klingt.

Beim Aufeinander-Abstimmen von Text und Melodie ist es wichtig, die Verse des Textes und die Melodiephrasen in Übereinstimmung zu bringen. Ansonsten könnte die Bedeutung des Textes entstellt werden und die Melodie dem Tonverhältnis widersprechen, sodass diese beim Atmen eine Unstimmigkeit zur Folge hätte und einen unnatürlichen Fluss nehmen würde. Auch in der Musik ohne Text muss das Tonverhältnis gleichmäßig sein, damit die Melodie eine gute Atmung hat und ungezwungen fließt.

Der Tonfall des Textes und die Intonation der Melodie müssen in den Höhen und Tiefen sowie in Länge und Kürze gut miteinander harmonieren sowie in Stärke und Schwäche miteinander übereinstimmen.

Da die koreanische Sprache in Höhe und Tiefe sowie in Länge und Kürze des Tonfalls vornehm und schön klingt, hebt sie das Versmaß des Gedichtes hervor.

Bei der Melodie sollten ebenso die charakteristischen Merkmale des Akzentes leben. Da der Liedtext Takt und Betonung hat, die aus dem dichterischen Tonfall und Versmaß entstehen, ist es angebracht, seine Akzente in Übereinstimmung mit den betonten Taktteilen der Melodie zu bringen.

Um die Melodie schön und sanft zu gestalten, sind die vortrefflichen Eigenschaften der Volksmusik schöpferisch herauszuarbeiten und weiterzuentwickeln.

Vor allem die Volksmusik ist die Hauptströmung und Triebkraft bei der Entwicklung der nationalen Musik. Die Volksmassen sind nicht nur in der Geschichte das Subjekt, sondern auch bei der Schaffung der geistig-kulturellen Reichtümer der Menschheit einschließlich der Musik. Sie schufen und genossen seit jeher ihre eigene Musik, bearbeiteten sie in Jahrtausenden ständig und überlieferten sie bis heute. Die Volksmusik war stets eine wichtige schöpferische Quelle der progressiven Musiker, die das Volk liebten und seine musikalischen Reichtümer schätzten; sie leistete einen großen Beitrag zur Entwicklung der progressiven professionellen Musik.

Eben die Melodien der Volksmusik, die mitten in der schöpferischen Arbeit und im Alltagsleben der Volksmassen entstanden, repräsentieren die nationalen Melodien eines jeden Landes und gelten als deren Musterbeispiel. In der Volksmusik kommen die schönen und vortrefflichen Spezifika der nationalen Melodien konzentriert zum Ausdruck und die nationalen Merkmale sind stark ausgeprägt, die heute unserer Musik zu Grunde liegen. Natürlich hat die frühere Volksmusik bestimmte Begrenztheiten, die durch das jeweilige geschichtliche Zeitalter und die Entwicklungsetappen der Gesellschaft bedingt waren. Deshalb muss man die Volksmusik bei ihrer Übernahme, falls notwendig, gemäß unserer Zeit verändern und erneuern.

Wir sollten die charakteristischen Merkmale der Volksmusik aktiv ausfindig machen, sie entsprechend dem gegenwärtigen Zeitgeschmack schöpferisch einsetzen und auf der neuen, höheren Stufe unserer Zeit weiterentwickeln.

Die Volksmusik, die unser Volk lange Zeit schuf, ist anmutig und schön, hat daher einen hohen künstlerischen Wert, der des Weltruhms würdig ist. Die Volkslieder wie z. B. „Arirang“, „Toraji“ und „Yangsando“ machen wegen ihrer schönen und anmutigen Melodien die menschliche Seele rein und klar, sie stimmen zugleich traurig und melancholisch. Unter unseren volkstümlichen Musikstücken gibt es aber

auch viele Lieder, die mit ihren Melodien, die von pulsierender Arbeitslust und glühendem Lebenswillen erfüllt sind, den Menschen Freude bereiten und ihnen Kraft und Mut zusprechen.

Die Melodien der koreanischen Volkslieder zeugen von den hohen musikalischen Begabungen unseres Volkes und den eindeutig nationalen Charakteristika der Musiksprache.

Die koreanischen Volksweisen haben bei jedem Lied eine einzigartige und besondere Intonation und eine ausgewogene Tonfolge; ihr Melodiefluss läuft gemäß der Logik der Gefühlsentwicklung tadellos ab. Der Triller, eines der spezifischen Merkmale der koreanischen Volksweise, wird in unserer Musik umfassend angewandt, wobei er dank seinen vielfältigen Spielarten den nationalen Geschmack heraushebt. In den koreanischen Volksliedern wirkt auch die Tonart mit ihrer einzigartigen Spezifik stark darauf ein, das nationale Kolorit der Melodie zu bereichern. In der koreanischen Volksweise betont der Rhythmus ausgezeichnet die interessante Stimmung der vielfältigen und reichen koreanischen rhythmischen Figuren und bringt dadurch den nationalen Geschmack richtig zur Geltung. Die Merkmale der Melodien unserer Volksmusik sind ein großer Reichtum des Volkes, der heute in unserer Musik aktiv zu beleben und weiterzuentwickeln ist.

Unsere Volkslieder bewahren gemäß den spezifischen Merkmalen der koreanischen Sprache auch die nationale und populäre Sanglichkeit der Melodie.

Unter den Volksliedern unseres Landes gibt es kaum eine Weise, die mit einem unbetonten Taktteil beginnt. Das hängt mit den metrischen Besonderheiten der koreanisch-sprachlichen Gedichte zusammen. In diesen Dichtungen ist das poetische Gefühl geschmackvoll und vornehm, der Akzent tritt zwar nicht so stark hervor, wird aber stets weich am Anfang der Verszeilen gesetzt. Die koreanische Sprache ist eigentlich dadurch charakterisiert, dass sie nicht stark akzentuiert, sondern stets am Anfang der Wörter weich betont wird. Unser Volk, das die koreanische Sprache spricht, verwandte von alters her auch in den Melodien nicht den Auftakt, sondern den mit betontem Taktteil beginnenden Volltakt. Deshalb fällt es unseren einfachen Volksmassen, die keine spezielle

musikalische Bildung erhielten, schwer, Lieder mit Auftakt zu singen. Einmal hatte das Titellied „Ich werde eine Blüte, die als Erste den Frühling ankündigt“ aus dem Spielfilm „Der 14. Winter“ den Auftakt im Viervierteltakt und war daher schwerer unter den Menschen zu verbreiten. Deshalb ließ ich es so korrigieren, dass es im Sechachteltakt mit Volltakt komponiert wurde. So wurde das Lied unter den Massen leicht singbar und weithin verbreitet.

Natürlich bedeutet das nicht, dass die Melodien unserer Lieder keinen Auftakt haben dürfen, sondern nur den Volltakt. Um das Gepräge der Melodie zu beleben und die Gestaltung abwechslungsreich zu machen, kann man eine Melodie auch mit einem Auftakt beginnen. Aber damit die Melodie das Nationale bewahrt und leicht aufzunehmen und zu singen ist, gilt es, die vortrefflichen Merkmale der Volksmusikform und die feste Gepflogenheit der Nationalsprache beizubehalten.

Da bei den Volksliedern Text und Melodie aufeinander abgestimmt sind, muss man diese abgestimmten Verhältnisse berücksichtigen, falls man den Text dem gegenwärtigen Zeitalter anpassen will. Wenn der Text dieser Lieder rücksichtslos korrigiert wird, werden die Lieder uninteressant und hören sich nicht gut an.

Die Komponisten sollten hervorragende sanfte und schöne nationale Melodien unserer Prägung schaffen, die Mentalität, Gefühl und Geschmack unseres Volkes ansprechen. Somit sollten sie unsere Musik zu einer volksverbundenen Musikkunst entwickeln, die die Koreaner mögen und an der sie sich erfreuen können, und zu einer revolutionären Musikkunst, die den Koreanern und der koreanischen Revolution dient.

(3) DIE EINZIGARTIGKEIT DER MELODIK IN DER LEBENDIGEN MUSIKGESTALTUNG

Die Melodie verfügt über eine reiche und vielfältige Ausdruckskraft. Da mit dieser Ausdruckskraft eine herzergreifende musikalische Gestaltung geschaffen werden kann, spricht die Musik den Menschen bei ihrer Arbeit und ihrem Kampf vor allem Kraft und Mut zu und macht ihre Seele rein und erhaben.

Die Melodie besitzt ein wirklich grenzenlos reiches und vielfältiges Vermögen, alle Gefühle des Menschenlebens auszudrücken, angefangen mit vorübergehenden und schlichten Gefühlen des Alltagslebens bis hin zu den tragenden geistigen Ereignissen, die große und tiefe Ideen enthalten. Des Weiteren lässt sie flüchtige Empfindungen aus dem individuellen Leben der einzelnen Menschen ebenso erklingen wie auch umfangreiche kollektive Gefühle, die die einmütigen Bestrebungen und den Willen des ganzen Volkes enthalten. Die Komponisten müssen ein solches Ausdrucksvermögen der Melodie zur Geltung bringen, um individuell unverwechselbare Melodien zu erfinden.

Insofern ist jede künstlerische Gestaltung ihrem Wesen nach zugleich auch die Schaffung einer künstlerischen Individualität.

Eine künstlerische Gestaltung ohne diese Individualität kann man nicht als Gestaltung bezeichnen. Dabei sollte die Darstellung so lebensecht sein, als ob man eine Wirklichkeit sieht und empfindet. Alle Gedanken und Gefühle des Menschen, die im wirklichen Leben zum Ausdruck kommen, sind nämlich konkret und individuell. Um nun eine aus dem Leben gegriffene Wirklichkeit so schildern zu können, als sehe und empfinde man sie tatsächlich, sollten der Mensch und sein Leben ebenso individuell und konkret dargestellt werden.

Die Individualisierung einer Melodie bedeutet, ihre Einmaligkeit, ihren Unterschied von anderen Melodien, eindeutig herauszuarbeiten. Nur eine einzigartige Melodie ermöglicht eine hervorragende Musikgestaltung, die die konkreten und individuellen Gedanken, Gefühle und Emotionen des Menschen wahrheitsgetreu ausdrückt.

Dabei sollte die Melodie auch bei der Verdeutlichung ihrer musikalischen Thematik einzigartig sein.

Die Thematik innerhalb der Musik zeichnet als musikalischer Ausdruck von konkreten Gedanken und Gefühlen eine charakteristische Melodie mit eindeutiger darstellerischer Individualität. Das Hauptthema eines Musikwerkes vertritt eine Gestaltung, in der ein Leitgedanke musikalisch konzentriert und vollendet wird. So ist jede Melodie eines Strophenliedes selbst schon ein vollendetes musikalisches Thema, aber in der Instrumentalmusik großen Stils gibt es ein weiteres umfassendes

Thema, das das ganze Werk durchdringt und vereinheitlicht. Nur wenn in einem Musikwerk die thematische Melodie einzigartig ist, wird die individuelle und originelle Gestaltung als hervorragendes Musikwerk leben.

Um eine solch einzigartige Melodie zu schaffen, muss man im realen Leben ihren Keim ausfindig machen.

Die Frage, welchen Keim der Melodie man in der Musik aufspürt, ist wie die Auswahl des Kerngedankens (Jongja) in der Literatur der entscheidende Hauptfaktor, von dem der Ideengehalt und das künstlerische Niveau der Werke abhängen.

Nur wenn der Komponist einen guten Keim der Melodie entdeckt hat, vermag er ihn zu einer hervorragenden Musikgestaltung zu bringen.

Der ursprüngliche Keim der Melodie ist ein höchst individueller Faktor für die gesamte melodische Gestaltung, der dem ureigenen Antrieb des Denkens und Fühlens des Komponisten im Umgang mit der Wirklichkeit entspringt, sowie ein charakteristisches Element, das die Eigenart der Melodie bestimmt.

Dieser Keim wird beim wiederholten schöpferischen Nachsinnen und Forschen des Komponisten durch verschiedene Mittel und Methoden der Musik, wobei er mannigfaltige Anregungen aufnimmt, zu einem komplexen Organismus, d. h. zur Musikgestaltung vollendet.

Allerdings geht es in der Musik darum, noch vor der Schöpfung des Keimes der Melodie den Kerngedanken des Werkes auszuwählen. Ein Musikwerk ohne eine leitende Kernidee ist unmöglich, ebenso wie eine Keimung, d. h. die Bildung von Stengeln, Zweigen und Blüten sowie der Fruchtansatz ohne jeden Samen unmöglich ist.

So ist in jedem Musikwerk auch ein Grundgedanke verkörpert, so wie es in jeder Literatur einen Kerngedanken gibt, der ein ideell springender Punkt im Leben ist. Da man aber allein mit den musikalischen Mitteln, die ja nicht die Umgangsmittel des Alltagslebens sind, die Gedanken des Menschen nicht vollends konkret ausdrücken kann, ist es sehr schwer, ohne Text bloß anhand der Melodie klar festzustellen, welchem Kerngedanken die Idee des betreffenden Musikwerkes entsprungen ist.

Obwohl es sich um dieselbe Musik handelt, werden beim Vokalwerk die zu erzählende Idee und der ihr zu Grunde liegende Kerngedanke sehr viel leichter verstanden, denn die Melodie dieses Werkes wird vom Text begleitet. Da im Vokalstück der Text als Hauptfaktor die Gestaltung der Melodie bestimmt, stimmt der Kerngedanke des Textes mit dem der Musik überein. Aber anhand der bloßen Melodie eines Liedes oder eines Instrumentalstückes, das nur mit musikalischen Mitteln alle Gedanken und Gefühle ausdrückt, ist es im Gegensatz zur Literatur kaum möglich, mit einem Wort deutlich zu erläutern, was die Idee und der Kerngedanke ist.

Die Grundidee eines Musikwerkes offenbart durch den daraus entstandenen Keim der Melodie deutlich ihr wesenseigenes Charakteristikum. Der Keim der Melodie ist ein melodisches Element, das sich aus einem im Leben entdeckten Kerngedanken zu einer musikalischen Gestaltung zu entfalten beginnt; darin sind alle Gedanken und Gefühle, die der Komponist durch sein Musikwerk besingen will, konkret verkörpert. In der Musik ist die Auswahl des melodischen Keims mit der Grundidee des Musikwerks eng verbunden. Ideengehalt und künstlerisches Niveau des Werkes sind erheblich davon abhängig, wie der melodische Keim ausgewählt wird.

Der Keim der Melodie bedeutet weder deren erstes Einsetzen zu Beginn ihres Ablaufs noch ihr einziges Fragment. Das Heranwachsen des melodischen Keims zu einer vollendeten Gestaltung ist ein Schaffensprozess, der vom unablässigen Nachdenken und Forschen des Komponisten begleitet wird. Der Keim der Melodie wird nicht etwa in jenem Augenblick, in dem sie aufklingt und abläuft, zu einer Gestaltung vollendet. In ihm bestehen die individuelle Eigenschaft und der neuartige Ausdruck einer vollendeten melodischen Gestaltung noch in ihrer Anlage sowie ein originelles und individuelles Element der Melodie, das nach beständigem Nachdenken und Forschen zu einem Thema ausreifen kann. Es ist nicht so, dass der Keim der Melodie in einem ihrer Teile unverändert bleiben müsste. In einem melodischen Thema von vollkommener Beschaffenheit könnte der anfangs aufgegriffene Keim in einem Teil als Form der Melodie bestehen bleiben, aber auch als ein

originelles und charakteristisches affektives Element, das seine Eigenart bestimmt, verborgen sein.

Der Keim der Melodie ist ein ganz neuer Begriff, der sich grundsätzlich vom Prinzip der Entwicklung des melodischen Motivs in der bestehenden Musiktheorie unterscheidet. Diese Theorie des Motivs erhob allerdings die Logik der melodischen Entwicklung zu einem Gesetz, ist daher von entscheidender Bedeutung für die Theorie über die Schaffung von Melodien. In der bestehenden Theorie stellt das Motiv als Strukturelement der Melodie die Grundlage eines logischen Prozesses dar, in dem die Musik zeitlich abläuft. Im Unterschied dazu ist der melodische Keim eine Integration von den Lebensgefühlen und -emotionen, die der Komponist aus der Wirklichkeit geschöpft hat, um seine Gedanken und Gefühle bildlich auszudrücken; er ist ein individueller Faktor, der die Qualität der melodischen Gestaltung charakterisiert. Das Werden eines melodischen Keims zu einer vollendeten Musikgestaltung ist nicht nur ein zeitlicher struktureller Aufbauprozess, sondern ein Schaffensprozess, in dem er gestalterisch reift, zur vollen Entwicklung und Blüte kommt.

Beim Schaffen von Melodien ist es allein mit der standardisierten Logik des melodischen Ablaufs oder mit den rein technischen Entfaltungsmethoden unmöglich, eine tiefe Welt von feinen und reichen Gedanken und Gefühlen des Menschen zufriedenstellend darzustellen. In der Musikkunst sind die Logik der melodischen Entwicklung und die Techniken des melodischen Fortgangs unerlässlich. Noch wichtiger sind aber das leidenschaftliche Nachdenken und Forschen sowie die beharrlichen schöpferischen Anstrengungen, die einen vom wirklichen Leben ausgehenden sinnvollen Gedanken durch musikalische Gestaltung zeigen lassen. Ein Faktor für die Schaffung der melodischen Gestaltung, den man bei diesem Nachdenken und Forschen, beim Schaffensprozess fest im Auge behalten, zur Reife und vollen Entfaltung bringen sollte, und ein solches Element der originellen Melodie mit reichen Phantasien und Emotionen bilden eben den Keim der Melodie.

Die Komponisten müssen in die Wirklichkeit eindringen und im realen Leben den Keim der Melodie entdecken und aufgreifen, erst dann

können sie eine einzigartige Melodie komponieren und so eine originelle und individuelle melodische Gestaltung hervorbringen.

Die Ausdrucksmittel und -methoden der Melodie in neuer Weise auszuwählen und zu verwenden ist eben der Weg zur Schaffung einer einzigartigen Melodie.

Um den aufgegriffenen Keim der Melodie als originelle Gestaltung zur Reife und Entfaltung zu bringen, sind verschiedene Mittel und Methoden gezielt einzusetzen.

Wenn der Komponist sich hierbei an die bestehenden Schablonen klammert und nur Schöpfungen anderer nachahmt, kann er keine neue und originelle melodische Gestaltung erzielen.

Das Originelle und Individuelle einer melodischen Gestaltung hängt stark davon ab, welche melodischen Mittel ausgewählt und wie die entsprechenden Methoden angewendet werden. Die Verlaufsrichtung der Melodie, deren Linie, Tonart und Rhythmus und verschiedene andere Mittel und Methoden haben eine reiche Ausdruckskraft. Aber diese Macht kann nicht vollends zur Geltung kommen, wenn sie nicht in individueller und einzigartiger Weise verwendet werden.

Die Richtung des melodischen Verlaufs ist ein wesenseigenes Element, das die Linie der Melodie bestimmt, und spielt eine große Rolle dabei, das emotionale Auf und Ab der Melodie zu bilden sowie Aufschwung und Entspannung des Gefühls zu harmonisieren. Wenn der Melodienfluss immer die gleiche Richtung nimmt, wird die Melodie ebenfalls dieselbe Linie haben. Ihr emotionales Auf und Ab sowie die Linie des Gefühls werden im Wesentlichen unterschiedslos sein, sodass die Melodie ihre Spezifik nicht wirken lassen kann. In der Musik muss die Linie der Melodie je nach der Forderung einer konkreten Gestaltung sowie dem individuellen Einfall des Komponisten verschiedenartig sein.

Unter Berufung auf die Schaffung einer sanften Melodie darf man die Tonabfolge nicht nur der Reihe nach anordnen. Diese Aneinanderreihung ist zwar eine Methode, um die Melodie sanft erscheinen zu lassen, aber wenn die Melodie auf diese Weise nur ruhig auf- und absteigt, wird sie keine emotionalen Höhen und Tiefen, keine Veränderungen des Gefühls, d. h. keine Individualität als Thema haben

und damit monoton wirken; deshalb hört sie sich auch nicht interessant an. Wenn man aber nur Gefühle bevorzugt und der Melodie einen zu heftigen Verlauf mit übermäßig hohen und tiefen Tönen gibt, ist sie emotional uneben, schwer zu singen und zu verstehen.

In der Linie der Melodie müssen die Aneinanderreihung und die mäßige Verwendung von Tiefen und Höhen angemessen kombiniert sein, damit das Gefühl und das Gemüt einen glatten Fluss nehmen; in ihr muss die darstellerische Absicht des Komponisten klar zum Ausdruck kommen, damit die melodische Spezifik und die gestalterische Individualität lebendig werden können. Wenn ein unselbstständiger Komponist die Schöpfungen anderer lediglich nachahmt oder nur an der Linie der Melodie bedenkenlos arbeitet, kann er im Erschaffen von Musik keinen Erfolg haben. Er muss eine eigene fundierte Auffassung über eine vom melodischen Keim aufgegriffene Gestaltung haben und viel darüber nachdenken, für welche Form der melodischen Linie er sich entscheiden soll, wo der Höhepunkt liegen muss und wie er die Eigenart zeigen kann; und er muss dementsprechende verschiedene Methoden zur melodischen Entwicklung anwenden.

Des Weiteren ist in der Melodie auch der Rhythmus sehr wichtig.

Er bestimmt den zeitlichen Verlauf der Melodie und spielt eine große Rolle dabei, dem Melodienfluss einen Puls und eine Vitalität zu verleihen. Die Individualität der Melodie als Thema zeigt sich oft im Rhythmus, und auch die Art und der Stil von Melodien unterscheiden sich in vielen Fällen durch ihn.

Der Rhythmus muss in der Melodie eine klare Charakteristik haben und seine Besonderheit in Übereinstimmung mit ihrer Art und ihrem Stil bewahren. Natürlich darf er um seiner Eigenart willen nicht dem natürlichen Fluss von Gefühlen des Menschen widersprechen und kompliziert aufgebaut sein. Wenn im Rhythmus die nationalen rhythmischen Figuren belebt werden, kann das einen guten Effekt ergeben, um das nationale Kolorit der Melodie hervorzuheben und deren Eigenart zur Geltung zu bringen. Der Komponist muss den rhythmischen Effekt geschickt hervorheben und nutzen, um die Eigenart der Melodie deutlich zu zeigen.

Unter den melodischen Mitteln nimmt auch die Tonart einen wichtigen Platz ein. Die Melodie kann nicht allein mithilfe der Linie und des Rhythmus ihren gedanklich-emotionalen Inhalt ausdrücken. Dieser Funktion kann sie erst dann gerecht werden, wenn sie eine Tonart hat. Die Tonart ist eine Grundlage der Harmonie, und wenn sie in spezieller Weise verwendet wird, wird auch die darauf beruhende Harmonie farbenreich und vielfältig sein.

Die Tonart ist ein Mittel, das die Stufenfolge von Tönen organisiert, und gibt der Melodie die musikalische Klangfarbe; so hat sie das Leben als Organismus zur Schaffung einer Gestaltung.

Eine Melodie ohne Tonart ist eigentlich keine Melodie, kann also nicht als Musik bezeichnet werden. Das Volk versteht es nämlich nicht, Musikstücke ohne jede Tonart zu singen; es singt gern ihm vertraute Lieder mit Tonart. Auch in der Geschichte gab es keine Volksmusik ohne Tonart. Von daher können wir die Musik, die jede Tonart verneint, also die „atonale Musik“ nicht anerkennen.

In der Gestaltung einer Melodie muss man die Tonarten in vielfältiger Weise einsetzen. Sonst könnten alle Lieder in ihrem musikalischen Kolorit gleichartig sein, so zahlreich sie auch sein mögen.

Wenn man für die Umsetzung des Modernen nur die Heptatonik oder für die Wahrung des Nationalcharakters nur die Pentatonik anwendet, kann man von diesem künstlerischen Standpunkt aus keine vielfältigen und originellen Melodien schaffen. Ferner darf man unter dem Vorwand einer neuartigen Gestaltung der Melodie die nationalen Tonarten anderer Länder, die unserem Volk fremd sind, nicht wahllos einsetzen.

In der Melodie sollte man vielfältig gegebene tonale Möglichkeiten aufdecken und sie in neuartiger Weise verwenden, damit die Tonart die Färbung der Gestaltung beleben kann. Wenn man den herkömmlichen Methoden folgt und sich nur an die allgemein gültigen Regeln der Dur- und der Moll-Tonart klammert, ist eine neuartige Melodie nicht zu erschaffen.

Um die Tonart der Melodie einmalig zu machen, gilt es, die Volkslieder, diese Schatzkammer der Volksmusik, gründlich zu studieren und darin vielfältige und reiche Talente des Volkes zu entdecken. Die früher

angewandten Tonarten der Volkslieder dürfen allerdings nicht unverändert in ihrer ursprünglichen Form eingesetzt werden. Von den reichen und vielfältigen Tonarten der Volksweisen können jene, die dem heutigen Schönheitssinn entsprechen, unverändert wie seinerzeit verwendet werden, aber die anderen müssen in guter Kombination mit den Tonarten, die unserem Volk vertraut und weit verbreitet sind, modernisiert werden. Dann ist es durchaus möglich, solche originellen Melodien zu schaffen, in denen das Nationale und das Moderne miteinander harmonisch verbunden sind.

Die Komponisten sollten sich durchweg vor der üblen Gewohnheit hüten, beim Verwenden der melodischen Mittel und Methoden lediglich Werke anderer nachzuahmen und nachzumachen. Sie sollten beim Schaffen von Melodien aktiv nach Originalität und Individualität streben.

Für eine einzigartige Gestaltung von Melodien ist es erforderlich, ihr emotionales Kolorit richtig auszuwählen.

Die Stimmung einer Melodie wird von den Ohren des Menschen empfunden, aber der jeweilige Unterschied zwischen den vielfältigen und feinen Gemütsstimmungen, die die verschiedenartigen Melodien erwecken, wird an vielfarbigen Vorstellungen des Zuhörers erkannt. Der Mensch hört einer Melodie zu und meint, sie sei hell, dunkel, tief, zart, klar oder traurig. Das zeigt, dass er den emotionalen Eindruck aus den bestehenden Unterschieden zwischen den einzelnen Melodien aus vielfarbigen Vorstellungen wahrnimmt. Auch die unterschiedlichen Gemütsstimmungen wie Freude, Lust, Trauer oder Zorn, die man von einer Melodie empfängt, empfindet man in Verbindung mit mannigfaltigen Vorstellungen. Gerade der einzigartige emotionale Eindruck einer Melodie, der durch diese Vorstellung wahrgenommen wird, entsteht aus ihrer emotionalen Färbung.

Diese spielt eine große Rolle in der Typisierung der Melodie und der Individualisierung der Musikgestaltung. Das emotionale Kolorit gleicht einem Gesicht, das den gedanklich-emotionalen Inhalt einer Melodie und deren Gestaltung zeigt. Wenn es entsprechend den konkreten darstellerischen Forderungen richtig ausgewählt worden ist,

heißt das, dass die melodische Spezifik unverkennbar und die musikalische Gestaltung individuell ist.

Die richtige Auswahl des emotionalen Kolorits der Melodie ist ferner dafür entscheidend, die musikalische Gestaltung allgemein verständlich zu machen. Beim Hören einer Melodie empfindet man eher ihre emotionale Färbung als ihre einzelnen Elemente wie z. B. die Beschaffenheit ihrer Linie, Merkmale ihrer Ausdrucksmittel und ihre Struktur. Ihr emotionales Kolorit vermittelt hauptsächlich den Gesamteindruck von der musikalischen Gestaltung.

In der Musik unterscheiden sich voneinander auch Art und Stil der emotionalen Färbung der Melodie. Eine lyrische und eine marschartige Melodie sind darin völlig verschieden, ebenso Volks- und zeitgenössische Lieder. In Melodien vom gleichen Genre und Stil kommt die emotionale Färbung, je nach dem ideologisch-thematischen Umfang, ebenfalls anders zum Vorschein und selbst darin, je nach der konkreten Gestaltung, unterschiedlich. Selbst wenn man lyrische Lieder nimmt, können jene über das Vaterland und jene über den sozialistischen Aufbau nicht gleich lyrisch sein. Bei den erstgenannten Liedern ist die emotionale Färbung unterschiedlich, je nachdem, ob sie das glückliche Heute und das hoffnungsvolle Morgen der Heimat, oder aber das Schicksal der Heimat aus der harten Kriegszeit, in der es um Leben und Tod ging, zum Inhalt haben. Das emotionale Kolorit einer Melodie ist in ihrem Genre und Stil gleichermaßen unterschiedlich, je nach der konkreten Darstellung, die einen ideologisch-emotionalen Inhalt ausdrückt. Erst wenn es in dieser Hinsicht richtig ausgewählt ist, wird es möglich, gemäß dem ideologisch-emotionalen Inhalt und den konkret darstellerischen Forderungen eine einzigartige Melodie zu entwickeln.

Die emotionale Färbung der Melodie sollte unbedingt den konkreten Lebensinhalt feinfühlig wiedergeben, denn ebenso vielfältig und fein sind alle seelisch-emotionalen Empfindungen, die der Mensch unter konkreten Lebensverhältnissen hat. Auch unter gleichen Umständen empfinden die Menschen je nach ihrem ideologischen Standpunkt, ihrer Ansicht, Lebensbahn und Umwelt, ihrem Charakter und ihrer Gewohnheit psychologisch-emotional sehr unterschiedlich. Die emotionale

Färbung der Melodie muss sogar Unterschiede der Gedanken und Gefühle, die im konkreten Leben zum Ausdruck kommen, in aller Feinheit aufzeigen, damit die Eigenart der Melodie verdeutlicht und eine lebendige Gestaltung geschaffen werden kann.

In der Musik unseres Zeitalters sollte die emotionale Färbung der Melodie vielfältig, fein und von einem lichten Stil durchdrungen sein.

Die Färbung der Melodien, die die Gedanken und Gefühle der Menschen unserer Zeit ausdrücken, die unter der weisen Führung der Partei und des Führers einander helfen, sich gegenseitig begeistern und voller Hoffnung und Elan optimistisch arbeiten und leben, darf nicht dunkel sein. Wenn man Melodien dunkel oder traurig gestaltet, um einen ernsten Inhalt oder ein glühendes Gemüt auszudrücken, ist es kaum möglich, den Geist unserer Zeit richtig widerzuspiegeln. Da „Hell“ und „Dunkel“ nur relative Begriffe sind, könnte die Helligkeit der Melodie nach deren Gestaltung zwar recht unterschiedlich erscheinen, aber bei der Widerspiegelung der heutigen Wirklichkeit wäre es besser, sie generell möglichst licht zu machen.

Wenn unter dem Vorwand der Helligkeit Melodien nur allzu leicht gestaltet werden, widerspricht dies der Atmosphäre unserer Gesellschaft, und es käme zu einer Entstellung der Realität. Ist die Melodie allzu schwerelos und eingängig, so könnte die Musik leichtsinnig und minderwertig erscheinen.

Die emotionale Färbung der Melodie verändert sich je nachdem, wie der Komponist die Wirklichkeit versteht und auffasst. Dazu muss er tief in sie eindringen, in ihr das Wesen unserer Zeit richtig erkennen und die Wahrheit des Lebens gründlich kennen lernen. Erst dann kann er die im realen Leben erfüllte Gemütsstimmung der Epoche zutiefst wahrnehmen, darin die entsprechende Färbung der Melodie, die eine konkrete Gestaltung lebendig ausdrücken kann, richtig treffen und somit eine lebensechte und ergreifende Musikgestaltung schaffen.

Mit einer einzigartigen Melodie die gesamte musikalische Gestaltung zu verdeutlichen, ist nicht einfach nur eine rein technisch-fachliche Arbeit. Eine Musikgestaltung ist keine rein technische Schöpfung, sondern eine lebendige Wiedergabe der Individualität des lebendigen

Menschen. Deshalb müsste ihre Vollendung zu einem Prozess des unablässigen Forschens und Schaffens werden, bei dem man die Gedanken, Gefühle und Gemütsbewegungen der lebendigen Menschen gründlich erlebt bzw. sie ohne Wiederholung wiedergibt. Die Komponisten sollten tief in die Realität eindringen, darin das Leben konkret erleben, originelle Mittel und Methoden der Melodie erforschen und dadurch einzigartige Melodien schaffen, um die hehren Gedanken und Gefühle der Menschen unserer Zeit durch reiche musikalische Darstellung eindrucksvoll zu Gehör zu bringen.

2) DAS STROPHENLIED – DIE HAUPTFORM DER VOLKSMUSIK

Die Musik hat beim Ausdrücken von Gedanken und Gefühlen eine ihr eigene Form.

Die Musik gilt üblicherweise als eine Kunstgattung des Gefühls und Gemüts. Sie drückt die Gefühle und Emotionen des Menschen bis zu deren feinsten Regungen sehr ausführlich aus.

Die Gefühle und Emotionen der Musik sowie deren subtile und feinfühligkeitsvolle Ausdruckskraft kommen in einem bestimmten Zeitablauf zur Geltung. Daher wird die Musik auch als eine zeitliche Kunstgattung bezeichnet.

Um in der Musik die Gefühle und Emotionen des Menschen und deren subtile Regungen feinfühlig ausdrücken zu können, ist eine bestimmte Form als zeitlicher Ablauf erforderlich. In welcher Form man die Musik schreibt, ist von großer Bedeutung dafür, die Gefühle und Emotionen angemessen auszudrücken und ihre Einflusskraft zu erhöhen.

Was die Formen der Vokalmusik allein anbelangt, so sind sie mannigfaltig wie etwa der Sprechgesang oder die Arie. Da im Sprechgesang die Musik dem jeweiligen Text folgt und die Sprachmelodie nachahmt, hat er keine selbstständige Struktur und kann die Gefühle und Emotionen nicht natürlich ausdrücken. Die Arie hat eine komplizierte

und lange Form, sodass es schwer fällt, sie sich genau einzuprägen und zu singen. Deshalb mag das Volk diese beiden Formen nicht.

In der Volksmusik sind die Strophenlieder die Hauptform des Gesanges.

Von der Warte der Musik aus gesehen, bedeutet ein Strophenlied eine Musikform, in der sich eine gestalterisch vollendete Melodie wiederholt und mit der Veränderung und Entwicklung des Textinhalts eine Gestaltung abläuft. Da die Strophenform eine kurze Struktur und zugleich eine vielfältige Aussagefunktion hat, vermag sie jeden Gedanken und jedes Gefühl des Menschen in aller Breite und Tiefe wiederzugeben.

Sie ist vor allem eine volksverbundene Musikform, die im Volk entstand und von ihm entwickelt wurde. Ihre Entstehung selbst ist mit dem Arbeitsleben der Volksmassen eng verbunden; sie beruht auf einer kollektiven Gesangsform. Die Strophenform wurde durch die Volkslieder, Schöpfungen der Volksmassen, überliefert, später weiterentwickelt und vervollkommenet sowie von progressiven und volksverbundenen Musikern aufbewahrt, bereichert und strukturell perfektioniert.

Historisch gesehen, nahmen fast alle Lieder, an denen das Volk sich erfreute und die es liebte, eine Strophenform an. Auch heute weisen nahezu alle Massenlieder eine Strophenform auf.

In unserem Zeitalter erhöhten sich die Stellung und Rolle der Strophenform. Unsere Zeit ist eine neue Epoche der Geschichte, in der die Volksmassen als Herren der Welt aufgetreten sind. In unserem Land sind sie das souveräne Subjekt der Geschichte und wahrhafte Herren der Gesellschaft und führen ein wertvolles Leben als souveräne Menschen. In der Musikkunst, die den Ansprüchen unseres Zeitalters genügt, muss deshalb die volksnahe und populäre Strophenform die Hauptsache bilden.

Die Musikkultur der herrschenden Klasse schätzte die Strophenform wenig und vernachlässigte sie. In der Gesellschaft der Ausbeuterklasse wurden Strophenlieder als niedrige Musik betrachtet, und auch jene Komponisten, die sich in der Geschichte einen Namen machten, schenkten dem Schreiben solcher Lieder nur wenig Aufmerksamkeit.

Die volksverbundene Strophenform, die früher gehemmt wurde, erlebt heute eine neue Blüte. Wir sollten diese Form aktiv herausstellen und fördern, um gemäß den Erfordernissen der Zeit und den Bestrebungen des Volkes die Musik weiterzuentwickeln.

Um die Strophenform wieder neu zu beleben und weiterzuentwickeln, gilt es, beim Liederschaffen ihre Spezifika zu bewahren und sie zugleich noch mannigfaltiger zu gestalten und zu bereichern.

Ein entscheidendes Merkmal dieser Form besteht vor allem in der Wiederholung der Melodie. In der Strophenform sollte die Melodie einzigartig und individuell sein, nur dann wirkt die sich wiederholende Melodie nicht langweilig, sondern klingt bei jeder weiteren Wiederholung stets frisch und eindrucksvoll.

Wenn die sich wiederholende Melodie eines Strophenliedes voller Gemüt ist, nachdenklich stimmt oder elanvoll klingt, begeistert die melodische Gestaltung bei ihrer weiteren Wiederholung das Publikum und versenkt es in eine tiefsinnige Musikwelt.

Dabei erfordert die sich wiederholende Melodie eines Strophenliedes einen ihr entsprechenden Text. In einem aus mehreren Strophen bestehenden Liedtext verbindet sich jede Strophe mit einer immer wiederkehrenden gleichen Melodie. Deshalb sollte jede Strophe eines Liedes die gleiche Stimmung wiedergeben. Lehrreich ist die Erfahrung aus jener Zeit, in der bei der Aufnahme des unvergänglichen klassischen Meisterwerkes „Ein Meer von Blut“ in eine Revolutionsoper das dazugehörige Lied „Wenn alle Frauen ihre Kraft vereinen“ geschrieben wurde. Damals hatte der Dichter die erste Strophe so gereimt, dass jeder Vers drei Wortgruppen aus jeweils vier Silben enthielt: „Ein Reis lässt sich leicht abbrechen, aber ein starker Baum nicht.“ (Übersetzt aus dem Koreanischen) Die zweite Strophe war so gereimt, dass ihre Verse vier Wortgruppen aus jeweils vier Silben hatten: „Sandkörner am Fluss lassen sich mit dem Fuß wegschieben, aber ein Fels am Bergfuß lässt sich nicht bewegen.“ Da auf diese Weise die zweite Strophe auf die Melodie nicht abgestimmt war, musste man sie wie bei einem Sprechgesang stammelnd singen. Ich ließ die zweite Strophe wie die erste Strophe umschreiben, damit sie im metrischen System 4-3 gereimt

wurde: „Sandkörner am Fluss lassen sich zerstreuen, aber ein Fels am Bergfuß bleibt unbeweglich.“ So wurde der Text poetisch und stimmte auf natürliche Weise mit der Melodie überein, und die Melodie bekam einen sanften Fluss. In der Strophenform muss die Spezifik der melodischen Wiederholung in Text und Musik gleichermaßen zur Geltung kommen.

Alle Strophenlieder dürfen nicht in dasselbe Schema gepresst werden. Ihr Text muss ein Reimgedicht sein, was aber nicht bedeutet, dass alle Lieder in demselben Stil geschrieben werden müssen, vielmehr sollten alle Strophen innerhalb eines Liedes in gleicher Weise gereimt werden und so mit der sich wiederholenden Melodie gut übereinstimmen. Wenn in der Strophenform die Texte in eine enge Schablone gezwängt werden, kann die Struktur der Melodie nicht vielfältig sein. Die melodische Struktur eines Strophenliedes kann ein-, zwei- und dreiteilige Formen annehmen, und diese erzeugen ihrerseits vielfältige Subarten und haben deshalb verschiedene, einzigartige Formen. Wenn aber die Texte einen stereotypen Stil haben, ist es kaum möglich, vielfältige Strukturformen für Melodien zu nutzen.

Beim Komponieren eines Strophenliedes darf man nicht blindlings der Struktur des Textes folgen. Wenn die Melodie nur mechanisch auf den Text abgestimmt wird, ist keine neuartige Gestaltung zu erwarten. Es ist ein Irrtum zu glauben, einem bestimmten Stil des Textes eines Strophenliedes entspreche nur eine einzige Musikstruktur. Die Melodie eines Strophenliedes ist kein behelfsmäßiges und nebensächliches Mittel, das dem Tonfall und der Struktur des Textes blind folgt, sondern ein selbstständiges Mittel zur Schaffung einer eigenständigen Gestaltung. Die Komponisten sollten stets das Versmaß eines Liedtextes mit dem schöpferischen Auge betrachten und sich darauf verstehen, dementsprechende, aber einzigartige und vielfältige Melodien zu schaffen.

Das Strophenlied ist an und für sich eine sehr aktive und schöpferische Musikform, die im schöpferischen Leben des Volkes entstand, sich entwickelte und vervollkommnete. Von daher ist die Strophenform nicht in einigen wenigen Schemen erstarrt. Unter den strophischen Volksliedern, Schöpfungen der Volksmassen, gibt es sowohl kurze, ein-

oder zweistrophige als auch lange, mehrstrophige Werke und jene aus vielen Strophen, die mehrere Personen in interessanter Weise abwechselnd singen.

Darunter sind auch Lieder mit schleppenden und langen Strophen, die beim Jäten wechselweise gesungen werden, sowie Arbeits- und Reigentanzlieder, bei denen kurze Strophen sich ständig wiederholen. Die Strophenlieder hatten seit ihrer Entstehung im Volk eine große Vielfalt an Strukturen und Formen. Die Autoren sollten beim Verwenden der sich wiederholenden Strukturform der Strophenlieder die vortrefflichen Merkmale der Volksmusik zur Geltung bringen und so aktiv neuartige Strukturformen schaffen.

Die Strophenform ist vor allem durch eine kurze Struktur charakterisiert.

Da sie in Text und Melodie eine dialogisierende Struktur aufweist, hat sie den Vorzug, einen kurzen, aber reichen Inhalt zu tragen. Ihr dialogisches Merkmal, das im Wechsel von Strophe und Refrain zum Ausdruck kommt, ist ein volksnahes Element, das im kollektiven Gesangsleben durch Begabungen der Volksmassen herausgebildet wurde. Dieses Merkmal der Strophenform ermöglicht einen großen Effekt, nämlich durch die strophische Wiederholung einer kurzen Struktur vieles zum Inhalt zu haben sowie die ideologisch-thematische und musikalisch-gestalterische Einheit zu gewährleisten. Das wurde praktisch beim langwierigen reichhaltigen Musikschaffen des Volkes bewiesen. Unsere Volkslieder haben verschiedene Formen und Strukturen, bei denen in vielfältiger Weise abwechselnd gesungen wird: z. B. verschiedene Personen fragen und antworten einander. Und wenn ein Vorsänger diese und jene Seiten des Lebens anschaulich schildert oder sein individuelles Gemüt melancholisch singend ausdrückt, stimmt die nächste Person oder ein Chor mit ein, regt das Interesse an und antwortet darauf bejahend. Diese dialogischen Formen und Strukturen der Strophenlieder finden in Revolutionsliedern und heutigen Liedern breite Anwendung.

Die Kürze und die dialogische Beschaffenheit der Strophenform wurden zusammen mit deren sich wiederholender Eigenschaft beim

Schaffen der Opern im Stil „Ein Meer von Blut“ u. a. im Wechselgesang zwischen den Personen sowie zwischen Bühnen- und Hintergrundgesängen (Pangchang) oft genutzt, wobei sie ihre großen ausdrucksstarken Vorzüge zeigen. Die Erfahrungen aus diesen Opern öffneten einen breiten Weg dahin, beim Verwenden von Strophenliedern die lyrische, die epische und die dramatische Ausführung abwechslungsreich zu nutzen, sie mit der dialogischen Strukturform der Strophen richtig zu kombinieren und so einen tiefen Inhalt durch vielfältige und lebendige Gestaltung komprimiert auszudrücken. Wenn man diese volksnahen und vortrefflichen Merkmale der Strophenform kompetent und mannigfaltig verwendet, kann man die vorzüglichen Spezifika der Strophenlieder noch mehr bereichern und voranbringen.

Dabei gilt es, beim Liederschaffen die Strophenform noch besser zur Wirkung zu bringen, sie weiterzuentwickeln und auszubauen, d. h. viele neue darauf beruhende Strukturformen ausfindig zu machen.

Um unsere Musik vielfältiger zu gestalten und zu bereichern, reicht die Strophenform allein nicht aus. Die Massenlieder müssen um ihrer Massenwirksamkeit und Popularität willen hauptsächlich eine Strophenform annehmen. Aber andererseits kann auch die liedhafte Musik nicht nur diese Form, sondern eine relativ umfangreichere Form annehmen. Unter unseren früheren berühmten Liedern gibt es auch solche von größerem Ausmaß als Strophenlieder.

Bei der Transkription eines liedhaften Meisterwerkes in Chor- oder Instrumentalmusik muss diese notwendigerweise eine kompliziertere und größere Form als die Strophenform annehmen. Auch in diesem Fall gilt das Prinzip, das volksverbundene Wesen und Merkmal unserer strophischen Musik zu wahren und durchzusetzen.

Die Orchestermusik mit Chor „Hymne auf die Kameradschaft“ ist ein monumentales Musikwerk unserer Zeit, das die vortrefflichen Merkmale eines volksverbundenen Strophenliedes bewahrt und zugleich die musikalische Gestaltung bereichert und dadurch die Strophenform weiterentwickelt. Dieses Musikwerk behielt die Volksverbundenheit, Popularität und Kürze der Strophenform bei, nutzte effektiv die ihr eigene Wiederholung und die strukturellen Besonderheiten der Strophe und des Refrains, kombinierte dabei aber nach einer konsequenten

gestalterischen Konzeption das Orchester mit dem mächtigen Klang eines großen Chorgesangs. So entstand eine neue, eigenschöpferische Form der vom Chor begleiteten Orchestermusik unseres Zeitalters. Wir müssen auch künftig mehr neue Formen unserer Prägung wie die eben genannte Musikform schaffen, die die volksnahe Strophenform ausbaut und weiterentwickelt.

Auch beim Schaffen von umfangreichen Musikwerken wie z. B. von Chorgesang, Kammermusik, Unterhaltungsmusik und sinfonischer Musik sollten wir die Strophenform direkt einführen oder auf der Grundlage ihres Spezifikums ihr volkstümliches Wesen und ihre Überlegenheit optimal übernehmen.

In der Instrumentalmusik wie Solo-, Ensemblespiel und Orchester sollte ein einheitliches und originelles Thema vorhanden sein. Da unsere Instrumentalmusik zumeist berühmte Musikstücke und Volkslieder zum Thema hat, nimmt das Thema in vielen Fällen die Strophenform an. Im Instrumentalstück kann es ein einziges, zwei und noch mehr Themen geben. Wenn in diesem Werk ein Thema vorgestellt wird, wird es im Mittelteil variiert, oder es bildet einen Kontrapunkt zu einem anderen Thema bei der Gestaltung; dann wird die erste musikalische Idee wieder aufgenommen und so eine gestalterische Einheit gebildet. Das ist die dreiteilige Form mit einem Thema. In der dreiteiligen Form mit zwei Themen werden diese in der Exposition einander gegenübergestellt und im Mittelteil entwickelt, oder sie bilden einen noch komplizierteren Kontrast; in der Reprise können sie auf verschiedene Weise vereinheitlicht werden.

Beim Komponieren von Musikwerken ist das Prinzip von Kontrast und Einheit eine wichtige Regel. Im Bereich des Musikschaffens muss man den Erfordernissen der Musikgesetze entsprechen und ständig neue und mannigfaltige Formen der Instrumentalmusik ins Leben rufen.

Im Thema der instrumentalen Musikform, das von strophischen Meisterwerken und Volksliedern ausgeht, müssen die Überlegenheit und das Spezifikum eines Strophenliedes klar zur Wirkung kommen.

Auch wenn das Thema nicht strophisch ist, muss man in unserer Musik die Spezifika der strophischen Ausführung richtig zur Geltung bringen. Eines dieser wichtigen Spezifika besteht darin, dass die

Melodien einfach und leicht singbar sind, eine schlichte Struktur haben und leicht zu verstehen sind.

Die melodischen und strukturellen Merkmale eines Strophenliedes zu beleben und durchzusetzen, ist eine der prinzipiellen Forderungen beim Schaffen von Musikstücken großer Form. In der Musikform das volksverbundene Wesen, die strukturellen Spezifika und Vorzüge von Strophenliedern zur allseitigen Entfaltung zu bringen: eben darin besteht die Originalität unserer Musik, die sich grundsätzlich von der früheren Musik unterscheidet.

Auch im Falle der Anwendung der früheren Musikform muss man die Originalität der Musik unserer Prägung bewahren. Zur Entwicklung unserer Musik kann man die bestehenden Formen der europäischen klassischen Musik einführen. Auch in diesem Fall muss man sie zu einer originellen Schöpfung unserer Prägung entwickeln. Die Opern im Stil der Oper „Ein Meer von Blut“ sind Musikdramen, die mit Gesang und Instrumentalmusik als Hauptmittel das Leben dramatisch schildern. In dieser Hinsicht kann man sagen, dass durch sie eine bestehende Opernform eingeführt wurde. Da aber diese Opern auf der Grundlage von Strophenliedern und Hintergrundgesängen sowie nach ganz neuen Schaffensprinzipien und Wegen komponiert worden sind, stellen sie Opern neuen Typs dar, die sich grundsätzlich von den herkömmlichen Opern unterscheiden. Auch die bestehenden Formen der klassischen Musik Europas werden zur Musik unserer Prägung, wenn man sie der koreanischen Musik anpasst und so gemäß den Gefühlen der Koreaner in origineller Weise anwendet.

Die Komponisten sollten auch beim Schreiben der Instrumentalmusik das alte Schema der bestehenden Formen und Methoden kühn sprengen, die volksverbundenen und populären Elemente der Strophenform zur Wirkung bringen und so ständig neue instrumentale Musikformen unserer Prägung schaffen.

Unser Volk kreierte und sang von alters her nicht nur Volkslieder und viele andere gute Lieder kleinerer Form, sondern auch zahlreiche Musikstücke größerer Form. Alle Musikwerke von großem Umfang, an denen sich unser Volk erfreute, sind ausfindig zu machen und zu bewah-

ren; alte, nicht zu unserem Zeitalter passende Elemente dieser Formen müssen wir verwerfen und die volksverbundenen und vortrefflichen Elemente gemäß dem gegenwärtigen Zeitgeschmack weiter fördern und sie zur Weiterentwicklung unserer Musik aktiv nutzen.

In unserer Musikkunst geht es vor allem darum, die Strophenlieder als die Hauptform der Volksmusik in den Mittelpunkt zu stellen, auch bei Musikwerken von komplizierten und großen Formen die volkstümliche Spezifik der Strophenform richtig herauszuarbeiten und dadurch alle Musikwerke zu einem wahrhaften Genuss für das Volk zu machen

3) DIE GRUNDLAGE BEI DER INSTRUMENTATION – DIE KOMBINATION NATIONALER UND EUROPÄISCHER MUSIKINSTRUMENTE

Die Musik ist eine schöngeistige Kunstgattung.

Das nicht nur deshalb, weil sie schöne Melodien und Akkorde hat, die ausgezeichnet miteinander harmonieren. Die Schönheit der Musik besteht nicht nur in Melodien und Akkorden, sondern auch in der Harmonie von Klangfarben. Die Musik klingt wirklich schön, wenn die Klänge der Instrumente mit jeweils eigenem Timbre gut miteinander harmonieren.

Es sind Aufgaben der Instrumentation, beim Musikschaffen passende Instrumente mit den erforderlichen Klangfarben auszuwählen, ihre verschiedenen Timbres miteinander zu kombinieren, um so neue Klangfarben zu gewinnen und deren Harmonie zu erreichen. Jeder Erfolg beim Musikschaffen setzt eine gute Instrumentation voraus.

Diese ist eines der vorzüglichen Mittel der Komposition.

Dabei kennt die Musik vielfältige Ensembleformen. Von den Kunstmusikstücken, die heute auf der Bühne klingen, gibt es fast keines, das allein mit Melodien vorgetragen wird. In der Musik ist die Melodie zwar das wichtigste Ausdrucksmittel, aber ohne verschiedene instrumentale Ensembleformen wie die Begleitung für Sologesang und -spiel ist es unmöglich, den künstlerischen Gehalt noch mehr zu

bereichern. Um die Musik von instrumentalen Ensembleformen wie z. B. von Orchestermusik, Ensemblespiel und unterhaltender Musik besser zu schreiben, muss man richtig instrumentieren.

Die Instrumentation spielt vor allem eine große Rolle dabei, die nationale Färbung der Musik voll zur Wirkung zu bringen.

Diese Färbung kommt z. B. nicht nur in Melodie oder Rhythmus zum Ausdruck. Jede Nation stellte seit alters Musikinstrumente her und gebrauchte sie, wobei sie sie entsprechend ihrem Gefühl und Geschmack weiterentwickelte. In diesem Prozess wählte sie jene Form wie auch Materialqualität und Klangfarbe aus, die ihrem Gefühl und Geschmack am besten entsprechen. Sie bearbeitete, vervollkommnete und bewahrte sie über lange Zeit hinweg. Unser Volk fertigte, spielte und entwickelte von alters her ständig Instrumente mit einzigartigen Klangfarben und Formen, die bei Instrumenten anderer Länder nicht zu finden sind. Um mit den Klangfarben der nationalen Instrumente das nationale Kolorit der Musik zu verdeutlichen, bedarf es einer perfekten Instrumentation.

In den verschiedenen Ensembleformen unserer Musik nationale Instrumente mit europäischen zu kombinieren ist ein wichtiges Prinzip bei der Instrumentation unserer Prägung.

Das ist ein unerlässliches Erfordernis für die moderne Weiterentwicklung unserer nationalen Musik durch die Erhöhung der Rolle unserer nationalen Instrumente und die Anpassung der europäischen Instrumente an diese Musik.

Unsere nationalen Musikinstrumente haben Timbres, die unser Volk beim langen Schaffen seiner nationalen Musik hervorbrachte und die dem Geschmack und der Mentalität der Koreaner entsprechen, sowie eine hervorragende Tradition, die von der Klugheit und dem Talent unserer Nation zeugt. Wir hatten jedoch infolge der auf die Vernichtung unserer Nationalkultur gerichteten Politik des japanischen Imperialismus die Musikinstrumente aus der Feudalzeit übernommen, ohne uns der Vorzüge der neuzeitlichen technischen Zivilisation erfreut zu haben. Die nationalen Instrumente aus der vergangenen Feudalzeit sind, vom Standpunkt des Schönheitsgefühls der Gegenwart aus gesehen, in vielem begrenzt. Es ist freilich ein Stolz unserer Nation, dass in unserem Land

ein umfangreiches Orchester bestand, das im 15.–16. Jahrhundert seine Blütezeit erreichte. Es diente jedoch den Feudalherren als Werkzeug zur Unterdrückung der Volksmassen und zur Herrschaft über sie. Es war entsprechend ihren pompösen Zeremonien nur dem Umfang nach groß, aber vom Musikleben der Volksmassen losgelöst und hielt nicht Schritt mit der Zeit. Außerdem konnten seine Musikinstrumente nicht auf wissenschaftlicher Basis entsprechend dem neuzeitlichen Trend verbessert und weiterentwickelt werden. Ein solches Orchester für den feudalen Hof kann nicht zum Schönheitssinn des Volkes unserer Zeit passen. Deshalb gilt es, die von der überholten Gesellschaft übernommene Musikinstrumente gemäß dem Zeitgeschmack zu verbessern, sie daneben mit europäischen Instrumenten zu kombinieren und so die Instrumentation in neuer Weise zu entwickeln.

Die in Europa entstandenen Musikinstrumente überwandern mithilfe der neuzeitlichen industriellen Revolution und der technischen Zivilisation ihre feudale Rückständigkeit, entwickelten sich auf wissenschaftlicher Grundlage modern, fanden weite Verbreitung und wurden zu weltweiten Instrumenten, die die regionalen Grenzen überschritten. Auch in unserem Land wurden sie schon früh verwendet. Wir brauchen heute auf diese inzwischen bei uns üblichen Musikinstrumente nicht mehr zu verzichten. Wir müssen sie der Weiterentwicklung unserer Nationalmusik dienen lassen, anstatt sie zu verwerfen. Sie sprechen jedoch in vieler Hinsicht die Mentalität und Gefühle unserer Nation nicht ganz an, weil sie in Europa entstanden und sich entwickelten. Um sie zur Förderung unserer Nationalmusik zu nutzen, muss man darauf unsere Musik spielen können, durch ihre Kombination mit unseren nationalen Instrumenten Timbres unserer Prägung gewinnen und sie dazu beitragen lassen, die Vortrefflichkeit unserer Instrumente besser zur Geltung zu bringen.

Bei der Kombination von nationalen mit europäischen Instrumenten gilt es, der Modernisierung der ersteren den Vorrang zu geben.

Mit den von der alten Feudalgesellschaft übernommenen herkömmlichen nationalen Instrumenten lässt sich die erwähnte Kombination nicht richtig realisieren. Bei der kombinierten Zusammen-

stellung von nationalen und europäischen Instrumenten, von der wir reden, handelt es sich nicht darum, herkömmliche nationale Instrumente nur zur Unterhaltung in ein europäisches Orchester einzufügen, sondern darum, das Hauptgewicht auf die nationalen Instrumente zu legen, deren Überlegenheit hervorzuheben und die nationalen Ensembleformen einschließlich des Orchesters auf unsere Art und Weise weiterzuentwickeln. Für eine kombinierte Instrumentation sollten die nationalen Instrumente das gleiche Niveau wie die europäischen erreichen oder auf einem noch höheren Niveau als sie entwickelt und vervollkommen werden. Ihre Modernisierung ist eine wichtige Voraussetzung für die Verwirklichung der genannten kombinierten Instrumentation.

Von den Forderungen der fortschreitenden Nationalmusik ausgehend, nahmen wir Ende der 1960er-Jahre nach einer langen Vorbereitung und Versuchsetappe energisch die Verbesserung der Musikinstrumente vor und vollendeten sie im Großen und Ganzen in kurzer Frist.

Bei dieser Arbeit bewahrten wir die den nationalen Instrumenten eigenen Timbres, machten diese noch reiner und den Tonumfang noch größer, indem wir die Gestalt, die Form und die Materialqualität der Instrumente gemäß den Forderungen der modernen Wissenschaft und Technik je nach Notwendigkeit veränderten oder neue einführten. Wir haben auch die Leistungsfähigkeit und das System der Temperierung der Musikinstrumente wissenschaftlich perfektioniert, damit sie für die moderne Spielart taugen. Zugleich hüteten wir uns vor jeder Anwendung, die nationalen Instrumente den europäischen anzugleichen, z. B. das Zupfinstrument Kayagum in eine Art Gitarre umzuwandeln, und wir ließen das Tremolo und die anderen Spezifika unserer nationalen Instrumente zur Wirkung kommen. Diese Instrumente haben nun das Gepräge moderner Musikinstrumente, weisen jedoch ihre klare nationale Spezifik auf und sind zugleich des Weltruhmes würdig. Es ist namentlich ein Erfolg und von großer Bedeutung für die Entwicklung der nationalen Musikinstrumente unseres Landes, dass wir ein Instrument aus unvordenklichen Zeiten ausfindig machten, umformten und das in jeder Hinsicht einwandfreie neue und moderne Zupfinstrument Okryugum herstellten. Ihre erfolgreiche Verbesserung schuf eine wichtige Garantie

für die Verwirklichung des kombinierten Einsatzes von nationalen und europäischen Instrumenten.

Hierbei kommt es darauf an, auf die nationalen Instrumente das Hauptgewicht zu legen und ihre Rolle aktiv zu erhöhen.

Das ist ein prinzipielles Erfordernis für die Wahrung der Eigenständigkeit der sozialistischen Nationalmusik. Nur unter dieser Bedingung ist es möglich, die Musik zu einer wirklich volksverbundenen und nationalen Sache zu machen.

Unter den nationalen Instrumenten sind die Bambusflöten wie Tanso und Jodae einmalig und vortrefflich, denn sie haben eine reine und melancholische Klangfarbe, die kein anderes Instrument nachahmen kann. Auch die nationalen Saiteninstrumente wie Kayagum, Yanggum und Okryugum sind weltweit rühmenswerte Instrumente mit einer spezifischen Spielweise. Diese Instrumente in der Art von Kniefiedeln haben einen sehr sanften Klang und sprechen daher die Gefühle unseres Volkes an. Bei der gemischten Instrumentation geht es darum, die nationalen Instrumente in den Vordergrund zu rücken und deren Vorzüge und Spezifik wirkungsvoll zu beleben, damit im Ensemble-, im Kombinationsspiel und im Orchester die Eigenart der nationalen Ensembleformen klar zum Ausdruck kommt.

Für die Verwirklichung der Kombination von nationalen und europäischen Instrumenten ist es wichtig, wissenschaftlich vorzugehen. Die kombinierte Instrumentation kommt nicht von selbst zu Stande, wenn man nationale und europäische Instrumente miteinander mischt. Unser Ziel bei dieser Kombination besteht darin, die Klangfarben der Instrumente miteinander zu harmonisieren und dadurch ein vollkommen neues Timbre zu gewinnen, das dem nationalen Geschmack und dem modernen Schönheitsgefühl entspricht. Dafür muss man bei der Kombination von nationalen und europäischen Instrumenten ihre Klangfarben und ihr Klangvolumen miteinander gut harmonisieren, sodass diese eine wissenschaftliche Proportion bilden.

Bei der kombinierten Instrumentation sind die nationalen Instrumente zu bevorzugen, wozu man jedoch nicht nur ihren zahlenmäßigen Anteil erhöhen wollen darf. Es geht hauptsächlich darum, ihren

spezifischen Klang zu beleben und im Klangvolumen eine gute Proportionalität zu sichern.

Der gemischte Einsatz von nationalen und europäischen Instrumenten muss den Spezifika der einzelnen Ensembleformen entsprechen.

Von diesen Formen ist das Orchester die umfangreichste Form und ein sehr komplizierter und schwieriger Schaffensbereich, in dem unter nationalen und europäischen Instrumenten die Saiteninstrumente sowie Holz- und Blechblasinstrumente miteinander harmonieren und alle Klänge proportioniert sein müssen.

Zur kombinierten Instrumentation gehören eine allseitige Kombination von nationalem und europäischem Orchester und eine teilweise kombinierte Besetzung mit nationalen und europäischen Instrumenten. Bei der kombinierten Orchestrierung ist in der allseitigen wie auch in der teilweisen Kombination für ein gutes Verhältnis zu sorgen, damit die nationalen Instrumente klar klingen und auf dieser Grundlage ein neuartiger moderner nationaler Klang erzeugt wird.

Bei der Kombination von Saiteninstrumenten gilt es, die kniefidelartigen und die geigenartigen Instrumente im Verhältnis von eins zu eins einzusetzen und so einen dritten Klang zu gewinnen. Die Saiteninstrumente unseres nach diesem Prinzip kombinierten Orchesters erzeugen überaus schöne und anmutige Töne, die weder mit einer Kniefidel noch mit einer Geige zu erreichen sind. Es ist ein sehr origineller Klang, den kein anderes Instrument in der Welt nachvollziehen kann.

Bei der Kombination von Holzblasinstrumenten kommt es darauf an, die Klänge nationaler und europäischer Instrumente gleichmäßig zu mischen, um so zu neuen originellen Tönen zu kommen und dabei die letzteren Instrumente nicht übermäßig zu verwenden, sondern die anmutigen und schönen Klänge unserer Bambusblasinstrumente zur Wirkung zu bringen.

Es erübrigt sich, durch Nachahmung europäischer Blechblasinstrumente nationale herzustellen und sie miteinander zu kombinieren. Als Blechblasinstrumente sind die europäischen einzusetzen. Beim übermäßigen Einsatz von Blechblasinstrumenten, die metallische Klänge hervorbringen, könnten die anmutigen und sanften Klänge der nationalen

Instrumente gestört werden. Man sollte die Klänge der Blechblasinstrumente nicht übermäßig, sondern vorsichtig anwenden.

Werden die nationalen Instrumente wie z. B. Kayagum, Yanggum und Okryugum verwendet, so braucht man die europäische Harfe nicht einzusetzen. Bei den Schlaginstrumenten muss man die Effekte der nationalen Instrumente wie Janggo (eine koreanische sanduhrförmige Trommel) und kleiner Kkwaenggari (ein Gong) richtig verteilen. Wir sollten die bereits erzielten Erfolge bei der kombinierten Orchestrierung festigen und dabei die nationale Instrumentation unserer Prägung weiterentwickeln.

Im instrumentalen Ensemblespiel ist ebenfalls ein harmonisch kombinierter Einsatz der Instrumente erforderlich.

Da ein Ensemble eine kleinere Gruppe darstellt, ist darin eine allseitig kombinierte Instrumentation unmöglich, dafür aber eine angenehme teilweise Kombination notwendig, bei der sich ein Ensemble aus nationalen und geigenartigen Instrumenten oder ein Ensemble aus europäischen Instrumenten mit Bambusblasinstrumenten zusammensetzt.

Auch in der Unterhaltungsmusik ist die Mischung von nationalen und europäischen Instrumenten günstig.

In dieser Musik sind zwar Instrumente wie Saxophon nötig, aber allein damit ist es schwer, die nationalen Gefühle unseres Volkes zum Ausdruck zu bringen. Wenn bei der Unterhaltungsmusik eine Kombination mit Bambusblasinstrumenten und anderen nationalen Instrumenten verwendet wird, ist es möglich, mit schönen und anmutigen Klängen Stimmung und Interesse anzuregen und dadurch einen noch größeren spielmusikalischen Effekt zu erzielen.

Auch wenn in der Unterhaltungsmusik entsprechend dem weltweiten Trend der modernen Musik u. a. elektronische Instrumente oder Schlagzeug komplett verwendet werden, ist das nationale Kolorit beizubehalten. Wenn die elektronische Musik entsprechend dem nationalen Geschmack auf unsere Art und Weise gespielt wird, werden die Jugendlichen der dekadenten Musik anderer Länder kein Gehör schenken, sondern an unserer Musik Gefallen finden.

Es wäre ratsam, u. a. in Sinfonie und Ensemblespiel elektronische Musikinstrumente möglichst nicht zu verwenden; nötigenfalls sind sie äußerst sparsam einzusetzen. Wenn ein Sinfonieorchester oder ein kleineres Ensemble elektronische Musikinstrumente anwendet, könnten diese sie um ihre Spezifik als Ensembleform für klassische Musik bringen und sie zu einem Mittelding machen.

Bei der Instrumentation geht es hauptsächlich darum, nationale und europäische Instrumente miteinander zu kombinieren, denn man sollte möglichst Abstand davon nehmen, ausschließlich nationale oder nur europäische Instrumente einzusetzen. Aber nötigenfalls kann eine Ensembleform auch ohne eine solche Kombination, d. h. nur aus nationalen oder nur aus europäischen Instrumenten bestehen.

Auch bei der Instrumentation kann es kein festes Schema geben, denn sie ändert sich mit der Zeit. Die Komponisten müssen unsere nationalen musikalischen Ensembleformen in neuer Weise erschließen und unablässig weiterentwickeln, und zwar nach dem Prinzip, in verschiedenen Ensembleformen nationale Instrumente zu bevorzugen und deren Spezifik zu wahren, daneben aber auch nationale und europäische Instrumente miteinander zu kombinieren.

4) DAS ARRANGEMENT – EINE SCHÖPFERISCHE ARBEIT

(1) BEREICHERUNG DER MUSIKALISCHEN GESTALTUNG DURCH DAS ARRANGEMENT

Die Transkription sollte den Ideengehalt und das emotionale Kolorit der Originalfassung verbessern und dadurch die Musikgestaltung bereichern.

Sie bedeutet eine schöpferische Arbeit, bei der die Originalkomposition mehrstimmig gemacht oder ausgebaut und variiert sowie eine Instrumentation in eine andere umgeschrieben wird, um die Musikgestaltung zu erneuern.

Zum Arrangement gehören verschiedene Formen, z. B. die Bearbeitung der Begleitung für den Gesang, die Transkription für eine mehrstimmige Komposition, die Umschreibung einer Instrumentation in eine andere und die Variation eines Themas zur Schaffung einer neuen Gestaltung. Jede Form des Arrangements ist als schöpferische Arbeit anzusehen, d. h. sie ist ein Akt der Schöpfung, der die musikalische Gestaltung bereichert bzw. erneuert.

Die Bearbeitung der Begleitung für den Gesang ist ein musikalisches Schaffen, das nicht zu unterschätzen ist. Die Begleitung hat einen großen Anteil an der Hervorhebung der Bedeutung der Melodie sowie an der Bereicherung ihres gemütvollen Ausdrucks. Eine gelungene Begleitung lässt den Sänger natürlich und interessant singen, aber eine schlechte Begleitung bedrückt ihn oder gibt ihm keine Gemütsruhe.

Kompliziert ist auch das Umschreiben eines Musikstücks für andere Instrumente. Die Übertragung eines Klavierstücks in eine Orchesterpartitur oder die umgekehrte Transkription erscheint zwar einfach, kann aber kaum gelingen, wenn der Komponist nicht gründlich darüber nachdenkt und das Original studiert. Selbst bei einem einfachen Arrangement darf man nicht wie bei der Lösung einer mathematischen Aufgabe schlichtweg einer Formel folgen, und zwar in der Weise, dass man an dieses und jenes Instrument die Stimmen verteilt. Bei der musikalischen Bearbeitung kann man erst dann einen großen musikalischen Effekt erzielen, wenn man die verschiedenen Probleme wie z. B. die Spezifik der einzelnen Instrumente, die durch deren Kombination entstehenden Klangfarben, den Klangumfang und die orchestrale Faktur reiflich berücksichtigt hat.

Die Bearbeitung zur Schaffung einer neuen Gestaltung durch die Entwicklung der thematischen Melodie ist eine schöpferische Arbeit, die eine noch aktivere kreative Überlegung und Forschung erfordert. Anhand ein und derselben thematischen Melodie kann man je nach Ausdrucksmittel, -weise und Kompositionsform das betreffende Musikstück in Chor oder Solomusik, Ensemblespiel und Orchestermusik umwandeln. Der Komponist kann durch das Arrangement entsprechend seiner schöpferischen Konzeption und Absicht die thematische Melodie

entwickeln, auch bei einer einfachen thematischen Melodie deren Struktur ausbauen und so den Umfang des Musikstücks vergrößern.

Beim Arrangement geht es darum, inwiefern der Komponist seine schöpferische Individualität und Originalität beweist. Er muss bei der musikalischen Bearbeitung diese Eigenschaften entfalten und so große Aufmerksamkeit darauf richten, wie er den Charakter sowie den Stil der Originalfassung bewahren, zugleich aber die Musik neuartig und abwechslungsreich bearbeiten, die Ausdrucksmittel und -methoden in neuer Weise verwenden und die Komposition des Werkes verbessern kann. Deshalb ist das Arrangement keinesfalls leichter als eine Musik zu schreiben und stellt einen Schaffensprozess für eine neue Musikgestaltung dar.

In der musikalischen Praxis unseres Landes nimmt das Arrangement zurzeit einen sehr wichtigen Platz ein, und seine Rolle erhöht sich von Tag zu Tag.

Es ist eine von unserer Partei dargelegte Orientierung, die im Volk weit bekannten Meisterwerke und Volkslieder, einen Reichtum unserer Nation, als Stoff zu nehmen und somit Instrumentalmusik zu schaffen.

Es handelt sich also darum, die Melodien der erwähnten Werke als Themen aufzugreifen und sie zu instrumentieren.

Das ist einer der entscheidenden Wege dazu, unsere Musik auf unsere Art und Weise zu entwickeln und die Volksverbundenheit der Instrumentalmusik zu sichern.

Unsere Komponisten schufen zahlreiche hervorragende kleine Instrumentalstücke sowie kammermusikalische und sinfonische Werke. Jene Instrumentalwerke, die getreu der Orientierung der Partei die im Volk berühmten Lieder und Volksweisen zum Thema haben und durch deren Arrangement entstanden, sind im Unterschied zur europäischen Instrumentalmusik jedem leicht verständlich und beim Volk beliebt.

Die bei den Menschen weit bekannten Lieder sollten an und für sich nicht nur in dieser einen Form, sondern auch als Solo-, Ensemblegesang und Chor vorgetragen sowie zu verschiedenen Instrumentalstücken arrangiert werden. Nur dann können die Lieder noch besser glänzen und auf die Menschen stark erzieherisch einwirken.

Bisher haben wir aktiv darauf hingearbeitet, parallel zur Schaffung neuer Werke die bereits bekannten guten Lieder für verschiedene Musikformen umzuschreiben. Als Ergebnis sind die Arten und Formen der Musik vielfältiger als früher und auch die Nummern und Formen der musikalisch-choreographischen komplexen Aufführung, die Musik im Rundfunk und im Fernsehen reicher geworden.

Das Arrangement ist nicht weniger schwierig als die Komposition und verlangt eine hohe technisch-schöpferische Kompetenz. Wer seine eigene Musik nicht selbst bearbeiten kann, der ist auch nicht als Komponist zu bezeichnen. Wenn die in der Tondichtung gewandten, aber zur Bearbeitung unfähigen Leute nur Melodien schreiben und die versierten Arrangeure sie nur umschreiben, sind sie in ihrer Arbeit einseitig. Wer in der Tondichtung wie auch im Arrangement gleich bewandert ist, der ist ein wahrer Komponist.

Die Komponisten müssen sich unermüdlich anstrengen, um sich hohe Techniken des Arrangements anzueignen, und sie in der schöpferischen Praxis eine nach der anderen erwerben.

(2) DIE MELODIE ALS GRUNDLAGE FÜR EIN ARRANGEMENT

Das Arrangement sollte auf unsere Art und Weise erfolgen.

Das bedeutet, dass bei der Bearbeitung nicht vom Rhythmus, sondern von der Melodie als Grundlage auszugehen ist. Es ist ein unentwegtes Prinzip bei der musikalischen Bearbeitung unserer Prägung, beim Umschreiben einer berühmten Weise in verschiedene Instrumentalstücke die thematische Melodie zu bewahren. Wenn hauptsächlich mit dem Rhythmus arrangiert wird, wird die Melodie ignoriert oder zunichte gemacht, sodass unkenntlich wird, was man eigentlich gestalten wollte.

Wir müssen jede Musik, ob es eine Orchester- oder eine Unterhaltungsmusik ist, hauptsächlich mit den Melodien bearbeiten und sie dabei rhythmisch gestalten. Dann hört sie sich gut an, so oft der Rhythmus sich auch verändern mag.

Bei der musikalischen Bearbeitung darf man weder unter Berufung auf die Wahrung von Rhythmen die Melodien ignorieren noch um deren Belebung willen die Musik simpel gestalten. Das Arrangement muss so geschehen, dass die thematische Melodie leben und zugleich der gesamte Klang reich und stereophon wirken kann.

Will man beim Arrangement die thematische Melodie beleben, so darf sie nicht zerstückelt werden.

Wenn man sie zerlegt, ihre Tonhöhe variabel macht und sie verzerrt, wird sie fragmentiert und vom Klangbild entfernt, sodass letzten Endes ihr darstellerischer Inhalt unbegreiflich wird. Die Melodie zu zerlegen und so die Musik abzuwickeln, ist eine der Methoden, die bei der Entwicklung der Musik aufgrund eines vom Komponisten erarbeiteten „instrumentalen Themas“ angewendet werden. Die auf dieser Methode beruhende Musik ist nur einigen Spezialisten verständlich; die breiten Volksmassen aber können sie kaum verstehen und finden daran keine Freude. Die Musik sollte knapp sein, ihren Sinn deutlich mitteilen und eine tiefe Gemütsstimmung ausströmen.

Die Methode einer Musikführung durch Zerlegung der Melodie entspricht auch nicht den wesentlichen Forderungen zur Schaffung von Instrumentalmusik, die berühmte Lieder und Volkweisen zum Stoff hat. Da musikalische Meisterwerke einen hohen Ideengehalt haben und gefühlvoll sind, erwecken sie bei den Zuhörern eine große emotionale Stimmung, auch wenn sie ein paar Male wiederholt instrumental musiziert werden. Wenn man aber die schöne und tiefsinnige Melodie eines Meisterwerkes zerteilt, führt dies umgekehrt dazu, den Wert der Musikgestaltung herabzusetzen. Das Opernensemble Phibada hatte einmal das Lied „Unser Lied dem Marschall Kim Il Sung“ zu einem Klavierkonzert arrangiert und es aufgeführt. Der betreffende Komponist schrieb unter Berufung darauf, die Spezifik der Klaviermusik beleben zu wollen, das Lied nach Gutdünken um, indem er die Melodie zerteilte und verdrehte, noch bevor die erste Strophe zu Ende ging. Folglich wurde die ganze Melodie des Originals fragmentiert, sodass das Lied gänzlich nicht wieder zu erkennen war. Es kommt einer Beleidigung des Publikums gleich, die hervorragende meisterhafte Weise, die jeder unserer Bürger

kennt und ehrfurchtsvoll singt, bei der Bearbeitung nach eigenem Ermessen zu entstellen.

Wir bestehen in jeder Hinsicht auf Volksverbundenheit, deshalb muss diese auch im Kunstschaffen durchgesetzt werden. Eine volksfremde Musik ist unnütz und nichts anderes als ein Spiel mit Tönen. Der wahre Kunstwert setzt stets die Volksverbundenheit voraus.

Es könnte vorkommen, dass man die Musik nicht mit einer ganzheitlichen Melodie führen kann. Wenn z. B. die thematische Melodie dramatisch abgewickelt wird, finden verschiedene Darstellungsmethoden in vielfältiger Weise Anwendung; in diesem Fall kann man die Methode der Bearbeitung und Entwicklung auf der Grundlage des Stoffs der thematischen Melodie anwenden. Diese Methode wurde in der Orchestermusik „Reiche Erträge auf der Chongsan-Ebene“ und im dritten Satz der Sinfonie „Ein Meer von Blut“, in „Das Banner der Revolution“, richtig verwendet. Egal, welches Lied bearbeitet wird, es geht darum, die Emotionen der Originalfassung zur Wirkung zu bringen und zugleich die Wesenszüge der Melodie beizubehalten.

Das Arrangement sollte neuartig sein.

Da das Menschenleben mannigfaltig und auch das emotionale Kunsterleben der Menschen unterschiedlich ist, lässt sich die kognitiverzieherische Funktion der Musikkunst nur dann weiter erhöhen, wenn jedes Werk vielfältig und einzigartig ist.

Unterschiedliche Gedanken, Gefühle, Lebenserfahrungen und künstlerische Bildungsstufen der Komponisten kommen auch bei der musikalischen Bearbeitung üblicherweise durch ihre individuellen Merkmale zum Ausdruck.

Nur wenn die Musik in ihrem Arrangement einzig- und neuartig ist, hört sie sich interessant an. Eine gute Musik möchte man immer wieder hören, je öfter man sie hört. Aber jene Musik, die durch die bloße Nachahmung einer anderen Schöpfung entstand, klingt nicht neuartig. Man kann die Menschen nicht zum Musikhören zwingen. Eine Musik, die sie freiwillig hören und singen möchten, kann als wahrhaft volksnahe Musik gelten. Wenn man das Arrangement ohne schöpferische Studien schematisiert, kann man kein einzig- und neuartiges Musikstück

schaffen. Nur ein originelles, individuelles und einmaliges Kunstwerk ist glänzend und von ewiger Lebenskraft. Die Nachahmung erzeugt Schemata und Ähnlichkeiten, die der Kunst nur den Tod bringen.

Um die Musik originell und neuartig zu arrangieren, sind die darstellerischen Mittel und Methoden vielfältig und spezifisch zu nutzen. Erst wenn sie in origineller und individueller Weise angewendet werden, wird der Ideengehalt der Werke verdeutlicht und deren emotionale Einflusskraft verstärkt.

Wie die Darstellungsmittel und -methoden der Musik verwendet werden, hängt vom Komponisten ab. Wer von ihnen mit hohem Elan und durch tiefes Nachdenken ständig Neues erforscht, vermag gute Musikstücke zu schaffen, die beim Volk beliebt sind, aber wer nicht so verfährt, vermag sein Leben lang kein Werk hervorzubringen, das der Nachwelt überliefert werden könnte. Da das Arrangement eine Arbeit zur Schaffung einer neuen Gestaltung ist, fallen umso bessere Methoden ein, je mehr man sich den Kopf zerbricht; dann werden größere Fertigkeiten im Arrangement erlangt, sodass man einzigartige und individuelle Werke hervorbringen kann.

Bei der Musikgestaltung spielt die Harmonie eine große Rolle. Je nachdem, wie sie verwendet wird, verändert sich die Färbung der betreffenden Musik. Wenn aber bei der Handhabung von Harmonie und Rhythmus zu viele Tricks gemacht werden, kann ein helles und heiteres Lied dunkel und ein pathetisches zu leicht geraten.

Die Harmonie bringt aufgrund des ihr eigenen klanglichen Kolorits das nationale Gepräge zur Geltung und regt den modernen Geschmack an. Die Komponisten sollten die reichen gestalterischen Möglichkeiten der Harmonie genau studieren und besonderes Augenmerk darauf richten, neue Harmonien zu erforschen, die dem nationalen Gemüt und dem Zeitgeschmack entsprechen.

Die Harmonie sollte unabhängig davon, auf welchem Prinzip ihre Struktur beruht und auf welcher Grundlage sie entstand, der Hervorhebung der melodischen Schönheit dienen. Selbst eine imposante Harmonie bringt keinen Nutzen, wenn sie den tiefen Sinn und das reine Gemüt eines Liedes nicht herausarbeitet.

In der Musik sollte die Harmonie einfach und schlicht sein, damit das Volk sie leicht versteht. Wenn man zu viele scharfe Dissonanzen und andere komplizierte Methoden der Harmonik verwendet, dadurch den Klang grob und den musikalischen Fluss kompliziert gestaltet, könnte die Melodie getrübt werden.

Man darf nicht dem klassischen Hauptschema dogmatisch folgen und die Harmonie nur mit den Hauptdreiklängen verwenden. Man kann – je nach dem Charakter der Melodie – an erforderlichen Stellen zu verschiedenen Dissonanzen oder komplizierten harmonischen Wendungen greifen, um den melodischen Charakter und die darstellerische Absicht hervorzuheben. Kurzum, die Harmonie muss sich angenehm anhören sowie dem Charakter und der Individualität der Melodie entsprechen.

Damit die Harmonie der Melodie entspricht, muss nicht nur der Akkord mit dem melodischen Klang übereinstimmen, sondern auch die Harmonie zum gesamten Stil und Kolorit passen. Da die Harmonie als Musiksprache einen bestimmten Stil hat, wird sie in der Spiel- und der Sinfoniemusik stilistisch unterschiedlich verwendet. Auch im Falle einer gleichen Sinfoniemusik ist die Harmonie in unterschiedlicher Weise anzuwenden, weil z. B. die Sinfonie vom ernstesten philosophischen Stil und die vom hellen volksliedhaften Stil unterschiedlich sind.

Beim Gebrauch von Harmonien sind die nationalen Merkmale zu bewahren.

Wenn die europäische und unsere Harmonie identisch ausfallen, kann die nationale Spezifik unserer Musik nicht zum Tragen kommen. Wir müssen die nationale Harmonie unserer Prägung entwickeln, die auf nationalen Melodien beruht und zu unseren Melodien passt.

Für ein einzig- und neuartiges Arrangement ist die Polyphonie vielfältig anzuwenden. Da die Themen unserer Instrumentalstücke zumeist von den meisterhaften Strophenliedern ausgehen, muss man eine mannigfaltige Polyphonie verwenden, um eine Eintönigkeit der Musik zu vermeiden und einen räumlich reichen Klang zu erzeugen.

Die Polyphonie ist auf jeden Fall der Belebung der thematischen Melodie unterzuordnen. Bei der musikalischen Bearbeitung wird die

thematische Melodie polyphon oder kontrapunktisch geführt. Die Komponisten sollten in jedem Fall die Musikstücke so arrangieren, dass diese dem nationalen Charakter und Kolorit der thematischen Melodie entsprechen sowie ihren tiefen Sinn und ihr Gemüt hervorheben.

Eine besondere Instrumentation wirkt sich erheblich auf ein neuartiges Arrangement aus.

Wenn die Instrumentation auf gewöhnliche Art und Weise vorgenommen wird, wirkt auch ein neu erschaffenes Musikstück kaum neuartig. Wenn ein Lied nur in klassischer Weise transkribiert wird, hat es keinen neuen und modernen Charakter. Die Komponisten müssen bei der Verbindung und der Verwendung von Instrumenten die Haltung und den Standpunkt eines Schöpfers einnehmen, der nach Neuem forscht. Die Zeit schreitet voran, und die Empfindung und Einschätzung des Schönen durch das Volk verändern sich ständig. Wie hervorragend die früheren Ausdrucksmittel und -methoden auch sein mögen, sie verändern und entwickeln sich notwendigerweise mit der Zeit. Der Schlüssel zum Erfolg bei der musikalischen Bearbeitung liegt darin, solche Gestaltungsmethoden zu studieren und zu nutzen, die individuell und originell sind, zugleich den Zeitgeschmack treffen und den ästhetischen Ansprüchen des Volkes genügen.

Wenn die Komponisten Musikstücke besser arrangieren wollen, müssen sie hohe Techniken beherrschen.

Ohne diese können sie keine hervorragende Musikgestaltung erreichen, wie hoch ihr schöpferischer Elan und wie tief ihr Nachdenken auch sein mögen. Wir sind zwar gegen den Technizismus, der die Technik einseitig herausstellt und sie verabsolutiert, wissen jedoch ihre Rolle bei der schöpferischen Tätigkeit zu schätzen und fördern sie aktiv. Alle weltberühmten Komponisten besaßen ein hohes technisches Können. Sie realisierten mit raffinierten Techniken ihre schöpferischen Ideale und trugen mit ihren musikalischen Meisterwerken, die Geschichte und Zeit repräsentieren, zur Entwicklung der Musik der Menschheit bei. Die Komponisten sollten alle früheren fortschrittlichen und vortrefflichen Methoden und Techniken zur musikalischen Darstellung kennen lernen, sie umfassend und wirkungsvoll anwenden,

daneben neue Methoden, die dem Geschmack und Gemüt der Menschen unserer Zeit entsprechen, erforschen und damit eine entscheidende Wende beim Arrangement herbeiführen.

(3) OPTIMALE KONZEPTION FÜR DIE MUSIKALISCHE BEARBEITUNG

Da das Arrangement eine Arbeit zur Schaffung der Gestaltung ist, die ein musikalisches Thema behandelt, muss es eine bestimmte Ordnung für den musikalischen Fluss und einen Entwurf dazu geben, sie gemäß dem darstellerischen Inhalt des Werkes zu verwirklichen. Der schöpferische Plan, den ein Komponist für die Bearbeitung der Musik aufstellt, wird als Konzeption der musikalischen Bearbeitung bezeichnet.

Das Arrangement ist nicht eine rein fachliche Arbeit dafür, Instrumente zu verteilen und Akkorde miteinander in Übereinstimmung zu bringen, sondern auch eine schöpferische Tätigkeit, die die musikalische Gestaltung erweitert und bereichert. Deshalb setzt diese Bearbeitung eine Konzeption voraus, die der Komponist durch das schöpferische Nachdenken und die künstlerische Forschung ausarbeitet. Ohne die Konzeption ist kein gutes Arrangement zu erwarten, ebenso wie kein Haus sich ohne Entwurf bauen lässt. Die Komponisten sollten dem Konzipieren eine besondere Bedeutung beimessen und sich Gedanken darüber machen, wie sie das beste musikalische Konzept machen.

Diese Arbeit eines Komponisten beginnt mit der Auswahl des Themas. Da bei einem Instrumentalstück zuerst das Thema eingeleitet und auf dessen Grundlage die Musik ausgeführt wird, muss der Komponist der Themenwahl die erstrangige Aufmerksamkeit schenken. Der Erfolg bei der musikalischen Bearbeitung hängt u. a. von der Auswahl des Themas ab.

Die frühere Instrumentalmusik setzt voraus, dass ein Thema instrumental bearbeitet und entwickelt wird, daher wollte man das instrumentale Thema nicht aus einer vollendeten Melodie, sondern aus einem melodischen Bruchstück herausfinden, das man musikalisch bearbeiten und entwickeln kann. Da wir aber den Stoff der

Instrumentalstücke den musikalischen Meisterwerken und weit bekannten Volksliedern entnehmen, müssen wir instrumentale Themen unter solchen Melodien suchen, die in Form und Struktur vollendet sind und zu einem Instrumentalstück erweitert werden können.

Beim Bearbeiten zur Instrumentalmusik ist die thematische Melodie entsprechend den Spezifika der Instrumente auszuwählen.

Handelt es sich um ein kleines Stück für Solospiel oder ein Konzertstück, so ist das Thema gemäß der Eigenschaft des Soloinstruments auszuwählen. Dann ist es möglich, die Ausdruckskraft des Instruments maximal zur Geltung zu bringen und so beim Vortrag Erfolge zu erzielen. Da jedes Musikinstrument eine spezifische Klangfarbe und eine unterschiedliche Ausdrucksfähigkeit hat, sind dementsprechende Lieder auszuwählen.

Bei der musikalischen Bearbeitung ist ein Thema im Einklang mit der genremäßigen Spezifik des betreffenden Werkes auszuwählen.

Die Orchestermusik, das instrumentale Ensemblespiel und die Unterhaltungsmusik haben jeweils ihre eigene genremäßige Spezifik.

Wenn die Lieder „Der Gebirgspass Mungyong“ und „Es schneit“ als eine Orchestermusik und ein instrumentales Ensemblespiel musiziert werden, erzielen sie einen Effekt, aber nicht als unterhaltende Musik. Die spielmusikalische Interpretation eignet sich für fröhliche Volkslieder, leichte und lyrische Gesänge sowie heitere Filmmusik, während der blasinstrumentale Vortrag zu Marsch- oder Tanzliedern passt.

Für eine gute Konzeption des Arrangements gilt es, die Charakteristika der Originalfassung genau zu begreifen.

Wenn man ohne ein richtiges Wissen von der thematischen Melodie des Originals unüberlegt arrangiert, kann man keinen Erfolg erzielen. Da das Thema den Charakter und Stil des Musikstücks bestimmt, muss man dessen melodische Spezifik und emotionale Färbung genau verstehen; erst dann kann man auch im Arrangement die Spezifik der Originalfassung beibehalten und sie ausbauen und bereichern. Wenn man bei der Transkription eines Instrumentalstücks jedem Lied Dramatik verleiht, kann das emotionale Kolorit der Originalmusik nicht leben. Ein einfaches Lied ist schlicht und ein Lied mit dramatischem Charakter

dramatisch zu arrangieren. Unter Berufung auf die Belebung dieses Charakters sogar ein einfaches Lied dramatisch zu bearbeiten, ist ein subjektivistischer Ausdruck des Komponisten. Bei der musikalischen Bearbeitung geht es darum, stets den emotionalen Gehalt der thematischen Melodie zur Wirkung zu bringen und zugleich deren Wesenszüge zu bewahren.

Um die Spezifik der Originalfassung genau zu begreifen, muss man deren tiefen Sinn erkennen sowie analysieren, wie die Elemente der Musiksprache zur Expression eines Inhalts beitragen. Erst dann kann man den ideologisch-thematischen Inhalt des Originals und dessen musikalische Spezifik allseitig und gründlich erkennen und auch das musikalische Bild deutlich bestimmen.

Beim Konzipieren des Arrangements ist das Hauptgewicht darauf zu legen, Thema und Gedanken der Originalfassung tief greifend auszudrücken.

Bei einem Musikwerk ist sein Inhalt die Hauptsache. Er bestimmt und bedingt die Form, diese folgt ihm und drückt ihn aus. Ein schöpferischer Entwurf muss jedenfalls exakt dem Inhalt entsprechen und zu dessen Wiedergabe aktiv beitragen.

Jene Konzeption, die nicht der Klärung des Themas und Gedankens untergeordnet wird, ist eine Konzeption um der Konzeption willen und sinkt dann schließlich zum Formalismus herab. Formalismus in der Musik bedeutet nicht nur die Ablehnung der Melodie oder die Zerstörung der Tonalität. Der Gigantismus, das Streben, eine Musik – dem darzustellenden Inhalt ihrer thematischen Melodie widersprechend – nur in großem Umfang zu bearbeiten, und auch der Manierismus, der darauf beruht, ungeachtet der einheitlichen Konzeption mit der Entwicklung des Themas unnötigerweise nur spielen zu wollen, sind ein Ausdruck des Formalismus. Als gelungen gelten kann nur ein Konzept, das so entworfen worden ist, dass alle Ausdrucksmittel und -methoden auf die tiefgründige Klärung des darzustellenden Inhalts der thematischen Melodie konzentriert werden.

Die Konzeption für das Arrangement sollte musikalisch einfallsreich beschaffen sein.

Das bedeutet, dass sie dem natürlichen Fluss der Gefühle und Emotionen des Menschen wie auch den Erfordernissen der Musikgrammatik entspricht.

Jene Musik, die ohne Veränderungen des Gefühls nur glatt fließt, kann beim Publikum kein emotionales Interesse erwecken. Ein Musikstück kann das Publikum erst dann ergreifen, wenn es in seinem Fluss das Auf und Ab gibt wie z. B. Wechsel und Explosion der Gefühle, zu der Entspannung, Spannung, Fortführung und Anhäufung führen.

Der Gefühlswechsel im musikalischen Ablauf kann eine noch größere Wirkung zeigen, nur wenn die Musik den Forderungen der ihr eigenen Grammatik entspricht.

Auch die Musik hat wie die Sprache eine eigene Grammatik. Die Musikgrammatik ist eine Ordnung, die bei der Komposition mittels musikalischer Ausdrucksmittel und -methoden einzuhalten ist. Die Musik entsteht nicht von selbst durch die regellose Aneinandersetzung von Tönen. Allein in einer Melodie fließen hohe, tiefe, kurze und lange Töne ordnungsgemäß, nach einer bestimmten Regel. Wenn diese Ordnung zerstört wird und das Gleichmaß verloren geht, wird die melodische Ausdruckskraft geschwächt und darüber hinaus die Melodie selbst völlig um ihren Sinn gebracht.

Auch in der Abwicklung der Musik gibt es eine bestimmte Ordnung. Die Musik läuft auf der Grundlage eines musikalischen Themas ab, in dem die hauptsächlichliche Gestaltung des betreffenden Werkes konzentriert ist; das ist eine einzigartige Ausführungsweise der Musik, die sich von jener der Literatur, Malerei und der anderen Kunstgattungen unterscheidet. Beim Arrangement muss man die Spezifika dieser musikalischen Ausführungsweise genügend beleben und auf deren Grundlage die Gestaltungswelt des Werkes ausbauen und bereichern.

Die Konzeption ist je nach der Art und Form der Musik unterschiedlich, und zwar bei dem Arrangement für Vokalwerke und bei dem für Instrumentalstücke; das gilt gleichermaßen für die Orchestermusik, für Ensemble- und für Solospiel, auch wenn diese dasselbe Instrumentalwerk sind, denn jedes Werk hat die ihm eigene Spezifik.

Eine Konzeption zur musikalischen Bearbeitung muss einzigartig sein.

Wenn die darzustellenden Inhalte der thematischen Melodie verschieden und die Arten der Werke unterschiedlich sind, gibt es keinen Grund dafür, ihr Arrangieren in gleicher Weise zu konzipieren. Auch bei den Musikstücken gleicher Art werden je nach der Weltanschauung, der schöpferischen Einstellung, dem Kulturniveau, dem Lebensgeschmack und den schöpferischen Techniken der Komponisten unterschiedliche Konzeptionen entworfen. Die Konzeption ist zwar je nach der Individualität der Schöpfer bei jedem Komponisten und jedem Werk unterschiedlich, aber das Problem besteht darin, wie sie die charakteristische Eigenart des Werkes besser beleben kann.

Die Erforschung der Strukturform des Werkes ist ein guter Weg zum Entwerfen einer originellen Konzeption.

In der Musik gibt es verschiedene Strukturformen, die im Laufe der Geschichte entstanden. Sie sind eine wichtige Ausdrucksform des musikalischen Denkens und verkörpern die Erfordernisse der Musikgrammatik. Die meisten von ihnen entstanden und entwickelten sich aus der volksmusikalischen Form, haben die der Form eigenen darstellerischen Möglichkeiten und ausdruckshaften Merkmale. Die Strukturform der Musik ist nicht konstant, sondern veränderlich, entwickelt und bereichert sich ständig mit der Änderung der Epoche, der Gesellschaft und des künstlerischen Wahrnehmungsvermögens des Menschen.

Die Komponisten sollten verstehen, die von der vorangegangenen fortgeschrittenen musikalischen Praxis geschaffenen Strukturformen effektiv für ihre Schaffenstätigkeit zu nutzen.

Sie sollten die gebührende Aufmerksamkeit auch auf die Suche nach neuen Formen richten, die den darzustellenden Inhalt ihrer Werke treffend ausdrücken können. Auch bei der Anwendung bestehender Formen müssen sie diese im Einklang mit den sich entwickelnden ideologisch-emotionalen Ansprüchen unseres Volkes und mit dem Wesen der revolutionären Kunst ständig erneuern und vervollkommen.

Bei der musikalischen Bearbeitung muss man eine bestimmte Stelle anvisieren.

Wenn die Musik nur glatt fließt, hört sie sich nicht interessant an. Sie muss in jedem Abschnitt eine Stelle haben, an der ein gehaltvoller Ton erklingt und die besonders aufhorchen lässt. Diese Stelle ist entsprechend dem Ideengehalt des Werkes und dem Klangbild der Melodie festzustellen. In einer stürmisch aufsteigenden Kulmination ergreift nicht nur ein heftiger Klang die Herzen der Zuhörer. Manchmal hört sich eine ruhige Gefühlsäußerung wie die Stille vor einem Sturm gut an, weil sie viel spannender ist und nachdenklicher stimmt. Die erregende und anziehende Stelle ist nicht nur auf eine oder zwei Methoden beschränkt, sondern kann je nach den Werken mit verschiedenen Mitteln und Methoden unterschiedlich bearbeitet werden. Die Komponisten sollten mit einer umsichtigen Konzeption und geschickten Techniken an einer Stelle jedes Werkes eine eindrucksvollen und gehaltvolle Gestaltung schaffen.

Eine Konzeption für das Arrangement sollte lückenlos geplant sein.

Hierfür muss sich jeder Teil des betreffenden Werkes an seiner eigenen Stelle befinden und die Verbindung zwischen den Teilen ungezwungen gesichert sein. Wenn diese nicht an ihren eigenen Stellen stehen und völlig unlogisch und wirr sind, geht bei der Entwicklung der Gestaltung die Konsequenz verloren und ist die Musik verworren, sodass der auszudrückende ideelle Kerngedanke des Werkes unklar wird.

Um eine lückenlose Konzeption auszuarbeiten, ist es wichtig, jeden Teil so zu entwerfen, dass dieser jeweils eine deutliche Gestalt hat und zugleich darauf gerichtet ist, einen ideologischen Inhalt der thematischen Melodie von Grund auf zu klären. Darum sollte man die thematische Melodie durchgehend fortführen und daneben den musikalischen Fluss darauf konzentrieren, die Gestaltungswelt in ihrer ganzen Breite und Tiefe zu zeigen.

Bei der musikalischen Bearbeitung ist dafür zu sorgen, dass auch eine Art Harmonie oder ein Bruchstück kontrapunktische Melodie nicht bedeutungslos auftaucht und verschwindet, sondern nach einer bestimm-

ten Logik in der nächsten Entwicklungsetappe wieder erscheint. In manchen Fällen kann man vom Hauptfluss der musikalischen Entwicklung für ein Weilchen abkommen und eine andere Musik einfügen. Unabhängig davon, wie die Ausdrucksmittel und -methoden gebraucht werden, können sie erst dann bedeutungsvoll sein, wenn sie sich der Heraushebung der thematischen Melodie und des darzustellenden Inhalts unterordnen.

Es ist Ausdruck einer nicht ausgereiften Konzeption, wenn man in der Orchester- oder in der Spielmusik sich unnötiger Techniken bedient und so den musikalischen Fluss verworren macht oder außerhalb jeder emotionalen Kulmination plötzlich laute Schlaginstrumente einsetzt. Die musikalische Bearbeitung muss man bei größeren Werken wie Sinfonie, Konzert und „Orchesterbegleitmusik für Chorgesang“ von der Etappe der Konzeption an durch tiefes Nachdenken lückenlos entwerfen. Nur die musikalische Konzeption, in der hohe schöpferische Phantasien und die Logik richtig verbunden sind, lässt im natürlichen musikalischen Ablauf den zu schildernden Inhalt des Themas deutlich erkennen.

(4) DIE RICHTIGE BEARBEITUNG DER KOMPOSITORISCHEN TEILE IN DER MUSIK

Beim Erschaffen von Musik stellt sich stets das Problem, wie man die einzelnen Teile des Werkes bearbeiten soll.

Ein Musikstück entsteht nicht deshalb gleichsam leicht wie von selbst, nur weil seine Form und sein Stil schon in der Etappe der Konzeption festgelegt worden sind. Die Konzeption zur Schaffung eines Musikwerkes kann erst dann verwirklicht werden, wenn jeder kompositorische Teil des Werkes in den sich zügig abwickelnden Schaffensetappen gezielt bearbeitet wird.

Im Allgemeinen wird ein Musikwerk über drei Etappen – Exposition, Durchführung und Abschluss – vollendet. Diese Etappen in der Musik sind wegen ihrer eigenen Spezifik nicht nur einfache logische

Etappen des musikalischen Ablaufs, sondern gleichsam auch die Hauptteile, die die Kompositionsform des Werkes bilden.

Dabei gibt es in der Musik neben diesen drei Hauptteilen Nebenteile wie Einleitung und Verbindung. Diese Teile können je nach Art der Werke entweder vorhanden sein oder nicht, aber beim Arrangement müssen auch sie sich der Lösung der gesamten gestalterischen Aufgabe unterordnen. Bei der Bearbeitung der kompositorischen Teile der Musik kommt es darauf an, den ersten Teil, der das Thema einleitet, und den Mittelteil gut zu schreiben.

Auch in der Musik muss ebenso wie bei jeder anderen Angelegenheit ein guter Anfang gesetzt werden. Der Anfang eines Musikstücks sollte so beschaffen sein, dass er einen klaren Eindruck auf die Zuhörer macht.

Beim Schreiben der Musik für ein Ensemble oder ein Orchester muss der Komponist bis ins kleinste Detail gründlich darüber nachdenken, welchem Instrument er die erste thematische Melodie geben und an welche Instrumente er die Stimmen der Begleitung und der Harmonie verteilen soll und welches Maß Tempo und Dynamik haben müssen. Wenn auch nur eine Note in die Notenlinien eingetragen wird, muss sie ein Ergebnis des künstlerischen Nachdenkens und Forschens des Schöpfers sein.

Dabei ist auch der Mittelteil richtig zu bearbeiten. Er liegt zwischen der Einleitung und dem Abschluss und bildet einen darstellerischen Kontrast zu den beiden Teilen. Die musikalische Gestaltung, bei welcher der Mittelteil im Kontrast zum Vorderteil steht, bildet in der Reprise eine gestalterische Einheit. Kontrast und Einheit in der Musik sind eines der Grundprinzipien der Formbildung und werden in fast allen Musikwerken angewandt.

Das Denken oder der Schönheitssinn des Menschen strebt immer Stabilität und Gleichgewicht an. Wenn nur eine Seite überwiegt, zerstört sie das Gleichgewicht und es wirkt instabil. Wenn aber der anderen Seite noch etwas Großartiges hinzugefügt wird, werden das Gleichgewicht und die Stabilität gesichert. Die im Mittelteil kontrastierte Musikgestaltung wird somit in der Reprise ein strukturelles

Gleichgewicht haben und eine gestalterische Einheit bilden. Die Geschichte der Musikform schuf schon vor langer Zeit eine rationelle Form wie die dreiteilige Struktur. Diese kann als ein logisches Resultat des musikalischen Denkens der Menschen bezeichnet werden.

Allerdings darf der Kontrast im Mittelteil nicht ein oder zwei schematisierten Stilarten entsprechen, sondern muss mit verschiedenen Ausdrucksmitteln und -methoden vielfältig aufgebaut werden. Da die Werke sich im Charakter und Stil des Themas sowie im Umfang voneinander unterscheiden, darf man die Komposition des Mittelteils nicht nach einigen wenigen Methoden schematisieren.

Von daher ist es ratsam, den Mittelteil auf der Grundlage des Stoffes der im ersten Teil eingeleiteten thematischen Melodie zu bearbeiten. Dann erst wird das ganze Werk von einer thematischen Melodie durchdrungen, sodass die Idee des Werkes deutlich erkennbar ist und der Zuhörer die Musik leicht versteht. Der Mittelteil des Klavierkonzerts „Korea ist eins“ beruht auf der thematischen Melodie des ersten Teils. An der langsam und eindringlich klingenden Melodie des Mittelteils des erwähnten Konzerts kann jedermann erkennen, dass sie von der energischen und anstürmenden Melodie der Originalfassung abgeleitet worden ist.

In den Mittelteil kann aber auch eine neue, andere Melodie als das Thema einbezogen werden. Das wäre z. B. dafür günstig, um den darstellerischen Kontrast zu dem ersten Teil zu verstärken sowie den Inhalt logisch herauszuarbeiten. In der Sinfonie „Ein Meer von Blut“ wurde in den Eingangsteil des ersten Satzes das Lied „Ein Meer von Blut“ eingeführt und in den Mittelteil das Lied „Strafexpedition“ aufgenommen. Das erste Lied, das wie ein Ausbruch von Groll und Zorn auf die barbarischen Gräueltaten des japanischen Imperialismus klingt, wird durch die wehklagende Melodie des zweiten Liedes kontrastiert, das wie eine unter blutigen Tränen vorgetragene Wehklage wirkt. Dann wiederholt sich das erste Lied. Das ist insofern gelungen, weil die zu erzählende Geschichte deutlich ist und es einen musikalischen Aufstieg und Rückgang gibt. Der erste Satz dieser Sinfonie besteht in

kompositorischer Hinsicht aus drei Etappen – Spannung, Entspannung und Spannung – , ebenso der zweite und der dritte Satz.

Unabhängig davon, von welchem melodischen Stoff der Mittelteil ausgeht, bildet dieser einen emotionalen Kontrast zum Eingangsteil; dabei wird der Kontrast durch den Unterschied in Tonalität, Tempo, musikalischer Dynamik und Instrumentation noch deutlicher.

Ferner kann der Mittelteil in unterschiedlicher Weise ausgeführt werden. Mancher Mittelteil ist glatt und gleichmäßig, während andere Mittelteile sich äußerst dramatisch entwickeln und strukturell ungleichmäßig sein können. Es geht darum, die Musik des Mittelteils nicht gleichartig zu schaffen, sondern mit verschiedenen Methoden des Kontrastes gemäß dem Umfang und Stil des Werkes die gestalterische Bandbreite zu erweitern und dabei den ideologischen Inhalt des Werkes tief greifend herauszuarbeiten.

Beim Arrangement ist auch die Einleitung gut zu bearbeiten. Der einleitende Teil, der gewöhnlich als Ouvertüre bezeichnet wird, geht dem Hauptteil voran und hat die Funktion, das Erscheinen des Themas emotional vorzubereiten. Beim Hören der einleitenden Musik stellt man sich die darauf folgende Musik des Hauptteils vor, wobei man unwillkürlich in die Musikwelt versinkt.

Die Einleitung sollte z. B. so wie in der Orchestermusik „Reiche Erträge auf der Chongsan-Ebene“ beschaffen sein. Die mit Hörnern vorgetragene Introduktion dieser Orchestermusik ist hier melodisch mit dem Lied „Reiche Ernte“, einer der thematischen Melodien des betreffenden Werkes, in der Intonation verbunden.

Wenn der Komponist auch ein Lied arrangiert, sollte er solche Musik machen, die die Volksmassen verstehen und genießen können, aber nicht solche Musikstücke, die nur ihm und etlichen anderen Experten verständlich sind. Jener Komponist, der glaubt, dass die Volksmassen wohl wegen ihres niedrigen musikalischen Wissens seine Musik nicht verstehen würden, kann sein ganzes Leben lang kein hervorragendes Musikstück schreiben und sollte nicht vergessen, dass er letzten Endes vom Volk im Stich gelassen wird.

(5) DIE VERBESSERUNG DES ARRANGEMENTS DER BEGLEITUNG

Die Verbesserung des Arrangements der Begleitung ist für die Hebung des Gestaltungsniveaus eines Liedes wichtig. Dieses Niveau hängt davon ab, ob die Begleitung gut genug bearbeitet worden ist.

Es gibt verschiedene Arten der Begleitung: bei den Gesangsstücken z. B. die für ein Solo und die für ein Ensemble. Bei den Instrumentalstücken überwiegt meist die Begleitung für Solospiel.

Beim Hören eines Sologesangs oder eines -spiels hört man nicht nur den Gesang oder den instrumentalen Klang, sondern auch die Begleitung mit. Eine gute Begleitung hebt die Gestaltung des Gesangs hervor und vergrößert dessen Wert, wohingegen eine grobe oder eine allzu komplizierte Begleitung den Gesang beeinträchtigt. Die Komponisten müssen das Arrangement der Begleitung ernst nehmen und sich um deren bessere Sekundierung bemühen.

Die Begleitung sollte der Belebung des Liedes dienen und den Gesang unterstützen. Ihre Bedeutung besteht darin, der Gestaltung des Liedes noch mehr Lebhaftigkeit und Vitalität zu geben und den Gesang noch mehr zu bereichern.

Auf jeden Fall sollte die Begleitung den Gesang sanft untermalen.

Wenn sie zu laut oder trocken ist, wird sie ihn nicht unterstützen, sondern unterdrücken. Wenn die Begleitung den Charakter und Stil der Melodie belebt und dabei das Lied sanft untermalt, hört sich die Musik angenehm an und berührt das Publikum.

Dabei sollte die Begleitung die im Lied beabsichtigte Gestaltung unterstützen.

Jedes Lied hat die Spezifik seiner melodischen Gestaltung und verlangt demnach, dass die einen Töne stark und die anderen schwach erklingen, d. h. an einigen Stellen gefühlsmäßig anschwellend und an anderen abschwelldend oder ausklingend dargestellt werden. Beim Musikhören nimmt man wahr, dass ruhige und leise Melodien in einen flammenden Appell und einen kräftigen Ruf hinüberwechseln sowie

zärtliche, liebliche und sanfte Melodien in ein endloses Passionato umgewandelt werden. Die Begleitung sollte von daher die darstellerische Absicht der Melodie beleben, sie herausarbeiten und unterstützen.

Bei der Bearbeitung der Begleitung ist allerdings auch die gezielte Instrumentation von Bedeutung.

Die begleitende Musik ist nicht schematisch, sondern vielfältig zu instrumentieren. So kann z. B. der Gesang nur vom Klavier oder auch von mehreren Instrumenten wie Violine und Cello, aber auch von einem ganzen Orchester begleitet werden. Es geht darum, bei der Instrumentation den Charakter des Gesangs und die Effektivität des Musizierens im Auge zu behalten.

Auch bei der Begleitung sollte man Vor-, Zwischen- und Nachspiel gut bearbeiten.

Dabei kommt dem Vor- und dem Zwischenspiel die Rolle zu, den Gesang emotional vorzubereiten und ihn zum natürlichen Fließen zu bringen. Sie motivieren die Zuhörer auch dazu, eine Erwartung auf den Gesang zu setzen und sich in dessen Welt hineinzusetzen.

Das Vor- und das Zwischenspiel dürfen nicht vom Gefühl des Gesangs losgelöst sein. Das Zwischenspiel darf dieses Gefühl nicht irritieren, sondern sollte das Gefühl des Liedes weiter aufsteigen lassen und es dann zum Gesang der darauf folgenden Strophe richtig überleiten. Es ist nicht schlecht, im Zwischenspiel eine bestimmte Stelle aufsteigen zu lassen. Wenn das instrumental geschieht, entsteht ein Auf- und Absteigen in der Musik, sodass der Gesang der darauf folgenden Strophe lebendiger werden kann.

Da die einzelnen Lieder im Charakter und Stil verschieden sind, müssten auch das Vor- und Zwischenspiel vielfältig beschaffen sein. Das Vorspiel kann allein mit dem Rhythmus exponiert werden oder durch eine harmonische Ausführung den Gesang einleiten. Der musikalische Stoff eines Zwischenspiels kann auf dem melodischen Stoff des betreffenden Gesangs basieren oder durch Einbeziehung eines neuen melodischen Stoffs erzeugt werden. Aber im letzteren Fall darf das Zwischenspiel sich nicht vom Hauptbild des Gesangs lostrennen,

sondern muss sich in jedem Fall auf das Ziel richten, das Gefühl herauszuheben und die Gestaltung zu vertiefen.

Vor allem sollte die Länge des Vor- und Zwischenspiels angemessen sein. Ist das Zwischenspiel zu lang, so könnte die Musik emotional schleppend werden und langweilig wirken. Die Begleitung hat je nach der Musik gleichzeitig mit dem Gesang oder nach einem Nachspiel auszuklingen. Es ist ein reiner Schematismus, dass die Begleitung für Solo- oder Ensemblegesang ungeachtet seines Charakters und seiner Gemütsstimmung zusammen mit dem Gesang zu enden habe. Wenn man einem begeisterten Gesang ein Nachspiel folgen lässt und es ein paar Mal stürmisch vorträgt oder einen leise ausklingenden Gesang mit einem ruhigen Nachspiel abschließt, kann das beim Publikum einen noch tieferen emotionalen Nachklang hinterlassen.

Die Komponisten dürfen auch keinen einzigen Takt des Vor-, Zwischen- und Nachspiels vernachlässigen, sondern sie sollten ihn ernst nehmen und kein Nachdenken und keine Mühe scheuen, um die Begleitung noch mehr anzureichern.

5) DAS SCHAFFEN VON MUSIK IN VERSCHIEDENEN ARTEN UND FORMEN

(1) DIE VIELFALT DER MUSIK

Dort, wo gearbeitet wird, wird gesungen, und dort, wo gesungen wird, gewinnt das Leben eine farbige Romantik. Das sinnerfüllte Alltagsleben unseres Volkes, das in Fabriken und Dörfern, ja überall aufblüht, wird als Lied des Glücks besungen.

Je weiter sich die Gesellschaft entwickelt und je höher das Kulturniveau der Menschen wird, desto mehr erhöht sich das Verlangen nach Musik.

Das Kulturniveau unseres Volkes ist heute unvergleichlich höher als früher, und es trägt immer größeres Verlangen nach Musik. Der Mensch hört sich Musik nämlich nicht nur zum Zeitvertreib an. Beim

Musikhören gewinnt er ein edles und schönes Gemüt und einen revolutionären Elan, d. h. er schöpft daraus neue Kraft und neuen Mut. Nur wenn die Arten und Formen der Musik unablässig in neuer und vielfältiger Weise weiterentwickelt werden, kann die Musikkunst ihrer Mission und Rolle als ideologisch-geistiges und kulturell-emotionales Erziehungsmittel der Menschen gerecht werden.

Dabei ist vielfältige Entwicklung ihrer Arten und Formen allein auch deshalb notwendig, um das Niveau der komplexen musikalisch-choreographischen Darbietung zu erhöhen. Man kann die Liedfolgen einer solchen Darbietung erst dann reichhaltig zusammenstellen und deren Form vielfältig gestalten, erst wenn die Musik verschiedene Arten und Formen hat.

Die vielfältigere und reichere Entwicklung der Arten und Formen der Musikkunst ist nämlich eine gesetzmäßige Forderung der florierenden Musik.

Die Musik gliedert sich je nach Ausdrucksmittel und -weise im Wesentlichen in Vokal- und Instrumentalmusik, die wiederum in viele Arten und Formen mit eigener Spezifik unterteilt werden.

Die Arten und Formen der Musikkunst entwickeln und bereichern sich in Widerspiegelung der ständig zunehmenden Bestrebungen und Forderungen des Volkes in neuer Weise. Davon zeugt der Entwicklungsprozess der Musik von der klassischen über die romantische bis zur zeitgenössischen Musik.

Die Erhöhung von Vielfalt und Reichtum der Musikarten und -formen erfolgt nicht nur durch die Nachbildung oder Nachahmung der vorangegangenen, sondern in einem unablässigen Schaffensprozess, in dem diese gemäß den Erfordernissen und Bestrebungen des jeweiligen Zeitalters umgewandelt und verbessert oder die alten Musikarten und -formen über Bord geworfen und neue geschaffen werden.

Die Entstehung der Opern im Stil der Oper „Ein Meer von Blut“ in unserem Land ist ein klarer Beweis dafür, dass die Kunstgattungen sich gemäß den Erfordernissen des Zeitalters und des Volkes verändern und entwickeln. Weil die frühere Opernform hinter der Zeit zurückgeblieben war und dem nationalen Gefühl und Geschmack unseres Volkes nicht

entsprach, brachen wir kühn mit ihrem Stil und brachten die Opern im Stil der Oper „Ein Meer von Blut“, eine neue Opernform unserer Prägung, hervor. Diese Opern sind große Schöpfungen unserer Partei im Kampf um die Entwicklung der Opernkunst, und ihre Vortrefflichkeit wird bereits weltweit anerkannt.

Kayagumspiel mit Solo- und Chorgesang sowie Orchester, die Orchestermusik mit Chorgesang „Hymne auf die Kameradschaft“ auf der Grundlage des gleichnamigen Liedes und dergleichen sind ebenfalls neue Arten und Formen der Musik unserer Prägung, die wir in origineller Weise geschaffen haben. So haben wir neue Vortragsformen gefunden, indem wir unterschiedliche Formen der Vokal- und Instrumentalmusik miteinander verbinden, die instrumentale Musik mit ebensolcher sowie die Vokalmusik mit der Instrumentalmusik effektiv kombinieren.

Wir dürfen uns nicht mit bisherigen Erfolgen zufrieden geben, sondern müssen aktiv darum bemüht sein, den Arten und Formen der Musik noch mehr Vielfalt zu verleihen.

(2) DIE VOKALMUSIK ALS SCHWERPUNKT

Die Vokalmusik unterscheidet sich von der Instrumentalmusik darin, dass ihr Hauptausdrucksmittel die menschliche Stimme ist und sie einen Text hat. Da sie vom Text begleitet wird, ermöglicht sie es dem Menschen, den ideologischen Inhalt des Musikwerkes leichter zu begreifen. Vor allem müssen wir uns um die Entwicklung der Vokalmusik bemühen, deren Inhalt und gestalterische Absicht jedem leicht verständlich sind und die die Massen im Alltagsleben gut singen können.

Das Lied ist eine musikalische Gattung, die am engsten mit dem Leben der Massen verbunden ist. Es ist die Hauptform der Massenmusik, die sich unter den Menschen leicht verbreiten lässt und von ihnen jederzeit und an jedem beliebigen Ort gern gesungen wird. Wir sollten deshalb vor allem die Lieder entwickeln, die mit dem Leben der Volksmassen am engsten verbunden sind und die auch jeder singen mag.

Das ist auch unerlässlich, um die revolutionäre Mission und Rolle unserer Musik weiter zu erhöhen. Beim Mobilisieren, Organisieren und Aufrufen der Volksmassen zur Revolution und zum Aufbau ist keine Musik so machtvoll wie ein Lied.

Kim Il Sung hatte während des revolutionären Kampfes gegen Japan den Revolutionsliedern große Bedeutung beigemessen und viele solche Lieder schaffen lassen, die die hehre Geisteswelt der Revolutionäre, die sich zum heiligen Kampf für die Wiedergeburt des Vaterlandes erhoben hatten, in bewegenden Melodien zum Ausdruck bringen. Die zu jener Zeit entstandenen Revolutionslieder sprachen den antijapanischen Partisanen unbeugsame Kraft und Mut zu und brachten den Feinden Furcht und Tod. Kim Il Sung sagte, man solle stets beherzigen, dass ein Gedicht die Herzen von Dutzenden Millionen Menschen rührt und dort, wohin Bajonetten nicht reichen, unsere Lieder die Herzen der Gegner durchstoßen können. Seine Worte lehren, welche eine große Rolle die liedhafte Musik spielt.

Unser Volk singt heute die Revolutionslieder, wobei es mit der Partei im gleichen Rhythmus atmet und energisch zum Kampf um den Aufbau einer neuen Gesellschaft voranschreitet. Die Komponisten sollten deshalb die Liedkunst weiterentwickeln und dadurch noch mehr gute Lieder hervorbringen, die die Volksmassen nachhaltig zur Revolution und zum Aufbau aufrufen.

Auch im Interesse der schnellen Entwicklung der anderen Musikgattungen ist eine große Kraft für das Schaffen von Liedern aufzubieten. Wenn es gute Lieder gibt, können sie sowohl im Ensemble als auch im Chor gesungen sowie instrumentiert werden. Unsere Partei legte es bereits als eine Richtlinie für das instrumentale Schaffen von Musik dar, auf der Grundlage der berühmten Lieder Instrumentalstücke von verschiedenen Formen zu schreiben. Um diese Richtlinie richtig durchzusetzen, muss man vor allem beim Komponieren von Liedern Neuerungen vollbringen. Nur wenn noch mehr Lieder von mannigfaltigen Themen und Formen entstehen, ist es möglich, neue und einzigartige Instrumentalstücke hervorragend zu komponieren und damit die Musik unserer Prägung noch prächtiger und reicher werden zu lassen.

Auch für die Weiterentwicklung der Tanz-, Filmkunst und der anderen Kunstgattungen sollten gute Lieder vorhanden sein. Es wurde schon in der allgemeinen Schaffenspraxis bewiesen, dass nur aus musikalischen Meisterwerken berühmte Tänze hervorgehen. Die Gruppentänze „Azaleen des Vaterlandes“, „Es schneit“ und alle anderen ausgezeichneten Tanzstücke gingen von den berühmten Liedern aus. Gute Titellieder von Filmen verleihen der Filmgestaltung eine Neuartigkeit und Lebendigkeit und geben dem betreffenden Film einen besonderen Reiz.

Beim Liedschaffen kommt es darauf an, bessere Loblieder auf Partei und Führer zu komponieren.

Es ist ein hehres Bestreben, das unser Volk einmütig im tiefsten Innern bewahrt, Partei und Führer zu verehren, ihnen zu folgen und sie hoch zu lobpreisen. Die Komponisten sollten dieses Gefühl unseres Volkes in Preisliedern von hohem Ideengehalt und künstlerischem Wert besingen.

Ein Loblied ist an und für sich ein Musikstück von Ehrfurcht gebietendem Charakter und wurde bisher hauptsächlich im Chor gesungen. Aber die Loblieder unserer Zeit müssen so beschaffen sein, dass sie solistisch wie auch chorisch vorgetragen und von jedermann gesungen werden können.

Die Loblieder auf Partei und Führer dürfen nicht allzu überschwenglich, sondern müssen breit angelegt, zugleich lebensverbunden und herzlich sein.

Dabei ist ihr Text nicht geradlinig, sondern lebensnah und darstellerisch niveauvoll zu schreiben. Erst dann hat das Lied eine Gedankentiefe und eine nachhaltige Wirkung. Die Preislieder auf Partei und Führer müssen fröhlich und würdevoll sein. Sie dürfen um der Erhabenheit willen aber nicht schwerfällig sein. Auch sie sollten wie die anderen Lieder voller Gemüt sein und so klingen, dass im Fluss von klaren und sanften Melodien ein erhabenes Gefühl wie von selbst bemerkbar wird.

Unter den Lobgesängen ist das „Lied auf General Kim Il Sung“ das beste Meisterwerk. Da es leicht zu singen ist und sich bei jedem weiteren

Singen besser anhört, ist es allen, ob Alt oder Jung, bekannt; es wird auch von vielen Ausländern gesungen. Dieses Loblied hört sich gut an, auch wenn es mehrere Personen bei einem Beisammensein singen oder ein Kollektiv auf dem Marsch singt, ebenso wenn es als Orchestermusik oder als Chorgesang vorgetragen wird. Je weiter man dieses Lied hört, desto mehr wird man ermutigt; es flößt den nationalen Stolz darauf ein, unter Kim Il Sung's Führung zu leben und die Revolution durchzuführen. „Unser Lied dem Marschall Kim Il Sung“ ist ebenfalls ein sehr gelungener Lobgesang, der in den 50er Jahren vom Ensemble der Volksarmee hervorgebracht wurde. Dieses Lied ist breit, gedehnt und auch gemütvoll. Seine Melodie hat einen emotionalen Auf- und Abklang, sein gefühlsmäßiger Aufbau ist gut komponiert. Die Lobgesänge müssen ähnlich wie beide erwähnte Lieder beschaffen sein.

Vor allem sollten noch mehr Marschlieder komponiert werden.

Da wir zurzeit die Revolution verwirklichen, sollten wir die Bürger auch durch Gesänge zum revolutionären Kampf aufrufen. Dazu sind die Märsche am besten geeignet. Erforderlich sind sie auch dafür, die Armee zum Vormarsch zu bewegen.

Ein Marschlied darf nicht einen so dürftigen Text wie eine Losung oder eine schmetternde Melodie haben. Die Liedtexte müssen in ihrer politischen Linie eindeutig und bildlich geschrieben werden.

Dabei sollte die Marschmusik wuchtig, feierlich und energisch, aber melodisch sein. Die revolutionären Lieder „Marsch der Partisanenarmee“, „Lied vom Entscheidungskampf“ und „Revolutionslied“ sind kräftige und ermutigende Märsche. Wenn man diese Lieder singt, gewinnt man große Kraft und den unbeugsamen Willen, den Feind um jeden Preis zu besiegen, selbst wenn man tausend Tode sterben müsste. Diese Gesänge sind energisch, packend, melodisch reich und angenehm zu singen. Die Komponisten sollten sich an den antijapanischen Revolutionsliedern und den nach der Befreiung entstandenen vortrefflichen Marschliedern ein Beispiel nehmen und so noch mehr Märsche schreiben, die das Volk unseres revolutionären Zeitalters kräftig singen kann.

Zu komponieren sind allerdings auch rührende lyrische Gesänge. Wir brauchen sowohl kämpferische als auch solche Lieder. Lyrische Lieder spielen eine überaus große Rolle dabei, vor allem Hoffnung und Optimismus im Leben der Menschen zu erwecken und sie nachhaltig zum Kampf um den Aufbau einer neuen Gesellschaft anzuspornen. Die während des Vaterländischen Befreiungskrieges entstandenen Lieder „Der Gebirgspass Mungyong“, „Mein Gesang im Schützengraben“ und „Mein vertrautes Geburtshaus“ sind hervorragende lyrische Gesänge. Diese Lieder singend, besiegten unsere heroischen Kämpfer der Volksarmee den Feind.

Wir leben heute im Juche-Zeitalter, in einer vorwärts schreitenden Epoche der Souveränität. Die Komponisten sollten deshalb zahlreiche lyrische Lieder schaffen, in denen der Zeitgeist pulsiert und die schönen und ehrenden Bestrebungen unseres Volkes widerspiegelt sind.

In unseren lyrischen Liedern sollte das reine Gemüt der Menschen unseres Zeitalters, die vom Glauben an das Leben, von hohem schöpferischem Elan und von revolutionärem Optimismus erfüllt sind, stark anklingen. Wir benötigen nicht eine geruhssame und kraftlose, sondern eine helle, hoffnungsvolle und gesunde Lyrik, die zum siegreichen Voranschreiten unserer Revolution beiträgt. Die lyrischen Lieder sollten weder um der Sentimentalität willen kraftlos und schleppend noch um des Optimismus und Pathos willen zu leicht komponiert werden. Es ist eine Abweichung, das Gemüt dieser Lieder dunkel zu machen, nur weil sie lyrisch wirken müssen. Ein lyrisches Lied sollte eine gefühlvolle Melodie und ein edles Gemüt haben und bei den Zuhörern einen tiefen Eindruck hinterlassen.

Außerdem sollten die lyrischen Gesänge populär sein. Es ist nämlich ein Ausdruck des Technizismus und des Formalismus, unter dem Vorwand der Hebung des Kunstniveaus schwer singbare Lieder zu komponieren. Das Volk mag jene Lieder, die einfach, aber künstlerisch niveauvoll sind.

„Unentwegt und unendlich das rote Herz bewahren“ ist eines der sehr gelungenen lyrischen Lieder. Es entstand, als das unvergängliche klassische Meisterwerk „Ein Meer von Blut“ originalgetreu verfilmt

wurde. Das Lied ist ein Beweis dafür, dass wir durchaus neue lyrische Lieder unseres Stils schaffen können, die dem nationalen Gefühl unseres Volkes und dem modernen Schönheitssinn entsprechen. Bis dahin schufen die Komponisten schwer singbare Gesänge, weil sie dachten, ein lyrisches Lied müsse immer eine Stelle haben, an der man lautstark zu schreien hätte. Solche Lieder finden die Komponisten möglicherweise gut, die breiten Volksmassen jedoch nicht. Das erwähnte Lied ist ein Gesangsstück, das in der Tradition der schönen und sanften nationalen Melodien komponiert wurde und daher einfach, aber würdevoll ist. Die Komponisten müssen mehr schöne, sanfte und leicht singbare lyrische Lieder hervorbringen, die die erhabenen Gedanken, Gefühle und Bestrebungen unseres Volkes widerspiegeln.

Des Weiteren sind mehr Arbeits- und Tanzlieder sowie lebensverbundene Gesänge zu komponieren. Sie erhöhen die Arbeits- und Lebensfreude der Menschen und inspirieren sie aktiv zum Kampf um die Neugestaltung der Gesellschaft.

Bei der Kreierung von Vokalstücken handelt es sich um Ensemblesänge und Chormusik. Diese beiden werden zwar auf der Grundlage von Liedern geschaffen, müssen aber ihre genremäßige Spezifik zur Geltung bringen.

Da die Ensemblesmusik (Duett, Terzett, Quartett und Quintett) aus mehreren Stimmen besteht, müssen die einzelnen Stimmen ihre Spezifik bewahren und zugleich insgesamt eine Harmonie bilden.

Insbesondere ist auch die Chormusik zu verbessern. Man kann sie neu komponieren oder von den Solo- und Ensemblesängen die für den Chor geeigneten auswählen und zu Chormusik umarbeiten.

Ebenfalls zu entwickeln ist auch der A-cappella-Chor. Zurzeit gibt es bei uns kaum solche Chorgesänge. Der A-cappella-Chor ist schwieriger als der Chorgesang mit Orchesterbegleitung und bedarf bestimmter, spezieller Techniken. Nur wenn man einen A-cappella-Chor hört, kann man das Ensemblesniveau des betreffenden Chors einschätzen. Ein solcher Chorgesang kann erst dann einen Effekt erzielen, wenn er eine wirkungsvolle Harmonie beinhaltet und die Stimmen interessant gestaltet werden. Früher war es fast ein Formalismus, dass der A-

cappella-Chor stets mit Summen anfängt und endet. Wir sollten diesen Chorgesang entsprechend dem Gefühl unseres Volkes auf unsere Art und Weise führen, unabhängig davon, wie andere Länder ihn gestalten.

Weiterhin zu entwickeln ist die Form eines Kayagumspiels mit Solo- und Chorgesang sowie mit Orchester.

Das Kayagumspiel war eigentlich eine Form, bei der eine Person Kayagum spielt und dazu singt, aber nach der Befreiung des Landes entwickelte es sich zu einer Form, bei der mehrere Personen Kayagum spielen und dazu singen. Wenn einige Personen nur in Begleitung dieser Zupfinstrumente singen, wirkt es trocken und geschmacklos. Das genannte Spiel ist ein Mittelding zwischen Unisono und Ensemblegesang. Künftig sind beim Vortrag des Kayagumspiels Solo- und Chorgesang sowie Kayagumspiel mit einem kombinierten Orchester zu begleiten.

Auch die Form der Orchestermusik mit Chorgesang ist unbedingt weiterzuentwickeln.

Sie ist eine Art Vokalmusik von einer neuen Form, die in unserem Land erforscht und erfunden wurde. Sie ist eine einzigartige Musikform, in der Chorgesang und Orchestermusik nicht voneinander getrennt, sondern beide Gattungen innerhalb eines Ensemble-Systems organisch miteinander verbunden sind.

Ein repräsentatives Werk dieser Form ist die Orchestermusik mit Chorgesang „Hymne auf die Kameradschaft“. Das ist ein Werk der großen Ensembleform, das den Solo-, Ensemble- und Chorgesang sowie auch die Orchestermusik umfasst. Wenn früher ein gutes Lied für einen Chorgesang arrangiert wurde, bestand dessen Komposition nur aus zwei- oder dreistrophigem Gesang, Vor- und Zwischenspiel. Aber bei der „Hymne auf die Kameradschaft“ sind der Gesang und die Orchestermusik kunstvoll miteinander kombiniert, sodass die Musik in größerer Breite gestaltet wird und künstlerisch erhaben ist. Die Orchestermusik mit Chorgesang ist eine vokale Ensembleform unserer Prägung, die aus der schöpferischen Entwicklung der Strophenform entstand. In unserem Land wurden nach der Komposition der Orchestermusik mit Chorgesang „Hymne auf die Kameradschaft“ viele Musikwerke ihrer Art nacheinander geschaffen, so u. a. „Wir gehen ewig unseren Weg“ und „Unendlich

weit folgen wir dem Führer und der Partei“. Wir müssen auch künftig aktiv die große vokale Ensembleform wie die genannten Musikwerke weiterentwickeln.

Hierbei gilt es, den Schematismus zu überwinden. Da in der Form der Orchestermusik mit Chorgesang verschiedene vokale Formen mit Männer- und Frauenstimmen auf der einen und die Orchestermusik auf der anderen Seite organisch miteinander verbunden sind und die Spezifika der Strophenform mit maximalem Effekt eingesetzt werden können, kann man ein Werk durchaus in vielfältiger Weise aufsetzen und arrangieren. Nur wer voll des hohen schöpferischen Elans unablässig nachdenkt und forscht, kann individuelle und originelle Werke hervorbringen.

(3) SCHAFFUNG VON INSTRUMENTALSTÜCKEN UNSERER PRÄGUNG

Die Instrumentalmusik bildet zusammen mit der Vokalmusik die beiden Bestandteile der Musikkunst. Ohne die Entwicklung der Instrumentalmusik ist eine allseitige und umfassende Förderung der sozialistischen nationalen Musikkunst unmöglich.

Wenn man auf die Musikgeschichte Europas zurückblickt, kann man feststellen, dass die Epoche der Instrumentalmusik erst nach der der Vokalmusik kam. Das ist nicht als unumgänglicher Prozess der musikgeschichtlichen Entwicklung, sondern als eine Folge der zeitbedingten und sozialhistorischen Begrenztheit anzusehen, die auf die Monopolisierung der Musik durch die herrschende feudale Klasse zurückzuführen war. In unserem Zeitalter, in dem die Volksmassen Herren der Geschichte geworden sind, sind die Vokal- und die Instrumentalmusik gleichermaßen zu entwickeln, damit die Musikkunst ein wahrhafter geistig-kultureller Genuss der Volksmassen wird.

Unsere Partei legte ihre originelle Richtlinie für die Schaffung der Instrumentalmusik dar, um diese auf unsere Art und Weise zu entwickeln, und vertritt voller Energie deren Durchsetzung. Als Ergebnis entstanden viele hervorragende Muster der Instrumentalmusik, die zur

ideologisch-kulturellen Erziehung der Werktätigen beitragen. Unsere Instrumentalmusik hat sich heute zusammen mit der Vokalmusik zu einer volksverbundenen und nationalen Musik, einer wahrhaften Musik unserer Prägung, die die Volksmassen lieben, entwickelt.

Die Instrumentalmusik sollte die hehre Geisteswelt unseres Volkes, die sich mit der Zeit immer mehr läutert, durch eine schöne und reiche künstlerische Gestaltung schildern und somit die kulturell-emotionalen Bedürfnisse unseres Volkes noch besser befriedigen.

Wir sollten daher eine leicht verständliche und erhabene Instrumentalmusik unserer Prägung entwickeln.

Zu kreieren sind vor allem mehr kleine Instrumentalstücke von attraktiver Form.

Wenn sie nicht zu umfangreich und strukturell kurz sind, lassen sie sich jederzeit und allorts darbieten.

Die solistischen Instrumentalstücke sollten angenehm und erhaben komponiert sein und zugleich mannigfaltig, angefangen von den leichteren Werken bis zu solchen, die hohe Techniken erfordern.

Vordringlich zu schreiben sind Solostücke für nationale und europäische Instrumente. Viele von unseren nationalen Musikinstrumenten sind für das Solospiel verwendbar. Dazu zählen Saiteninstrumente wie Kayagum und Haegum und Holzblasinstrumente wie Tanso, Jodae und Jangsaenap. Da besonders die Okryugum (eine Ständerzither mit Pedalen) eine reine Klangfarbe und vielfältige Möglichkeiten hat, ist sie nur dann für das Solospiel geeignet, wenn ein gutes Werk vorliegt. Die Komponisten sollten viel mehr kleine Instrumentalstücke verschiedener Formen und Stile schaffen, die zur Spezifik der erwähnten Instrumente passen, und so zur Entwicklung der Instrumentalmusik beitragen.

Auch die Kammermusik ist auf unsere spezifisch nationale Art und Weise weiterzuentwickeln.

Sie bedeutet im direkten Sinne des Wortes eine Musik, die in der „Kammer“, d. h. in einem Wohnraum, vorgetragen wird, ist jedoch eine Form des instrumentalen Ensemblespiels, die sowohl auf kleinen Bühnen als auch in großen Theatersälen aufgeführt werden kann. In der Vergangenheit bedeutete die Kammermusik meistens eine mehrsätzig

zyklische Sonatenform für Solo- bzw. Ensemblespiel. Aber jetzt braucht die Kammermusik nicht mehr unbedingt nach dieser Regel geschrieben zu werden.

Wir sollten auf der Grundlage der schönen und anmutigen musikalischen Meisterwerke unseres Landes vielfältige und einzigartige Instrumentalstücke für das Ensemblespiel unserer Prägung schaffen, in dem mehrere Instrumente effektiv miteinander kombiniert werden.

Wir haben schon vor langem im Künstlerensemble Mansudae ein mittelgroßes Instrumentalensemble aus Frauen gebildet und in diesem Bereich eine bestimmte Basis gelegt. Diese Gruppe besteht nur aus Frauen und hat die ihr eigenen Merkmale, da ihre Instrumentation von einer eigenen Art ist und ihre Spielweise graziös, vornehm, schlicht, aber erhaben ist. Die von ihr erzielten hervorragenden künstlerischen Erfolge sind im In- und Ausland weit bekannt und finden ein starkes Echo.

Zurzeit bemühen sich viele Künstlerkollektive um die Entwicklung der mittelgroßen instrumentalen Ensembleform, was zu begrüßen ist. Man kann sagen, dass durch die bereits mehrfach durchgeführten Wettbewerbe für das instrumentale Ensemblespiel das Interesse dafür und das Verlangen danach angewachsen sind und dass auch das Spielniveau ein bestimmtes Stadium erreicht hat. Aber die Weiterentwicklung des instrumentalen Ensemblespiels erfordert noch mehr Forschungen und Bemühungen.

Hierbei geht es vor allem darum, die Spezifik dieser Form zu bewahren und so entsprechende Werke zu schaffen.

Die Kammermusik müsste im Allgemeinen fein, individuell und eigenständig sein. Dabei sollte das instrumentale Ensemblespiel sein schlichtes Antlitz und eine edle künstlerische Erhabenheit haben. Erst dann kann es als Ensemblespiel wirken und einen besseren künstlerischen Effekt erzielen. Ein zentralgeleitetes Künstlerkollektiv bot einst das instrumentale Ensemblespiel „Ihr Schneeflocken aus dem Nachthimmel“ dar, das dem Stil der Originalfassung widersprach. Dieses Lied hat eine schöne und schlichte Melodie, aber man hatte um der Bildung des Kontrastes willen den Mittelteil dramatisch gestaltet und auch beim Spielen nur den dramatischen Charakter hervorgehoben.

Folglich verschwand die Schlichtheit des Liedes, und man hatte den Eindruck, als ob es sich nicht um Schneeflocken, sondern um heraufziehende dunkle Wolken handelte. Es ist nämlich ein reiner Subjektivismus des Komponisten, dass er das einfache instrumentale Ensemblespiel sinfonisch ausbauen wollte. Ein echtes Ensemblespiel sollte von daher immer rein und reizvoll wirken.

Die Entwicklung des instrumentalen Ensemblespiels setzt eine vielfältige und spezifische Instrumentierung voraus. Das instrumentale Ensemblespiel der Frauen des Künstlerensembles Mansudae ist zwar ein Vorbild, aber es ist kein Gesetz, dass auch die anderen Künstlerkollektive genau so instrumentieren müssen. Mansudae arbeitet nicht nur mit einer einförmigen Besetzung, sondern spielt auch im Terzett, Quartett, Quintett und in verschiedenen anderen Formen. Das instrumentale Ensemblespiel sollte in vielfältiger Weise vorgetragen werden, so z. B. lediglich mit Saiteninstrumenten oder durch die Kombination von Saiten- und Holzblasinstrumenten.

Das Ensemblespiel mit nationalen Instrumenten ist ebenfalls nicht nur auf die eine oder die andere Weise, sondern mannigfach zu besetzen. Gegenwärtig werden nur Ensemblespiele mit hauptsächlich nationalen Holzblasinstrumenten aufgeführt. Man sollte auch Kayagum und Okryugum einsetzen und es so kühn mit neuen Ensemblespielen versuchen.

Der Bereich Instrumentalmusik hat seine Kraft auch für die Entwicklung der sinfonischen Musik einzusetzen.

In unserem Land ist die Geschichte dieser Musik zwar nicht lang, aber heute bestehen dank der richtigen Anleitung durch die Partei ein hervorragendes Sinfonieorchester und vortreffliche Schaffenskräfte, die eine sehr gute Perspektive haben. Früher verehrten manche Leute europäische Sinfonien, wobei sie immer nur Werke von Beethoven und Tschaikowski im Sinne hatten; auch bei der Komposition unserer Sinfonien ahmten sie den europäischen Stil nach. Die so entstandenen Musikstücke können bei den Volksmassen nicht beliebt sein. Beleidigend für sie, behaupteten jene Verehrer, sie könnten wegen ihres niedrigen Kulturniveaus die Sinfonie kaum verstehen. Diese Leute sind ausnahmslos von Kriecherei befallen und verstehen nichts von der Musik.

Die Sinfonie und das Konzert waren an und für sich mit dem Alltagsleben des feudalen Adelsstandes verbunden. Die damaligen Komponisten gehörten meist zur Mittelschicht oder hingen von den reichen Schichten ab. Sie sahen sich also gezwungen, eine Musik zu schreiben, die den Interessen und dem Geschmack des Adelsstands und der anderen Oberschicht der Gesellschaft entsprach. Viele von den früheren namhaften Komponisten waren Musikanten an Adelshöfen, und viele von ihren Werken waren Grafen und sonstigen Herren gewidmet. Deshalb müssen wir die zeitbedingte und die sozialklassenmäßige Begrenztheit der europäischen klassischen Musik genau erkennen und uns dementsprechend zu ihr verhalten.

Die klassische Musik Europas macht freilich einen der Reichtümer der Menschheitskultur aus. Wir müssen auch darüber Bescheid wissen und verstehen, sie noch besser als andere zu spielen. Aber bei der Entwicklung unserer Sinfonik brauchen wir den europäischen Stil nicht nachzuahmen. Wir sollten unbeirrt an dem Prinzip festhalten, sie entsprechend dem Geschmack und Gefühl unseres Volkes auf unsere spezifisch nationale Art und Weise zu fördern.

Wir rangen bisher aktiv darum, auch im Bereich der Sinfonie unser eigenes Grundprinzip durchzusetzen. Als Ergebnis kamen eine Anzahl volksverbundener und moderner sinfonischer Werke mit nationalen Zügen zur Welt. Eine Reihe von Sinfonien wie z. B. „Ein Meer von Blut“, viele Orchestermusiken wie „Reiche Erträge auf der Chongsan-Ebene“ und „Arirang“, das Klavierkonzert „Korea ist eins“, das Violinkonzert „Heimweh“ u. a. wurden auf der Grundlage der berühmten Lieder unseres Landes geschaffen; sie sind hervorragende sinfonische Werke, die einen hohen Ideengehalt und künstlerischen Wert haben und jedem leicht verständlich sind. In diesen Werken ist ein hoher ideologisch-künstlerischer Gehalt gut gesichert, weil sie bedeutungsvolle Themen, einen großen Umfang, eine Klangfülle, vielfältige orchestrale Färbungen, eine aktive musikalische Entwicklung und einen reichen sinfonischen Charakter haben. Unsere Sinfonie ist heute wahrhaft volksverbunden und bei den Massen beliebt. Als ein zentrales Sinfonieorchester in einer Arbeitersiedlung eine Orchestermusik spielte, haben dortige

Arbeiter um eine Zugabe gebeten, was beweist, dass die neuen sinfonischen Werke von unserem Stil ihre Herzen rührten und von ihnen aufrichtig aufgenommen wurden.

Die Zahl unserer sinfonischen Werke ist jedoch zurzeit gering, und ihre Arten und Formen sind ebenfalls nicht mannigfaltig. Künftig gilt es, sie noch mehr und besser zu kreieren und somit die Instrumentalmusik unserer Prägung auf ein höheres Niveau zu bringen.

Die Komponisten müssen in jedem Werk die Kompositionsform, die orchestrale Faktur und Färbung individuell und mannigfaltig gestalten sowie die Harmonie, die Polyphonie und andere Darstellungsmittel aktiv anwenden, um originelle und individuelle Sinfonien zu schaffen.

Auch die Orchestersuite ist eine gute Form. Ihren Stoff kann sie aus Volksliedern oder anderen Gesängen sowie Filmmusik beziehen. Da eine Filmmusik-Suite sich aus Titelliedern von Filmen zusammensetzt, sollte sie nicht nur als Orchestermusik, sondern mit Gesängen gemischt vorgetragen werden, wobei die dazugehörigen Filmszenen vorzuführen oder entsprechend Dias zu projizieren sind. Es wäre ebenfalls wirkungsvoll, die orchestrale Filmmusik-Suite durch eine Offstimme zu kommentieren.

Im Bereich Instrumentalmusik ist allerdings auch die Unterhaltungsmusik richtig zu gestalten.

Sie ist buchstäblich eine leichte Musik, eine Art der Massenmusik, die sich von der Kammermusik und der Sinfonie wesentlich unterscheidet. Sie ist insbesondere bei der Jugend beliebt und daher von ihrem optimistischen und hoffnungsvollen Leben untrennbar.

Wir sollten viel mehr helle, fröhliche und lebensverbundene Werke der Unterhaltungsmusik unserer Prägung schreiben.

Allerdings sollte ihre Grundlage eine Melodie sein. In anderen Ländern ist zwar der Rhythmus maßgebend, aber wir dürfen dem auf keinen Fall folgen. Da es spezifische Melodien und rhythmische Figuren im koreanischen Stil gibt, brauchen wir keine Rhythmen anderer Länder nachzuahmen. Die rhythmisierte Unterhaltungsmusik entspricht weder der nationalen Mentalität unseres Volkes noch der Spezifik der Musik selbst. Auch andere Länder gehen jetzt von der starken Rhythmisierung

der Unterhaltungsmusik weg und dazu über, das Schwergewicht auf die Melodie zu legen. In der Unterhaltungsmusik sollte die Melodie durchweg dominieren.

Vor allem geht es bei dieser Musik darum, zu ihr passende Lieder auszuwählen und sie außerdem entsprechend ihrer Spezifik interessant und leicht zu arrangieren. Je nach dem Charakter des Liedes ist an den erforderlichen Stellen die Gitarre oder das Akkordeon wirkungsvoll einzusetzen. Auf diese Weise sollte man verschiedene Veränderungen vornehmen, um die Unterhaltungsmusik interessant vorzutragen. Die Spezifik dieser Musik kann nicht leben, wenn an alle Instrumente gleichermaßen Stimmen verteilt werden.

Bei der Entwicklung der Unterhaltungsmusik auf unsere spezifisch nationale Art und Weise ist es sehr wichtig, in ihrer Instrumentation nationale Holzblasinstrumente einzusetzen. Das volksliedartige Unisono mit leichter Musik „In meinem Heimatland wird überall gesungen“, vor Jahren vom Opernensemble Phibada gespielt, wurde unter Einsatz von nationalen Holzblasinstrumenten vorgetragen und hörte sich wegen deren spezifischer Klangfarbe angenehm an. Es ist nämlich eine Neuentdeckung, die Instrumentation für die Unterhaltungsmusik mit Bambusblasinstrumenten zu mischen. Wenn sie zusammen mit Tanso, Jodae, Flöte und dgl. besetzt wird, ändert sich das Timbre und die koreanische Geschmacksprägung kommt noch besser zur Geltung.

Für die Weiterentwicklung der Unterhaltungsmusik muss es extra darauf spezialisierte Komponisten geben, denn die Komposition dieser Musik ist nicht einfach. Da sie eine eigene Spezifik hat, kann sie nur ein darin bewandertes Komponist komponieren. Wir müssen von daher eine volksnahe, nationale, neuartige und gesunde Unterhaltungsmusik unserer originellen Prägung schaffen, die weder von einem europäischen Stil noch von dem einer früheren Musikkapelle stammt, sondern von dem nationalen Stil des modernen Korea kommt.

(4) WEITERENTWICKLUNG VON OPERN IM STIL VON „EIN MEER VON BLUT“

Die Opern im Stil von „Ein Meer von Blut“ sind die Opern neuen Typs, die die Erfordernisse unseres Zeitalters widerspiegeln. In ihnen sind nämlich unsere eigenständigen Literatur- und Kunstideen hervorragend verkörpert, sie haben einen revolutionären und sozialistischen Inhalt und eine volksverbundene und nationale Form. Von daher sind sie ein wahrhaftes Vorbild für die sozialistische und kommunistische Musikkunst.

Die Entstehung der Oper in der Menschheitsgeschichte ging meines Erachtens von dem progressiven Bestreben aus, die Musikkunst vom Alleinbesitz der herrschenden Klasse in eine Theaterkunst für die Massen umzuwandeln. Aber in der jahrhundertelangen Geschichte nach der Entstehung der Oper gab es keine Oper, die wie die Opern im Stil von „Ein Meer von Blut“ in Inhalt und Form die Bestrebungen, Gedanken und Gefühle des Volkes entsprechend den Forderungen des Zeitalters verkörpert hätte. Wir sollten die kostbaren Erfolge, die durch die Revolution im Bereich von Opern bei der Kreierung der Opern im Stil von „Ein Meer von Blut“ erzielt wurden, festigen und zugleich viel mehr neue, ideologisch-künstlerisch vortreffliche Opernwerke schaffen und somit die großen Verdienste unserer Partei um den Aufbau einer revolutionären Opernkunst weiter preisen.

Für die Weiterentwicklung der Opern im genannten Stil sind vielfältige Themen und Arten der Oper zu erschaffen.

Dabei gilt es, insbesondere Opernwerke zu schreiben, die den Kampf der Arbeiterklasse zum Thema haben.

Mehr Literatur- und Kunstwerke über die Arbeiterklasse zu schaffen, ist ein unentwegter Kurs unserer Partei für den Aufbau der Literatur und Kunst.

Die Schaffung von Opern über die partei- und führertreuen Prototypen der Arbeiterklasse ist von großer Bedeutung dafür, die Parteimitglieder und die anderen Werktätigen dazu zu erziehen, dass sie der Arbeiterklasse in ihrer revolutionären Ideologie, ihrem unbeugsamen

Kampfgeist und ihren edlen Charakterzügen nacheifern und sich darauf vorbereiten, Revolutionäre unseren Typs zu werden. Wir sollten die Prototypen der Arbeiterklasse, die trotz aller schwierigen Umstände nur der Partei und dem Führer folgen, die Parteirichtlinie und -politik standhaft verfechten und sich dafür einsetzen, in Opern gestalten, damit die Parteimitglieder und alle anderen Werktätigen wie die Hauptpersonen solcher Opern leben und kämpfen.

Um die Themen und Arten der Opern im Stil von „Ein Meer von Blut“ vielfältig zu machen, ist es notwendig, Modernes und Klassisches miteinander zu kombinieren.

Bei der Aufnahme nationaler klassischer Werke in die genannten Opern ist es ganz entscheidend, das Prinzip der Geschichtstreue wie auch das der Gegenwartsnähe richtig durchzusetzen. In der Urfassung der nationalen Oper „Erzählung über Chun Hyang“ hatte man den Charakter der Wol Mae vom heutigen Gesichtspunkt aus nicht richtig bestimmt, sondern diese Frau – wie im früheren Stil – als eine exzentrische Person dargestellt, die in der Oper mit schriller Stimme im Stil der altkoreanischen Operette sang. Anfangs wurde der schlichte Charakter der Wol Mae als gedemütigte und im Stich gelassene Mutter nicht richtig dargestellt und die gestalterische Einheit der schönen und sanften Opernmusik über die Liebe zwischen Chun Hyang und Mong Ryong zerstört. Da die Dienerin Hyang Dan und der Diener als müßiggängerische Figuren dargestellt wurden, die nur trinken und tanzen, wurde ihr Klassencharakter kaum verdeutlicht.

Bei der nationalen Oper „Erzählung über Chun Hyang“ wurden die Darstellung des Charakters von Wol Mae, Hyang Dan und dem Diener sowie andere gewisse Unzulänglichkeiten vom heutigen Blickpunkt aus berichtigt; im Ergebnis entwickelte sie sich zu einer hervorragenden nationalen Oper neuen Typs, die auf dem Prinzip des Schaffens von Opern im Stil von „Ein Meer von Blut“ beruht.

Die Schöpfer sollten die ästhetischen Probleme beim Schaffen von neuen Opern folgerichtig lösen und dadurch die Themen und Arten der Opern im genannten Stil vielfältig machen.

Für die Weiterentwicklung dieser Opern ist das dementsprechende Schaffensprinzip mit aller Konsequenz durchzusetzen.

Wichtig ist vor allem die Umsetzung der Orientierung der Partei darauf, beim Schaffen von Opern die Lieder in Strophenform abzufassen.

Die Opern im Stil von „Ein Meer von Blut“ sind Opern neuen Typs, die sich in der Dramatik und Dramaturgie grundsätzlich von den bisherigen Opern unterscheiden. Eines ihrer musikalisch-dramaturgischen Merkmale besteht darin, dass die Lieder den Texten, den Handlungen und den dramatischen Szenen nicht mechanisch folgen, sondern das gesamte Kolorit der Opernmusik bestimmen und die dramatischen Szenen und die Innenwelt der Figuren emotional hervorheben. Die Lieder der genannten Opern unterscheiden sich von den Musikformen der herkömmlichen europäischen Oper (z. B. Sprechgesang und Arie), die den dramatischen Handlungen und Situationen mechanisch folgen; sie sind also gewöhnliche Strophenlieder.

Der Weg zur Vereinheitlichung der Szenen und Musik in einer Oper besteht darin, die Lieder nicht nur den Texten, Handlungen und Situationen folgen zu lassen, sondern die Szenen und Situationen musikalisch zu verallgemeinern, jedes Lied schön und sanft zu komponieren und den dramatischen Charakter durch die Liedergestaltung und Orchestermusik zum Tragen zu bringen. Ein Lied, das das Leben tief greifend wiedergibt, klingt entweder traurig oder fröhlich, je nachdem, wie der Schauspieler es gestaltet und singt. Das Lied „Wo mag unser heiß ersehnter General sein“ aus der Revolutionsoper „Die wahre Tochter der Partei“ klingt traurig und eindringlich, als die Heldin es in der Szene des Lazarettts im Thaebaek-Gebirge singt; aber es ist romantisch in der Traumscene, in der das Oberste Hauptquartier erscheint.

Wir müssen bei der Gestaltung von Opern – ganz im Sinne des Prinzips des Schaffens der Opern im Stil von „Ein Meer von Blut“ – Strophenlieder als schöne und sanfte Meisterwerke komponieren, die den Gefühlen des Volkes entsprechen und von jedem gern gesungen werden.

Um das genannte Prinzip durchzusetzen, ist mit den Strophenliedern die Dramaturgie kunstvoll aufzuzeigen.

Hierfür gilt es, gute Stützlieder zu schreiben. In einer Oper muss es ein thematisches Hauptlied und verschiedene Stützlieder im Mittelpunkt geben. Alle Opernlieder müssen dabei gut, insbesondere die Stützlieder unbedingt musikalische Meisterwerke sein. Nur dann ist es möglich, die Melodien dieser Lieder zu wiederholen, mit ihnen durch eine thematisch leitende Melodie das gestalterische Kolorit einer Oper zu verdeutlichen, von der thematischen Hauptmelodie andere Lieder abzuleiten und so die Gestaltung der Oper zu vereinheitlichen.

Insbesondere unter den Stützliedern ist das thematische Hauptlied besonders gut zu schreiben.

Es ist das hauptsächliche Stützlied, das das Thema und den Gedanken einer Oper vertritt. In der Oper sollte sich die Melodie des thematischen Hauptliedes in wichtigen Etappen und aus wichtigen Anlässen der dramatischen Entwicklung wiederholen und dabei als das Hauptmotiv wirken, das die gesamte Linie der Oper festlegt und das gestalterische Kolorit vereinheitlicht.

In einer Oper gibt es mehrere dramatische Linien, darunter eine zentrale Linie, die die Kernidee, das Thema und den Gedanken des Werkes durchdringt. Eine in dieser zentralen Linie wiederkehrende Melodie sollte das thematisch leitende Lied sein.

In der Revolutionsoper „Ein Meer von Blut“ nach dem gleichnamigen unvergänglichen klassischen Meisterwerk wiederholt sich das gleichnamige thematische Lied in der Einleitung, in der vom Groll erfüllten Blutbadszene und in der von Widerstand und Kampf begleiteten Blutbadszene. Das verdeutlicht das Thema des Werkes, das in der gesamten Oper das Blutbad des Grolls in das des Widerstandes und Kampfes verwandelt. Auch in der Revolutionsoper „Das Blumenmädchen“ erklingt der Titelsong „Wenn in jedem Jahr der Frühling kommt“ im Einleitungsakt, und jene Themamelodie wiederholt sich im Schlussakt mit einem anderen Text: „Die roten Blumen der Revolution blühen voll auf“. Dadurch wird das tiefsinnige Thema veranschaulicht, dass der Blumenkorb der Trauer und Kindesliebe zum Blumenkorb des

Kampfes und der Revolution wird. In der Revolutionsoper „Ein Meer von Blut“ wiederholt sich die Hauptmelodie des 1. Aktes „Weine nicht, du Ul Nam!“, eines der Stützlieder, im 6. Akt mit einem anderen Text, „Hast du die Arznei für die Mutter gekauft?“, was die Handlungslinie des Ul Nam betont und so den Verlauf seiner Entwicklung klar zeigt. Beim Schaffen der Opern im Stil dieser Oper muss man die Betonung darauf legen, das thematische Hauptlied und die anderen Stützlieder gut zu schreiben, und die Aufmerksamkeit darauf richten, dementsprechend die Methode der Wiederkehr der Hauptmelodie wirkungsvoll anzuwenden, d. h. alle anderen Lieder davon abzuleiten und so eine musikalisch-koloristische Einheit der betreffenden Oper zu erzielen.

Um mit Strophenliedern das Drama richtig zu konstruieren, ist in der musikalisch-gefühlsmäßigen Organisation eine reiche Erlebnisanhäufung durch Strophenlieder erforderlich.

Das ist eines der entscheidenden Merkmale der Dramaturgie beim Schaffen der Opern im Stil von „Ein Meer von Blut“ und ein wirksamer Weg zur dramatischen Entwicklung der Oper. Die dramatische Entwicklung solcher Opern erfolgt nicht wie in den herkömmlichen Opern im Wechsel dramatischer Szenen durch Sprechgesänge und im Wechsel lyrischer Szenen durch Arien, sondern mit der originellen Methode, durch Strophenlieder, die die einzelnen dramatischen Szenen und das Leben musikalisch verallgemeinern, die Gefühle zu konzentrieren, sie dann in den Stützliedern und anderen bedeutenden Gesängen zur Explosion zu bringen und dadurch das Drama voranzubringen. In der Revolutionsoper „Das Blumenmädchen“ werden jene Szenen gezeigt, in denen die Heldin Kkot Pun misshandelt und beleidigt wird, und dabei werden durch die Strophenlieder die Erlebnisse angehäuft. In der Szene, wo im Vergnügungsviertel der Inhaber eines Arzneiladens sie bemitleidet und ihr ein Heilmittel gibt, kommt das Gefühl zum Ausbruch, und es tritt eine dramatische Kulmination ein. Das erregt ein tiefes Mitleid mit der Heldin. Aber in der Urfassung der nationalen Oper „Erzählung über Chun Hyang“ wurde eine lange Szene des Abschieds Mong Ryongs von Chun Hyang dargestellt, ohne ihre Erlebnisse angehäuft zu haben. Folglich war die Abschiedsszene selbst nicht eindrucksvoll, und es

erschien, als ob sie sich voneinander trennen, sobald sie sich ewige Treue geschworen haben. Das war ein Fehler, der daher rührte, dass man den Forderungen bezüglich der Dramatik von Opern im Stil von „Ein Meer von Blut“, die Erlebnisse reich anzuhäufen, nicht entsprochen hatte. In der Folgezeit wurde die Abschiedsszene verkürzt und statt dessen in den vorherigen Szenen eine Reihe von neuen guten Strophenliedern zusätzlich eingefügt, die die Liebesbeziehung zwischen beiden Figuren in aller Tiefe schildern und ihre Erlebnisse anhäufen. Als Ergebnis dessen wird in der ersten Hälfte der Oper ihre Liebesbeziehung gezeigt und zugleich das Stimmungsbild der Abschiedsszene wirklichkeitsgetreu gestaltet.

Nachdem im dramatischen Aufbau die wichtigen Etappen und Anlässe der dramatischen Entwicklung festgelegt und darin die Stützlieder und weitere bedeutsame Lieder verteilt worden sind, muss man das Gesamtstimmungsbild im Einklang damit gestalten und somit die Erlebnisanhäufung durch Strophenlieder und den Gefühlsausbruch kunstvoll abrunden.

Beim Schaffen der Opern im Stil von „Ein Meer von Blut“ sind vor allem die Funktion und Rolle von Pangchang (Hintergrundgesang) zu verstärken.

Der Pangchang dieser Opern ist ein wirksames Mittel von Opern, das von uns erstmals erfunden und eingeführt wurde. Es ist eine allmächtige Form, die aufgrund ihrer vielfältigen illustrierenden Charakteristika einen uneingeschränkten dramatischen Aufbau von Opern erlaubt. Beim Schaffen von Opern sind die mannigfaltigen illustrierenden Mittel des Hintergrundgesangs aktiv zu nutzen und neue zu entdecken, um dessen Funktion und Rolle weiter zu erhöhen.

Bei der Durchsetzung des Prinzips des Schaffens von Opern im Stil der Oper „Ein Meer von Blut“ ist auch die Verstärkung der Rolle der Orchestermusik wichtig.

In einer Oper darf die Rolle der Orchestermusik nicht darauf beschränkt sein, nur die Strophenlieder mechanisch miteinander zu verbinden. Es kommt darauf an, dass sie die Strophenlieder entsprechend ihrem Stil und dem Handlungsablauf zu einem Zusammenhang

verknüpft. Bei der Schaffung der Revolutionsoper „Die wahre Tochter der Partei“ hatte man sich nicht daran gehalten, auch wenn gute Strophenlieder geschaffen worden waren. Deshalb musste man an der Orchestermusik wieder mehrmals arbeiten. Da die Orchestermusik in der Oper einen ihr eigenen Weg hat, ist sie dementsprechend zu bearbeiten.

Wir müssen durch eine einheitliche Musikgestaltung, in der die Hauptmittel der Opern in besagtem Stil wie z. B. Strophenlieder, PANGCHANG und Orchestermusik organisch miteinander verbunden sind, das Thema und den Gedanken der betreffenden Oper sowie den Charakter der Personen optimal herausarbeiten; wir sollten diese Hauptmittel mit Rollendarstellung, Regie, Tanz und Bühnenbild eng verknüpfen und dadurch die schöpferische Kraft der Opern im Stil von „Ein Meer von Blut“, einer komplexen Kunstform, weiter erhöhen.

3. DIE INTERPRETATION

1) DER VORTRAG – EINE SCHÖPFERISCHE KUNST

In der Musik ist die Interpretation ein Hauptmittel, das ein Musikwerk als vollendetes Kunstwerk ausmacht. Der Vortrag spielt eine große Rolle dabei, den thematisch-ideologischen Inhalt des Musikwerkes in eine reiche und vielfältige künstlerische Gestaltung umzusetzen und die kognitiv-erzieherische Funktion und Mission der Musikkunst zu erfüllen.

Weil ein Musikstück über zwei Etappen – Komposition und Interpretation – vollendet wird, ist es wichtig, die beiden Arbeiten optimal auszuführen. Wenn ein musikalisches Meisterwerk gelingen soll, muss es hervorragend vorgetragen werden, sonst kann es keinen tiefen Eindruck auf die Zuhörer machen.

Die Interpretation ist eine Form des künstlerischen Schaffens, die eine notierte Komposition als wirklichen Klang wiedergibt. Sie ist ein

besonderer Darstellungsbereich der Musik, und die Musikwerke nehmen erst durch ihre Interpretation lebendige Gestalt an.

In der Literatur und der bildenden Kunst endet die Schaffung eines Werkes damit, dass die Intuition und Intention des Schöpfers in Schriften bzw. Bilder umgesetzt wird, aber in der Musik ist dies nicht der Fall, auch wenn die schöpferische Konzeption des Komponisten in die fünf Notenlinien eingetragen ist. Ein von ihm geschaffenes Opus kann erst durch die Wiedergabe des Interpreten eine hörbare Gestalt annehmen. In der Musik endet die schöpferische Arbeit des Komponisten, sobald die Noten aufgeschrieben sind. Aber auch in der Musik, in der die im Werk widergespiegelte Innen- und Gefühlswelt des Menschen vom Ohr wahrgenommen wird, erhebt sich nach der Fertigstellung des Notentextes die Notwendigkeit, diesen als realen Klang wiederzugeben. Die darstellerische Arbeit, die dieser Forderung genügt, bezeichnet man als Interpretation. Es ist eine spezifische Schaffensmethode der Musik, dass die Musikwerke bei ihrer Wiedergabe durch Interpretation geschaffen werden und diese jenen erst eine lebendige Gestalt verleiht.

Die Interpretation ist eine schöpferische Kunst. Sie gibt ein Musikwerk als realen Klang wieder. Aber ihre Spezifik besteht darin, dass sie nicht einfach eine mechanische Reproduktion ist, sondern durch aktive Mitwirkung der schöpferischen Individualität des Vortragenden den in den Noten enthaltenen emotionalen Inhalt ergänzt und bereichert.

Die elementare Forderung des Vortrags ist es, ein Musikwerk getreu seiner Notation wiederzugeben, was aber nicht bedeutet, dass man beim Vortrag kein Schöpfertum an den Tag legen darf. Die Interpretation hat ihren eigenen Anteil an der Musikkunst und ist eine Welt des originären Schaffens.

Die im Werk widergespiegelten Gedanken und Gefühle werden durch die Art der Darstellung wesentlich bereichert. Es ist sehr schwierig, die innere seelische Verfassung, die unvergleichlich reicher, feiner und komplizierter ist als äußere Ausdrucksformen des Menschenlebens, in einen Notentext einzuzeichnen. Die Komponisten gehen dem Leben und der Innenwelt des Menschen zunächst einmal auf den Grund, greifen daraus die wesentlichsten und essenziellsten Gedan-

ken und Gefühle auf und spiegeln sie dann in Noten wider. Das wiederum bedeutet aber nicht, dass damit der Expression der im Werk enthaltenen Gedanken und Gefühle eine Grenze der darstellerischen Möglichkeiten gesetzt wäre. Eine kompetente Interpretation kann auch ganz konkret feine Seiten der Gefühle, die nicht in Noten enthalten sind, lebendig zum Ausdruck bringen und dadurch die musikalische Gefühlswelt außerordentlich erweitern. Während in einem Musikwerk die glücklichen und immanent sinnträchtigen Lebensgefühle unseres Volkes widergespiegelt sind, so bringt erst das Vortragen sie in umfassender Weise tiefgründig zum Ausdruck, indem es innerliche Emotionen sanft und ruhig äußert oder hervorbrechende Gefühle leidenschaftlich und eindringlich fühlen lässt. Je feinfühlicher die Interpretation auch die nicht notierbaren Nuancen der Gefühle akustisch umsetzt, desto prächtiger und reicher wird die Darstellungswelt eines Werkes.

Die Art des Vortrages in der Musik konkretisiert und vertieft die darstellerischen Absichten des Komponisten in aller Breite.

Eine von dieser Absicht losgelöste Gestaltung durch den Interpreten ist undenkbar. Dessen musikalische Darstellungsweise ist ein ganz wesentlicher Beitrag zur lebendigen und tief greifenden Verwirklichung der gestalterischen Absicht des Komponisten. Auch die kreative Gestaltungskunst des Vortragenden geht bei der musikalischen Darbietung von dem Bestreben aus, die Absicht des Komponisten noch besser zu realisieren.

In den Noten werden zunächst einmal erste Anweisungen des Komponisten zur Gestaltung seines Musikwerkes durch Vortragszeichen angegeben. Diese Bezeichnungen unterstreichen zwar die Grundforderungen, die man bei der Gestaltung der Musik nicht versäumen darf, offenbaren aber noch längst nicht das gesamte gestalterische Vorhaben des Komponisten. Wie viele Vortragsbezeichnungen auch notiert sein mögen, es ist kaum möglich, alle von ihm beabsichtigten Forderungen bezüglich einer musikalischen Gestaltung in Noten zu fixieren. Es gehört zur originären Schaffenssphäre der Interpretation, auch die gestalterischen Absichten des Komponisten zu konkretisieren und zu vertiefen, die sich mit Vortragsbezeichnungen allein nicht beschreiben lassen.

Wenn z. B. notiert ist, welcher Abschnitt eines Musikstücks *largo* und welcher *stringendo* vorzutragen ist, so sollte erst bei der Interpretation entschieden werden, wie breit die Darstellung sein sollte und in welchem Maße das Tempo verändert werden muss. Die Musikgestaltung wirkt erst dann noch eindrucksvoller, wenn man an einer Vortragsbezeichnung die dahinter stehende darstellerische Absicht des Komponisten vielseitig durchschaut und sie durch schöpferisches Vortragen konkretisiert und umfassend vertieft.

Die Interpretation schafft mit den ihr eigenen Ausdrucksmitteln und -methoden eine originelle Musikgestaltung.

Sie stützt sich dabei z. B. auf Singstimmen mit unterschiedlichem Timbre und Stimmumfang und auf die reiche Ausdruckskraft der Instrumente und verfügt über weitere Ausdrucksmittel wie z. B. Dynamik, Agogik, Phrasierung, Artikulation und Färbung. Das alles bietet vielfältige Möglichkeiten, durch schöpferisches Vortragen die Art der musikalischen Gestaltung unablässig zu erneuern und zu mehren.

Die Musik klingt im Singen und Spielen unterschiedlich. Selbst ein und dieselbe Vokalmusik hat einen unterschiedlichen Vortragseffekt je nachdem, ob sie von einem Mann oder einer Frau, von hoher, tiefer oder mittlerer Lage gesungen wird. Bei ein und demselben Instrumentalmusikwerk sind ebenfalls unterschiedliche Effekte zu erzielen, und zwar jeweils abhängig davon, ob nationale oder europäische, ob Saiten-, Holzblas- oder Blechblasinstrumente gebraucht werden.

Die Musik trägt unterschiedlichen Charakter, der von der Art der Vortragsweise bestimmt wird. Die Stimmung ein und derselben Melodie verändert sich ständig, wenn sie laut oder leise, schnell oder langsam vorgetragen wird; die Gefühle werden unterschiedlich empfunden je nach der Art, wie die musikalische Atemführung, Aussprache und Klangfarbe zur Geltung kommen.

Wenn die spezifischen Ausdrucksmittel und -methoden der Interpretation effektiv verwendet und ebenso vortrefflich vorgetragen werden, kann die Musik in einer originellen Weise dargestellt werden; man kann den in den Noten enthaltenen gedanklich-emotionalen Inhalt noch tiefer gestalten und so die Musik eindrucksvoll erklingen lassen.

In der Interpretation gibt es drei Etappen zur Schaffung einer musikalischen Gestaltung.

Wenn der Interpret eine vollendete musikalische Darbietung erreichen will, muss er die Etappe der Erfassung der künstlerischen Intention des betreffenden Werkes, die Etappe der Einstudierung des Vortrags und die Etappe der Bereicherung der Darstellung mit Gefühlen durchlaufen. Das heißt, wenn der Sänger ein Lied gestalten will, muss er es zunächst einmal vollständig begreifen und intentional erfassen, des Weiteren einstudieren und es dann gestalterisch vollendet singen und dabei das Gestaltungsniveau erhöhen. Diese drei Stufen – Begreifen, Einstudieren und Gestalten – bilden die Reihenfolge des gestalterischen Prozesses, der weder überschlagen noch umgekehrt werden darf. Ohne die Einhaltung dieser Reihenfolge kann das schwierige und komplizierte Musikschaffen, in dem die komponierten Musikwerke durch das Vortragen als eine vollendete künstlerische Gestaltung auf die Bühne gebracht werden, kaum reibungslos vor sich gehen.

Die musikalische Gestaltung des Interpreten beginnt damit, das betreffende Werk zunächst einmal selbst richtig zu verstehen.

Das Werk gründlich zu studieren und gedanklich richtig zu erfassen, ist nämlich eine grundlegende Voraussetzung für dessen gekonnte Darbietung. Nur auf der Grundlage von Erfassen und Begreifen der künstlerischen Absicht des betreffenden Werkes kann der Interpret dessen Spezifik herausarbeiten und es entsprechend vortragen. Erst wenn er es gründlich kennen gelernt hat, kann er einen geeigneten Plan für die musikalische Darstellung entwerfen. Dann kann er auf dieser Grundlage des Weiteren die Vortragsmittel und -weisen sachkundig einsetzen und dadurch beim Vortragen die Spezifika und Erfordernisse des Musikwerkes, angefangen mit Melodie, Harmonie, Rhythmus und Faktur bis hin zur Instrumentation, vortrefflich zur Geltung bringen.

Wenn man das Werk nicht erfasst und studiert, kann es dazu führen, dass man durch dessen spontane Stegreif-Darbietung die Gestaltung subjektiviert.

Das richtige Begreifen und Einstudieren eines Musikwerkes werden nicht kurzerhand durch ein ein- oder zweimaliges Durchlesen des Noten-

textes erreicht. Erst wenn der Vortragende das Musikwerk in Verbindung mit der Individualität des Komponisten gründlich studiert und eingehend analysiert hat, kann er den in den Noten widergespiegelten ideell-emotionalen Inhalt und die Spezifika der Musikform genau erfassen und ihnen den entsprechenden Ausdruck verleihen.

Dabei wird die musikalische Gestaltungsfähigkeit des Interpreten durch das Einüben des Vortrags noch bis zur Vollendung vertieft.

Nach der gedanklichen Erfassung des Musikwerkes muss er das Schwergewicht zunächst einmal darauf legen, es notengetreu und kompetent vorzutragen. Ist er dazu nicht in der Lage, vermag er sich weder in die Gestaltungswelt der Musik hineinzusetzen noch seine Gefühle richtig auszudrücken.

Die Aufgabe, die Musik notengetreu und fachmännisch zu interpretieren, lässt sich nur durch unablässiges Üben bewältigen. Ohne ständiges Üben können die gestalterischen Anforderungen an die Interpretation nicht richtig durchgesetzt werden. Der Interpret muss sich unermüdlich im Vortrag üben, bis er die in den Noten gestellten vortragstechnischen Probleme vollkommen beherrscht und sich an die Musik gewöhnt hat. Nur so kann er immer das geforderte Intervall und Tempo exakt einhalten und bei jeder Aufführung ohne den geringsten Fehler ein hohes Gestaltungsniveau gewährleisten.

Das gesamte Musikschaffen des Interpreten ist erst dann vollendet, wenn er auch mit seinen Gefühlen die Gestaltung zur Reife bringt. Wenn er das Musikwerk genügend studiert und es dermaßen eingeübt hat, dass er es frei und fließend vortragen kann, bleibt dann nur die Arbeit daran übrig, die musikalische Gestaltung mit seinen Gefühlen zu erfüllen. Erst dadurch kann er sich völlig in die Musikwelt hineinversetzen, die musikalische Darstellung deutlich beleben und dabei seine Gefühle wahrheitsgetreu und in hohem Maße ausdrücken. Wenn das Musikwerk durch das erprobte Vortragen gefühl- und eindrucksvoll wirkt, ist die Musikgestaltung vollendet und die darstellerische Arbeit des Interpreten erfolgreich abgeschlossen.

Eine meisterhafte Komposition und eine ebensolche Interpretation – das ist das Hauptziel eines jeden musikalischen Schaffens. Die beiden

sind untrennbar miteinander verbunden. Nur ein gutes Musikstück erregt die Lust zum Vortragen, und nur durch einen gelungenen Vortrag wirkt das betreffende Werk erhaben und eindrucksvoll.

2) DIE RICHTIGE BETONUNG DER NATIONALEN MENTALITÄT UND DES MODERNEN SCHÖNHEITSGEFÜHLS BEIM VORTRAGEN

Beim Vortrag kommt es darauf an, die Musik entsprechend der nationalen Mentalität unseres Volkes und seinem Geschmack zu gestalten.

Dazu muss das Vortragen auf unsere Art und Weise erfolgen. Wenn wir das auf die Art und Weise anderer Länder tun, können wir die koreanische Musik nicht entsprechend ihrem eigenen Stil interpretieren. Nur beim Einhalten der koreanischen Art und Weise können wir die Wesensmerkmale der nationalen Musik beibehalten und dabei unsere Musik gut vortragen.

Da wir keine ausländische Revolution, sondern auf unserem Boden die koreanische Revolution durchführen, müssen wir, selbst wenn auch nur ein vertontes musikalisches Werk dargeboten wird, die koreanische Musik, die den nationalen Gefühlen unseres Volkes entspricht und das wirkliche Leben unseres Landes widerspiegelt, gut vortragen. Wir müssen die Interpretation auf unsere Art und Weise vornehmen, um den speziellen Charakter und Reiz unserer Musik voll zur Geltung zu bringen und sie zugleich gemäß den Gefühlen unseres Volkes bestens vorzutragen.

Auch bei der Darbietung von ausländischen Musikwerken sind diese auf unsere Art und Weise zu interpretieren. Ihr Vortragen ist nützlich, um die Entwicklungstendenzen der modernen Musik und die Tonkunst anderer Länder kennen zu lernen und das Erbe der klassischen Musik, den gemeinsamen Reichtum der Menschheit, zu studieren. Das ist auch von entscheidender Bedeutung für die Erweiterung und Entwicklung des Austausches zwischen den Ländern und Nationen in der Musikkunst.

Ein wichtiges Prinzip bei der Interpretation von ausländischer Musik besteht darin, revolutionäre und gesunde Werke entsprechend dem Geschmack unseres Volkes darzubieten. Die Aufforderung, sie auf unsere Art und Weise vorzutragen, bedeutet allerdings nicht, die darin eingeschlossene nationale Eigenart des Gemütes entsprechend unserer eigenen Mentalität zu verändern. Nur wenn man die ursprüngliche Seele der ausländischen Musik unverändert bewahrt und sie gemäß dem musikalischen Geschmack unseres Volkes auf unsere Art und Weise vorträgt, kann auch sie bei unserem Volk einen guten Anklang finden.

Um die Vokalmusik auf unsere spezifische Weise zu entwickeln, müssen die Vokalisation und Gesangsart unseren speziellen Forderungen entsprechen.

Bezüglich der Vokalität stellen Stimme und Atem das Hauptproblem dar. Ohne eine ausgebildete Stimme kann man nicht richtig singen. Nur ein solcher Sänger, der eine gute Stimme hat und den Atem zu führen versteht, kann das musikalische Gefühl frei ausdrücken und die Musik gut gestalten.

In der Vokalmusik sind Stimme und Atem durch die Stimmbildung bedingt. Die Stimmqualität und die Atemführung hängen ferner mit dem Naturell des Vokalistens zusammen. Doch selbst ein Vokalist mit schöner Stimme, großem Klang- und Atemumfang vermag nicht wie erwünscht zu singen, wenn er sich nicht die wissenschaftliche Gesangkunst angeeignet hat.

Auch in der Stimmbildung kommt das nationale Gepräge zum Ausdruck. Früher versuchten manche Leute, die Vokalität anderer Länder als Ganzes zu übernehmen, indem sie meinten, dass keine nationale Spezifik auf die Stimmbildung wirke, weil diese der ganzen Welt gemein wäre. Das ist eine unwissenschaftliche Ansicht, die die Stimmbildung nur als physiologische Erscheinung betrachtet.

Die Stimmbildung ist keine rein technisch-fachliche Frage, die mit somatisch-physiologischen Bedingungen zusammenhängt, sondern auch eine ästhetische Frage, die mit der nationalen Geschmacksprägung in der Musik zusammenhängt. Die konkrete Neigung eines Menschen, die Musik wahrzunehmen und zu verstehen, zeigt sich gerade in der Stimm-

bildung, und je nachdem, wie vokalisiert wird, werden die Emotionen, Gedanken und Gefühle der Musik unterschiedlich empfunden.

In Bezug auf die somatisch-physiologischen Bedingungen unterscheiden sich die Koreaner ganz wesentlich von den Europäern, deshalb haben die darauf beruhende Aussprache und die phonetische Struktur der koreanischen Sprache auch ihre wesenseigenen Merkmale, die insbesondere auch die Stimmbildung beeinflussen.

Aus diesem Grunde können die Italiener unsere Lieder nur schwer singen, obwohl sie ihre eigenen Lieder ansonsten mühelos fließend zu singen vermögen. Die italienische Gesangskunst ist weltbekannt. Wenn wir aber diese unverändert anwenden würden, könnten wir unsere Musik nicht gemäß der Gefühlsprägung der Koreaner gestalten. Es ist geradezu unmöglich, sich mithilfe der ausländischen Vokalität die vielfältigen und feinen Gesangstechniken unserer nationalen Vokalmusik anzueignen und damit den eigentlichen Charakter unserer Volkslieder zu zeigen. Das wissenschaftliche Prinzip der Stimmbildung hat zwar Gemeinsamkeiten, aber in der konkreten Vokalität jeder Nation gibt es charakteristische Merkmale. Deshalb sind diese eindeutig herauszuarbeiten.

Wir müssen jedenfalls eine Vokalisation auswählen, mit der man entsprechend den Gefühlen unseres Volkes reine, klare, sanfte, schöne, klangvolle, frische und anmutige Laute bildet und ausspricht. Eine grobe und derbe, dunkle und trübe sowie eine dünne und kreischende Stimme widersprechen dem Gemüt unseres Volkes. Niemand mag einen Gesang, bei dem die singende Stimme der Mentalität des eigenen Volkes widerspricht.

In den alten Zeiten hatten die Sänger mit einer so schrillen Stimme gesungen, dass man kaum Mann und Frau auseinander halten konnte. Manche Leute, die einst mit der nationalen Vokalmusik zu tun hatten, wollten jedoch diese Gesangsart unverändert wieder beleben, indem sie sagten, die schrille Stimmbildung gehöre zur traditionellen Vokalmusik. Es ist ein Ausdruck von Archaismus, das, was dem nationalen Gemüt unseres Volkes mit seiner Vorliebe für schöne und sanfte Musik und dem Geschmack der Menschen in unserem Zeitalter widerspricht, für

traditionell zu halten und wieder beleben zu wollen. In der Vokalität unser eigenes Prinzip durchzusetzen, hat nichts mit Archaismus gemein.

Eine schöne Stimmbildung ist notwendig, um bei der musikalischen Gestaltung das nationale emotionale Gepräge zum Ausdruck zu bringen und zugleich das Schönheitsgefühl des Volkes wahrheitsgetreu widerzuspiegeln.

Die Lieder sind außerdem entsprechend dem ästhetischen Ideal des Volkes zu singen. Es ist sein einmütiges ästhetisches Ideal, sich an einer schönen Musik zu erfreuen. Dem Volk gefallen nur Lieder, die mit schöner Stimme gesungen werden. Heutzutage tragen in etlichen Ländern manche Sänger mit rauer und ohrenbetäubender, sogar keuchender Stimme auf abscheuliche Weise vor und meinen dabei, das sei moderne Musik. Diese Darstellungsweise verletzt den ästhetischen Geschmack des Volkes und ist Ausdruck der bürgerlichen Ästhetik, die das gesunde menschliche Denken lähmt und einer erotisierenden Musik das Wort erteilt. In unserer Musik ist auch der geringste Ausdruck unzulässig, der dem Verlangen und Streben des Volkes widerspricht, und bei der Auswahl ist eine Vokalität vorzuziehen, die gemäß dem Schönheitsgefühl unseres Volkes eine schöne Stimmbildung ermöglicht.

Wenn man eine schöne Stimme haben will, muss man sich die Prinzipien und Methoden der wissenschaftlichen Vokalisation aneignen.

Nur eine natürlich klingende Stimme wirkt schön. Ein Sänger, der keine natürlichen Laute bilden und hervorbringen kann, vermag kaum eine schöne Stimme erschallen zu lassen.

Die natürliche Stimmbildung muss auf dem wissenschaftlichen Prinzip der Vokalisation basieren. Wenn das Stimmorgan ungehindert, natürlich und leistungsstark wirkt, klingt die Stimme immer vollkommen und natürlich. Wenn aber seine Tätigkeit durch künstliche Hindernisse gehemmt wird, kann kaum eine schöne Stimme entstehen.

Natürliche und schöne Stimmen bilden sich nur heraus, wenn sie auf die richtige Vokalisation gestützt sind. Sie kommen erst dann zu Stande, wenn eine gute Resonanz, eine richtige und gelassene Atmung, die Einheit von tiefen und hohen Tönen und eine deutliche Aussprache gesichert werden. Resonanz, Atemtechnik, Stimm-Modulation und

Artikulation sind die Hauptmittel der Vokalität, die sich die Sänger unbedingt aneignen müssen.

Es ist keine wissenschaftliche Methode der Resonanz, häufig Nasale hervorzubringen. In diesem Fall klingt der Gesang unprofessionell. Man muss mit einer aus dem Bauch kommenden Stimme ungezwungen und frei singen.

Ein Sänger, der die Modulation nicht beherrscht, vermag weder die tiefen und hohen Töne mit gleichem Umfang und Timbre zu verknüpfen noch die natürliche musikalische Verbindung zu sichern. Manche Sänger können beim Gesang hohe Töne nicht ruhig hervorbringen, sondern schreien laut, oder ihre Stimme überschlägt sich, denn sie haben sich die Methoden der richtigen Stimm-Modulation nicht angeeignet.

Die Beherrschung der richtigen Atemtechnik ist eine der Voraussetzungen dafür, die Töne leicht und ruhig hervorzubringen und dabei musikalische Gefühle ungezwungen zum Ausdruck zu bringen. Ohne eine solche Atemtechnik ist der Sänger wegen Atemnot nicht in der Lage, beim Singen die Musik natürlich und ohne Unebenheiten zu gestalten.

Eine exakte Artikulierung ist ebenfalls entscheidend bei der Vokalisation. Wenn die Aussprache undeutlich ist, wird der Liedtext nicht exakt genug übermittelt, und die Gedanken und Gefühle des Liedes können vom Publikum nicht klar empfunden werden. Da der Text die Gedanken und Gefühle eines Liedes ausführlich zum Ausdruck bringt, muss er dem Publikum auch deutlich mitgeteilt werden. Ein Sänger, der es nicht versteht, den Text klar zu übermitteln, kann den Anforderungen konkreter Musikwerke nicht genügen. Die Sänger müssen sich neben einer schönen Stimmbildung auch die Artikulation aneignen, mit der sie den Text deutlich aussprechen sowie das Sprachgefühl und die emotionale Färbung der koreanischen Sprache feinfühlig wiedergeben können.

Die emotionale Färbung und die Wirkung eines Liedes verändern sich je nachdem, welche Gesangsart angewandt wird. Um die Lieder entsprechend dem Gemüt, Denken und Fühlen unseres Volkes darzustellen, muss auch in der Art des Gesanges unseren Anforderungen entsprochen werden. Selbst ein Sänger mit wohlklingender Stimme kann

nicht meisterhaft sein, wenn er es nicht versteht, bei der musikalischen Gestaltung unsere Gesangsart anzuwenden.

Früher waren nicht wenige Menschen der falschen Meinung, dass unsere Gesangsart nur die nationale Vokalmusik betreffe und mit der europäischen Vokalmusik nichts gemein habe. Das ist darauf zurückzuführen, dass sie das Wesen unserer Gesangsart verkannten und keine richtige Vorstellung von der nationalen und der europäischen Vokalmusik hatten.

Unsere Gesangsart wird nicht davon bestimmt, ob es sich um eine nationale oder eine europäische Vokalmusik handelt, auch wenn sich beide Arten der Vokalmusik in der Gesangsart unterscheiden. Dieser Umstand und unsere Gesangsart sind getrennt zu betrachten. Bei der Bestimmung unserer Gesangsart geht es nicht darum, ob sie die nationale oder die europäische Vokalmusik betrifft, sondern darum, ob sie das nationale Gemüt und das moderne Schönheitsgefühl unseres Volkes anspricht oder nicht. Entspricht eine Gesangsart diesen Kriterien, so kann sie als unsere Gesangsart gelten, obwohl sie in der europäischen Vokalmusik angewandt wird.

Da die Gesangsart ebenso den spezifischen Charakter einer jeweiligen Epoche widerspiegelt, gliedert sie sich in die traditionelle und die erneuerte Gesangsrichtung. Die Gesangsart der alten koreanischen Operette mit schriller Stimme kann unseren nationalen Melodien nicht entsprechen, und auch die volksliedhafte Gesangsart im alten Stil kann bei der Gestaltung der Vokalmusik den heutigen Zeitgeschmack nicht richtig treffen. Die volksliedhafte Gesangsart, die in unserer Epoche neu entwickelt wurde, ist für die Gestaltung der Volkslieder und volksliednaher Lieder geeignet, aber nicht für andere Lieder.

Alle übrigen Lieder können ihren eigenen Reiz nur dann zeigen, wenn sie in der für die europäische Vokalmusik bestimmten Gesangsart dargeboten werden. Das bedeutet aber nicht, dass man in der europäischen Vokalmusik die nationale emotionale Spezifik ignorieren darf. Die Gesangsart für solche Lieder muss so beschaffen sein, dass bei deren Darbietung die Merkmale der europäischen Vokalmusik belebt werden und zugleich die nationale Stimmung voll zur Geltung kommt.

Wenn diese Forderung erfüllt ist, kann auch die Gesangsart der europäischen Vokalmusik als unsere Gesangsart bezeichnet werden.

Daran, dass es auch in der europäischen Vokalmusik unsere Gesangsart gibt, ist nicht im Geringsten zu zweifeln. Die europäische Vokalmusik sagt an und für sich rein begrifflich schon, dass sie aus Europa gekommen ist. Im Prozess des internationalen Austausches innerhalb der Musikkultur existierte in der Musikkunst unseres Landes schon seit langem neben der nationalen auch die europäische Vokalmusik. Im Laufe der Zeit nahm sie die nationalen Spezifika in sich auf, Merkmale der nationalen Musik sickerten in sie ein, und allmählich gewann sie eine neue, andere Form als die eigentliche europäische Musik und wurde schließlich völlig zu der unseren. Deshalb ist die europäische Vokalmusik, von der wir sprechen, keineswegs mit der europäischen Musik gleichzusetzen. Wir gebrauchen die Worte nationale und europäische Vokalmusik, um die auf den Volksliedern beruhende Vokalmusik von der auf den modernen Liedern beruhenden Vokalmusik zu unterscheiden, die beide zu unserer Musik gehören, aber jeweils ihre eigene Spezifik aufweisen. Da auch die europäische Vokalmusik eine Gattung unserer Musik ist, gibt es darin unsere Gesangsart, die sich von der europäischen unterscheidet. Man muss den Begriff „unsere Gesangsart“ im weiteren Sinne verstehen; man darf sie nicht auf nur die eine – die nationale oder die europäische – Vokalmusik beschränken.

Unsere Gesangsart muss den Besonderheiten der nationalen und den der europäischen Vokalmusik entsprechen.

Das bedeutet nicht, dass beides miteinander zu vermischen sei. Man sollte in der ersteren wie auch in der letzteren Vokalmusik jeweils ihre Spezifik bewahren. Bereits seit langem betont unsere Partei, dass unsere Musik weder ein Mittelding zwischen den Volksliedern und anderen Liedern noch zwischen der nationalen und der europäischen Vokalmusik sein darf. Unsere Gesangsart muss so beschaffen sein, dass sich darin die nationale und die europäische Vokalmusik klar voneinander unterscheiden und beide insgesamt entsprechend dem Gemüt, Denken und Fühlen unseres Volkes gesungen werden.

Bei uns werden heute neue Musikformen wie z. B. Chorgesang mit Volksliedsoli geschaffen, in denen die nationale und die europäische Vokalmusik miteinander verbunden sind; sie sind beim Volk beliebt. Die Verbindung der nationalen mit der europäischen Vokalmusik wird von uns in neuer Weise erprobt und gefördert und stellt einen interessanten Weg zur modernen Entwicklung unserer nationalen Musik dar. Hierbei ist unbedingt zu vermeiden, dass beides durcheinander gebracht wird. Für die richtige Verbindung der beiden Arten der Vokalmusik darf man weder die eine verabsolutieren und diese dabei besonders hervorheben noch beide ignorieren und so ein Mittelding zwischen beiden schaffen.

Die nationale Vokalmusik unterscheidet sich durch ihre spezifischen Triller und Tremolos deutlich von der europäischen. Es ist eine nur der nationalen Vokalmusik eigene Technik, die in den Noten aufgeschriebenen Töne als Grundlage hervorzubringen, sie dabei mit vielfältigen Mikrotönen und feinen Vibrationen zu verzieren und so den Musikstil zu wahren. In der nationalen Vokalmusik gibt es sowohl Melismen, die eine kurze Melodie zwischen ein oder zwei Tönen verzieren, als auch solche, die mehrere Töne miteinander verbinden und eine längere Melodie verzieren.

Die spezifischen Gesangstechniken der nationalen Vokalmusik sind nicht nur auf Triller und Tremolos beschränkt, sondern sie sind so vielfältig und reich, dass es nicht leicht fällt zu erkennen, welche davon man nicht auslassen darf; denn in jeder Technik gibt es weitere Techniken. Wer es nicht versteht, sie wirkungsvoll anzuwenden, kann kein Volksliedsänger werden und kann die Lieder nicht gemäß der Spezifik der nationalen Vokalmusik sachkundig singen.

Da es auch in der europäischen Vokalmusik entsprechende Gesangsarten gibt, sollten die betreffenden Sänger ihre Spezifik zum Tragen bringen. Die europäischen Gesangstechniken, die bei einer energischen und gedehnten Darstellung der Lieder bekundet werden, lassen sich nicht durch die nationalen ersetzen.

Bei der Belebung der Spezifik der nationalen und der europäischen Gesangsart müssen unbedingt das Schönheitsgefühl der Epoche und die nationale Mentalität unseres Volkes berücksichtigt werden.

Man darf keine Lieder unter Berufung auf Wahrung der nationalen Gesangsart in altertümlicher Weise singen. Dem Gemüt unseres Volkes und dem modernen Schönheitsgefühl widerspricht es, Volkslieder mit übermäßigen Trillern oder allzu starken Tremolos zu singen. Bei übermäßigem Tremolieren kann der Gesang altertümlich wirken, und wenn der Triller überflüssigerweise verwendet oder die Trillerkette allzu kompliziert wird, kann der Gesang an keiner Stelle stilvoll, sondern umgekehrt nur verschwommen klingen.

Bei der Belebung der europäischen Gesangsart darf man das Fremdartige nicht einfach nur nachahmen.

Früher glaubten manche Sänger, dass sie die Spezifik der europäischen Vokalmusik erst dann zur Geltung bringen könnten, wenn sie wie Ausländer laute und lang gedehnte Töne hervorbrächten. Unser Volk mag diese Gesangsart nicht, es zieht einen sanften und ruhigen Gesang mit schöner Stimme vor. Die nationale Mentalität unseres Volkes zu ignorieren und nur von der Spezifik der europäischen Vokalmusik zu reden, ist ein Ausdruck von Dogmatismus. Archaismus und Dogmatismus haben nichts mit unserer eigentlichen Mentalität gemein, und wenn die Anforderungskriterien unserer Gesangsart unbeachtet bleiben, kann von der Spezifik der nationalen und der europäischen Vokalmusik keine Rede mehr sein.

In der Instrumentalmusik kommt es ebenso darauf an, die Spezifik der nationalen und der europäischen Instrumente richtig zur Geltung zu bringen.

Instrumentalmusikalisch ist vor allem die Frage der richtigen Spielart zu lösen. Jedes Instrument hat seine eigene Spielart. Die Spezifik der Musikinstrumente zeigt sich jeweils in ihrer Spielart, und diese wiederum beeinflusst erheblich ihr Timbre und ihren Umfang.

In der Spielart unterscheiden sich die nationalen Instrumente von den europäischen, z. B. bei den Saiteninstrumenten die Violine von Sohaegum, bei den Holzblasinstrumenten die Querflöte und Oboe von Jodae und Saenap. Was erst die Spieltechnik mit Tremolos und Mikrotönen betrifft, so ist sie den nationalen Instrumenten durchaus eigen, lässt sich aber kaum mit europäischen Instrumenten ausführen.

Die Instrumentalisten müssen in der Spielart das Spezifische ihres Instruments richtig zur Geltung bringen, nämlich bei den nationalen Instrumenten deren Spezifik und bei den europäischen deren Eigenschaften.

Beim Kayagum-Spiel kann nur durch das Tremolieren die Eigenart dieses Zupfinstruments gezeigt werden. Selbst wenn die nationalen Blasinstrumente wie z. B. Tanso und Jodae tremolierend geblasen werden, so klingen sie dennoch angenehm. Einst musizierten Kayagum-Spieler wegen der Modernisierung der Spielart ohne Tremolo, sodass es nicht mehr erkennbar war, ob sie Gitarre oder Harfe spielten. Beim Spielen auf nationalen Instrumenten wie Kayagum ist das Tremolieren eine besondere Fertigkeit, und die Unterlassung dieser Verzierung bedeutet, den hauptsächlichsten Reiz der nationalen Instrumente nicht zu offenbaren. Das ist unserer Art des künstlerischen Schaffens fremd. Es ist zwar angebracht, die Spielart unserer nationalen Instrumente zu modernisieren, aber unzulässig, dass ihr nationales Kolorit gedämpft wird oder alle Instrumente die gleiche Klangfarbe hervorbringen.

Die Spielart der nationalen Instrumente muss modernisiert werden, wobei die ihnen eigenen Techniken wie z. B. das Tremolo zu bewahren sind. Natürlich braucht man beim Spielen auf Kayagum und dgl. nicht wie im altertümlichen Stil allzu stark zu tremolieren. Man darf für die nationale Färbung in der Spielart der nationalen Instrumente keinen altertümlichen Effekt zeigen. Das Tremolo muss an den richtigen Stellen der Musik effektiv verwendet werden und jedes Mal glänzend sein, nur dann kann es der nationalen Mentalität und dem modernen Schönheitssinn entsprechen.

Die nationalen Instrumentalisten sollten die spezifischen Spieltechniken der nationalen Instrumente wie das Tremolieren und die Mikrotöne aktiv anwenden, damit die herausragenden musikalischen Begabungen unseres Volkes im Instrumentalspiel deutlich zum Ausdruck kommen.

Auch beim Spielen auf europäischen Instrumenten sind die diesen eigenen Merkmale zu beleben. Man darf die europäischen Instrumente nicht unter Berufung auf unsere Vortragsweise wie die nationalen

handhaben. Wenn man die Spezifik der ersteren Instrumente ignoriert und die Geige so wie Haegum (koreanische Kniefiedel) spielt, besteht keine Notwendigkeit, die Violine nach unserer Spielweise erklingen zu lassen. Da die europäischen Instrumente ihre eigenen Spezifika und Vorzüge haben, müssen diese in ihrer Spielart auch unverändert zur Geltung kommen. Es geht darum, sie so zu spielen, dass die Spielart ihrer Spezifik entspricht, zugleich aber unsere Musik optimal vorgetragen und das Fühlen unseres Volkes angemessen widergespiegelt werden kann.

Es ist kein Problem, unsere Musik auch mit europäischen Instrumenten nach den koreanischen Rhythmen zu gestalten. Auch diese Instrumente können koreanisch wirken, wenn jedes davon sein eigenes Gepräge beibehält und nach koreanischen Rhythmen gespielt wird.

In puncto Klangfarbe muss man unser Timbre möglichst gut zur Wirkung bringen. Nur wenn mit den europäischen Instrumenten eine dumpfe und scharfe Klangfarbe vermieden und auf ihnen klangvoll, sanft und flexibel musiziert wird, entsprechen sie dem Geschmack und dem Gemüt unseres Volkes.

Wenn auf ihnen mit koreanischen Rhythmen und mit der dem nationalen Gemüt entsprechenden Klangfarbe die koreanische Musik gut vorgetragen wird, können sie von unserem Volk begrüßt werden.

Die Musikanten sollten auf unsere spezifische Art und Weise hervorragend musizieren, damit bei der Musikgestaltung auch die nationalen Emotionen, Gedanken und Gefühle unseres Volkes authentisch zum Ausdruck kommen können.

3) WAHRUNG INDIVIDUELLER MERKMALE BEIM VORTRAG

Die Musikgestaltung sollte neuartig und originell sein. Das ist eine wesenseigene Forderung der Musikkunst unserer Prägung und eine wichtige Bedingung für die Verstärkung der kognitiv-erzieherischen Funktion von Musikwerken. Nur eine neue und originelle Musik-

gestaltung kann die vielfältigen und reichen Gedanken, Empfindungen und das Lebensgefühl des Menschen wahrheitsgetreu und lebendig zum Ausdruck bringen und sich gut anhören.

Um solch eine Musikgestaltung zu erreichen, ist es notwendig, beim Vortrag entsprechend dem einzigartigen Merkmal jedes Musikstückes sein emotionales Kolorit zur Wirkung zu bringen.

Jedes Musikwerk hat nämlich ein ihm eigenes Merkmal. Grenzenlos vielfältig und reich sind die Gedanken und Gefühle des Menschen sowie sein Lebensgemüt, die die Musik widerzuspiegeln hat. Sie werden zum Inhalt der Musikwerke und bestimmen deren Form. Da in einem Musikwerk die schöpferische Individualität des Komponisten wirkt, hat jedes Musikwerk im thematisch-ideologischen Inhalt und der Ausdrucksform die ihm eigene Spezifik.

Diese Spezifik eines Musikwerks äußert sich vor allem deutlich in seinem emotionalen Kolorit. Nur wenn der Interpret das emotionale Kolorit der Musik richtig zur Geltung bringt, kann er eine ausgezeichnete und einzigartige Musikgestaltung schaffen, die dem Charakter des Werkes entspricht. Bei der Interpretation geht es hauptsächlich darum, das Gemüt der Musik richtig zu verstehen und deren Gedanken und Gefühle unverfälscht auszudrücken.

Um beim Vortrag die emotionale Färbung der Musik genau herauszuarbeiten, ist es notwendig, das Thema und den ideologisch-emotionalen Inhalt des Werkes gründlich zu erkennen.

Erst dann kann der Interpret das spezifische emotionale Kolorit des Werkes richtig herausfinden, es deutlich beleben und dadurch die Musik in origineller und neuartiger Weise darstellen.

Auch im Musikstück ist sein Inhalt die Hauptsache. Dabei sollte das emotionale Kolorit der Musik auf jeden Fall dem Inhalt des Werkes entsprechen und dazu dienen, ihn besser zu illustrieren. Ein emotionales Kolorit, das dem Inhalt widerspricht, macht den Charakter der Musik verschwommen und zerstört die Wahrhaftigkeit der Darstellung.

Nur wenn man auch über den historischen Hintergrund der Entstehung eines Musikstücks gut Bescheid weiß, kann man beim Vortrag dessen emotionales Kolorit richtig hervortreten lassen.

Die Musikwerke, die im Gedächtnis des Volkes lange frisch bleiben, zeugen von dem sozialen Milieu ihrer Entstehungszeit und dem bedeutsamen historischen Hintergrund. Das Lied „Der Mai des Sieges“ z. B. erinnert an die Begeisterung an jenem bedeutsamen Festtag, den die koreanische Arbeiterklasse nach der Befreiung erstmals beging: An diesem Feiertag defilierte sie auf dem Platz vorbei und bot dabei Kim Il Sung, der den ersten Staat der Arbeiter und Bauern errichtete und den misshandelten und unterdrückten werktätigen Volksmassen das wahre Glück brachte, große Dankesgrüße und jubelte ihm herzlich zu. Wenn man dieses soziale Milieu und diesen historischen Hintergrund klar erkannt hat und das Lied singt, wird der Charakter des Werkes emotional deutlicher zum Tragen kommen und auch die musikalische Gestaltung noch eindrucksvoller sein.

Der Vortragende sollte dabei auch an die konkrete ausdrucksstarke Spezifik der Melodie in all ihrer Feinheit denken.

Da in der Musik die Melodie das Hauptmittel zum Ausdruck eines ideologisch-emotionalen Inhalts ist, besteht auch beim Vortrag die erstrangige Aufgabe darin, diese bestens darzustellen.

So hat jede Melodie in puncto Intonation, Rhythmus, Tonart, Harmonie, Takt und Tempo unterschiedliche Merkmale. Auch die Ausführungsweise und der Fluss der Melodie sind in jedem Werk unterschiedlich. Wenn der Interpret eine dem Charakter des Werkes entsprechende Musikgestaltung in origineller Weise schaffen will, darf er die konkreten Ausdrucksmerkmale der Melodie nicht außer Acht lassen.

Die Revolutionslieder „Das Lied zur Generalmobilmachung“ und „Das Lied von der Frauenemanzipation“ haben zwar einen revolutionären Inhalt, unterscheiden sich aber in der melodischen Ausdrucksform voneinander. Um diese Lieder entsprechend ihrem Charakter darzustellen, muss man das erste Lied vite und das zweite moderato und gelassen vortragen. Nur dann können der tatkräftige und kämpferische Eindruck des ersten Liedes und die schlichte und innerliche Gemütsstimmung des zweiten Liedes lebensecht empfunden werden. Wenn man hingegen die Ausdrucksmerkmale der Melodien nicht berücksichtigt und die Lieder

von unterschiedlichem Charakter zu einer gleichartigen Gestaltung bringt, könnte das musikalische Bild entstellt werden.

Um aber eine neue und originelle Musikgestaltung zu erzielen, muss man beim Vortrag die Charakteristika der jeweiligen Art und Vortragsform der Musik klar hervortreten lassen.

Jedes Musikstück hat nämlich ein seiner Art entsprechendes Merkmal und stützt sich auf eine bestimmte Vortragsform. Ein lyrisches Lied und ein Marschlied z. B. weisen eine unterschiedliche Spezifik auf, ebenso ein Solo-, Ensemblegesang und Pangchang (untermalender Gesang). Deshalb sollte die Interpretation auch den Spezifika der jeweiligen Art und Vortragsform der Musik entsprechen.

Unter den Liedern gibt es sowohl jene, die die fachlich-technische Kompetenz eines Experten verlangen, als auch jene, die rein volkstümlich gestaltet werden sollen, damit die Massen sie leicht singen können. Das Lied „Ein sozialistisches Paradies“ klingt z. B. erst dann geschmackvoll, wenn es mit hohen Techniken des Sängers einhergeht; das „Lied vom Pflügen“ hingegen hört sich gut an, wenn es in volkstümlicher Weise und ansprechend gesungen wird.

Allerdings sollten sich die Vortragstechniken beim Sologesang und -spiel von denen in der Ensembleform unterscheiden.

Beim Sologesang oder -spiel sind die individuellen Techniken höchst feinfühlig zur Geltung zu bringen. Erfolg oder Misserfolg im Solo hängt nämlich hauptsächlich von der Vortragsweise des für die Hauptmelodie zuständigen Solisten ab.

Natürlich ist beim Sologesang und -spiel auch die Begleitung wichtig. Wenn aber die Solisten nicht wie erwünscht vortragen, kann die Musik nicht aufleben, egal wie gut die Begleitung auch sein mag.

Die Solisten müssen deshalb im Solovortrag ihre individuellen Techniken vollauf entfalten, und zugunsten einer besseren Belebung hat sich die Begleitung unterzuordnen. Auf keinen Fall darf es passieren, dass sich der Solosänger nach der Begleitung richtet, um sie zu betonen. Bei der Gestaltung eines Liedes sollte nicht der Sänger der Begleitung, sondern die Begleitung dem Sänger folgen. Nur so kann der Solosänger

unabhängig von der Begleitung seine hohe Gesangkunst genügend bekunden und die Musik bestens darstellen.

Bei der Gestaltung eines Ensembles hingegen müssen sich die individuellen Techniken aller Interpreten dem ganzen Ensemble unterordnen. Das heißt, bei der Gestaltung eines Ensemblestücks darf man nicht die individuellen Vortragstechniken nur einer einzelnen Stimme verabsolutieren.

Der Reiz einer Ensemblegestaltung besteht in ihrer künstlerisch harmonischen Schönheit.

Zum Ensemble gehören ein technisches Ensemble und ein Bühnenensemble. Die Musik in der Ensembleform kann eine vollkommene Einheit der künstlerischen Harmonie nur dann realisieren, wenn beim Vortrag das technische Ensemble, das auditiv wahrgenommen wird, und das bühnenhafte Ensemble, das visuell wahrgenommen wird, gleichermaßen zum Zug kommen.

Das technische Ensemble ist für die Verwirklichung eines akustischen Zusammenspiels und zur Harmonisierung musikalischer Klänge bestimmt und bildet den Hauptpfeiler bei der musikalischen Ensemblegestaltung. Ein musikalischer Klang klingt erst dann harmonisch, wenn das Timbre und der Umfang eine gestalterische Einheit bilden. Diese beiden sind die Hauptmittel, die das Gemüt der Musik ausdrücken; ihre Harmonie und Einheit werden durch technisches Ensemble erreicht.

Bei der Musik in einer Ensembleform muss man auf die technische Übereinstimmung achten, darf aber dabei die bühnenhafte Abstimmung nicht unterschätzen. Die letztere ist nämlich dafür bestimmt, die Mimik und Gestik der Vortragenden zu vereinheitlichen, deshalb ist sie bei der Bühnenaufführung ebenfalls sehr wichtig. Auch die Mundöffnung von Sängern muss übereinstimmend sein. Wenn die meisten Sänger den Mund weit, aber nur ein oder zwei Sänger wenig auf tun, sieht das nicht gut aus und ist nicht klangschön.

Bei der Interpretation der Orchestermusik müssen die Streicher den Bogen einheitlich führen. Wenn bei der Darbietung derselben Melodie oder desselben Rhythmus die einen Spieler den Bogen auf- und die

anderen abstreichen, wirken die Bühne diffus und die Töne disharmonisch, sodass auch das musikalische Feingefühl kaum auf seine Kosten kommt.

Bei der musikalischen Gestaltung sind die technische und die bühnenspezifische Übereinstimmung untrennbar miteinander verbunden. Nur wenn im Vortrag jede technische Frage vollends beantwortet und so im musikalischen Klang eine gute Harmonie gewährleistet wird, kann das Problem der Vereinheitlichung von Mimik und Gestik leicht gelöst werden; nur wenn diese miteinander übereinstimmen und so die Bühne ein einheitliches Bild bietet, kann ein musikalischer Zusammenklang harmonisch empfunden werden. Ohne die technische Übereinstimmung ist die bühnenhafte unmöglich, und umgekehrt ist die erste ohne die letztere ausgeschlossen.

In der Ensemblesmusik, in der die musikalische Gestaltung eine auditive und visuelle Harmonie und Einheit bilden muss, sind nur die zum gesamten Ensemble passenden Vortragstechniken erforderlich, unzulässig sind dagegen individuelle Vortragstechniken, die dem Ensemble nicht entsprechen. In der Ensemblesmusik muss die individuelle Vortragskunst der einzelnen Interpreten dem gesamten Ensemble untergeordnet sein, und ihre künstlerische Phantasie und Techniken müssen sich zu einer Musikgestaltung vereinigen.

Um bei der Musikgestaltung eine niveauevolle Übereinstimmung zu sichern, muss man die Spielarten nach einem bestimmten Maßstab vereinheitlichen. Sonst ist nämlich kein harmonischer Zusammenklang zu erwarten und die Vereinheitlichung von Mimik und Gestik kaum möglich. Nur durch eine einheitliche Spielart wird die Klangfarbe harmonisch und der Charakter der Musik deutlich.

Im Vokalmusikensemble müssen die Vokalisation und die Gesangsart vereinheitlicht werden, sonst wird die Tonfarbe uneinheitlich und es ist unmöglich, entsprechend den gestalterischen Forderungen des Werkes zu singen. Erst wenn die Stimmbildung wie auch die Atemführung und der Triller eine Einheit bilden, entsteht eine übereinstimmend harmonische und elegante Vokalgestaltung.

Außerdem sind im Instrumentalmusikensemble die Spielarten der Instrumente zu vereinheitlichen. Nur so kann das Ensemble ein hohes Darstellungsniveau erreichen. Sonst disharmonieren die Klänge und verschlechtert sich auch die Klangfarbe.

Auch bezüglich der Belebung der einzigartigen Merkmale der einzelnen Instrumente sind ihre Spielarten zu vereinheitlichen. Ein Instrumentalmusikensemble strebt keinesfalls danach, gemischte Klänge von mehreren Instrumenten zu erzielen, die die Eigenschaften der Instrumente ausschließen. Es setzt voraus, dass die Eigenschaft jedes Instruments belebt wird.

Die Spielart führt die dem betreffenden Instrument eigenen Merkmale vor. Nur wenn im Instrumentalmusikensemble die einzelnen Instrumente in der Spielart vereinheitlicht sind, können ihre unterschiedlichen Spezifika hervortreten und die Klänge der deutlich unterscheidbaren Instrumente eine Harmonie bilden, sodass das Ensemble einen noch größeren Effekt erzielt.

Die Geschlossenheit der Interpreten im Denken und Wollen ist eine wichtige Forderung, um bei der Musikgestaltung eine niveauevolle Übereinstimmung zu gewährleisten.

Die Ensemblegestaltung ist allerdings keine rein technisch-fachliche Frage. In der Ensemblesmusik wird eine echte Harmonie durch hohe Techniken der Vortragenden wie auch durch ihre kollektive Einheit im Denken und Wollen erreicht. Nur wenn sie so zusammengeschlossen sind, können sie ihre schöpferische Individualität und künstlerische Begabung gemäß dem gemeinsamen Ziel der Schaffung einer Musikgestaltung dem gesamten Ensemble unterordnen.

Beim Vortragen die Individualität jedes Interpreten deutlich zur Wirkung zu bringen, ist eine der entscheidenden Voraussetzungen für die Schaffung einer neuen und originellen Musikgestaltung.

Alle Vortragenden haben nämlich ihre eigene Individualität. Da jeder Mensch ein individuelles Wesen ist, sind Neigungen und Geschmack der Interpreten in der Musik verschieden, ebenso ihre Fähigkeit zur Anwendung der Darstellungsmittel und -methoden. Wenn die Individualität der einzelnen Vortragenden klar zum Ausdruck

kommt, wird die Musikgestaltung originell und neuartig. Auch ein neues Musikwerk glänzt nicht, wenn es nicht auf der Individualität des Interpreten basiert.

Soll aber bei der Musikgestaltung die Individualität des Vortragenden demonstriert werden, so kommt es auf die richtige Auswahl von Melodien an.

Das ist eine Voraussetzung dafür, eine meisterhafte Interpretation zu verwirklichen. Nur wenn der Interpret passende Melodien ausgewählt hat, kann er mit seiner Individualität hohe Vortragstechniken meisterhaft zeigen und eine neue und einzigartige Musikgestaltung schaffen.

Deshalb sind solche Melodien auszuwählen, die zur Konstitution der einzelnen Interpreten und ihren technischen Spezifika passen.

So ist bei einer musikalischen Aufführung zu bemerken, dass die einen Interpreten eine schnelle und flotte Melodie, aber die anderen eine langsame und innerliche Melodie besser vortragen. Das alles ist ein Ausdruck ihres eigenen psychischen Charakters und eine Widerspiegelung ihrer Konstitution und vortragstechnischen Spezifik.

Schon allein die angeborene Konstitution der Interpreten ist sehr unterschiedlich, so z. B. die Stimme der Sänger, die Hände der Saiteninstrumentalisten und die Lippen und Zunge der Bläser.

Auch die vortragstechnischen Spezifika sind unterschiedlich bei den Solo- und Opernsängern, bei den Interpreten der nationalen Vokalmusik und denen der europäischen Vokalmusik.

Weil die Interpreten so unterschiedliche Konstitution und technische Spezifika haben, können sie nicht optimal vortragen, wenn eine Melodie ohne Rücksicht darauf ausgewählt wird.

Ein Sänger sollte deshalb eine Melodie unter Berücksichtigung seiner Stimme, Atmung und Ähnliches wählen.

Um bei der musikalischen Gestaltung die Individualität des Vortragenden vollends zu entfalten, gilt es, besonders originelle Gestaltungsmethoden anzuwenden.

In den Methoden der musikalischen Gestaltung darf es weder Schema noch Schablone geben. Weil das Leben so überaus vielfältig ist und die Werke von unterschiedlichem Charakter sind, braucht man die

musikalische Darstellung nicht in ein bestimmtes Schema oder einen Rahmen zu zwingen.

Bei der musikalischen Gestaltung ist jede Schablonierung zu vermeiden, die Wiederholung und Ähnlichkeit erzeugt. Beides bedeutet in der Kunst den Tod.

Je nach Art und Form der Musik wirken in deren Darstellungsmethoden ganz allgemeine Prinzipien. Die Orchestermusik, die breit und prächtig klingt, und das instrumentale Ensemblespiel, das gemütlich und feinfühlig wirken soll, werden in unterschiedlicher Weise gestaltet, ebenso in einer Oper der Sologesang mit dramatischem Gefühl und der leichte und helle Hintergrundgesang. Das alles sind allgemeine Charakteristika der Darstellungsmethoden, aber kein konkretes Rezept, das den gestalterischen Forderungen jedes einzelnen Werkes entspricht. Die musikalischen Gestaltungsmethoden müssen zu den allgemeinen Merkmalen von Art und Form der Musik passen und zugleich unter Belegung der konkreten Spezifik jedes Werkes und der Individualität des Vortragenden eigenschöpferisch und einmalig sein.

Der Interpret sollte sich deshalb darauf verstehen, jedes Mal eine neue, den anderen unbekanntere Darstellungsmethode zu erfinden und auch die bereits üblichen Methoden neuartig zu verwenden. Wenn es aber allzu viele gute Methoden gibt, beeinträchtigen sie die Erhabenheit der Gestaltung, und der Interpret, der andere nachahmt, kann nicht seine eigene Individualität zeigen.

Die schöpferische Individualität des Vortragenden darf nicht immer dieselbe bleiben.

Sie muss vor allem im Einklang mit den Erfordernissen des revolutionären Zeitalters und der fortschreitenden Literatur und Kunst unablässig erneuert und bereichert werden. Eine stagnierende Individualität vermag nicht ständig neue Gestaltung zu schaffen, ebenso wie das Neue von gestern nicht das Neue von heute sein kann. Jene schöpferische Individualität, die nichts Originales zu Stande bringen kann, ist in Wirklichkeit keine; jene Individualität, die sich nicht weiter entwickelt, kann nicht lange glänzen. Die Interpreten müssen ihre schöpferische Individualität unablässig neu und in vielerlei Hinsicht

entwickeln, bereichern und vervollkommen. Wer sie für unveränderlich hält, wird schließlich von seinem eigenen Stil gefesselt und so das Schöpferum verlieren.

Die Individualität des Interpreten ist allerdings weder unantastbar noch absolut.

Die Verleugnung der Individualität der Künstler ist gleichbedeutend mit der Negierung des künstlerischen Schaffens selbst. Doch darf man nicht jede Individualität achten und unterstützen, nur weil sie jedem Künstler eigen ist.

Die Belebung der Individualität und der Liberalismus sind zweierlei. Die erste bedeutet keinesfalls, irgendeine individuelle Neigung zu fördern oder beim Schaffen von Kunst volle „Freiheit“ zuzulassen.

Unser gesamtes Kunstschaffen muss auf jeden Fall unter der Anleitung der Partei erfolgen und jeder unserer künstlerischen Mitarbeiter im Sinne des Kurses der Partei und ihrer Forderungen tätig sein. Die Interpreten dürfen bei der musikalischen Gestaltung nicht nur ihre Individualität in den Vordergrund stellen und verabsolutieren, vielmehr müssen sie diese an den Richtlinien und Forderungen der Partei messen und sich dabei in ihrer Individualität auch nicht das geringste liberalistische Element erlauben.

Der Lebenssinn eines Interpreten besteht nicht allein darin, wie viele Musikwerke er vorgetragen hat, sondern vor allem darin, welche neue und originelle Musikgestaltung er kreiert hat. Die Vortragenden sollten von daher hervorragende Musikgestaltungen schaffen, in denen die Spezifik des Werkes und ihre Individualität klar zum Ausdruck kommen, und so ihr interpretatorisches Leben wertvoll krönen.

4) VORTRAG MIT LEIDENSCHAFT

Die Interpretation sollte vor allem so sein, dass sie die Herzen der Zuhörer ganz gefangen nimmt und bei ihnen auch nach der Darbietung einen tiefen Eindruck hinterlässt.

Man sollte mit Leidenschaft vortragen. Nur dann kann die Musik die Herzen der Zuhörer rühren.

Der Mensch nimmt hauptsächlich mit seinem Gefühl und Gemüt die Musik wahr und begreift so die Musikwelt. Diese ist eine im Musikwerk widergespiegelte Gedanken-, Gefühls- und Gemütswelt des Menschen.

Nur eine Musik von starkem Gefühl und reichem Gemüt kann durch ihre tief greifende Gestaltung die Herzen der Menschen stark bewegen. Eine gefühllose und gemütsarme Musik ist keine wirkliche Musik und kann die Menschen auch nicht ansprechen.

Musikalische Empfindungen und Emotionen werden nur beim *Passionato* reich und glühend empfunden.

Dabei ist die Leidenschaft ein konkreter Ausdruck des Gefühls, das sich im gehobenen Gemütszustand äußert. Eine leidenschaftliche Interpretation erhebt und vertieft die Gedanken und Gefühle der Musik emotional noch stärker und reißt das Publikum mit, das sich unwissentlich in die Musikwelt versetzt. Eine leidenschaftslose, gelassene und kraftlose Interpretation kann weder das Gefühl und Gemüt zum Tragen bringen noch eine eindrucksvolle Musikgestaltung schaffen, noch die Herzen des Publikums ergreifen.

Vor allem ist das leidenschaftliche Vortragen auch dafür erforderlich, den lebendigen Geist unserer revolutionären Epoche zu zeigen.

Die Musik muss deshalb vom Zeitgeist durchdrungen sein. Die heutige Wirklichkeit, in der das souveräne und schöpferische Leben der werktätigen Volksmassen voll aufblüht, ist von revolutionärer Tatkraft und Romantik sowie glühendem Elan erfüllt. Insofern sollte unsere Musik die Lebensgefühle der heutigen Wirklichkeit wahrheitsgetreu beinhalten und deutlich ausdrücken. Nur so kann aus der Musik der Zeitgeist sprechen und beim Publikum eine emotionale Sympathie mit den bedeutungsvollen Gedanken und Gefühlen erweckt werden, von denen das Musikstück erfüllt ist. Auch die revolutionäre Tatkraft und Romantik, die unser Leben kennzeichnen, können ohne glühende Passion, die der Musikgestaltung Energie und Vitalität verleiht, nicht eindrucksvoll dargestellt werden.

Das Passionato des Interpreten muss vor allem mit echtem Gefühl ausgedrückt werden.

Dabei sollte die Musikgestaltung immer wahrheitsgetreu sein. Nur so kann sie die Herzen des Publikums rühren und es in eine endlose Welt der Begeisterung führen.

Um die Musik wirklichkeitsnah zu gestalten, darf man sich beim Vortragen nicht von der Erregung tragen lassen. Die Musik leidenschaftlich vorzutragen, bedeutet nicht, sich von Gefühlen überwältigen zu lassen. Das sind zwei ganz verschiedene Dinge.

Überwiegt das Gefühl, so verliert die Darstellung an Wirklichkeitstreue. Wenn in der musikalischen Interpretation das Gefühl dominiert, ist es unmöglich, ein richtiges Tempo zu finden, das Intervall zu treffen und die erwünschte Gestaltung zu erreichen. Dann wird auch ein gemüt- und reizvolles Lied einen schlechten Eindruck machen und keine Anziehungskraft mehr haben.

Wenn die Aufregung überhand nimmt, entstehen bei der Gestaltung Subjektivismus und Groteskes. Die Musik sollte deshalb so gestaltet werden, dass die Zuhörer bei ihrer wahrheitsgetreuen Darstellung ungezwungen mitkommen, sich in sie einleben und unwillkürlich bewegt sind. Die Zuhörer bleiben kalt, wenn der Vortragende, von subjektiven Gefühlen erfasst, ausschließlich in gehobener Stimmung interpretiert. Es wirkt grotesk bei der Musikgestaltung, sich ohne Sympathie des Publikums im Gefühl zu übersteigern. Bei der Musikgestaltung sind Subjektives und Groteskes unzulässig.

Vielmehr sollte das Gefühl beim Vortrag dem natürlichen Strom des lebensechten Gefühlsausdrucks entsprechen.

Es muss vom Herzen kommen. Sonst ist es kein wahrhaftes Gefühl und kann die Menschen nicht bewegen.

Ein Gefühl entsteht bei Menschen zwar durch die psychische Wirkung, bleibt aber nicht nur eine rein seelische Erscheinung. Das Gefühl des Menschen erzeugt immer auch seinen äußerlichen Ausdruck, und dieser kommt umso deutlicher zum Vorschein, je mehr sich das Gefühl innerlich anhäuft und heftiger wird. Das menschliche Gefühl kommt vor allem im Gesicht und beim Handeln direkt und fein zum

Ausdruck. Ebendeshalb ist von einem Gesichtsausdruck und einer Handlung die Psyche des Menschen abzulesen und seine Geisteswelt zu erahnen.

Die Leidenschaft des Vortragenden sollte bei der musikalischen Gestaltung gemäß dem natürlichen Strom des lebensnahen Gefühlsausdrucks unverfälscht zutage treten.

Beim Vortragen darf der Klang nicht nur aus der Stimme oder dem Fingerspiel kommen, sondern er muss auch aus dem Herzen ertönen.

Das Gefühl der Musik kommt nämlich deutlich in deren Klang zum Ausdruck. Wenn der musikalische Klang nicht gemütvoll und leidenschaftlich erscheint, kann von einer Leidenschaftlichkeit des Interpreten keine Rede sein. In emotional ruhigen und gefühllosen Klängen kann weder die Leidenschaft des Vortragenden gespürt werden noch die Musikgestaltung eindrucksvoll wirken.

Um durch leidenschaftliche Musikklänge eine eindrucksvolle Gestaltung zu erzielen, muss der Interpret die Schönheit des Lebens und den sinnvollen gedanklich-emotionalen Inhalt des Werkes in sein Herz einschließen. Wenn der Sänger sein vom Herzen kommendes Gefühl durch einen musikalischen Klang ungekünstelt ausdrückt, kann er die Musik mit glühender Leidenschaft erfüllen, ohne die Stimme zu heben.

Natürlich müssen die Interpreten es verstehen, auch mit Mimik und Gestik das musikalische Gefühl auszudrücken. Nur dann können sie den gedanklich-emotionalen Inhalt und die gestalterische Absicht der Musik noch besser mitteilen. Wenn sie die Musik ausdrucks- und regungslos vortragen, klingt sie gefühlsarm, sodass sie sich uninteressant anhört und ihre gestalterische Authentizität verliert.

Auch um das Publikum auf die Musikführung einzustimmen, muss der Vortragende die musikalischen Gefühle durch sein Mienen- und Gebärdenspiel offen zeigen. Beim Vortragen der Musik auf der Bühne hört das Publikum nicht nur zu, sondern sieht auch mit den Augen den jeweiligen Gesichtsausdruck und die Bewegungen des Interpreten. Deshalb muss beim Vortragen der Brennpunkt der Gestaltung gleichzeitig mit den Augen und den Ohren des Publikums übereinstimmen.

Man sollte zwar die Gefühle mit Mienen und Gebärden ausdrücken, sich aber davor hüten, den Gesichtsausdruck übermäßig oft zu wechseln oder den Körper übermäßig zu bewegen. Wenn mit der Mimik und der Gestik das Äußere zu sehr betont wird, erscheint die Musikgestaltung gekünstelt. Ein gekünsteltes Gefühl wirkt nicht nur unnatürlich und ungeschickt, sondern es beeinträchtigt auch die Erhabenheit der Gestaltung. Erst wenn der Vortragende sich auf der Bühne ohne jede Bewegung dennoch zu bewegen scheint und umgekehrt auch trotz Bewegungen regungslos wirkt, kann man sagen, dass das musikalische Gefühl künstlerisch wahrheitsgetreu ausgedrückt wurde.

Damit die musikalische Empfindung aber so gezeigt werden kann, muss jede einzelne Miene und Gebärde eine natürliche äußere Erscheinung des menschlichen Gemütszustands sein. Die Musikgestaltung wirkt erst dann echt und eindrucksvoll, wenn das im Herzen hochsteigende innere Gefühl im Mienen- und Gebärdenspiel zum Ausdruck kommt und sich auf diese Weise die unbändige Leidenschaft des Interpreten am ganzen Körper empfinden lässt.

Beim Vortrag ist das gesamte Stimmungsbild richtig zu steuern.

Deshalb muss die Musik Veränderungen, d. h. ein An- und Abschwellen einschließen. Sie darf weder nur schön dargeboten werden, um ein einfaches Gefühl auszudrücken, noch für das Passionato von Anfang bis Ende nur kräftig vorgetragen werden. Auch kurze Lieder muss man an den erforderlichen Stellen schön, kräftig oder breit singen. Nur eine variierte und wechselvolle Musik hört sich attraktiv an und kann das Publikum tief beeindrucken, weil sie seiner Seele einen Wechsel von Spannung und Entspannung schenkt.

Unter dem Vorwand der Variierung des Gefühls darf man allerdings die emotionale Färbung der Musik nicht allzu sehr nuancieren. In der Musik sollte der Hauptstrom der Gefühle durchgehend konsequent fließen, und verschiedene Nuancen der veränderlichen Gefühle müssen sich vom führenden Gefühl ableiten. Nur so kann das Hauptkolorit des Gefühls verdeutlicht und zugleich die Musikgestaltung im vielfältig wechselnden emotionalen Hell und Dunkel ergreifend empfunden werden.

Um die Musik variabel und abwechslungsreich zu gestalten, gilt es, beim Vortragen die Gefühle richtig zu steuern.

Wer reiche Gefühle hat und die innere Erregung zurückzuhalten, zu beherrschen versteht, ist ein wahrer Künstler. Ein Interpret, der sein Gefühl nicht kompetent ausdrücken kann, ist außer Stande, eine gute musikalische Gestaltung zu erreichen.

Deshalb muss der Vortragende dazu fähig sein, seine Gefühle gemäß der Logik des Lebens zu steuern.

Weil das Leben die Grundlage der Gefühlsregung ist, kann der Strom der Gefühle, losgelöst von jeder Lebenslogik, nicht natürlich sein. Der Strom der Gefühle entspricht der Logik des Lebens, die besagt, dass auf eine Spannung die Entspannung und auf eine Anhäufung die Explosion folgt. Die Interpreten müssen deshalb gemäß dem Fluss der Lebensgefühle die musikalischen Gefühle ebenmäßig, aber wechselvoll steuern.

Beim Vortrag kommt es auf den Anfang an.

Der Vortragende muss die Musik von Anfang an mit vollem Gefühl darstellen. Nur so kann er die Herzen des Publikums ergreifen. Wenn er von Anbeginn an keinen guten Eindruck macht und gefühlsarm wirkt, ist keine gute Musikgestaltung zu erwarten, und das Publikum folgt ihm nicht in die Musikwelt hinein.

Dennoch darf man die Stimme nicht gleich von Anfang an heben, um den Beginn gefühlvoll zu gestalten. Das ist keine Darstellungsmethode unserer Prägung. Im Allgemeinen sollte der Gefühlsstrom in der Musik anfangs ruhig beginnen und dann allmählich ansteigen, nur dann kann er als ungekünstelt empfunden werden.

Das Gefühl am Anfang des Werks kann je nach dessen Charakter emotional in unterschiedlicher Weise ausgedrückt werden. In einigen Musikwerken beginnt es in ruhiger Stimmung, während es in manchen anderen Stücken in gehobener Gemütsstimmung kräftig anfängt. Im letzteren Fall darf man sein Gefühl nicht durch einen lauten Ansatz ausdrücken.

Eine gehobene Gemütsstimmung rührt nicht vom lauten Singen her. Sie kann auch durch ruhiges, natürliches und gefühlvolles Vortragen

ohne weiteres ausgedrückt werden. Wenn bei einem nicht lautstarken Klang reiche Gefühle und eine Gemütsstiefe empfunden werden, kann die Musikgestaltung von Anfang an umso eindrucksvoller wirken.

Der Vortragende sollte daher gemäß dem musikalischen Fluss seine Gefühle ruhig sammeln, sie dabei emotional weiter vertiefen und bereichern.

Wenn trotz des Zeitablaufs sein Gefühl nicht kulminiert, sondern auf derselben Ebene bleibt, so wird die musikalische Gestaltung nicht als tief greifend, sondern nur als langweilig empfunden. Wenn stattdessen aber das Gefühl ohne Anhäufung ganz plötzlich umschlägt oder häufig wechselt, wirkt es nicht mehr echt, sondern nur grob, und es wird sogar das bereits vorhandene Gefühl zerstört. Bei der Interpretation ist es deshalb wichtig, die Beständigkeit und den Wechsel des Gefühls sachgerecht miteinander zu verbinden.

Das heißt, die Interpreten müssen die Stellen, an denen sie einen großen künstlerischen Effekt erzielen wollen, richtig auswählen und die angehäuften Gefühle beeindruckend zu Tage treten lassen.

Zwar darf man bei der Musikgestaltung keine Stelle vernachlässigen, man kann aber auch nicht alle Stellen gleichermaßen zur Wirkung bringen. Wenn man nämlich jede Stelle schätzt und gleichermaßen herausarbeiten will, kann keine einzige Stelle mit voller Kraft zur Geltung kommen.

So muss es bei der Gestaltung von Musik ganz bestimmte Stellen geben, die auf einen künstlerischen Effekt abzielen. Der Vortragende muss sich sein Gefühl für genau diese Stellen aufzusparen wissen. Nur wenn die vorausgehende Erregung zurückgehalten wird und die angehäuften Gefühle an einer solchen Stelle ungehemmt zum Ausbruch kommen, kann die Musik dank des klaren emotionalen Kontrastes eindrucksvoll gestaltet werden.

Beim Vortragen der Musik ist der Gefühlswechsel erheblich vom Wechsel des Tempos, Timbres und Volumens abhängig.

Bei der Gestaltung von Musik gilt es, den Takt einzuhalten und gemäß dem musikalischen Gemüt das Tempo an den richtigen Stellen zu beschleunigen oder zu vermindern. Die gestalterische Palette wird

allerdings beträchtlich erweitert, wenn mit langsamem Tempo und in aller Gemütsruhe die konkrete gestalterische Absicht der Musik emotional betont wird. Aber beim Vortrag darf man nicht etwa um der Erweiterung der musikalischen Palette willen das Tempo noch mehr verlangsamen. Wenn das Tempo nämlich allzu schleppend ist, verschwindet die musikalische Harmonie, und das Gefühl wird gedämpft. Nachdem bei der musikalischen Gestaltung die Palette einmal ausgedehnt worden ist, muss sogleich das ursprüngliche Tempo aufrechterhalten werden.

Bei der musikalischen Gestaltung muss auch die Veränderung von Klangfarbe und Tonumfang vielfältig sein.

Das Tempo ist zwar ein entscheidendes Element, das den Gefühlswechsel anzeigt, aber nur allein damit ist es unmöglich, das Gefühl vielfältig und fein nuanciert zu verändern. Man sagt, es sei üblich, dass in der Musik bei der Verminderung des Tempos die gestalterische Breite vergrößert und bei der Beschleunigung des Tempos verengt werde. Aber das Gegenteil tritt ein, wenn die Klangfarbe und der Tonumfang unverändert bleiben.

Der Interpret muss die Veränderung des Tempos und die von Klangfarbe und Tonumfang organisch miteinander verbinden, um den Gefühlswechsel frei und reibungslos ausdrücken zu können und die Effektivität des Vortrags maximal zu erhöhen.

Beim Vortragen muss das musikalische Gefühl durch virtuoses Können künstlerisch ausgedrückt werden.

Die Leidenschaftlichkeit ist zwar ein Ausdruck des Gefühls, aber die Musik wird von ihr nur deshalb erfüllt, weil der Vortragende dieses Gefühl empfindet. Wenn er zwar eine heftige Gefühlsempfindung hat, aber keine künstlerischen Fertigkeiten besitzt, kann die Musikgestaltung auch nicht leidenschaftlich vorgetragen werden.

Deshalb sollte der Interpret bei der musikalischen Darstellung auch raffinierte Techniken zeigen.

Die künstlerischen Fertigkeiten sind die Fähigkeit, die Darstellungsmittel und -methoden kompetent anzuwenden. Nur wenn das Gefühl durch diese künstlerischen Fertigkeiten gestalterisch ausgedrückt wird,

kann es echt wirken und sich unverfälscht zu glühender Leidenschaft sublimieren, die das Publikum mitreißt. Die Gestaltung kann jedoch nicht durch das Gefühl allein bestimmt werden, und in solchen Gefühlen, die ohne Techniken direkt und kunstlos zu Tage treten, lässt sich kaum die im Herzen des Künstlers flammende Leidenschaft spüren.

Von daher müssen die Fertigkeiten des Vortragenden auch musikalisch besonders geschickt sein.

Die von der Kehle bzw. von den Fingern ausgehenden Techniken sind keine wahren künstlerischen Fertigkeiten. Die Techniken des Interpreten müssen in dem einheitlichen Begriff „Musikgestaltung“ so verschmolzen sein, dass sie dem Publikum verborgen bleiben und mit dem natürlichen emotionalen Fluss der Musik übereinstimmen. Nur durch sachkundige musikalische Fertigkeiten kann ein so echtes Gefühl wie im wahren Leben entstehen und die glühende Leidenschaft des Vortragenden empfunden werden.

Unter Berufung auf die kunstvolle Darstellung der Musik darf man allerdings keine unnötige Effekthascherei oder Manipulation betreiben.

Einst klammerten sich manche Vokalistinnen an die Methode, das Tempo zu verlangsamen und die Tonalität zu erhöhen, wenn von ihnen verlangt wurde, Lieder kunstvoll darzustellen. Sie gingen eher von der Absicht aus, ihre Tricks zu zeigen und ihre Fertigkeiten zu demonstrieren, als davon, die Musik mit lebensechten Gefühlen eindrucksvoll zu gestalten. Es ist eine überholte Methode, im schleppenden Gesang das Gefühl und in der Erhöhung der Stimme die Technik zu sehen. Der Interpret darf seine Fertigkeiten auf keinen Fall allein wegen dieser Techniken demonstrieren.

Der musikalische Vortrag sollte sich nämlich immer noch angenehm und ungekünstelt anhören.

Nur ein solcher Vortrag, der angenehm und ungezwungen ist, zugleich aber das Gefühl übermittelt und das Können erkennen lässt, ist als meisterhaft zu betrachten. Es ist eigentlich bereits eine Kunst für sich, die Musik angenehm vorzutragen. Die wahre künstlerische Technik des Interpreten besteht nämlich darin, dass er zwar angenehm und ungezwungen vorträgt, zugleich aber das Publikum die tiefe Gestaltungswelt

der Musik mit großer Begeisterung und Intensität in sich aufnehmen kann und von den feinen und bewährten Fertigkeiten fasziniert wird.

Wenn man leidenschaftlich vortragen will, muss man sich tief in die Musikwelt hineinversetzen.

Erst wenn der Vortragende einen starken Wunsch in sich fühlt, das Leben mit ganzer Seele zu besingen, steigt in ihm eine schöpferische Passion hoch. Der unstillbare Drang nach dem Besingen des Lebens entsteht aus der Liebe zum Leben. Ohne diese lässt sich das Herz nicht bewegen, sodass keine Leidenschaft entstehen kann. Wenn das Herz des Vortragenden von der heißen Liebe zum Leben und von der flammenden Leidenschaft erfüllt wird, kann er sich tief in die Musikwelt hineinversetzen. Nur wenn er in der Tiefe der Musikwelt versinkt und sich ihrem Gefühlsreichtum ganz hingibt, kann er sich das im Werk widerspiegelte Leben zu Eigen machen und die Musik voller Leidenschaft und eindrucksvoll darstellen.

Deshalb muss der Interpret über eine ausgesprochen künstlerische Phantasie verfügen.

Sie ist eine Quelle, aus der alle Vorstellungen von der Gestaltung des Werkes und eine schöpferische Leidenschaft entstehen. Nur mit der künstlerischen Phantasie kann der Vortragende sich das Leben des Menschen und seine Gefühlswelt, welche im Werke widerspiegelt sind, lebendig vorstellen und dabei seine Leidenschaft der Vertiefung der Musikgestaltung widmen. Ohne die künstlerische Phantasie und Vorstellungskraft kann er den Lebensinhalt der Musik, der emotional geäußert wird, nicht gründlich veranschaulichen und ersetzt die Gestaltung durch einen gefühl- und gemütslosen Klang.

Von daher muss die künstlerische Phantasie des Interpreten dem musikalischen Gefühl des Musikwerkes entsprechen und dahin vertieft werden, dass sie die Intensität des Gefühls lyrisch erhöht und die Musik gestalterisch von neuem ergänzt und bereichert.

Man sollte um einer neuen und kühnen künstlerischen Phantasie willen weder die Darstellung abstrakt machen noch einer subjektiven Neigung verfallen. Eine vom Leben des Werkes losgelöste Phantasie ist sinnlos und kann keine Hilfe bei der Schaffung einer Gestaltung leisten.

Die Phantasie des Interpreten muss auf dem Leben beruhen, wirklichkeitsnah und typisch sein sowie dazu dienen, den ideologisch-emotionalen Inhalt des Musikwerkes noch eindrucksvoller vorzuführen.

Außerdem muss der Vortragende die Noten auswendig lernen.

Nur dann kann er frei vortragen und mit voller Leidenschaft eine ausgezeichnete Musikgestaltung schaffen.

Das Auswendiglernen der Noten bedeutet, nicht nur einfach den Notentext zu memorieren, sondern sich auch den darin widergespiegelten gedanklich-emotionalen Inhalt und den Gefühlsstrom entsprechend der Absicht des Komponisten völlig zu Eigen zu machen.

Wenn man die Noten nämlich in- und auswendig kennt, gewinnt man das Selbstvertrauen, um beim Vortrag die Musik ohne geringsten Fehlgriff bestens darzustellen, und kann seine Leidenschaft darauf konzentrieren, das musikalische Gefühl zu äußern und richtig zu interpretieren. Ferner kann man frei vortragen, sodass der Klang verbessert und die Kultiviertheit des Vortrags erhöht wird. Aber wenn man ohne Auswendiglernen der Noten vorträgt, kann man weder gefühlvoll noch leidenschaftlich interpretieren, weil der Geist durch das Lesen der Noten zerstreut wird.

Der Interpret muss beherzigen, dass er ohne Leidenschaft keine tief greifende Musikgestaltung schaffen kann; er sollte sich deshalb zu jedem Erlebnis leidenschaftlich verhalten und jedes Musikstück voller Leidenschaft vortragen.

5) DER INTERPRET ALS EIN MEISTER DES SCHAFFENS

Wie sehr ein Musikwerk geschätzt wird, hängt ganz entscheidend von seinem Tondichter wie auch von seinem Vortragenden ab, der es auf der Bühne darbietet. Die weltweit bekannten Meisterwerke sind zusammen mit den Namen ihrer Komponisten wie auch denen der Interpreten in die Geschichte eingegangen.

Der Vortragende ist ein höchst individueller und selbstständiger Schöpfer der Musikgestaltung. Er muss alle Fragen bei der Auswahl des Werkes und der Gestaltung der Musik originell und selbstständig lösen.

Beim Gestalten einer Musik kann er vom Komponisten oder Dirigenten und anderen Hilfe erhalten. Diese Hilfe darf jedoch nicht zur Unterdrückung seiner eigenen Individualität und Selbstständigkeit führen, sondern sollte dazu beitragen, seine schöpferische Rolle zu verstärken. Der Interpret muss ein Meister des Schaffens sein, der jedwede schwierige gestalterische Aufgabe eigenständig lösen kann und immer eine hervorragende musikalische Gestaltung erreicht.

Dafür sollte er sich vor allem die richtige ästhetische Anschauung unserer Prägung aneignen.

Das steht nämlich bei der künstlerischen Arbeit stets an erster Stelle. Nur mit der richtigen ästhetischen Auffassung kann man auf der Grundlage einer wissenschaftlichen Erkenntnis der ästhetischen Beziehung der Kunst zur Wirklichkeit die Schönheit des Lebens genau wahrnehmen und beurteilen und entsprechend dem ästhetischen Ideal des Menschen schöne künstlerische Gestaltungen schaffen. Wem eine solche Anschauung fehlt, der ist nicht im Stande, mit klarem Ziel und mit Zuversicht eine energische künstlerische Schaffenskraft zu entfalten, denn er wird beim Schaffen diese und jene Wendungen und Wechselfälle durchleben. Manche Schöpfer und Künstler bringen gegen ihren subjektiven Willen nur Werke von niedrigem ideologisch-künstlerischem Wert und emotionaler Unklarheit hervor, was dann ein Schandfleck in ihrem schöpferischen Leben ist. Das ist vor allem darauf zurückzuführen, dass sie sich keine richtige ästhetische Anschauung angeeignet haben.

Der Interpret sollte die auf der Juche-Ideologie beruhende Auffassung von der Ästhetik haben, um die Musikgestaltung entsprechend den Forderungen der Epoche und den Bestrebungen des Volkes hervorragend zu erreichen. Nur der Vortragende mit einer solchen Auffassung kann gute musikalische Gestaltungen erzielen, die dem ästhetischen Ideal des souveränen Menschen entsprechen, und somit aktiv zur ideologisch-emotionalen Erziehung der Menschen beitragen.

Die genannte Auffassung ist die wissenschaftlichste und originellste Idee über die Ästhetik, die auf der Grundlage des von der Juche-Ideologie beleuchteten philosophischen Prinzips, das den Menschen in den Mittelpunkt stellt, die ästhetischen Beziehungen zwischen Wirklichkeit und Mensch sowie zwischen Wirklichkeit und Kunst ergründet hat. Die anthropozentrische Ästhetik unserer Prägung ermöglicht es, die schönen Gegenstände, die in der wirklichen Welt objektiv existieren, richtig zu erkennen und zu erfassen; sie erhellt wissenschaftlich die Spezifik der Literatur und Kunst und die darauf wirkenden Gesetze. Der Interpret muss von diesem ästhetischen Grundsatz aus das Leben richtig beurteilen und auf der Basis der ästhetischen Anschauung unserer Prägung alle beim Schaffen der Gestaltung auftretenden Probleme lösen. Nur so kann er entsprechend dem ästhetischen Ideal des Menschen die musikalische Gefühlswelt vorführen.

Für die Aneignung der besagten Anschauung über die Ästhetik gilt es, die Juche-Ideologie und die darauf basierenden Ideen über Literatur und Kunst intensiv zu studieren.

Die Juche-Ideologie ist die philosophische Grundlage der ästhetischen Theorie unserer Prägung. Ihr revolutionärer Charakter und ihre Wissenschaftlichkeit werden von der Juche-Ideologie, die den Menschen in den Mittelpunkt stellt und die Beziehungen zwischen ihm und der Welt geklärt hat, zuverlässig garantiert.

Die auf dieser Ideologie beruhenden Literatur- und Kunstideen stellen die beste Richtschnur für den Aufbau der sozialistischen und kommunistischen Musikkunst dar, denn sie weisen deutlich die gesamte Richtung eines solchen Aufbaus und erhellen allseitig die Grundprinzipien und konkreten Wege zur Schaffung der Musikwerke.

Wenn der Interpret mit der Juche-Ideologie und den darauf beruhenden Literatur- und Kunstideen gründlich vertraut ist und sie zur Richtschnur seines Kunstschaffens macht, vermag er in der Musikgestaltung die edlen ästhetischen Bestrebungen des souveränen Menschen bestens durchzusetzen.

Die Aneignung unserer ästhetischen Anschauung ist eng damit verbunden, den Charakter und das Leben des Menschen unseres Typs tief greifend zu erforschen.

Zum Gegenstand unserer Literatur und Kunst gehören allerdings nicht die Menschen im Allgemeinen und ihr Leben insgesamt, sondern der neue Mensch unseres Typs und sein Leben. Ein solcher Mensch ist der Prototyp eines wahrhaften Menschen, der die schönsten Charakterzüge und die erhabensten Lebensbestrebungen hat. Um dessen im Werk widergespiegelte schöne Geisteswelt durch die Musik verinnerlicht zu zeigen, muss der Vortragende dessen Charakter und Leben gründlich kennen lernen.

Auch das tiefgründige Studium der ideologisch-ästhetischen Merkmale der berühmten Musikwerke, die beim Volk beliebt sind, ist ein wichtiges Unterpfand dafür, mit der ästhetischen Anschauung unserer Prägung schöne Musikgestaltungen eindrucksvoll darzubieten.

Ebenso wie nur die konkreten Erscheinungen leicht aufzufassen und die praxisverbundenen Kenntnisse verwendbar sind, kann auch die Aneignung der ästhetischen Anschauung unserer Prägung über die Musik leicht bewältigt werden, erst wenn man die ideologisch-ästhetischen Merkmale der musikalischen Meisterwerke gründlich studiert und konkret analysiert; dann erst kann diese Anschauung bei der musikalischen Darstellung wirklichen Nutzen bringen.

Der Interpret muss allerdings eine hohe schöpferische Darstellungskunst haben, um ein Meister seines Schaffens zu werden.

Es ist aber auch die Hauptpflicht der Schöpfer und Künstler, das politische Vertrauen der Partei durch ihre Qualifikation zu rechtfertigen. Nur der Vortragende mit hohen künstlerischen Fertigkeiten kann ausgezeichnete Musikgestaltungen erzielen und dadurch das Vertrauen und die Erwartung der Partei treulich erwidern.

Insofern muss er dazu befähigt sein, unabhängig von Bedingungen und Umständen immer jedes Musikstück bestens zu gestalten, und den von der Partei festgelegten Standard der Darstellung weiter aufrechterhalten. Das Gerede von der Kondition u. a. ist ein Ausdruck der Launenhaftigkeit und ein Überbleibsel der alten interpretatorischen

Lebensweise. Ein künstlerisch hochqualifizierter Interpret hofft beim Vortragen weder auf einen Zufall, noch ist er von Umständen abhängig, sondern der Erfolg des Vortrags stellt sich von selbst ein.

Die weitere Verbesserung der schöpferischen Darstellungskunst der Interpreten ist auch dafür erforderlich, unser künstlerisches Niveau mit der fortschreitenden modernen Tendenz in Einklang zu bringen.

Wir müssen in der Musik immer nach Neuem streben und die Entwicklungstendenz der modernen Musik ein- und überholen. Auch wenn wir eine klassische Musik vorzutragen haben, müssen wir das auf der Grundlage des Wissens von dem gegenwärtigen Trend tun.

Im Bereich der Komposition wird heute im Weltmaßstab neben der Musik in großer Besetzung eine Musikform in kleiner Besetzung meist gefördert. Je kleiner die Besetzung ist, desto höhere schöpferische Darbietungskunst verlangt sie von den einzelnen Interpreten. Nur ein künstlerisch hochqualifizierter Vortragende kann die komplizierten und feinen Techniken bei der Gestaltung eines kleinen Ensembles zufrieden stellend vorführen und die neu erfundenen Darstellungsmittel und -methoden der modernen Musik gekonnt benutzen.

Bei der Erhöhung der künstlerischen Qualifikation kommt es vor allem darauf an, eine stabile Grundlage für das Vortragen zu legen.

Ohne diese Grundlage ist keine Kunst zu entwickeln. Nur mit einer solchen festen Grundlage kann der Interpret die vom Werk gestellten neuen und vielfältigen gestalterischen Forderungen sowie schwierigen und komplizierten technischen Probleme erfolgreich lösen.

Dabei sollte jeder Vortragende seine spezifische Klangfarbe haben.

Da die Interpretation eine spezielle Kunstgattung ist, die mittels der Akustik die Gestaltung schafft, geht es hauptsächlich darum, einen guten Klang hervorzubringen. Nur der Vortrag mit schöner und spezieller Tonfarbe macht die Musik stimmungsvoll. Mit glanzlosen und gewöhnlichen Klängen kann man die Musik nicht eindrucksvoll gestalten, wie viele Fertigkeiten man beim Vortrag auch vorführen mag. Die Musik sollte so dargestellt werden, dass allein schon an der Klangfarbe des Vortragenden erkennbar ist, wer singt bzw. spielt.

Auch beim Vortragen der Musik sind die Töne musikalisch zu bearbeiten und künstlerisch zu verfeinern.

Mit der spezifischen Klangfarbe des Vortragenden ist nicht eine einfache Stimme oder ein natürlicher Klang des betreffenden Instruments gemeint. Die originelle Klangfarbe des Interpreten ist zwar losgelöst von der speziellen Klangfarbe der Stimme oder des Instruments undenkbar, aber allein durch die Belebung der angeborenen natürlichen Stimme und der allgemeinen Spezifika der Instrumente kann keine tief greifende und neuartige Musikgestaltung geschaffen werden. Eine Musik mit unbearbeitetem Klang ist gemütsarm und gestalterisch glanzlos. Die Klangfarbe kann erst dann ein kraftvolles Mittel zur reichen Musikgestaltung werden, wenn sie einerseits auf der angeborenen Stimme oder den allgemeinen Klängen der Instrumente basiert, zugleich aber musikalisch bearbeitet und künstlerisch verfeinert worden ist.

Bei der Bearbeitung der Töne ist vor allem darauf zu achten, dass sie nicht künstlich klingen. Die künstlich bearbeiteten Klänge hören sich nämlich unangenehmer als die natürlichen an. Nur jene Töne, die zwar musikalisch bearbeitet worden sind, aber wie unbearbeitet, d. h. natürlich klingen, können das reiche Gemüt der Musik wahrheitsgetreu zum Ausdruck bringen.

Der Vortragende muss vor allem genaue Tempi und Töne empfinden können.

Beim musikalischen Vortrag geht es darum, das richtige Tempo und Intervall zu finden und sie unentwegt aufrechtzuerhalten. Wenn man das Tempo nicht richtig nimmt oder es verändert, wird der Charakter der Musik verändert und kein Gefühl mehr empfunden. Der Interpret muss es also verstehen, das im Werk bestimmte Tempo ganz genau zu nehmen und ungeachtet der eigenen Gemütsregungen das Tempo exakt einzuhalten.

Die wissenschaftliche Atemführung und Artikulation gehören ebenfalls zu den wichtigen Vortragstechniken, die die Interpreten sich aneignen müssen.

Bei der Verbesserung der schöpferischen Darstellungskunst kommt es ferner darauf an, genügend Vortragstechniken zu erlangen, die die moderne Tendenz der fortschreitenden Musikkunst erfordert.

Der Vortragende muss es verstehen, ein Instrument zu spielen und gleichzeitig ein Lied zu singen. Nur dann ist es bei der musikalischen Gestaltung möglich, auch mit wenigen Personen einen großen Effekt zu erzielen und die künstlerische Harmonie des Gesangs mit der Begleitung niveauvoll zu realisieren. Für die Gestaltung der lebensnahen und kämpferischen Massenmusik ist jene Vortragsform geeignet, in der man beim Spielen eines Instruments singt. Wenn die Sänger kein Instrument beherrschen und die Instrumentalisten nicht singen können, ist es unmöglich, unsere Vortragskunst auf ein Niveau zu heben, das die Epoche erfordert.

Vor allem ist das Klavier eine entscheidende Grundlage der Musik, ein Instrument nämlich, das die gestalterischen Absichten des Musikwerkes komplex verwirklichen kann. Deshalb muss man das Klavier spielen können, um die Musik zu kennen.

Außerdem muss der Vortragende das Mikrofon zu benutzen wissen. Da es auf der Theaterbühne häufig gebraucht wird, sollte er große Aufmerksamkeit darauf richten, es auch effektiv zu verwenden. Dann kann er auch mit leisem Ton die klangliche Gestaltung farbenreich und angenehm vernehmbar machen.

Er muss auch einen passenden Bewegungsrhythmus haben. Nur so kann er sich ungekünstelt bewegen, Töne leichter und besser hervorbringen und auch einen visuell guten Eindruck auf das Publikum machen.

Insgesamt muss seine künstlerische Darstellung mit seinen reichen Bühnenerfahrungen verbunden sein.

Ohne diese kann auch der Vortragende mit hohen Techniken die Musik nicht bestens gestalten; er wird auf der Bühne Lampenfieber haben und daher seine Fertigkeiten nicht vollends offenbaren können. Nur wenn er reiche Bühnenerfahrungen hat, vermag er auf der Bühne mutig und kühn aufzutreten und seine bewährten Vortragstechniken unabhängig vom Ort und von der Situation in aller Ruhe restlos zu zeigen.

Für die Sammlung reicher Bühnenerfahrungen muss er viele Musikwerke von vielfältigem Charakter und unterschiedlichen Formen einstudieren. Dadurch kann er verschiedene Vortragsweisen und -techniken anwenden und dabei diese in der Praxis erproben und festigen sowie die Kunstgriffe und Geheimnisse für eine hervorragende Musikgestaltung finden.

Die schöpferische Darstellungskunst des Vortragenden muss vor allem von umfassenden Kenntnissen auf dem Gebiet der Musik begleitet sein.

Nur wer neben hohen Vortragstechniken solches Wissen besitzt, kann ein Meister seines Schaffens werden, dem die Gestaltung keines Musikstücks Schwierigkeiten bereitet. Die Musikgestaltung eines Interpreten, der reiche musikalische Kenntnisse hat und sich in der Musikkunst auskennt, ist immer originell, tiefsinnig und eindrucksvoll.

Deshalb sollten die Vortragenden die musikalischen Meisterwerke ganz und gar in- und auswendig kennen.

Wer wenig von ihnen weiß, kann nicht als musikalischer Experte gelten. Wer sich in vielen Meisterwerken auskennt und sie jederzeit vorzutragen fähig ist, kann als niveauvoller Interpret betrachtet und jedes Mal auf der Bühne vom Publikum gelobt werden.

Die Bekanntschaft mit zahlreichen Meisterwerken ist ein Vermögen des Interpreten. Er sollte unsere hervorragenden und weltbekannten Meisterwerke anderer Länder auswendig lernen und sie zum geistigen Kapital für sein interpretatorisches Leben machen.

Er muss auch die Fähigkeit zur Analyse der Musikwerke in sich herausbilden.

Diese Analyse ist ein Ausgangspunkt der Erkenntnis und Erfassung von Musikwerken und eine wichtige Garantie dafür, deren gedanklich-emotionalen Inhalt eindrucksvoll auszudrücken. Der Vortragende muss deshalb die historische Zeit, in der ein Musikstück entstand, die schöpferischen Tendenzen verschiedener Schulen aus jener Zeit und sogar die besondere individuelle Eigenschaft jedes einzelnen Schöpfers genau analysieren und erfassen, von Inhalt und Form jedes Musikwerkes ganz zu schweigen. Nur auf dieser Grundlage kann er eine originelle und

eindrucksvolle Musikgestaltung erreichen. Wem es an dieser Fähigkeit mangelt, der ist außer Stande, die charakteristischen Merkmale eines Musikstückes richtig zu verstehen und eine überzeugende Gestaltungswelt der Musik vorzuführen.

Die schöpferische Darstellungskunst ist nicht angeboren. Sie verfeinert sich durch intensives Üben. Die Interpreten sollten sich deshalb durch unermüdliche Anstrengungen, Forschungen und Übungen zu Schaffensmeistern von hohem künstlerischem Können entwickeln.

6) DER DIRIGENT ALS LEITER EINES ORCHESTERS

Nur das Orchester mit einem Dirigenten als Leiter kann gut vortragen, ebenso wie nur eine vom Befehlshaber geführte Armee siegreich kämpfen kann. Die Qualität einer musikalischen Gestaltung hängt also erheblich davon ab, wie der Dirigent sein Kollektiv der Interpreten dirigiert. Wenn seine Führungsfähigkeit und Dirigiertechnik zu wünschen übrig lassen, kann keine vortreffliche Musikgestaltung entstehen.

Die Hauptaufgabe des Dirigenten besteht vor allem darin, die organisatorisch-politische Arbeit mit seinem Interpretenkollektiv und die gestalterische Anleitung des Musikwerkes richtig zu leisten.

Der Dirigent muss deshalb in erster Linie ein Erzieher und Organisator sein, der direkt für den ganzen Schaffensprozess der Vortragenden zuständig ist, und erst dann ein Schöpfer der Musikgestaltung.

Dabei ist die interpretatorische Gestaltung hauptsächlich ein Produkt des kollektiven Wissens und Bemühens der Vortragenden. Eine hervorragende Darbietung erfordert, dass sich alle Interpreten im Denken und Wollen fest zusammenschließen und mit einer herrngemäßen Haltung ihrer Verantwortung und Rolle gerecht werden.

Um ihre Einheit im Denken und Wollen zu erreichen, ihr politisches Selbstbewusstsein und ihren schöpferischen Elan zu erwecken und dadurch die Erfüllung ihrer Darstellungsaufgabe niveauvoll und bestens zu erzielen, muss der Dirigent eine gezielte organisatorisch-politische Arbeit mit den Vortragenden leisten. Nur wenn er der politischen Arbeit

mit ihnen den Vorrang einräumt, so ihre Herzen bewegt und durch eine exakte organisatorische Arbeit ihr Kollektiv richtig führt, kann die Musikgestaltung erfolgreich sein.

Der Dirigent muss seine große Kraft für die gestalterische Anleitung der Musik einsetzen.

Diese Anleitung ist der Hauptbereich, in dem seine Begabung und Fähigkeit zur Musikgestaltung bekundet werden. Eben in der richtigen darstellerischen Leitung bestehen der große Anteil und die besondere Rolle des für die musikalische Gestaltung verantwortlichen Dirigenten, den weder Schöpfer noch Vortragende ersetzen können.

Der Dirigent muss die darstellerische Arbeit, angefangen mit den Vortragstechniken bis hin zur Gestik und Mimik der Interpreten, richtig anleiten.

Dabei sollte er seine vorrangige Aufmerksamkeit vor allem auf die Verbesserung ihrer Vortragstechniken richten.

Das musikalische Darstellungsniveau hängt nämlich direkt von diesen Techniken ab. Nur ein Interpret mit hohen Techniken kann jedes Musikstück hervorragend darbieten.

Die Vortragskunst betrifft zwar auch die individuelle Qualifikation der Interpreten, aber allein durch ihre Begabungen und Bemühungen können alle Techniken beim musikalischen Vortragen kaum vollends zur Geltung gebracht werden. Von daher ist es eine wichtige Darstellungsaufgabe des Dirigenten, bei der musikalischen Gestaltung die Spielweise der Instrumente und die schöpferische Individualität der Vortragenden zu vereinheitlichen sowie die gestalterischen Forderungen der Musik zu stellen und ihnen zu genügen. Wenn er z. B. das Schwergewicht auf die Verbesserung der praktischen Vortragskunst legt und hohe Anforderungen daran stellt, erhöhen sich sowohl das Können der Interpreten als auch das musikalische Darstellungsniveau.

Außerdem muss der Dirigent auch auf die Gebärden und Mienen der Vortragenden sein volles Augenmerk richten.

Sie müssen beim Ensemblespiel nämlich miteinander übereinstimmen, sonst bietet das Ensemble einen unharmonischen Eindruck, wie gut der Vortrag auch immer sein mag.

Da die Vortragenden ihre Gebärde und Miene aber nicht selbst sehen können, muss der Dirigent deren Mängel berichtigen. Die Übereinstimmung von den Gebärden und Mienen der Vortragenden kann deshalb nur der Dirigent zu Wege bringen, der ihnen gegenübersteht und die Gestaltung anleitet.

Da in der heutigen Musikpraxis die Musikwerke nicht nur auf die Bühne gebracht, sondern auch in vielen Fällen auf Tonband aufgenommen werden, muss der Dirigent auch auf die Tonaufnahme und -regie sein Augenmerk richten.

Heute sind weltweit viele moderne akustische Mittel entstanden, die bei der musikalischen Darstellung breite Verwendung finden. Das bietet große Möglichkeiten, Klänge auf der Bühne stereophon wirken zu lassen. Wenn diese Mittel bei der Musikgestaltung eingesetzt werden, ist es möglich, den Klangeffekt zu vergrößern und den Raumklang zu sichern.

Für die Belebung der Klangfarbe von Instrumenten und die stereophone Wirkung der Musik ist eine bessere Tonaufnahme und -regie entscheidend.

Deren Niveau hängt zwar auch von der Fähigkeit des Tonmeisters und des -schnitters ab, aber vor allem davon, welche hohen Anforderungen der Dirigent stellt.

Da der Dirigent die Arbeit zur musikalischen Darstellung von Anfang bis Ende in eigener Verantwortung durchzuführen hat, muss er seine tiefe Aufmerksamkeit auf alle Fragen bei der Tonaufnahme und -regie richten, besonders bei der Nutzung des Mikrofons und bei der Regulierung des Modulationspults und des Nachhalls.

Um die Darstellung ergebnisreich anzuleiten, sollte er einen richtigen Plan für die musikalische Interpretation aufstellen.

Dieser Plan ist ein Gesamtprojekt dafür, den authentischen Klang eines vom Komponisten geschaffenen Musikwerks durch die Interpretation optimal wiederzugeben. Damit der musikalische Vortrag auch wirklich ergreifend wirkt, muss dafür richtig ein genauer gestalterischer Plan entworfen werden.

In diesem Entwurf müssen alle darstellerischen Forderungen für das Vortragen des Musikwerkes konkret wiedergespiegelt sein, und zwar

anfangen von der gesamten gestalterischen Kontrastierung und Vereinheitlichung der Musik und der richtigen Gestaltung des Gesamtstimmungsbildes bis hin zur Agogik und Dynamik sowie zur Veränderung der Tonstärke und -farbe. Solch ein Plan für die Musikgestaltung kann man als ein vollendetes Projekt zur musikalischen Interpretation bezeichnen.

Dieser Plan wird nicht bloß dadurch entworfen, indem man die betreffende Partitur unverändert abschreibt. Der Dirigent muss bei der Ausarbeitung seines Plans eingehend an der Gestaltung des Werkes arbeiten, d. h. sich tief in die Musikwelt der Partitur hineinversetzen, sie sich als einen wirklichen Klang vorstellen, dann die Versäumnisse oder Unzulänglichkeiten des Komponisten ergänzen bzw. vervollkommen und dadurch beim Vortrag einen noch größeren Effekt entstehen lassen. Natürlich darf die Arbeit des Dirigenten zur gestalterischen Ergänzung und Vervollkommnung des Werkes nicht subjektivistisch erfolgen, sondern muss mit der darstellerischen Intention des Komponisten voll übereinstimmen und dem gedanklich-emotionalen Inhalt des Werkes untergeordnet sein.

Zugleich muss der Dirigent bei der Ausarbeitung des Plans zur Musikgestaltung seine Konzeption und Absicht zur kollektiven Diskussion stellen, für die Meinungen der Vortragenden aufgeschlossen sein und so die einheitliche Ansicht des schöpferischen Kollektivs genügend im Plan widerspiegeln. Nur ein auf diese Weise erarbeiteter Plan kann in verschiedenen Etappen der musikalischen Gestaltung fest bleiben. Mit einem eigenmächtigen Leitungs- und Gestaltungssystem, bei dem der Dirigent die schöpferischen Meinungen der Vortragenden unterdrückt und ihnen nur seine subjektiven Ansichten aufzwingt, und mit der entsprechenden Methode ist es unmöglich, bei der musikalischen Gestaltung ihr Verantwortungsbewusstsein und ihren schöpferischen Elan zu aktivieren und Erfolge beim Musikschaffen zu erwarten.

Dass der Dirigent bei der Ausarbeitung des Plans zur Musikgestaltung die Meinungen der Vortragenden akzeptiert, ist immer noch etwas ganz anderes, als bei der musikalischen Gestaltung seine eigene Ansicht durchzusetzen.

Er muss mit seinen eigenen Ansichten die Musik darstellen können. Wenn er mangels eigener Ansichten schwankt, wird das Kollektiv der Vortragenden ebenfalls ins Schwanken geraten und die musikalische Gestaltung wird unfassbar sein.

Allerdings sollte er unter dem Vorwand, seine eigene Ansicht durchsetzen zu wollen, den Vortragenden von Anfang an keinesfalls seine Absicht aufzwingen und sich über ihre Meinungen hinwegsetzen. In diesem Fall ist es nämlich nicht seine eigene Ansicht, sondern seine Eigenwilligkeit und Willkür. Sobald er aber den Taktstock ergriffen hat und an die Gestaltung herangegangen ist, muss er auf seinen eigenen schöpferischen Anschauungen bestehen und hohe Anforderungen stellen. Bei der Aufstellung des Plans zur Musikgestaltung sollten genügend Meinungen der Vortragenden vorgebracht und dann alle dem Dirigenten konsequent untergeordnet werden. Hierin besteht ein entscheidendes Merkmal des Leitungs- und Gestaltungssystems und -prinzips unserer Prägung, welches mit dem früheren, selbstherrlichen Prinzip gebrochen hat.

Nach der Ausarbeitung eines konkreten Gestaltungsplans muss der Dirigent die Übung der Vortragenden etappenweise und systematisch anleiten.

Ein gutes musikalisches Ensemble entsteht nur durch systematisches, in Etappen erfolgreiches Üben und Proben. Wenn der Dirigent eine künstlerisch harmonische Musikgestaltung schaffen will, muss er der Einstudierung der Noten durch die einzelnen Vortragenden den Vorrang einräumen; dann hat er die gruppenweise Übung für die teilweise Übereinstimmung und die kollektive Übung für die gesamte Übereinstimmung sowie im Anschluss daran die Generalprobe für die Hebung des Niveaus der musikalischen Gestaltung anzuleiten. Das ist eben der Prozess der Darstellung eines Musikwerkes sowie zur Erzielung eines probaten musikalischen Ensembles.

Dabei muss der Dirigent klare Ziele und gestalterische Aufgaben jeder Übungsetappe festlegen und immer höhere Anforderungen an die Übung stellen. Dann wird das Niveau der musikalischen Gestaltung umso höher. Er muss also immer höhere Anforderungen an die Übung

stellen, bis die festgelegten Ziele und Aufgaben in jeder Übungsetappe vollends erreicht bzw. erfüllt sind.

Wenn er die schon bei der Übung auftretenden geringsten Mängel nicht beizeiten zu korrigieren hilft, werden sie auch im Stadium der musikalischen Aufführung nicht überwunden und das gesamte Ensemble erheblich erschweren. Es ist in der Regel viel schwieriger, eine schlechte Angewohnheit abzulegen, als etwas von Anfang an neu zu beginnen. Der Dirigent muss also die Vortragenden auf ihre bei der Übung auftretenden Fehler rechtzeitig aufmerksam machen und sie wiederholt üben lassen, bis sie überwunden sind.

Die darstellerische Anleitung des Dirigenten findet ihr Resultat in der Etappe der Darbietung, in der das Musikstück als der echte Klang auf der Bühne vorgetragen wird. In dieser Etappe muss er seine Begabung und Fähigkeit vollauf zur Geltung bringen, um bestens zu dirigieren.

Welches Ergebnis seine Mühen um eine eindrucksvolle Musikgestaltung erreichen, hängt davon ab, wie er in dieser Etappe den Stab führt.

Beim Dirigieren kommt es hauptsächlich darauf an, das Tempo, den Einsatz und den Akzent richtig anzugeben.

Das Tempo ist für den Dirigenten nämlich lebenswichtig. Er muss ein richtiges Tempo wählen und unbeirrt aufrechterhalten, sonst ist es unmöglich, musikalische Gefühle richtig zu beleben.

Bei der musikalischen Gestaltung gibt es Fälle, in denen bei einzelnen Tönen und an einigen Stellen Takt und Tempo ein wenig beschleunigt oder verlangsamt werden, weil ein Gefühlsumschlag angegeben werden muss. Nachdem man gemäß der Forderung der musikalischen Gestaltung einmal Takt und Tempo verändert hat, sollte man bald wieder das ursprüngliche Tempo wählen. Der Dirigent darf das Tempo allerdings nicht so häufig beschleunigen und vermindern, dass sich das regelmäßige Vortragstempo nicht mehr einhalten lässt. Er muss es verstehen, das Normaltempo konstant zu halten und dabei dessen partielle Veränderung geschickt zu regulieren.

Das heißt, er muss bei der Stabführung eine folgerichtige Dynamik zeigen, um das passende Tempo aufrechtzuerhalten. Wenn er das nicht

tut, ist es eine wesentliche Ursache dafür, dass das Vortragstempo nicht regelmäßig, sondern zu schnell oder zu langsam wird.

Vor allem der Taktschläger hat rechtzeitig den Einsatz und Akzent anzugeben.

Nur wenn beim Dirigieren exakte Einsätze gegeben werden, können die Vortragenden auch mitten in der komplizierten Mischung vielfältiger Klänge von verschiedenen Instrumenten bzw. Gesangsstimmen die musikalischen Anlässe, in die sie einstimmen sollten, beizeiten ergreifen und die Musik ohne Nervosität gestalten. Wird kein Einsatz gegeben, werden die Vortragenden angespannt, sodass sie kein richtiges Gefühl entwickeln und auch den Takt nicht halten können.

Der Akzent macht das Vortragen ebenmäßig und verleiht der musikalischen Gestaltung Energie und Vitalität. Der Dirigent muss das Tempo konstant halten und dabei an den erforderlichen Stellen den Akzent angeben, damit die Musik lebendig und eindrucksvoll gestaltet wird. Wenn er keinen Akzent, sondern lediglich den Takt zur Haltung des Tempos angibt, kann die Musik nicht richtig gestaltet werden. Ohne jeden Akzent ist die musikalische Gestaltung jedoch energielos und der musikalische Ablauf monoton, weshalb sich die Musik dann auch uninteressant anhört.

Um den Einsatz und Akzent richtig anzugeben, muss der Dirigent unnötige Bewegungen und Effekthascherei meiden. Auf äußere Wirkung abgestellte Handbewegungen bedeuten keinesfalls richtiges Dirigieren. Wer auch mit wenigen Handbewegungen das genaue Tempo nimmt, rechtzeitig den Einsatz und Akzent angibt, ist der beste Dirigent. Wenn der Dirigent zuviel kleine Bewegungen macht und die Hand übermäßig schwenkt, können die Vortragenden kaum zwischen Einsatz und Akzent unterscheiden und daher die Musik nicht wie erwünscht darstellen.

Beim Dirigieren ist es ganz entscheidend, die musikalischen Gefühle zur Geltung zu bringen.

Die Musik lässt sich ohne Gefühle nicht gestalten. Wenn sie gefühllos vorgetragen wird, klingt sie monoton. Der Dirigent, der die Musik interpretiert, muss immer das Hauptgewicht und den darstellerischen Brennpunkt darin suchen, gemäß den Vortragszeichnungen die musikalischen Gefühle zur Wirkung zu bringen.

Dabei ist der Dirigentenstab das Hauptmittel zum Ausdrücken der musikalischen Gefühle. Wenn der Dirigent auch nur einmal die Hand hebt und eine Linie zieht, sollte sein Taktstock die Musik und das Gefühl in sich tragen. Erst dann kann er die Vortragenden tief in die musikalische Gefühlswelt hineinführen.

Das Dirigieren erfolgt nicht allein durch die Bewegungen der Hand, die den Stab hält, oder der Arme. Der Dirigent muss nicht nur durch diese Hand, sondern auch durch seine Mienen, Blicke und Körperhaltungen musikalische Gefühle fein ausdrücken können. Nur wer die musikalischen Gefühle am ganzen Leib zu spüren und diese auszudrücken vermag, kann durch eine eindrucksvolle musikalische Gestaltung die Herzen der Zuhörer rühren.

Um beim Vortragen die musikalischen Gefühle reich zum Ausdruck zu bringen, muss man voller Leidenschaft dirigieren. Andernfalls ist es unmöglich, die Vortragenden in eine tiefe Gefühlswelt zu führen.

Diese Leidenschaft entsteht aber erst dann, wenn der Dirigent sich ein Werk vollständig zu Eigen gemacht und es auswendig gelernt hat. Er muss die Noten gründlich einstudieren, bis er sowohl den Gedanken und Inhalt als auch die gestalterischen Ansprüche des Musikwerkes vollständig begriffen hat. Erst wenn er sich voll und ganz in diesen Ansprüchen auskennt und sie frei ausdrücken kann, ist er im Stande, sogar die inneren Gedanken und Blicke der Vortragenden einmütig auf sich zu ziehen und voller Leidenschaft meisterlich zu dirigieren.

Die künstlerische Phantasie regt vor allem die Leidenschaft an. Nur ein Dirigent mit dieser Phantasie kann bei der musikalischen Gestaltung kühn etwas Neues, noch von niemandem Gewagtes erschaffen und noch leidenschaftlicher dirigieren, wobei er eine Freude darüber empfindet, dass dem Musikwerk seine schöpferischen Überlegungen hinzugefügt werden.

Allerdings darf der Dirigent Leidenschaft nicht mit Aufregung verwechseln. Das Erstere ist zwar ein wichtiger Faktor für die Belebung des Gefühls, aber das Letztere eher ein Hindernis, das das Gefühl zerstört. Regt er sich auf, so kann er nicht richtig dirigieren. Wenn er nämlich in Erregung geraten ist, wird er entscheidende musikalische

Anlässe verpassen und Takt und Tempo nicht halten, sodass er die musikalischen Gefühle nicht wirken lassen kann.

Der Dirigent muss deshalb ein Musikkenner sein, um wirklich gut dirigieren zu können.

Das Dirigieren, eine Führungskunst der Musikgestaltung, erfordert allseitige und komplexe Kenntnisse in Musik. Der Orchesterleiter muss – wie niemand sonst – ein gründliches Wissen um die Musik besitzen, erst dann kann er das allgemeine Niveau der Vortragenden auf einen hohen Stand heben und jede darstellerische Aufgabe ungehindert und rechtzeitig erfüllen.

Auch ein feines Gehör und die Sicherheit im bühnenhaften Auftreten, die entscheidenden Kriterien für die Bewertung der Qualifikation des Dirigenten, entstehen aus den umfassenden und gründlichen Musikkennnissen.

Der Dirigent muss ein absolut gutes Ohr haben.

Nur so kann er die Töne genau wahrnehmen, die falschen davon beizeiten heraushören und eine Harmonie von Tonfarbe und -stärke erreichen. Seine Hellhörigkeit bedeutet nicht nur, dass er gut hören kann, sondern dass er ein absolut gutes musikalisches Gehör hat, mit dem er die Töne fein empfinden und die Harmonie und Disharmonie von Tönen erkennen kann. Weiterhin muss er ein umfangreiches Wissen um die Musik haben und dazu befähigt sein, seine Gedanken und Gefühle musikalisch so frei auszudrücken, wie er im täglichen Umgang mit anderen Menschen spricht. Erst dann kann er musikalisch so hellhörig sein, dass er auch aus einem komplizierten Gemisch von Tönen jeden einzelnen Ton heraushört.

Insbesondere muss der Dirigent mutig sein.

Wenn er auf der Bühne nicht kühn ist, ist er außer Stande, ein Musikorchester zu führen und ein umfangreiches Musikwerk wie z. B. Orchestermusik selbstsicher zu dirigieren. Die Bühnennatur, dass er auch jedes schwierige und komplizierte Musikwerk ohne weiteres gestalten kann, entsteht daraus, dass er viele Musikwerke hört und viel davon weiß.

Die Dirigenten sollten deshalb in allen Fragen beim Schaffen und Vortragen theoretisch-praktisch gründlich bewandert sein und umfassende und allseitige Musikkenntnisse besitzen.

Sie sind Schöpfer, welche die von den Komponisten geschaffenen Musikwerke gestalterisch verfeinern und vollenden, und zugleich Interpreten, die sie direkt auf der Bühne wiedergeben. Von daher müssen sie es verstehen, eben so gut wie die Komponisten Musikwerke zu arrangieren und eben so wie die Pianisten Klavier zu spielen. Nur dann können sie die Musik feinfühlig und tief greifend gestalten und den Ton angeben. Wer kaum zur musikalischen Bearbeitung und zum Klavierspiel fähig ist, kann kein würdiger Dirigent sein.

Wenn der Dirigent wirklich erfolgreich sein will, muss er eine wissenschaftliche Kunst des Dirigierens besitzen.

Erst dann kann er sein darstellerisches Vorhaben durch seine wortlosen Bewegungen jedem leicht mitteilen und alle Vortragenden nach seinem Taktstock einträchtig handeln lassen. Selbst ein Dirigent mit gründlichen Musikkenntnissen und reichem Gefühl vermag ohne diese wissenschaftliche Kunst des Dirigierens die Musik nicht optimal zu gestalten.

Der Dirigent kann allerdings auch im Voraus darstellerische Vereinbarungen mit den Vortragenden treffen, um eine gute Übereinstimmung zu erreichen und die musikalischen Gefühle noch feiner auszudrücken. In diesem Fall können er und die Vortragenden bei der musikalischen Gestaltung Ruhe bewahren und die Musik bis ins kleinste Detail besser darstellen. Aber diese Vereinbarungen müssen auf einer wissenschaftlich fundierten Kunst des Dirigierens beruhen, damit auch bei der hundertmal wiederholten Gestaltung eines Musikstückes jedes Mal die gleichen Bewegungen ausgeführt werden können. Sonst könnte jeder Vortrag zu sehr von den früheren differieren.

Erst wenn die Kunst des Dirigierens auf dem allgemeinen Gesetz und Prinzip der Bewegung basiert, kann sie wissenschaftlich fundiert sein.

Das Dirigieren ist eine Kunstgattung, die durch räumliche Effekte der Bewegung die gestalterische Bedeutung der Musik ausdrückt. Im

Dirigieren wirkt ein objektives Gesetz der Bewegung und es wird die gefühlsmäßige Erkenntnis des Menschen über vielfältige Bewegungsformen und die räumliche Schönheit widergespiegelt. Deshalb ist es ein wichtiges Unterpfand der wissenschaftlichen Basis der Kunst des Dirigierens, das Gesetz und Prinzip der allgemeinsten und üblichsten Körperbewegungen des Menschen zu verstehen und sie in räumliche Gestaltung umzusetzen.

Damit die Kunst des Dirigierens wissenschaftlich fundiert ist, müssen die ausdruckshaften Funktionen der einzelnen Körperteile klar unterscheidbar sein. Sonst könnte der Vortragende die darstellerische Absicht des Dirigenten missverstehen, und dieser kann nicht alle konkreten Forderungen der Musikgestaltung in die Kunst des Dirigierens kleiden. Beim Dirigieren müssen die Rolle der rechten Hand und die der linken unterschiedlich sein, ebenso die ausdruckshafte Funktion des Gesichtsausdrucks und die der Körperbewegungen.

Von der Qualifikation und Fähigkeit des Dirigenten hängen das Niveau des Interpretenskollektivs und der Erfolg bei der Musikgestaltung ab. Der Dirigent muss wie kein anderer in politisch-ideologischer und technisch-fachlicher Hinsicht zuverlässig vorbereitet sein, um seiner verantwortungsvollen Pflicht als Leiter eines Orchesters vollends gerecht zu werden.

4. DIE HERANBILDUNG DES MUSIKALISCHEN NACHWUCHSES

1) ENTWICKLUNG DER MUSIKKUNST DURCH SICHERUNG EINES ZUVERLÄSSIGEN NACHWUCHSES

Die Musikkünstler sind die unmittelbaren Träger des Aufbaus unserer Musikkunst. Um unsere unter der weisen Führung der Partei

aufblühende Musikkunst unablässig weiterzuentwickeln, sind mehr begabte Musikschafter und -künstler heranzubilden.

Die Ausbildung von begabteren Musikern stellt eine der Grundfragen dar, die mit der künftigen Entwicklung unserer Musikkunst zusammenhängen.

Der Aufbau der sozialistischen und kommunistischen Musikkunst ist eine Aufgabe auf weite Sicht und kann erst über mehrere Generationen hinweg bewältigt werden. Deshalb ist sie eng mit dem Generationswechsel verbunden. Auch in jener Zeit, da eine große Blüte unserer Musikkunst eingeleitet wurde, bis hin zur Gegenwart, in der sich eine neue Phase ihrer Entwicklung eröffnet, fand ein ständiger Generationswechsel in den Reihen der Musiker statt. Um gemäß den Forderungen der fortschreitenden Wirklichkeit die Musikkunst unserer Prägung auf einen höheren Stand zu bringen und ihre Funktion und Rolle noch weiter zu erhöhen, sind die Reihen der Musikkünstler unentwegt mit begabten Musikern der neuen Generation aufzufüllen und in qualitativer Hinsicht zu festigen. Die künftige Entwicklung unserer Musikkunst hängt deshalb erheblich davon ab, wie viel Musiker aus der heranwachsenden Generation auszubilden und die Reihen der Musiker zu konsolidieren sind.

Die Heranbildung zahlreicher begabter Musikschafter und -künstler ist auch notwendig, um die von Kim Il Sung dargelegten Literatur- und Kunstideen unserer Prägung in aller Welt zu verwirklichen. Um den glänzenden Sieg dieser Ideen zu erreichen, muss in allen Bereichen der musikalischen Praxis und Theorie ein scharfer Klassenkampf gegen die bürgerliche Musikkunst entfaltet werden. Allerlei Strömungen der dekadenten bürgerlichen Musik und der reaktionären Literatur und Kunst, die gegenwärtig in Südkorea und den anderen kapitalistischen Ländern weit verbreitet sind, stellen ein in langer Zeit eingeeimpftes ideologisches Gift dar; sie werden nur durch einen erbitterten Kampf zwischen der revolutionären volksverbundenen und der dekadenten reaktionären Musik beseitigt. Um die Strömungen der überlebten und dekadenten bürgerlichen Musik, Literatur und Kunst, die die Entwicklung der sozialistischen nationalen Musik behindern, mit der Wurzel auszurotten, sollten wir im Bereich der Musikkunst unsere

eigenen Kräfte noch zuverlässiger festigen. Nur wenn wir noch mehr Nachwuchsmusiker heranbilden, die mit unseren eigenständigen Literatur- und Kunstideen gründlich vertraut und künstlerisch hochqualifiziert sind, ist es möglich, den Kampf für die ideologisch-theoretische Entlarvung und Vereitelung des reaktionären Wesens und der Schädlichkeit der bürgerlichen Musik energisch zu führen und einen glänzenden Sieg unserer Musikkunst zu erreichen.

Die Heranbildung einer großen Anzahl von Nachwuchsmusikern mit hoher schöpferischer Vortragskunst hängt vor allem mit der Besonderheit der Musikkunst zusammen, in der die Solovortragsform einen wichtigen Platz einnimmt.

In der Musik nimmt diese Form wie z. B. Sologesang und -spiel einen ganz entscheidenden Platz ein. Die solistische Musik und Vortragskunst werden nämlich von den Solisten mit herausragendem musikalischem Talent und hoher künstlerischer Qualifikation weiterentwickelt und bereichert, ebenso sind kollektive Ensembles umso niveauvoller, je mehr es befähigte Solosänger und -spieler gibt.

Dabei entfaltet sich die solistische Musikführung im breiten Weltmaßstab. Sologesänge und -konzerte von namhaften Sängern bzw. Instrumentalisten oder internationale Einzelwettbewerbe sind wichtige Anlässe dafür, das musikalische Entwicklungsniveau der Länder zu demonstrieren und die Vortragskunst und das Darstellungsniveau zu entwickeln. Unsere Musik muss nicht nur in den Musikwerken mit hohem ideologisch-künstlerischem Gehalt und in der Ensembleform, sondern auch in der individuellen Vortragskunst das Weltspitzenniveau erreichen sowie in internationalen Musikwettbewerben um den Vorrang streiten. Wir sollten noch mehr Solisten ausbilden, die über eine hohe künstlerische Fähigkeit verfügen, sowohl unsere eigene Musik als auch die ausländische klassische Musik ausgezeichnet zu interpretieren und ebenso alle komplizierten Techniken der modernen Musik gekonnt vorzutragen.

Das heißt, die heutige Wirklichkeit erfordert noch viel mehr Nachwuchsmusiker, die ideologisch-künstlerisch zuverlässig vorbereitet sind.

Das Hauptziel der Heranbildung des musikalischen Nachwuchses besteht vor allem darin, die Solisten unserer Prägung zu erziehen, die politisch-ideologisch gut gewappnet sind und zugleich über hervorragende Begabung und hohe Vortragskunst verfügen.

Die Musiker der neuen Generation sollten deshalb vor allem politisch-ideologisch vorbereitet und revolutionär sein.

Bei der politisch-ideologischen Erziehung der Nachwuchsmusiker kommt es insbesondere darauf an, ihnen eine richtige revolutionäre Weltanschauung zu vermitteln und sie mit den von Kim Il Sung dargelegten Literatur- und Kunstideen unserer Prägung und den diesbezüglichen schöpferischen Theorien unserer Partei auszurüsten. Nur wer eine richtige revolutionäre Weltanschauung hat, kann zu einem Schöpfer der revolutionären und volksverbundenen Musikkunst werden; d. h. wer mit unseren Ideen und Theorien über die Literatur und Kunst gründlich vertraut ist, kann zu einem verlässlichen Träger der Entwicklung unserer Musikkunst werden. Nur wenn die Musiker der neuen Generation die Richtigkeit der genannten Ideen und Theorien als eine feste revolutionäre Überzeugung im Herzen bewahren und sie ohne Wenn und Aber konsequent verfechten und durchsetzen, ist die weitere Entwicklung unserer Musikkunst sicher garantiert.

Der heranwachsenden Generation den Geist der Bevorzugung der eigenen, nämlich der koreanischen Nation anzuerziehen, stellt eines der wichtigen Erfordernisse für ihre politisch-ideologische Vorbereitung dar.

Um die Nachwuchsmusiker zu verlässlichen nationalen Musikern zu entwickeln, die die Zukunft unserer Musikkunst auf sich nehmen werden, muss man sie dazu anhalten, sich einen festen Geist der Bevorzugung der eigenen, der koreanischen Nation anzueignen und ihn in ihrer musikalischen Praxis konsequent durchzusetzen.

Im Bereich der Musikkunst diesen Geist umzusetzen, bedeutet, mit dem hohen nationalen Selbstachtungsgefühl, dass für die Koreaner nämlich die koreanische Musik am besten ist, die koreanische Musik entsprechend herauszustellen und zu entwickeln, die den Bestrebungen und Bedürfnissen unseres Volkes entspricht, der koreanischen Revolu-

tion dient und die nationalen Besonderheiten, Gebräuche, Lebensgefühle und Gemütsregungen der Koreaner beinhaltet.

Wir müssen die Angehörigen der heranwachsenden Generation mit den in der nationalen Musik enthaltenen gesunden und edlen Gedanken und Gefühlen, vielfältigen und reichen Emotionen unseres Volkes sowie mit den einzigartigen Spezifika der Ausdrucksmittel der nationalen Musik wie z. B. nationaler Melodien und Rhythmen gründlich vertraut machen, damit sie die Musikkunst gemäß den Gefühlen, Emotionen, Bestrebungen und Bedürfnissen der Koreaner auf unsere spezifische Art und Weise weiterentwickeln und bereichern können.

Um den Geist der Bevorzugung der eigenen, nämlich der koreanischen Nation durchzusetzen, müssen vor allem unsere Musik-Lehrbücher, Etüden und Übungsbücher benutzt werden. Natürlich kann man beim Studium der grundlegenden Techniken der Musik und der grundlegenden Übungen für die praktische Darstellungskunst notwendige ausländische Lehr-, Übungsbücher und Etüden durchaus als Informationsquelle heranziehen. Es ist nicht unbedingt schlecht, sie zu Rate zu ziehen, um auch den Maßstab anderer Länder zu erfahren, ihn zu übertreffen und sich mit den wahrhaften Vorzügen unserer Musikkunst bekannt zu machen.

Aber die Musik jedes Landes hat die ihm eigenen nationalen Merkmale, demnach sind auch die Vortragstechniken zur Musikgestaltung und das Übungssystem unterschiedlich. Deshalb muss man anhand unserer Schulen und Etüden die Vortragskunst meistern, um unsere spezifische Musik besser darzustellen. Auch bei etwaiger Einführung ausländischer Lehrbücher und Übungsstücke sollte man in jedem Fall darauf abzielen, technische Probleme für die Weiterentwicklung unserer Musik zu nutzen; aber man darf sie weder als Ganzes übernehmen noch sich nur auf sie stützen.

Den Angehörigen der heranwachsenden Generation umfassende und gründliche Musikkenntnisse und eine hohe schöpferische Vortragskunst nahe zu bringen, ist eine unerlässliche Forderung dafür, sie als Berufsmusiker zu qualifizieren und zur künstlerischen Betätigung zu befähigen.

Umfassende und gründliche Kenntnisse in Musik und hohe künstlerische Qualifikation sind die Hauptmerkmale, die die Musiker in sich vereinen müssen, denn sie gehören zu den Grundbedingungen, die es ihnen ermöglichen, ihre Aufgaben hervorragend zu erfüllen. Nur wenn man bei der Ausbildung des musikalischen Nachwuchses neben der politisch-ideologischen Erziehung auch das Studium des Fachwissens und der Techniken der Musik intensiviert, kann man begabte Musikschaffende und -künstler heranbilden, die dazu befähigt sind, hervorragende Musikgestaltungen mit hohem ideologisch-künstlerischem Gehalt zu schaffen.

Die fachbezogene Übung für die praktische Vortragskunst ist die Hauptaufgabe dafür, bei der Ausbildung musikalischer Spezialisten diesen eine hohe schöpferische Darstellungskunst beizubringen. Nur durch die Aktivierung dieser Übung kann man solche Musikschaffenden und -künstler ausbilden, die dazu befähigt sind, mit hervorragenden Begabungen und vortrefflichen Techniken eine originelle Musikgestaltung zu erreichen. Bei der Heranbildung talentierter Musiker wird ihnen durch die genannte Übung die künstlerische Fähigkeit beigebracht, jede schwierige technische Aufgabe und darstellerische Forderung beim Schaffen von Musik und Vortragen meisterlich und selbstständig zu bewältigen.

Hierbei sollte man die Reihenfolge und Systematik der technischen Entwicklung streng einhalten und verschiedene Lehr- und Übungsstücke korrekt und tiefgründig erlernen. Nur dann kann man die künstlerischen Fertigkeiten reibungslos entwickeln und sich vielfältige Vortragstechniken aneignen.

Die Übung zur Erlangung der praktischen Darbietungskunst muss aufgrund des wissenschaftlichen Grundprinzips und gemäß dem technischen Entwicklungsniveau der jeweiligen Personen und ihrer physiologischen Konstitution erfolgen. Der Nachwuchs sollte davon Abstand nehmen, die erwähnte Übung rein mechanisch vorzunehmen, und statt dessen das wissenschaftliche Grundprinzip jeder Vortragstechnik erkennen und sie genau erlernen. Nur so kann er zu einem Meister der Musikgestaltung entwickelt werden, der auch mit gleicher

künstlerischer Fertigkeit wie alle anderen seine eigene, besondere individuelle Fähigkeit gut zur Geltung bringen kann.

Um sich aber umfassende und gründliche Kenntnisse in Musik und eine hohe schöpferische Darstellungskunst anzueignen, muss man das Studium der fundamentalen Musiktheorie intensivieren.

Nur wenn dieses Studium verstärkt und mit der praxisbezogenen Übung organisch verbunden wird, ist es möglich, umfassende und gründliche Musikkenntnisse zu vermitteln und die genannte Übung auf einer wissenschaftlich-theoretischen Basis noch schneller weiterzuentwickeln.

In der grundlegenden Musiktheorie sind eigentlich die akustisch-physikalischen und psychologisch-emotionalen Merkmale der musikalischen Bestandteile und Ausdrucksmittel verallgemeinert und systematisiert, die im Laufe der Jahrhunderte der Musikentwicklung erlebt und erkannt wurden; sie ist eine wissenschaftlich-theoretische Grundlage, die auf den praktischen Erfahrungen beruht und ihre Anwendung in der musikalischen Praxis voraussetzt. Wir müssen ebenso den Inhalt des Lehrfaches „Musiktheorie“ auf der Grundlage der Erfolge und Erfahrungen aus der Praxis unserer Musikkunst auf unsere spezifisch nationale Art und Weise umarbeiten und vervollkommen, damit er ein lebendiges Wissen wird, das bei unserem Musikschaffen und Vortragen wirklich verwendbar ist. Es ist nämlich unser großer Stolz, dass wir ein vielfältiges und vortreffliches nationales Musikerbe und die revolutionären Musiktraditionen haben sowie beim Aufbau unserer Musikkunst wertvolle Erfolge erzielt und reiche Erfahrungen gesammelt haben. Sie sind ein festes Fundament dafür, die Musiktheorie mit unseren Gedanken zu durchdringen und sie in unserer spezifischen Art und Weise weiterzuentwickeln und zu vervollständigen. Die musiktheoretischen Fächer wie Harmonielehre, Polyphonie und Formenlehre sind bislang nicht von dem alten Rahmen der herkömmlichen Musiktheorie Europas völlig befreit oder wissenschaftlich systematisiert worden; sie sind deshalb aufgrund der reichen praktischen Erfolge unserer Musik und gemäß den Forderungen unserer Prägung zu korrigieren. Manche Schöpfer, Vokalistinnen und Instrumentalisten sind nicht in der Lage, Musikwerke von vielfältigen Arten und Formen zu schaffen bzw. die

Musik auf unsere Art und Weise bestens darzustellen. Das hängt mit ihrer ideologisch-ästhetischen Begrenztheit und zugleich damit zusammen, dass sie nicht mit der wissenschaftlich fundierten Musiktheorie unserer Prägung erzogen und herangebildet worden sind. Wir müssen deshalb alle Lehrbücher über die Musiktheorie konsequent aufgrund der eigenständigen Literatur- und Kunstideen, der betreffenden Theorie unserer Partei und gemäß unserer Realität ausarbeiten und ihr wissenschaftlich-theoretisches Niveau noch mehr erhöhen.

Die Aneignung einer wissenschaftlichen Sichtweise über den Hauptfaktor der Musikentwicklung und des von unserem Grundprinzip ausgehenden Standpunktes zum Musikerbe ist eine wichtige Forderung beim Studium der Musikgeschichte.

Die Musik ist immer auch eine konkrete Widerspiegelung des nationalen Lebens und ein Produkt ihrer Zeit. Im Laufe der Zeit und mit dem Wandel der Lebensgebräuche, Gedanken und Gefühle der Menschen verändern und entwickeln sich aber auch Inhalt und Form der Musik. In den Musikwerken, die früher in jedem Zeitabschnitt der Gesellschafts- und Geschichtsentwicklung unseres Landes entstanden, sind die Bestrebungen und Wünsche der Menschen der betreffenden Epoche widergespiegelt und deren zeitliche Besonderheiten und Begrenztheiten enthalten.

Man muss über die Musikgeschichte unseres Landes gut Bescheid wissen, um den gesetzmäßigen Entwicklungsprozess der Musikkunst richtig zu verstehen und die Fähigkeit dafür zu erhöhen, auf der Grundlage des fortschrittlichen nationalen Musikerbes und der revolutionären Musiktraditionen eine revolutionäre Musikkunst zu schaffen, die den Forderungen und Bestrebungen unserer Zeit entspricht.

In der Musikgeschichte vollziehen sich neue Reformen und epochale Änderungen zwangsläufig aus bestimmten Anlässen und davon ausgehend, das fortschrittliche Erbe fortzusetzen und gemäß den Erfordernissen der neuen Zeit zu entwickeln.

Im Allgemeinen betreffen wichtige Anlässe für die Musikentwicklung eine Zeit, da sich nationale Gegensätze und Klassengegensätze zuspitzen und der revolutionäre Kampf der Volksmassen einen

Aufschwung erlebt, eine Zeit, in der Revolution und Aufbau von epochalen Ereignissen erfüllt sind, und eine Zeit, da sich gewaltige sozialhistorische Umwälzungen vollziehen. Was konkret die Geschichte der Musikentwicklung bei uns in der Neuzeit und der jetzigen Gegenwart betrifft, so entstanden und entwickelten sich in einer Zeit, in der sich die patriotische Gesinnung unseres Volkes gegen die japanische Kolonialherrschaft erhöhte, Musikarten und -formen wie z. B. Aufklärungs-, Kinderlieder, lyrische Lieder und neue Volkslieder; sie alle trugen dazu bei, bei den Patrioten und Jugendlichen, Schülern und Studenten antijapanische, patriotische Gedanken und Gefühle zu erwecken. In manchen Dokumenten heißt es, dass in unserem Land die Aufklärungslieder unter dem Einfluss der europäischen Musik, besonders der religiösen Musik, entstanden wären. Das ist eine Entstellung der historischen Tatsache und ein Ausdruck der Kriecherei der bürgerlichen Musikhistoriker, die die europäische Musik anbeten. Da es schon unsere vorangegangene Musik gab, konnten in der Folgezeit die Aufklärungslieder und auch die neuen Musikstücke entstehen.

Die unsterblichen klassischen Meisterwerke, die Kim Il Sung während des antijapanischen revolutionären Kampfes persönlich geschaffen hatte, und die Musikwerke aus dieser Kampfzeit nehmen in der Entwicklung der modernen Musik unseres Landes einen besonders wichtigen Platz ein. Sie sind vom Gedanken der Arbeiterklasse und der anderen werktätigen Volksmassen an die Revolution für die nationale Befreiung und Klassenbefreiung, von ihrem standhaften Kampfwillen für die Verwirklichung der Souveränität der Menschen und von der revolutionären optimistischen Gewissheit über die sozialistische und kommunistische Zukunft durchdrungen; sie sind ein klassisches Vorbild für die revolutionäre Musikkunst, die historische Wurzel unserer Musikkunst. Beim Studium der Musikgeschichte ist das Schwergewicht vor allem darauf zu legen, es wissenschaftlich-theoretisch fundiert zu verstehen, wie die antijapanischen revolutionären Musiktraditionen geschaffen wurden, was deren ideologisch-künstlerische Merkmale sind und wie sie nach der Befreiung fortgesetzt und weiterentwickelt wurden. Nur dann können sich die Musikkünstler der neuen Generation zu den

revolutionären Musikern entwickeln, die die antijapanischen revolutionären Musiktraditionen, den Grundstein unserer Musikkunst, und die wertvollen Verdienste unserer Partei im Kampf für ihre Fortsetzung und Weiterentwicklung konsequent verfechten, verteidigen und verherrlichen.

Für die Aneignung umfassender Kenntnisse in Musik muss man allerdings auch die Musikgeschichte anderer Länder studieren.

Nur dann kann man sich mit der Weltgeschichte der Musikentwicklung und der Entwicklungstendenz der modernen Musik vertraut machen und sie zugunsten der Entwicklung unserer Musik nutzen. Den Materialien über die Musikgeschichte und den Lehrbüchern der europäischen Länder liegt der Gedanke an Europa als das Zentrum der Musik zu Grunde. Aber in ihnen sind auch die Anlässe für die Entwicklung der Musikkunst und die diesbezüglichen sozialhistorischen Umstände und Bedingungen nicht eindeutig umrissen. In der Musikgeschichte dieser Länder beruht der Begriff vom musikalischen Meisterwerk oder der Maßstab für die Einschätzung des künstlerischen Wertes meist auf dem Streben nach der „Kunst um der Kunst willen“ und auf der bürgerlichen ästhetischen Auffassung. Wir müssen die Musikgeschichte anderer Länder in allen Fällen auf der Grundlage unserer musikgeschichtlichen Auffassung richtig analysieren und einschätzen und die falschen Ansichten aller formalistischen bürgerlichen Musikströmungen, welche sich in den europäischen Ländern verbreiten, konsequent zurückweisen.

Bei der Ausbildung des musikalischen Nachwuchses gilt es, das Schwergewicht auf die Festigung der musikalischen Grundlage zu legen.

Die berufsmäßig musikalisch gebildeten Künstler zeichnen sich durch rasche Entwicklung und hohes musikalisches Darstellungsniveau aus; das ist ihrer durch die berufsmäßige musikalische Ausbildung gefestigten Grundlage zu verdanken.

Bei der Festigung dieser Grundlage ist das intensive Üben im Klavierspiel besonders wichtig. Das Klavier ist ein komplexes Musikinstrument mit verschiedenen Funktionen und ein unentbehrliches Mittel zum Musikschaffen und Vortragen. Nur wer es perfekt zu spielen weiß, kann seine musikalische Grundlage festigen und seine fachbezogene

Qualifikation erhöhen. Die Vokalistinnen wie auch die Instrumentalistinnen sollten soweit das Klavier beherrschen, dass sie die von ihnen zu gestaltenden Werke selbst auf Klavier begleiten können.

Für die Festigung der musikalischen Grundlage muss man jedoch auch über die nationale Musik und den koreanischen Rhythmus Bescheid wissen.

Der Rhythmus ist nämlich eines der wichtigen Darstellungsmittel, die in der Musik nationales Charakteristikum und Gemüt zum Ausdruck bringen. Man muss sich im koreanischen Rhythmus gut auskennen, um bei der Komposition und dem Arrangement die nationale Emotion richtig zur Geltung zu bringen und beim Dirigieren und Vortragen den nationalen Geschmack und Stil zu treffen.

Um den koreanischen Rhythmus richtig zu erlernen, sollte man nicht nur dessen Spezifik theoretisch begreifen, sondern auch die Übung im Anschlagen intensivieren, sodass man sich den Geschmack und Reiz der koreanischen Rhythmen angewöhnt.

Es gilt ferner, den Vokalistinnen das Spielen von Instrumenten und den Instrumentalistinnen das Singen beizubringen. Wenn die Sänger die Spielart der Instrumente wie z. B. Gitarre, Akkordeon und Kayagum und die Instrumentalistinnen das Singen lernen, wird dies günstig sein, um ihr fachliches Qualifikationsniveau zu heben und ihre musikalisch-künstlerische Tätigkeit mannigfaltig zu machen.

2) SYSTEMATISCHE UND WISSENSCHAFTLICH FUNDIERTE AUSBILDUNG DES MUSIKALISCHEN NACHWUCHSES VON HERAUSRAGENDER BEGABUNG

Künstlerisch hochqualifizierte Nachwuchsmusiker können erst herangebildet werden, wenn die Keime mit vortrefflicher musikalischer Veranlagung und Begabung richtig erkannt und wissenschaftlich und systematisch gefördert werden.

Die richtige Auswahl der Betreffenden ist eine Voraussetzung für die Ausbildung von weltbekannten Solisten. Nicht alle Menschen

besitzen eine hervorragende musikalische Natur und Begabung. Ebenso wie sich die Menschen in ihrem Aussehen, Charakter und Hobby unterscheiden, ist der Stand ihrer musikalischen Begabung und Anlage nicht gleich. Um ein Solist mit besonderer Vortragskunst zu werden, muss man musikalisch veranlagt und begabt sein und zugleich bestimmte physiologische Bedingungen in sich vereinen.

Neue begabte Keime sind nicht durch Empfehlung, sondern nach dem Prinzip der Auswahl durch ein zentrales Gremium auszusuchen; jedermann muss sich hierbei prüfen lassen. Wenn sich die Auswahl der Betreffenden nur auf die von Schulen oder Institutionen Empfohlenen beschränkt, könnte man die unter den breiten Werktätigen, Kindern und Jugendlichen heranwachsenden Keime nicht antreffen. Der Umfang der Auswahl von Betreffenden darf nicht begrenzt sein, zumal sich das musikalische Kulturniveau der Volksmassen von Tag zu Tag erhöht und die Zahl der musikalisch veranlagten und talentierten Vertreter der neuen Generation rasch zunimmt.

An dieser Arbeit sind deshalb viele befähigte Fachleute mit langjährigen Erfahrungen zu beteiligen. Wenn daran die direkt für die Nachwuchsausbildung zuständigen Lehrer auf diesem Fachgebiet sowie Experten teilnehmen, können sie den Grad der musikalischen Begabung und Neigung der Betreffenden richtig erkennen und aussichtsreiche Keime mit hohem Können erwählen.

Die regelmäßige Durchführung von Musikwettbewerben der Kinder und Schüler ist ein entscheidender Weg zur Auffindung der musikalisch Veranlagten und Begabten aus den breiten Massen. Wenn diese Wettbewerbe in der Hauptstadt und den Bezirken gemäß den jeweiligen realen Verhältnissen stattfinden, sind sie dafür vorteilhaft, die Musikkunst auf einer Massenbasis zu entwickeln und die Betreffenden sachgemäß auszuwählen.

Bei der Ausbildung des musikalischen Nachwuchses kommt es vor allem darauf an, die neuen Keime mit vortrefflicher Anlage und Begabung wissenschaftlich fundiert und systematisch zu entwickeln, damit sie hervorragende Früchte tragen.

Selbst ein Mensch mit außergewöhnlicher Veranlagung kann sich nicht entwickeln, wenn man ihn nicht richtig ausbildet.

Unsere Partei hatte bereits mit Nachdruck unterstrichen, dass bei der Heranbildung des musikalischen Nachwuchses die Eliteausbildung für hervorragende Talente zu intensivieren ist. Das musikalische Talent, von dem wir sprechen, unterscheidet sich grundsätzlich von der „Elite“, von der die Imperialisten und die bürgerlichen regimehörigen Wissenschaftler reden. Ihre „Elite-Theorie“ unterteilt die Menschen von Anfang an in „Hochbegabte“ und „Dummerlinge“ und verabsolutiert diese Teilung. Diese „Theorie“ beruht auf dem reaktionären bürgerlichen Rassismus und Fatalismus, ist eine volksfeindliche Idee der Ausbeuterklasse zur Rechtfertigung ihrer Herrschaft über die Volksmassen und unwissenschaftlich, weil sie die entscheidende Rolle der Bildung bei der Entwicklung des ideologischen Bewusstseins der Menschen und ihres Intellektes entstellt. Gegenwärtig lehnen die Imperialisten und die modernen Revisionisten den Ideengehalt, Klassencharakter und die nationale Spezifik der Musik ab und befürworten „reine Musik“, wobei sie die Menschen mit nur hoher praktischer Schaffensfähigkeit und Vortragskunst als musikalische „Talente“ bezeichnen. Aber wir erkennen die apolitischen und einseitig gebildeten Leute, die nichts von den allgemeinen Prinzipien der Gesellschaftsentwicklung wissen, und die extremen Individualisten, die sogar die menschliche Vernunft und das elementarste Gewissen über Bord geworfen haben und nur nach dem persönlichen Ruhm und Wohlleben jagen, nicht als musikalische Talente an, wie hoch ihre Fähigkeit auch sein mag. Wir müssen die bürgerliche „Elite-Theorie“ entschieden zurückweisen und die Bildung und Erziehung der Angehörigen der neuen Generation mit hervorragender musikalischer Veranlagung und Begabung intensivieren, um sie zu musikalischen Talenten unserer Prägung heranzubilden, die sich für Partei und Führer, das sozialistische Vaterland und Volk aufopferungsvoll einsetzen.

Für die erfolgreiche Ausbildung der Solisten von Weltruf gilt es, mit der Bildung möglichst früh zu beginnen.

Da sich die musikalische Veranlagung schon in der Kindheit zeigt, kann das musikalische Talent nur dann noch mehr glänzen, wenn sie rechtzeitig aufgedeckt und von früh auf gefördert wird. Die Zeit des Kindergartens und der Grundschule ist eine Zeit, in der die intellektuellen und physischen Bedingungen für die Aufnahme der musikalischen Kenntnisse und Techniken herausgebildet werden und man rasch wächst. In der Kindheit hat man eine feine Empfindung für Musik und eine körperliche Elastizität, mit der man komplizierte und zierliche technische Bewegungen erlernen kann. Von dieser Zeit an muss den Kindern eine Fachbildung vermittelt werden, damit sie die musikalische Grundlage festigen können.

Für die frühzeitige musikalische Bildung gilt es, deren Inhalt und Methode gemäß der Gesetzmäßigkeit der Entwicklung von Intellekt und praktischer Fähigkeiten der Kinder richtig anzuwenden.

Die genannte Bildung ist die erste Etappe der Fachbildung, die dazu bestimmt ist, den Kindern die musikalische Grundlage zu verschaffen.

Hierbei geht es darum, ihre musikalische Veranlagung, Begabung und physiologische Konstitution zusammenfassend gründlich kennen zu lernen und auf dieser Grundlage für sie vor allem fachbezogene Musikinstrumente richtig zu bestimmen. Ihre Vortragskunst kann sich erst dann reibungslos entwickeln, wenn für sie die ihrer musikalischen Anlage und Konstitution entsprechenden Instrumente bestimmt werden. Bei der frühzeitigen Musikbildung muss man das Hauptgewicht darauf legen, die Übungen zur Erlangung der genauen Ton- und Rhythmusempfindung kombiniert durchzuführen und dabei die musikalische Grundlage zu festigen, und die Reihenfolge und die Systematik der technischen Entwicklung einhalten.

In der Kindheit erworbene Kenntnisse prägen sich den Menschen tief ein und bleiben lange im Gedächtnis haften, denn sie bilden die Grundlage für die Entwicklung ihrer Intelligenz, Technik und praktischen Fähigkeit. In einem koreanischen Sprichwort heißt es: „Mit drei Jahren gewohnt, noch mit achtzig getan.“ Das bedeutet: Was jemandem in der Kindheit angewöhnt wurde, ist später schwer zu ändern. Wenn man sich übereilt, statt die Aufeinanderfolge der

Entwicklung der Darstellungskunst einzuhalten, oder unsystematisch mal dies, mal jenes lehrt, entstehen schlechte Gewohnheiten; es wird vielmehr die Fähigkeitsentwicklung behindern.

In der Etappe der frühzeitigen Bildung muss man den Kindern ihrer künftigen Entwicklung zuliebe jedes Ding richtig beibringen und einüben lassen sowie sie wissenschaftlich fundiert bilden, damit sie die Grundlage für die Erlangung einer hohen künstlerischen Qualifikation festigen können. In dieser Etappe sollte man eine große Aufmerksamkeit auch darauf richten, den Kindern vielseitige Kenntnisse zu vermitteln und bei ihnen ein feines Gefühl und musikalisches Gemüt zu entwickeln. Die Kinder in der Klasse der frühzeitigen Musikbildung haben deshalb öfter die Musik zu hören, musikalische Darbietungen zu erleben und sich häufig mit den verwandten Kunstgattungen zu befassen; es gilt, gemäß dem Bildungsinhalt und dem Grad ihrer intellektuellen Entwicklung den Anschauungsunterricht, die Bildung anhand realer Dinge und die wirklichkeitsnahe Bildung in vielfältiger Weise anzuwenden. Nur dann können sie sich von jung auf zu hervorragenden Musikern entwickeln, die jede schwierige und komplizierte technische Aufgabe geschickt erledigen und dabei den ideologisch-emotionalen Inhalt der Werke durch gewandte musikalische Darstellung in aller Breite und Tiefe ausdrücken können.

Die Willensstärke und Ausdauer bei der Übung der fachbezogenen grundlegenden Techniken sind dabei wichtige Forderungen, die die Musiker von ihrer Kindheit an zu einem Lebensbedürfnis und zu einer Gewohnheit machen müssen. Diese musikalischen Fertigkeiten werden nur durch hohen schöpferischen Fleiß und unermüdliches und angespanntes wiederholtes Üben erlernt und erlangt. Auch jener Solist, der bereits eine niveauvolle schöpferische Darstellungskunst besitzt, kann nur durch regelmäßige grundlegende Übung sein Niveau aufrechterhalten und festigen sowie eine höhere Stufe erklimmen. Von der Etappe der frühzeitigen Bildung an sind die Kinder an die unermüdliche und ausdauernde Übung zwecks Talentförderung zu gewöhnen; sie haben es sich zur alltäglichen Angelegenheit und Gewohnheit zu machen, sich jeden Tag ohne Ausnahme zu üben.

Vor allem müssen künstlerisch versierte Solisten gemäß der Spezifik der Musik herangebildet werden.

Die Musik ist eine emotionale Widerspiegelung des Lebens der Menschen und ihrer Gedanken und Gefühle und wird durch die Tonsprache mit der ihr eigenen Ausdruckskraft wiedergegeben. Nachwuchsmusiker mit hohen künstlerischen Fertigkeiten gemäß den Charakteristika der Musikkunst auszubilden bedeutet, sich auf jene Bildungsform und -methode zu stützen, die den Besonderheiten des Ausdrucks eines musikalischen Inhalts und der Spezifik der jeweiligen Musikgestaltung entsprechen. Das musikalische Gemüt, das durch eine spezifische Sprache und Grammatik ausgedrückt wird, ist sehr fein nuanciert, konkret und allgemeingültig und durch hervortretende Individualität des Interpreten gekennzeichnet.

Die Heranbildung des musikalischen Nachwuchses mit individueller Spezifik und hoher künstlerischer Fähigkeit, die mannigfaltigen Gedanken, Gefühle und Emotionen der Menschen adäquat auszudrücken, ist eine überaus schwierige, komplizierte und schöpferische Arbeit, weshalb auch passende Lehrformen und -methoden anzuwenden sind.

Allein schon bei der Fachausbildung für die praktische Vortragskunst den Einzelunterricht zu verstärken, ist eine unumgängliche Forderung bei der Heranbildung der Solisten mit hoher schöpferischer Darstellungskunst und ausgeprägter Individualität.

Da diese fachbezogene Übung vor allem mit jenen Menschen zu tun hat, deren musikalische Veranlagung, Entwicklungsniveau und individuelle Spezifik unterschiedlich sind, kann das Ziel der Ausbildung von Nachwuchssolisten nicht allein durch allgemeine Vorlesungen und kollektiven Unterricht erreicht werden. Damit aus neuen Keimen auch Solisten mit herausragender schöpferischer Vortragskunst und klarer individueller Spezifik werden, muss die praktische Fachausbildung konsequent durch den Einzelunterricht vor sich gehen. Das ist eine unentwegte Orientierung unserer Partei.

Dabei lässt sich das Ziel des Einzelunterrichts nicht so einfach von selbst erreichen, nur weil einzelne Schüler und Studenten gesondert gelehrt werden. Um sie zu Schöpfern hoher musikalischer Vortragskunst

und origineller Musikgestaltung zu entwickeln, gilt es, gemäß dem Lehrinhalt und ihrem Reifegrad verschiedene Lehrmethoden richtig anzuwenden und bei der Ausbildung jeden Schematismus und eine Nachahmung konsequent zu vermeiden. Wenn man in demselben Schuljahr ein gleiches Lehrstück unterschiedslos behandelt oder am selben Lehrstück ohne Rücksicht auf den Reifegrad der Lernenden und ihre Individualität in gleicher Weise lehrt, ist es unmöglich, ihre Qualifikation zu erhöhen und ihre besonderen individuellen Fähigkeiten zur Geltung zu bringen. Die Lehrer sollten endlich die Tendenz beseitigen, bei der Einzelausbildung den Lernenden die jeweils eigene Vortragsweise einzupauken oder sie ausländische Werke und deren Vortrag, die ihnen zur allgemeinen Information zu Gehör gebracht werden, einfach nachahmen zu lassen.

Zur Verbesserung der Einzelausbildung ist es unbedingt notwendig, die starken und schwachen Seiten der einzelnen Lernenden konkret zu untersuchen und dann allseitig und gründlich zu erkennen, weiterhin auf dieser Grundlage genau passende Lehrstücke auszuwählen und sie ihnen mit den richtigen Lehrmethoden exakt und schnell beizubringen.

Bei der Ausbildung für eine fachbezogene Qualifikation sind die darstellerische Methode, die eine noch ausführlichere und lebendigere Vorstellung bieten kann, und die logische Methode zur grundsätzlichen Vermittlung der wissenschaftlichen Prinzipien, die auf die musikalischen Ausdrucksmittel und die Vortragsweise einwirken, richtig miteinander zu kombinieren. Die Musik ist nämlich eine Kunstgattung, die vom Gehörorgan des Menschen wahrgenommen und durch bewusste Bewegungen mehrerer Körperteile wie z. B. Stimmorgan der Sänger und Finger der Spieler produziert wird. Bei der fachbezogenen Übung für die praktische Darstellungskunst müssen sich die Sänger und Spieler die regulierende Fähigkeit aneignen, ihre Töne genau zu hören, gemäß ihrer Konstitution schöne und sanfte Töne hervorzubringen und jede schwierige und komplizierte Technik sachkundig vorzuführen. Dann erst können sie sich zu künstlerisch hochqualifizierten Solisten entwickeln. Um aber den Lernenden den entsprechenden Lehrinhalt richtig nahe zu bringen, gilt es, sie ebenfalls die physiologische Konstruktion des

Menschenkörpers und die allgemeinen Prinzipien der Bewegung zu lehren, d. h. ihnen vorzusingen und vorzuspielen, moderne technische Ausrüstungen wie z. B. Tonbandgerät und Videorecorder in den Unterricht einzuführen und den Spiegel zu benutzen, damit sie darin den Mund, den Gesichtsausdruck und die Armbewegungen betrachten und Fehler korrigieren können.

Um Nachwuchssolisten mit hohen künstlerischen Fertigkeiten gemäß den Spezifika der Musikkunst auszubilden, muss man die fachbezogene Ausbildung und die Schaffenspraxis eng miteinander kombinieren.

Bei der fachbezogenen Übung für die musikalische Qualifikation ist der Einzelunterricht zwar die Hauptform, aber mit dem Unterricht allein ist es kaum möglich, die Nachwuchsmusiker mit hoher künstlerischer Fähigkeit und umfassenden Kenntnissen befriedigend heranzubilden. Nur durch eine Intensivierung der Praktika neben der genannten Übung kann der heranwachsende Nachwuchs nicht nur die beim Unterricht erworbenen Kenntnisse festigen, sondern auch bei den Praktika die Wirklichkeit erleben, neue Erkenntnisse für die musikalische Praxis gewinnen und eine allgemeine Routine im Bühnenauftritt gewinnen.

Für intensive Praktika gilt es, die Praktika von verschiedenen Formen – wie z. B. Sologesang, -spiel, Musik-Ensemble und Opernschaffen – zweckmäßig miteinander zu verbinden und jede einzelne Form davon noch niveauvoller und wirksamer zu gestalten. Dazu ist es notwendig, den Zweck und den Inhalt der Praktika richtig festzulegen, genügend entsprechende Vorbereitungen und Bedingungen zu schaffen, bei den Praktika zugleich das originelle Schaffenssystem und ebensolche Schaffensregeln unserer Partei zu vermitteln und hohe Anforderungen an das bühnenhafte Ethos zu stellen.

Ein wichtiger Weg zur Förderung der Bühnensicherheit besteht darin, die Neulinge häufig auf die Bühne zu stellen und sie somit an die Bühne zu gewöhnen. Vor allem muss man sie des Öfteren auf Foren zur Talentvorführung und planmäßig bei ökonomischen Agitations- und anderen Veranstaltungen auftreten lassen, damit sie das Publikum

einstimmen, sich an die Bühne gewöhnen, sich sicherer fühlen und ihre künstlerische Versiertheit erhöhen.

Um aber die Solisten mit hervorragendem Talent und hoher künstlerischer Qualifikation noch besser auszubilden, sind auch die Funktion und Rolle der musikalischen Bildungsanstalten zu verstärken.

Die politisch-ideologisch vorbereiteten und hochqualifizierten Musikschröpfer und -künstler können nur durch eine systematische Fachbildung erfolgreich erzogen werden.

Durch eine solche Fachausbildung kann sich der musikalische Nachwuchs zu Trägern unserer Musikkunst mit einer soliden ideologisch-künstlerischen Grundlage und allseitigen und tiefgründigen Kenntnissen entwickeln.

Das ideologische Bewusstsein der Künstler und ihre künstlerischen Fähigkeiten entwickeln sich zwar in gewissem Maße auch durch praktische schöpferische Tätigkeit. Aber jene, die keine systematische Fachbildung erhalten haben, können sich nicht in schnellem Tempo entwickeln, zumal ihr Entwicklungsniveau begrenzt ist.

Nur durch eine systematische Fachausbildung können die Menschen alle von der Menschheit erworbenen Ideen und Kulturen umfassend lernen und zu richtigen Ansichten über die Natur und Gesellschaft kommen; nur so kann man durch das Studium der Wissenschaft und Technik zur Umgestaltung der Natur und Gesellschaft genügend Qualifikation und Qualitäten in sich vereinen, mit denen man seiner Verantwortung und Rolle als Herr der Gesellschaft gerecht wird. Auch die Musiker können sich nur durch eine systematische musikalische Bildung die auf Kim Il Sung's Juche-Ideologie beruhenden Literatur- und Kunstideen und die eigenschöpferischen Theorien der Partei über die Literatur und Kunst gründlich aneignen, sich außerdem mit der von der Menschheit erworbenen Musikkultur und der weltweiten Entwicklungstendenz der Musikkunst vertraut machen und eine feste Grundlage und schöpferische Fähigkeit dafür entwickeln, theoretisch-praktische Fragen beim Musikschröpfen selbstständig zu lösen.

Zurzeit bestehen bei uns wohlgeordnete Systeme zur Ausbildung der musikalischen Nachwuchsschröpfer und -künstler, darunter

Vorschulbildung, Allgemein- und Hochschulbildung und Weiterbildung der berufstätigen Künstler.

Kim Il Sung gründete in der schwierigen Zeit des friedlichen Aufbaus nach der Befreiung die Pyongyanger Musikhochschule; so entstand erstmals in der Geschichte unseres Landes eine in sich geschlossene musikalische Bildungsstätte.

Die Hochschule für Musik und Tanz ist die oberste künstlerische Bildungsanstalt und ein Saatbeet für die Ausbildung der Nachwuchskünstler, die die Weiterentwicklung unserer Kunst auf sich nehmen werden. Die künftige Entwicklung unserer Bühnenkunst hängt in vieler Hinsicht davon ab, wie diese Hochschule den künstlerischen Nachwuchs heranbildet. Sie muss zahlreiche Schöpfer und Künstler erziehen, die einen großen Beitrag zur Hebung unserer Bühnenkunst auf eine höhere Stufe leisten können, ebenso viele Solisten mit vortrefflicher künstlerischer Begabung und Qualifikation, die in der Welt um den Vorrang streiten können.

Dank der weisen Führung unserer Partei entstanden in der Stadt Pyongyang und in allen Bezirken die Schulen für Kunsterziehung; das sind die örtlichen Ausbildungsstätten für Nachwuchskünstler, in denen begabte Künstler und Musiklehrer herangebildet werden. Diese Lehrstätten sollten ihre materiell-technische Basis festigen und die Bildungsarbeit unablässig verbessern und intensivieren, um das Niveau der örtlichen Künstler und Kunstlehrer weiter zu erhöhen und den wachsenden Bedarf an Musikern selbst zu decken.

Die musikalischen Bildungseinrichtungen und die Schulen aller Stufen sollten vor allem das bestehende System der musikalischen Bildung vervollkommen, dessen Vorzüge in hohem Maße zur Geltung bringen und so ihre Mission und Aufgabe noch besser erfüllen, die darin besteht, gemäß den Forderungen der fortschreitenden Wirklichkeit Inhalt und Methode der musikalischen Bildung und ihre Qualität ununterbrochen zu verbessern.

Die Qualität der Bildung hängt dabei weitgehend von der Qualifikation der Lehrer ab. Wenn die Qualifikation der unmittelbar für die Bildung zuständigen Lehrer zu wünschen übrig lässt, können sie die

Lernenden nicht zu Musikern mit herausragender Begabung und hoher künstlerischer Fähigkeit entwickeln, egal wie gut die Bildungsinhalte und wie ausreichend die Bildungsbedingungen auch immer beschaffen sein mögen. Nur jene Lehrer, die einen weiten politischen Horizont und reiches, vielseitiges Wissen haben, sich in ihrem Fachbereich auskennen und über eine pädagogisch-fachliche Qualifikation verfügen, können die Schüler und Studenten zu revolutionären Musikern heranbilden, die unbeirrt unsere Auffassung von der Revolution vertreten und sich durch hervorragende musikalische Begabung auszeichnen.

Zur Erhöhung der Qualifikation der Lehrer ist unter ihnen eine revolutionäre Studienatmosphäre einzubürgern und das Studium zur tagtäglichen Angelegenheit und Gewohnheit zu machen. Nur wenn sie eine solche Studienatmosphäre hergestellt haben, können sie ihre künstlerisch-fachliche Qualifikation unaufhörlich erhöhen und auch darauf hinwirken, dass die Schüler und Studenten unermüdlich und sachlich lernen und studieren.

Um die Qualifikation der Lehrer zu erhöhen und den Musikunterricht inhaltlich mit der Parteipolitik zu durchsetzen, ihm eine wissenschaftliche Basis zu geben und ihn zu modernisieren, ist es notwendig, unter ihnen die wissenschaftliche Forschung zu intensivieren. Die Lehrer und Forscher der Musikschulen sollten durch intensive wissenschaftliche Forschungsarbeit wertvolle Abhandlungen und Nachschlagebücher schreiben, in denen die wissenschaftlich-theoretischen Fragen bei der musikalischen Bildung und im praktischen Schaffen und Vortragen tiefgründig geklärt sind; sie müssen viel mehr niveauvolle Lehrstücke und Übungsbücher unserer Prägung hervorbringen. Nur dann ist es möglich, den Lernenden noch umfassendere und gründlichere Kenntnisse zu vermitteln, die musikalische Bildung wissenschaftlich zu gestalten und zu modernisieren und sie konsequent auf unsere spezifische Art und Weise vorzunehmen.

Die Verstärkung der musikwissenschaftlichen Forschung in den einschlägigen Bildungseinrichtungen und an Forschungsinstituten ist ein wichtiger Weg dafür, den Nachwuchs besser auszubilden und unsere Musik auf eine höhere Stufe zu heben.

Gegenwärtig bleibt unsere musikwissenschaftliche Forschungsarbeit hinter dem praktischen Schaffen und Vortragen zurück, und es entfaltet sich leider keine rege musiktheoretische und -kritische Tätigkeit.

Seit wir eine Revolution in der Opernkunst herbeigeführt und die Opern im Stil von „Ein Meer von Blut“, eine große Umwälzung in der Operngeschichte der Welt, geschaffen und aufgeführt hatten, sind 20 Jahre vergangen, und beim Schaffen der revolutionären und volksverbundenen Musikwerke von vielerlei Arten und Formen wurden unzählige originelle Erfolge erzielt und Erfahrungen gesammelt. Der Bereich Musik ist verpflichtet, mehr musiktheoretische Bücher zu verfassen, in denen die Verdienste unserer Partei um den Aufbau unserer Musik und die dabei gesammelten Erfahrungen theoretisch tiefgründig dargelegt und die Erfolge beim Musikschaffen und Vortragen zusammenfassend behandelt werden. Allerdings ist auch eine Musikkritik reger zu entfalten, die eine wegweisende Rolle dabei zu spielen hat, die beim praktischen Musikschaffen und Vortragen erzielten Erfolge und gesammelten Erfahrungen breit zu propagieren und sie auf eine höhere Stufe zu heben.

Entscheidend zu verbessern ist auch die Arbeit dafür, das Erbe der Nationalmusik ausfindig zu machen und zu bewahren und es nach dem Prinzip der Geschichtstreue und der Gegenwartsnähe richtig einzuschätzen, damit die Nachwelt alles von der Vergangenheit unserer Musik erfährt und sie entsprechend den Erfordernissen der heutigen Zeit kritisch fortsetzt und weiterentwickelt. Wir müssen noch mehr angehende Musiktheoretiker und -kritiker heranbilden und die musikwissenschaftlichen Forschungsinstitute in materieller Hinsicht festigen, um bei der Entwicklung unserer Musikwissenschaft eine neue Wende herbeizuführen.

Außerdem ist es notwendig, das musikalische Verlagswesen gemäß den wirklichen Anforderungen unserer Musikentwicklung zu verbessern, so das Sortiment an Publikationen zu erweitern und deren Qualität entschieden zu erhöhen, damit sie aktiv zur Nachwuchsausbildung und zur Entwicklung unserer Musikkunst beitragen können.

Die künstlerische Bildung ist eine sinnvolle und ehrenvolle Arbeit zur Heranbildung junger Schöpfer und Künstler, die der Partei und Revolution treu und dazu talentiert sind. Die Lehrer und alle anderen Mitarbeiter der musikalischen Bildungsanstalten sollten sich ihrer ehrenvollen und hohen Pflicht zutiefst bewusst sein und ihr ganzes Wissen und ihre ganze Kraft für die Ausbildung von noch mehr und besser begabten Musikschaffenden und -künstlern einsetzen, die aktiv der Partei und dem Führer, der Gesellschaft und dem Volk dienen.

Allerdings ist die Schaffung einer ausgezeichneten Musik keine leichte Arbeit.

Der Mensch ist Herr der Musik und deren Schöpfer. Die Musik ist sowohl eine Widerspiegelung seiner Gedanken und Gefühle als auch ein Produkt seines Nachdenkens, Forschens, Bemühens und Elans. Eine wahrhafte Musik ist durch Schönheit, Erhabenheit, Tiefsinn und Leidenschaft charakterisiert.

Die Musiker, die die Musikwerke unserer Prägung schaffen, müssen sich gründlich mit der Juche-Ideologie wappnen und das davon durchdrungene Leben tief bewegt erleben, nur so können sie eine schöne und edle Musik kreieren, die das Denken und Fühlen der Volksmassen anspricht.

Das tiefe Nachdenken und Forschen der Musiker zwecks Schaffung einer wahrhaften Musik können erst dann folgerichtig sein, wenn sie vom hohen Geist des Dienstes am Volk ausgehen, und erst dann gute Früchte tragen, wenn sie eine reiche Qualifikation haben. Werden dem noch beharrliche Anstrengungen und großer Elan der Musiker hinzugefügt, so können daraus wirklich aussagekräftige Musikwerke entstehen.

Dabei müssen die Musiker stets zum Volk und zur Kunst aufrichtig sein.

Nur jene, die der Führung der Partei treu sind, vom richtigen Standpunkt aus und mit aufrechter Haltung dem Volk durch das Kunstschaffen dienen wollen und sich im praktischen Kampf selbstlos für Führer, Partei und Volk einsetzen, können hervorragende Musikwerke schaffen, die auf ewig in die Geschichte eingehen werden. Davon zeugen die vergangenen sinnvollen Tage, in denen sich unter der

Anleitung der Partei eine Revolution in der Musik, darunter in Liedern, Opern und Orchester, vollzog, wodurch eine Blütezeit unserer Musik eingetreten ist.

Die Verteidigung der auf der Juche-Ideologie beruhenden Literatur- und Kunstideen Kim Il Sung und der Verdienste der Partei um den Aufbau unserer Musikkunst ist grundlegend für die weitere Entwicklung unserer Musik.

Von Kim Il Sung wurden die oben erwähnten Ideen begründet und wurde unsere Musik verwurzelt, die durch die Partei zu allseitiger Blüte und Weiterentwicklung kam. Nur wenn die revolutionären Traditionen unserer Musik bis zuletzt verfochten, glorreich fortgesetzt und weiterentwickelt werden, ist es möglich, den revolutionären und volksverbundenen Charakter unserer Musik zu behaupten und diese in die sozialistische und kommunistische Musikkunst umzuwandeln.

Die Mitarbeiter im Bereich Musikkunst und die Musiker müssen einen großen Stolz darauf, dass sie in Obhut der Partei aufwuchsen und glücklich künstlerisch tätig sind, tief im Herzen bewahren; sie müssen ihre Hauptpflicht als revolutionäre Musiker der Partei, die allen Stürmen und Verlockungen zum Trotz nicht schwanken, erfüllen und voller Energie noch mehr revolutionäre Musikwerke schaffen.