

¡OBREROS DEL MUNDO ENTERO, UNIOS!

KIM JONG IL

ARTE MUSICAL

17 de julio de 1991

Ediciones en Lenguas Extranjeras

Pyongyang, Corea

93 (2004) de la era Juche

INDICE

1. LA MUSICA JUCHEANA.....	4
1) La época del Juche requiere de un nuevo tipo de música	4
2) El Juche es la vida de nuestra música	18
3) La revolución necesita canciones buenas.....	29
4) La música debe ser obra de las masas.....	38
2. LA COMPOSICION MUSICAL.....	46
1) La música es el arte de la melodía.....	46
(1) La melodía constituye el meollo de la música	46
(2) La melodía ha de ser hermosa y suave.....	51
(3) Las melodías características dan relieve a las descripciones musicales.....	58
2) La canción en estrofas es la forma principal de la música popular.....	67
3) Lo principal en la instrumentación es combinar los instrumentos nacionales y los occidentales.....	74
4) El arreglo es una tarea creativa	81
(1) El arreglo enriquece lo descrito en la música.....	81
(2) Prestar la atención principal a la melodía en el arreglo es de nuestro estilo.....	83
(3) El proyecto del arreglo ha de ser irreprochable.....	88
(4) Disponer bien las partes integrantes de la música	94
(5) Hacer bien el arreglo para el acompañamiento	97
5) Crear piezas de diverso género y forma.....	99
(1) La música debe ser diversa	99
(2) Deben hacerse esfuerzos para la creación de piezas vocales.....	101
(3) Crear piezas instrumentales de nuestro estilo.....	107

(4) Desarrollar aún más la ópera al estilo <i>Mar de sangre</i>	113
3. INTERPRETACION.....	119
1) La interpretación es un arte creativo	119
2) Manifestar de modo apropiado los sentimientos nacionales y el gusto estético actual en la ejecución	123
3) Encarnar la personalidad en la ejecución	133
4) Ejecutar con pasión	141
5) El intérprete debe ser un excelente creador.....	150
6) El director es el comandante del conjunto musical.....	156
4. FORMACION DE LA RESERVA DE MUSICOS.....	166
1) Una sólida cantera de músicos asegura el desarrollo de este arte	166
2) Hay que formar de modo sistemático y científico a los relevos de músicos con dotes extraordinarias.....	175

Donde hay vida hay música, y viceversa. La música es el arte más íntimamente vinculado a la vida humana; despierta en el hombre ardiente entusiasmo por la vida, profundiza sus sentimientos, aumenta su ardor, y le infunde esperanza en el mañana y optimismo.

La honda sensibilidad estética de la música produce en los oyentes sentimientos nobles, puros, inmaculados, y les deja en el alma largas y profundas huellas. La música les proporciona fuerza y ánimo, los estimula a avanzar hacia el porvenir.

Tiene enorme influencia en el plano ideológico y estético. Sólo la música auténtica puede ejercer este poder en alto grado. Y debe contribuir activamente a la formación ideológica y estética del hombre destinada a convertirlo en un ente independiente, ayudar a la vida y lucha creadora de las masas populares, así como reflejar sus ideas de independencia, y ser comprendida y disfrutada por ellas. La historia de la música de la humanidad puede afirmarse que es la de la búsqueda, mediante las innumerables escuelas que se han sucedido, de la solución del problema esencial de cómo debe ser la verdadera música.

El asunto fundamental relacionado con la auténtica misión, papel y carácter de la música, debatido por largo tiempo en la historia de la humanidad, llegó por fin a tener solución completa en nuestra época gracias a la idea Juche. Al esclarecer desde una nueva óptica la posición y el papel que el hombre desempeña en el mundo y presentar el nuevo concepto sobre el sujeto del movimiento social, esta idea abrió amplias perspectivas para encontrar soluciones científicas a las cuestiones de la misión y el carácter de la música y trazar de modo integral las vías para hacerlas efectivas.

Una tarea histórica que la época actual nos presenta es dar respuestas globales, sobre la base de la idea Juche, a las cuestiones concernientes a los principios que atañen a la naturaleza, la misión y el papel de la música y a su contenido y forma, y resolver, desde un correcto punto de vista y posición, todos los asuntos teóricos y prácticos en la creación de una música a nuestro estilo.

Tempranamente, en medio de las llamas de la Lucha Revolucionaria Antijaponesa, el gran Líder Kim Il Sung concibió la original idea literaria y artística basada en el Juche, instauró personalmente la tradición musical de la revolución y dirigió sabiamente los esfuerzos para crear la música jucheana, gracias a lo cual este arte se encuentra hoy en plena floración. Al sintetizar y generalizar los hechos que conforman la brillante historia de la creación de la música jucheana bajo la dirección del Líder y los éxitos y experiencias acumulados por el Partido en esta esfera, debemos propiciar que este arte cumpla excelentemente con la honrosa misión que asume ante la época y la revolución.

1. LA MUSICA JUCHEANA

1) LA EPOCA DEL JUCHE REQUIERE DE UN NUEVO TIPO DE MUSICA

La verdadera música debe ser fiel a las exigencias de la época y servir a su misión. Ese es su cometido principal y su importante papel ante la época.

Todo tiempo histórico requiere de una música que le corresponda y la música, por su parte, lo refleja. La de la Edad Media era de carácter feudal y mostraba las relaciones socio-históricas de esa época, mientras las diversas corrientes surgidas en la Edad Moderna daban la imagen del período que comprendía la aparición del capitalismo, la revolución burguesa y el ascenso del capitalismo. Esta es la ley del avance de la historia musical.

Vivimos un nuevo tiempo histórico, cuya misión es la de materializar cabalmente las exigencias de independencia y la existencia creadora de las masas populares, y esa lucha ha escalado la etapa cimera.

La época actual, cuyo curso es representado por esa lucha revolucionaria, requiere imperiosamente de un arte musical que la estimule y que defienda la independencia de las masas populares.

La música apropiada a la época del Juche y que contribuye a su misión y requerimientos, es la jucheana. Sólo ella puede encarnar del modo más correcto la esencia de nuestra era y servir fielmente a su causa.

La música jucheana, además, se ajusta a la naturaleza social del arte. El hombre, en virtud de su atributo de independencia, adopta un criterio y una actitud sobre la situación real en que se encuentra, manifestando contento o descontento. Esto se expresa también por la forma artística. Para impulsar sus actividades creadoras, el hombre necesita, por su naturaleza, capacidad ideológica y espiritual y un factor que lo satisfaga en el plano estético y emotivo. El arte es un poderoso medio para cubrir esta necesidad. Producto social de la necesidad y conciencia de independencia y creadora del hombre, el arte contribuye al desarrollo de esta conciencia. Es su facultad social reflejar las ideas y sentimientos de las personas, educarlas en lo ideológico y estético y estimularlas a la lucha. En la época actual, en que las masas populares se han convertido en protagonistas que dominan el mundo e impulsan poderosamente la revolución y construcción, es natural que la música, en correspondencia con la facultad social del arte, refleje las aspiraciones y exigencias de las masas y les sirva.

La música jucheana es de nuevo tipo, refleja las reclamaciones de este período y las aspiraciones de las masas populares, y les sirve lealmente.

En tanto que el arte musical de nuevo tipo que en su contenido y forma refleje fielmente esas exigencias y aspiraciones, tendrá rasgos peculiares que lo distinguan nítidamente de todos los tipos musicales precedentes.

La música jucheana es revolucionaria en su contenido.

Las masas populares, artífices del avance de la sociedad y la historia, luchan sin descanso para alcanzar la independencia y hacer realidad su aspiración a la soberanía y sus necesidades creativas. Sólo si la música describe las ideas y los sentimientos de las personas que, dotadas de espíritu independiente, se esfuerzan por alcanzar ese objetivo, puede decirse que refleja las reclamaciones y anhelos de las masas populares. En la música, las ideas y los sentimientos se plasman en virtud de la diversidad de las experiencias en la existencia y lucha.

La música es un género artístico que manifiesta las ideas y los sentimientos a manera de exteriorizar, por un impulso interior, lo que se siente. El arte y la literatura expresan las ideas y los sentimientos del hombre. Pero, la música tiene características peculiares que la diferencian en el modo de la representación. Es un arte especial que con sonidos musicales expresa los sentimientos y emociones que el ser humano experimenta. Principalmente, muestra las experiencias emotivas que adquiere en la realidad, los sentimientos estéticos que se originan de los impactos psicológicos. Aunque no puede explicar directamente en detalle como la literatura las ideas que quiere expresar ni reproducir como la pintura la realidad que se extiende ante la vista, manifiesta el mundo psicológico y emotivo del hombre de un modo más refinado y profundo que cualquier otro arte.

La música juqueana plasma las aspiraciones y exigencias de las masas populares, al representar, en un mundo de profundas emociones y sentimientos, las nobles e inmaculadas experiencias espirituales y las impresiones optimistas y combativas que reciben en la lucha por la independencia y en la vida soberana y creadora.

En la música es importante el contenido. Ignorarlo o negarlo es una manifestación de esteticismo y formalismo y, como tal, no pasa de ser un planteamiento reaccionario dirigido a eliminar de la música la idea y el contenido sano y revolucionario bajo las etiquetas del “arte por el arte” y la “belleza de la forma pura”. Una pieza musical carente de contenido progresista y revolucionario, no puede contribuir a la educación en las ideas revolucionarias, sino, por el contrario, causa en ella consecuencias perniciosas.

El menosprecio del contenido está relacionado también con la errónea comprensión de las características de su manifestación en la música. Por las particularidades de su representación artística, la música no presenta en el primer plano el contenido ideológico tan explícitamente como la literatura y demás géneros artísticos. Tanto la literatura como la música muestran la vida real y las ideas y emociones que en ella se manifiestan. Si la literatura narra la vida y los sentimientos, la música expresa en forma de exteriorización emotiva lo que se piensa y siente en la

existencia. En las obras literarias las ideas se plantean de modo directo y detallado mediante la narración y los diálogos, pero el cambio de las emociones se nota indirectamente por las descripciones. A diferencia de ellas, las piezas musicales expresan los sentimientos de manera directa y detallada, y con manifestaciones emotivas. Mas los pormenores de su contenido ideológico no se presentan directamente en primer plano, porque yacen en el fondo de los sentimientos, por eso puede comprenderse correctamente sólo con la ayuda de los medios indirectos como el título, la letra o la lógica musical. Esta es la razón por la que algunos menosprecian el contenido, considerando que, junto con la idea, no forma parte de la música. Esta concepción es muy peligrosa.

Como sin ideas no pueden nacer sentimientos y sin éstos y aquéllas no surge la sensibilidad estética, a menos que se parta de la concepción revolucionaria de independencia y de un noble espíritu, es imposible crear una pieza musical llena del sentido estético de la época. También en otros tiempos se desarrolló sin cesar la lucha de las masas populares por la independencia y se escribieron muchas piezas musicales que reflejaron sus aspiraciones revolucionarias y dejaron huellas positivas en la historia. Pero las ideas progresistas que reflejaron no eran dinámicas ni dilucidaron la verdad de la lucha, y en muchos casos se expresaron de modo sumamente superficial en los cantos sobre la naturaleza o la belleza pura. En realidad, tal música no tiene gran sentido para la lucha de las masas populares. Aun cuando cante a la naturaleza, la música debe manifestar la posición y actitud independiente y creadora del hombre hacia ella, y si toma como motivo la belleza, debe hacerlo con la propia del hombre, que lo humaniza más, es decir, la sublime belleza de las ideas y sentimientos del ser humano genuino que combate para defender la independencia. Todavía más en las condiciones de hoy, cuando los imperialistas y demás reaccionarios actúan persistentemente con el propósito de paralizar la voluntad combativa y el sano espíritu revolucionario de las masas populares, una pieza musical que cante simplemente a la naturaleza indiferente o a la belleza pura no trae otro resultado que abrir paso a los enemigos.

A la música de nuestra época no le basta con tratar objetivamente la lucha de las masas populares.

En otros tiempos también hubo composiciones que reflejaban la batalla de las masas populares contra la represión y explotación, el combate revolucionario dirigido por la clase obrera. Expresaban también la convicción en la revolución, el heroísmo en la lucha revolucionaria, la abnegación por la patria y el pueblo, la esperanza en el futuro, el orgullo y la felicidad por la nueva vida. Pero como todas esas manifestaciones emotivas fueron tratadas en el curso general de la revolución y la lucha, no puede afirmarse que reflejaron correctamente las exigencias de la época.

Todos los admirables sentimientos y emociones estéticas que expresan las piezas musicales deben tener encarnada la base fundamental, el factor esencial de la vida y lucha de las masas populares por la independencia, que es el problema primordial de la revolución. La música genuina ha de cantar al hombre que tiene por vida la independencia, es fiel al colectivo socio-político, y lleva vida eterna dentro del ente socio-político. Tiene que expresar las ideas y los sentimientos de tal hombre.

Una pieza musical puede encarnar por excelencia la aspiración y la exigencia de las masas populares por la independencia, cuando se desborda de sentimientos y emociones estéticas, como el heroísmo masivo, el espíritu de sacrificio, el optimismo y la felicidad que se manifiestan sobre la base de la ilimitada veneración al Líder, la inmovible confianza en el partido, y el orgullo y dignidad revolucionarios por recibir su dirección.

El asunto esencial con respecto al contenido revolucionario de la música jucheana lo constituye el del Líder y el relacionado con la estrecha vinculación entre éste, el Partido y las masas. La infinita fidelidad al Líder y la que se manifiesta hacia el Partido y las masas del pueblo trabajador teniéndola como núcleo, constituyen el contenido principal que determina el carácter revolucionario de la música jucheana.

Esta música tiene forma popular.

Ajustada a los sentimientos y emociones estéticas de las masas populares, la forma popular es susceptible de ser comprendida y disfrutada por éstas. La música jucheana ha de tener esta forma. Las masas populares son artífices del progreso del arte musical, así como también del desarrollo de la historia social. Cuando una obra musical representa sus ideas y sentimientos con un lenguaje musical susceptible de ser comprendido y que las complace, puede contribuir a su lucha que hace avanzar la historia, y ser música genuina del pueblo.

Así debe ser la forma de la música. Esta es una importante cuestión que se plantea por las características del lenguaje musical.

Este lenguaje no se usa en la vida cotidiana, sino, únicamente, en la música. En otros géneros del arte y la literatura se emplea como tal el medio de comunicación verbal que se usa diariamente. Pero el lenguaje musical llega directamente al corazón de los oyentes sin pasar por las consabidas formas de comunicación interpersonal como el sentido de las palabras, las formas de los objetos, los gestos y los movimientos corporales. Sólo quien está acostumbrado a su utilización mediante el proceso de la vida musical, puede entenderlo y percibir los sentimientos y emociones musicales. Lo comprueba el hecho de que, en el pasado, las orquestas sinfónicas, la música de cámara y otras formas profesionales no tuvieron muchos oyentes durante largo tiempo y su divulgación masiva era difícil.

Antes nadie ni ningún género de música habían podido resolver correctamente el problema del carácter popular de la obra musical. Como en la pasada sociedad explotadora las masas populares no ocupaban la posición de dueñas, tampoco la música del pueblo se situó en el lugar protagonista en la historia musical, y era la corriente principal la música profesional que servía exclusivamente a las clases gobernantes. La música clásica profesional de otros tiempos, aunque desempeñó un papel, en cierto grado, progresista en el desarrollo social, no pasaba del marco de la alta sociedad, cuyo integrante principal era la clase gobernante, y dentro de ese ámbito cantaba la hermosura de los sentimientos humanos y reflejaba la tendencia de determinada época. El carácter progresista de algunas de esas piezas se manifestaba apenas en

el hecho de que compadecían al pueblo desde la posición de los integrantes de la alta sociedad, reconocían en cierta medida su talento creador y, tomando los elementos populares de su música, los aprovechaban de acuerdo con el gusto de las clases privilegiadas y los músicos de profesión. La música clásica profesional, que en otros tiempos constituía la corriente principal de la historia musical, estaba relacionada enteramente con la indolente y lujosa vida de los integrantes de la alta sociedad; difícilmente la comprendían las masas populares. En la época imperialista, esa música llegó a estar de espaldas a las ideas y sentimientos del pueblo, y su lenguaje se le hizo cada vez más incomprensible. Mientras tanto, los imperialistas, aprovechando con taimados métodos la vocación musical de los pueblos para fines ultrarreaccionarios, difundieron la “música masiva” que los degeneraba y paralizaba su conciencia combativa; así, la emplearon como medio para reprimirlos, explotarlos y esclavizarlos.

También en la anterior música progresista el carácter popular, el espíritu de servir al pueblo, se manifestaba sólo cuando se compadecían de él y aceptaban su forma de música desde una posición profesional. Los partidarios de esa música se pronunciaron por seguir la tradición clásica de la profesional y, efectivamente, heredaron tal como era su vetusto esquema caracterizado por la participación exclusiva de músicos de profesión. En definitiva, el carácter popular de la música progresista anterior poco difirió en esencia del carácter de la clásica profesional, por ser interpretada solamente por profesionales que apoyaban y se condolían del pueblo, pero fuera del pueblo, y aprovechaban los elementos de su música para componer una música marginada del pueblo. A una música que no sea propiedad del pueblo, que no le sirva y que éste no pueda comprender ni disfrutar, no se le puede atribuir carácter popular. Hoy, cuando las masas populares han llegado a ser artífices de la revolución, ha de ser destruido por completo el viejo esquema de la música profesional caracterizado por la única participación de los músicos.

Si una pieza musical gusta sólo a un puñado de profesionales y es incomprensible a las vastas masas populares trabajadoras, no sirve para

nada. Si la música de nuestra época se desarrollara principalmente por los profesionales y no tuviera en consideración la comprensión de las amplias masas, sería repudiada por el pueblo y no desempeñaría ningún papel en el proceso revolucionario y constructivo.

Para que la música tenga una forma perfectamente popular, debe ser comprensible para todos, o sea poseer un carácter masivo. Hay que erradicar completamente la idolatría sin fundamentos a la música clásica del pasado y desarrollar una nueva forma clásica que sea comprensible para todos, de acuerdo con las exigencias de nuestra época. Así, esta forma musical se convertirá en un genuino arte, capaz de educar a las personas en lo ideológico y estético y estimularlas a la lucha.

Para asegurarle a la música el carácter masivo y la comprensibilidad es menester, además, fomentar de modo sano y noble la forma masiva que tiene popularidad entre las amplias masas y les gusta. El carácter masivo y la inteligibilidad de que hablamos no tienen nada en común con la música de masas o de fácil entendimiento de la vieja sociedad. En otros tiempos, esta música era sinónimo de vulgaridad, se usaba para diferenciar a la profesional, considerada “noble”, de la degradada de la calle, de la barata del café o la taberna.

De igual modo, para desarrollar la forma clásica o la masiva, la música jucheana presenta como un importante principio hacerlo de modo comprensible desde la posición del pueblo.

A fin de proporcionar un desarrollo sano a la forma masiva es preciso impedir la penetración de la envilecida “música de masas”, que divulgan los imperialistas, y no admitir ningún elemento, por insignificante que sea, que fomente el degradante y vulgar epicureísmo y el deformado y deprecado gusto. Sólo así es posible crear una música masiva excelsa, a tono con las aspiraciones y los sentimientos de las masas populares y capaz de hacer avanzar la época.

El carácter masivo y la comprensibilidad están entre los más importantes factores que determinan la noble misión y la condición revolucionaria y popular de nuestra música jucheana que, reflejando las ideas y los sentimientos de las masas populares, acorde a la naturaleza social de la música, contribuye a su lucha revolucionaria. Tienen por

premisa la sublime cualidad artística. Asegurarle el carácter de masas y la accesibilidad a la música juqueana no significa hacer decaer el nivel de excelencia artística. Esta es una música masiva, por antonomasia, que se comprende por todos, y de calidad artística perfecta.

Su función social de servir a las masas populares se cumple estrictamente de acuerdo con las características artístico-expresivas de la música. Este arte desempeña el papel de educar a las masas populares por la vía revolucionaria e incitarlas a ponerse en pie de lucha.

La música es un arte noble que produce en el hombre ricos sentimientos, vivo ardor y fervoroso entusiasmo.

La música enriquece los sentimientos del hombre.

El hombre no puede vivir sólo con ideas y conocimientos. Para transformarse sin cesar a sí mismo, elevando su nivel de conciencia, es necesario, además de poseer sanos conceptos revolucionarios y adquirir amplios conocimientos de la naturaleza y la sociedad, cultivar exuberantes sentimientos estéticos.

Los sentimientos estéticos sanos y ricos no sólo embellecen la vida, sino también ennoblecen las expresiones emotivas y esclarecen y purifican el espíritu y la moral. Asimismo, inducen a amar cordialmente al prójimo y esforzarse por llevar de modo significativo su preciosa vida.

La música que deja gran impacto en el alma del hombre y lo emociona en lo estético, embellece y enriquece sus sentimientos. La que no tiene esa virtud, es decir, la que carece de sensibilidad estética, no puede llamarse música. Una pieza sujeta a reglas rigurosas y poco atenta a las hermosas y abundantes emociones, no la pueden comprender las masas populares; y siendo abstracta y desprovista de verdadera humanidad, no puede cumplir con su cometido verdadero. Sólo cuando una pieza musical se desborda de pasión estética, es que está en condiciones de servir a la educación de las masas populares en ideas y sentimientos sanos y revolucionarios y dar alegría a su existencia.

La música proporciona a la existencia una vivacidad palpitante.

Esta lozanía da al hombre la alegría y el optimismo por la vida. Tal gozo y optimismo incrementan el orgullo del hombre por su vida

independiente y su aspiración a hacerla brillar genuinamente. La vivacidad palpitante llena la vida social de ánimo y vigor revolucionario.

La música tiene una singular vitalidad que insufla ardor al hombre. Al escucharla, dejándose embriagar por ella sin darse cuenta, el auditorio se sumerge en profundas reflexiones, o se pone alegre y animoso, o, desbordante de valor y ánimo combativo, se siente impulsado a avanzar. Esto demuestra palpablemente cuán enorme es la vitalidad que la música tiene en el hombre.

La que no tiene esta virtud no puede ser música genuina. Una pieza que produce tristeza, pesimismo, estimula el abyecto y extravagante hedonismo y disolución, y paraliza la sana conciencia de las personas, es música depravada, y como tal no tiene nada en común con las ideas y sentimientos de hombres genuinos que tienen por vida la independencia; es una música reaccionaria que impide su aspiración a lo independiente y creador. Sólo la que insufla a los oyentes un ardor palpitante puede ser música sana y noble y cumplir con su función social.

La música genera en los oyentes un entusiasmo fervoroso.

El entusiasmo incrementa las actividades creadoras del hombre. Por muy elevada que sea la conciencia ideológica que uno tiene, si no posee gran pasión, no puede exhibir su espíritu creador. Sin entusiasmo es imposible alcanzar éxitos en ninguna tarea. Quien lo tiene trabaja con ánimo, con espíritu de iniciativa, y puede hacer frente sin vacilación a las dificultades y contratiempos. El celo fervoroso en el trabajo es una noble cualidad propia de los revolucionarios.

La música tiene algo cálido que prende en el corazón y lo hace arder. Podríase decir que es un arte de la pasión porque llama directamente al corazón. Al ir directo al corazón, llena al hombre de cálido entusiasmo y fomenta su actividad creadora. Una música que no produce ese entusiasmo es música muerta, y la que no mueve a los oyentes no tiene valor como tal. Una música que no esté en correspondencia con las ideas y sentimientos de la época ni con su gusto estético, no puede producir fervor en los oyentes. Por esta razón, la música de la indolente e inveterada clase gobernante de la época feudal no puede hacer avanzar a nuestra época. Sólo en el corazón de un compositor que ha

experimentado a lo vivo la realidad revolucionaria puede nacer una canción genuina capaz de hacer arder de entusiasmo a los oyentes y llamarlos a la revolución y construcción.

La música jucheana, al cumplir magníficamente con su función social ajustada a las características de la música en general, desempeña un gran papel en la educación de las personas y en su formación como hombres independientes y creadores. Cuando en medio de los fecundos sentimientos, el ardor palpitante y la cálida pasión que desbordan de una pieza musical, vibra una idea significativa, su función cognoscitivo-educativa será incomparablemente grande.

No todas las composiciones musicales que conoce la historia desempeñaron un papel positivo en la sociedad. Según su carácter socio-clasista la música puede tener un desempeño positivo y progresista, o uno negativo y reaccionario. Originariamente la música surgió en el proceso de trabajo creativo de los seres humanos, pero luego se ha desarrollado en medio de la enconada lucha de clases entre las masas populares que impulsaban la historia y los reaccionarios que lo impedían. En este proceso las masas populares siempre asumieron el papel positivo, conforme a la naturaleza social de la música, mientras los reaccionarios de la historia lo frenaron e impidieron constantemente. El agudo antagonismo de clases y las complicadas relaciones sociales hicieron que en la sociedad explotadora del pasado todas las piezas musicales tuvieran implícita la lucha entre lo progresista y popular y lo viejo y reaccionario. Así, aunque fuera la música popular no pudo menos que reflejar la inmadurez de las pasadas etapas del desarrollo de la historia social y la complejidad de las relaciones de clases. De modo particular, la ofensiva actual de quienes se oponen al progreso es en extremo obstinada, astuta y perversa en la esfera musical, como lo demuestra la inundación de todo tipo de música corrompida en la etapa imperialista, y la lucha entre lo progresista y lo reaccionario se torna cada vez más aguda.

Sólo la música jucheana, que está en poder de las masas populares y les sirve, puede dar al traste con todo lo reaccionario que se opone a la aspiración del pueblo y superar todo lo que le es ajeno y discrepa de sus conceptos y sentimientos; por esta razón, viene a ser la genuina música

de la época del Juche, la nueva de la lucha independiente y creadora de las masas populares.

La música jucheana, revolucionaria y popular, que refleja fielmente las exigencias de estos tiempos y la aspiración del pueblo y sirve lealmente a las masas populares, está basada en las tradiciones revolucionarias del arte musical. En nuestro país estas tradiciones datan de cuando se crearon y divulgaron las canciones revolucionarias antijaponesas, sobre todo las famosas de categoría clásica, en el período de la Lucha Revolucionaria Antijaponesa.

El gran Líder Kim Il Sung, percatándose de la función y el papel que el arte musical desempeñaba para educar a los guerrilleros y los pobladores por la vía revolucionaria y estimularlos a la lucha, escribió canciones y óperas revolucionarias, y otras muchas obras clásicas, dando así origen a la música jucheana y a las brillantes tradiciones del arte musical revolucionario. La música revolucionaria antijaponesa constituye la raíz histórica de la música jucheana, su inmovible piedra angular. Es el genuino prototipo del arte musical de lo más revolucionario y popular, en el que se encarnó por primera vez la idea Juche en el desarrollo de la música del país. El nuestro es un pueblo inteligente e ingenioso, con brillante cultura y larguísima historia, de varios milenios. Entre las canciones populares y otros patrimonios de la música nacional surgidos del talento colectivo del pueblo, hay muchas piezas bellas y excelentes, de las que nos sentimos orgullosos ante el mundo. Sin embargo, en el pasado, a causa de los grilletos feudales, las condiciones históricas de la sociedad colonizada por el imperialismo japonés y de las limitaciones ideológicas y estéticas, nuestro pueblo no pudo crear canciones revolucionarias que trataran los problemas esenciales concernientes al derrocamiento y transformación de la vieja sociedad, limitándose a reflejar en hermosas y suaves melodías su propia vida y sentimientos y su sencilla esperanza del porvenir. Si bien en la década de 1930 algunos músicos desarrollaron actividades en bien del proletariado en la esfera musical, no pudieron escribir canciones dignas de llamarse las partidistas y las de la clase obrera.

Las tradiciones revolucionarias de nuestra música se establecieron con la creación de las famosas canciones clásicas y otras revolucionarias antijaponesas que han dado las más acertadas respuestas a los acuciosos problemas esenciales presentados en la lucha del pueblo coreano por la independencia nacional y la emancipación del hombre y de las clases. La música revolucionaria antijaponesa es el prototipo del arte musical revolucionario, y un precioso recurso para la creación de la música jucheana, puesto que expresa verídicamente el contenido revolucionario y socialista en formas nacionales y populares y combina estrechamente el alto valor ideológico con la sublime cualidad artística. Como expresaba contenidos revolucionarios en sencillas y sinópticas formas, y tenía el alto valor ideológico y artístico, era cantada con gusto por todos; les despertaba la conciencia ideológica revolucionaria y el indoblegable espíritu de lucha, les insuflaba fuerza, ánimo y fervoroso entusiasmo, contribuyendo grandemente al triunfo de la causa de la revolución antijaponesa. Por contar con tal prototipo práctico y tan ricas experiencias, en un corto tiempo después de la liberación, pudimos crear, desarrollar y enriquecer con éxito la música jucheana, que se ajusta a las exigencias actuales y la aspiración del pueblo, y sirve lealmente al proceso revolucionario y constructivo.

La gran variedad y las diversas formas de la música revolucionaria antijaponesa constituyen una sólida raíz y un precioso patrimonio para dar un amplio y fecundo margen al desarrollo de nuestra música jucheana.

En el proceso de la ardua Lucha Revolucionaria Antijaponesa se constituyeron las tradiciones de la corea y la ópera revolucionarias, junto con todos los géneros del arte musical vocal, como las marchas, las canciones en orden numérico y alfabético, las humorísticas, las bailables en grupos o en círculos, las para juegos, y las líricas de variados contenidos como *Lucero de Corea*, impercedera canción revolucionaria que refleja con verismo las nobles ideas y sentimientos de los combatientes revolucionarios antijaponeses y de todo el pueblo coreano, que tenían al gran Líder como el centro de su unidad, como el Sol de la nación.

La música jucheana, que tiene su origen en la música revolucionaria antijaponesa, ha recorrido un camino de desarrollo ininterrumpido bajo la acertada dirección de nuestro Partido. Este abrió la nueva época de la ópera de tipo *Mar de sangre*, al dirigir atinadamente la puesta en escena de esa famosa obra clásica compuesta por el gran Líder en el período de la Lucha Revolucionaria Antijaponesa; y escribió la historia del gran cambio para la creación de buenas canciones y la música instrumental popular. De esta manera, se han asentado los sólidos cimientos para ampliar y profundizar más las tradiciones de la música jucheana y hacerla florecer ininterrumpidamente. Nuestra música, que bajo la acertada guía del Partido ha venido desarrollándose brillantemente, disfruta hoy del cálido amor del pueblo y tiene fama en el mundo como genuino prototipo de la música jucheana. En la historia de nuestro país no hubo tiempo en que el arte musical floreciera tan espléndidamente como hoy, perfilándose en toda la gama de su belleza. Esto es uno de los inapreciables méritos acumulados por nuestro Partido en la creación del arte y la literatura.

Con miras a desarrollar sin cesar el arte musical jucheano hacia una nueva etapa, es indispensable fortalecer la dirección del Partido al respecto. El Partido es el Estado Mayor y la fuerza orientadora que organiza y conduce hacia la victoria el proceso revolucionario y constructivo. Sólo bajo su dirección la empresa de la creación del arte musical jucheano puede cumplirse triunfalmente. El arte musical puede establecerse con éxito cuando se guía por un concepto del mundo fundamentado en la idea revolucionaria del líder y se sustenta en correctas ideas y teorías directrices que iluminan el camino de su desarrollo. El Partido no sólo educa sólidamente a los artistas de la música en las ideas revolucionarias del Líder y en los conceptos artístico-literarios jucheanos que las encarnan, sino que también, en cada etapa del desarrollo de la revolución, traza lineamientos y orientaciones correctas para la literatura y el arte y los estimula poderosamente para materializarlos. Es así como conduce a la brillante victoria la obra de la creación del arte musical jucheano. Como ésta es para concebir un arte musical de nuevo tipo, verdaderamente popular y revolucionario,

inevitablemente es acompañada de una seria lucha de clases contra lo viejo de toda laya. Hoy, cuando se recrudecen con el paso de los días las maquinaciones de los enemigos de clase en el interior y exterior del país, el fortalecimiento de la dirección del Partido sobre el arte musical adquiere aún mayor importancia para impedir la infiltración de la música revisionista y otras corrientes malsanas que ellos difunden, y fomentar sanamente el arte musical jucheano. Al fortalecer la dirección del Partido, debemos hacer florecer este arte con marcada naturaleza como arte musical verdaderamente popular y revolucionario, no importa desde qué lado sople el viento. La intensificación de la dirección del Partido constituye la garantía decisiva para la creación de la música jucheana y la vía correcta para que ésta haga aportes destacados a nuestra revolución y nuestro pueblo.

2) EL JUCHE ES LA VIDA DE NUESTRA MUSICA

Para desarrollar el arte musical en concordancia con las exigencias de la época y la aspiración del pueblo es insoslayable establecer el Juche.

Implantar el Juche en la música significa crear obras que se ajusten a las ideas, los sentimientos y la sensibilidad estética del pueblo y contribuyan a su revolución.

Debido a que el proceso revolucionario y constructivo se realiza por cada Estado nacional, el arte de la música ha de estar acorde con las ideas, los sentimientos y la sensibilidad estética de su pueblo y contribuir a su revolución. Hace un tiempo cierta persona alegó que la música no tiene fronteras e, irremediamente, se reviste de “carácter universal”, por encima de las relaciones nacionales y estatales. Esto no pasa de ser un sofisma derivado del criterio reaccionario de los teóricos burgueses de la época actual que pregonan el “cosmopolitismo”. Es incorrecto afirmar que la música no tiene fronteras porque existen países y naciones y sus habitantes manifiestan de modo diferente los sentimientos y la sensibilidad estética. Desde luego, las naciones tienen muchos puntos comunes en el lenguaje musical, pero esto no significa que su música no

posea líneas divisorias entre sí. Aunque el lenguaje musical tiene comunidad, en su uso y aplicación se reflejan la vida, los sentimientos y el gusto del pueblo dado. Por tanto, la música de cada país tiene líneas divisorias y no puede existir “música universal”, que no pertenece exclusivamente a una nación determinada. Esto atestigua que en nuestra época el genuino camino del desarrollo musical consiste en que, estableciendo con firmeza el Juche en la música, la conformen y creen obras que se avengan a las ideas, los sentimientos y la sensibilidad estética del determinado pueblo, y que contribuyan a su revolución.

Actualmente, a escala mundial, el arte musical revolucionario de la clase obrera mantiene un agudo enfrentamiento con el reaccionario de la clase burguesa, cuya ofensiva y desafío cobran cada día mayor gravedad. Los músicos reaccionarios burgueses, al crear y difundir a su libre albedrío todo tipo de piezas degeneradas, tratan de impedir el desarrollo del arte musical revolucionario y popular de la clase obrera, mientras los revisionistas, haciéndole el juego a esas conjuras, realizan aviesos actos para corromperlo y desmoralizarlo. Pese a las maquinaciones de los enemigos de clase, nuestro arte musical jucheano guarda inalterable su carácter clasista como música genuinamente revolucionaria y popular y esparce sus brillos como prototipo del arte musical socialista. Así es porque se ha materializado cabalmente la orientación de nuestro Partido de conformar el arte musical a nuestra manera, manteniendo en alto la bandera del Juche, no importa qué viento sople ni de qué lado lo haga.

Establecer firmemente el Juche es una sólida garantía para desarrollar nuestra música conforme a las exigencias del pueblo y los intereses de la revolución. Sólo enarbolando la bandera del Juche, es posible acerar el carácter revolucionario de nuestra música y lograr un ininterrumpido avance del arte musical. Realmente, el Juche constituye la vida de nuestra música.

Mantener la posición jucheana viene a ser el principio fundamental que ha de observarse para fomentar el arte musical de acuerdo con nuestras condiciones. Para que la música se ajuste a las ideas y sentimientos del pueblo y la situación concreta del país, es ineludible desarrollarla con espíritu creador, desde la posición jucheana.

En la música lo principal debe ser la música nacional. Sólo prestando atención primordial al fomento de esta música es posible establecer el Juche en el arte musical y ganarse el amor del pueblo.

Toda música progresista es de carácter nacional. Dentro de la música de un país existe, junto a lo tradicional, formado y desarrollado históricamente, lo extranjero, introducido en el proceso de intercambio de la cultura musical. Sin embargo, este componente, influido por la exigencia y el gusto estético de la nación, va asimilando paulatinamente su rasgo nacional y diluyéndose en su música con el paso del tiempo. Por tanto, cuando se trata de la música nacional, abarca en sentido amplio todo tipo de música que se desarrolla conforme a los sentimientos y la sensibilidad estética del pueblo. Mas, cuando se habla del desarrollo preponderante de la música nacional se sobreentiende que se trata de la música propiamente nacional.

Cada pueblo posee su propia música nacional tradicional. Esta resulta lo principal en su arte musical. Formada en el decursar de la historia, ella se hereda y desarrolla, reflejando las peculiaridades y las características específicas de la vida de la nación. No hay música que se avenga tanto, como la música nacional, a las peculiaridades psicológicas del pueblo y a sus sentimientos y gusto. En ella están impresas las huellas de la vida de la nación e impregnada su fragancia peculiar.

Mundialmente nuestro país se adelantó a otras naciones en el desarrollo de la música. Desde la remota antigüedad, nuestro inteligente y talentoso pueblo fabricó variados instrumentos y expresó en cantos sus deseos y sentimientos; así fue como se creó y desarrolló su música nacional tradicional.

En comparación con la música occidental la nuestra es más elegante y refinada. Ninguna otra puede igualarse en expresar con viva sutileza estética la vida y los sentimientos de nuestro pueblo. Asimismo, nuestros instrumentos son peculiares. En particular, el claro y triste timbre de los de viento de madera y el suave y sublime deleite de los de cuerda son sus características específicas. Ningún otro instrumento puede producir el sonido peculiar de los nuestros ni mostrar tan primorosas virtudes. La música que se ejecuta con ellos, sea claro u opaco su timbre, suena

familiar, como nuestro, pero no ocurre así con los europeos. En nuestra música lo principal debe ser lo nacional en las piezas y en los instrumentos, acordes con los sentimientos y el gusto del pueblo coreano.

Debemos fomentar tanto la música nacional como la occidental. No hay que despreciar o abandonar ahora la música y los instrumentos occidentales que, desarrollándose junto con la música coreana, se han aclimatado como nuestros. El quid está en cómo utilizarlos.

La música y los instrumentos occidentales deben subordinarse estrictamente a la música coreana. No surgirá problema alguno si con ellos creamos a nuestra manera piezas que se ajusten a los sentimientos de nuestro pueblo. Basta con que ejecuten la música coreana y expresen atinadamente los sentimientos estéticos nacionales. Prestar la atención principal al desarrollo de la música y los instrumentos nacionales subordinando los occidentales, es establecer el Juche en la música.

Para hacer progresar la música en este sentido es indispensable tomar como base la melodía nacional.

La música nacional es un inapreciable patrimonio cultural en que se han encarnado la inteligencia y el alma del pueblo, y la base del pleno florecimiento y progreso del arte musical socialista. La cultura socialista no puede crearse de la nada. Se produce tomando como fundamento la continuación y desarrollo con espíritu crítico del patrimonio cultural nacional heredado de otros tiempos.

La melodía nacional es el recurso principal de la música nacional. Sólo teniéndola como base es posible encarnar en las obras las características nacionales y establecer el Juche.

Tomar como cimiento la melodía nacional significa plasmar sus características en el estilo estético y la forma expresiva de las composiciones.

Las características nacionales de una pieza musical se manifiestan concretamente en ese estilo y forma. La melodía nacional posee su propio estilo estético y forma expresiva.

Desde antaño, a nuestro pueblo le gustaban las canciones claras, elegantes, suaves y profundas, y en lo relativo a la melodía, la bella y

apacible. Esta es la manifestación concreta de los sentimientos estéticos nacionales del pueblo en la música. La melodía nacional tiene características peculiares no sólo en el estilo estético, sino también en el modo, la cadencia, el timbre y la manera del desarrollo melódico, que la diferencian de la música extranjera. Sólo basándose en la melodía nacional, la música puede reflejar correctamente los rasgos de nuestro pueblo.

Basarse en esta melodía no debe entenderse únicamente por tomar tal como son las de los cantos populares de otros tiempos. Para promover el desarrollo de la melodía nacional es un requisito legítimo desechar los elementos melódicos retrógrados y buscar esforzadamente los nuevos susceptibles de expresar vívidamente la vida y los sentimientos del pueblo de nuestra época, de modo que sirvan para desarrollarla y enriquecerla sin cesar. Cuando en el estilo estético y la forma expresiva de la música actúan simultáneamente los elementos tradicionales y los nuevos, puede afirmarse que está correctamente establecida la base melódica nacional.

Hay que fomentar activamente la música nacional tradicional. Únicamente así es posible implantar el Juche en el arte musical.

Lo principal en la música nacional tradicional es la canción popular. Esta es su médula y tiene encarnadas en sí, concentradamente, sus mejores características.

Las canciones populares son, en el auténtico sentido de la palabra, del pueblo, y se ajustan a su vida y sus sentimientos estéticos nacionales.

En cada localidad de nuestro país existen muchas canciones populares peculiares. Cantadas ampliamente entre el pueblo durante largo tiempo, contienen su exuberante vida y sentimientos estéticos nacionales en formas musicales concisas y refinadas. Hoy también a nuestro pueblo le gustan las canciones populares. Debemos recoger y estudiar en forma debida aquellas preciosas canciones que amaron y cantaron con gusto nuestros antepasados, y hacerlas florecer más bellas ahora.

Hay que dar luz verde también al fomento de los instrumentos nacionales. Estos son importantes medios para crear la música nacional. En la creación musical se deben emplear en gran proporción los

instrumentos coreanos, sobre todo los de viento de madera y los de cuerda. Hay que escribir piezas para solistas, conciertos y orquestas que empleen instrumentos nacionales, y elevar su proporción y papel en la instrumentación y el arreglo musical. Para dar vida a las alegres y elegantes cadencias musicales nacionales, es necesario utilizar también con eficiencia instrumentos de percusión como el *janggo*.

El fomento de la música nacional no debe ser pretexto para admitir el restauracionismo. Respecto al patrimonio cultural de la nación no debe tratarse con criterio nihilista ni restauracionista. Oponerse al restauracionismo es una orientación principal que mantiene nuestro Partido en la formación de la cultura nacional socialista.

En la música nacional se toleran limitaciones clasistas y socio-históricas, ya que se ha creado y desarrollado en la sociedad de clases. No hay que apreciar sin miramientos cualquier reliquia de la cultura nacional, atendiendo únicamente su condición de serlo. Obras musicales hechas en el pasado conforme al gusto y preferencia de las clases explotadoras, no merecen ser heredadas. Aun tratándose de las canciones populares creadas por el pueblo, puede que contengan elementos anticuados que no están a la altura de la época. En el patrimonio nacional de la música debemos distinguir claramente lo progresista y popular de lo antiguo y reaccionario, desechar éste y tomar aquél, para adaptarlo o desarrollarlo según las exigencias clasistas y el gusto estético de la época.

Fomentar la música nacional de acuerdo con el gusto estético moderno es una exigencia de estos tiempos. Debemos hacerla progresar conforme a las ideas, sentimientos y la sensibilidad estética del pueblo que hace la revolución.

La recogida y recreación de canciones populares ha de realizarse por un cauce correcto.

Las canciones populares de las provincias del noroeste ocupan el lugar preponderante en nuestro país. Tienen melodías suaves, bellas y fluidas, y por desbordar sentimientos estéticos nacionales, son fáciles de entender e interpretar. También, entre las canciones populares de la región de la costa oriental son muchas las que tienen sonidos agradables

y hermosos. Recogerlas todas y recrearlas conforme al gusto estético actual constituye un importante requisito para hacer florecer más bello el jardín de canciones populares de nuestro país.

Sin dejar de prestar la atención primordial a las canciones populares de las provincias del noroeste, también debemos dar realce a las buenas de las provincias sureñas. Entre las canciones populares de otros tiempos, conocidas ampliamente en el país, existen muchas sureñas. Desde luego, no puede considerarse que todas eran amadas y tarareadas con gusto por nuestro pueblo. Entre ellas se encuentran las de las escuelas *phansori* y *sijo*, de moda antigua, que eran cantadas con voces estridentes. Hay que tratarlas tomando en consideración este punto, y en cuanto a las de valor con marcadas particularidades, recrearlas o readaptarlas conforme al gusto estético y los sentimientos estéticos actuales del pueblo, lo mismo que las de las provincias del noroeste.

Se debe mantener su naturaleza original, suavizar sus melodías difíciles o demasiado mordentes, y eliminar elementos como las voces estridentes. Deben interpretarse en forma clara, sin asperezas y agradablemente.

Onghyeya es una canción popular representativa que readaptara hábilmente el Conjunto de Música Electroacústica Pochombo, conforme al gusto estético moderno de nuestro pueblo con el método de articulación propio de la música popular de las provincias del noroeste, pero exaltando la naturaleza de las sureñas.

El método de articulación musical de las provincias del noroeste del que hablamos posee sentido diferente al concepto de otros tiempos. Actualmente, no tiene un concepto estrecho, limitado a la región donde se ha difundido, sino integral relacionado con nuestro estilo de articulación para las canciones populares, que se ha creado después de la liberación en virtud de la original orientación del Partido, con vistas a la conformación de la música nacional. Si se aplica con tino, según su carácter, es posible recrear también las canciones populares de las provincias sureñas de conformidad con el gusto y los sentimientos estéticos de nuestro pueblo, aun conservando su naturaleza.

Debemos buscar esforzadamente, además de las canciones populares de las provincias del noroeste, las sureñas sanas y que tengan valor educativo, recrearlas o readaptarlas a nuestra manera, de acuerdo con el gusto estético moderno, con miras a enriquecer el tesoro de la música nacional y, sobre esta base, dar mayor impulso al progreso del arte musical jucheano.

Hay que recrear y readaptar las canciones populares conforme al gusto estético actual.

De las canciones populares de otros tiempos unas tienen letras intercaladas por difíciles caracteres chinos, y otras son de estilo antiguo. Hay que rehacerlas con nuestras palabras fáciles o con otras expresiones, de acuerdo con el sentido estético contemporáneo. Si sus melodías tienen imperfecciones, se deben pulir y perfeccionar en lo musical. De igual modo, en lo referente a la interpretación de los cantos populares, se tiene que hacer en concordancia con los sentimientos del pueblo de nuestra época, ejecutándolas en nueva forma o asegurándoles variados acompañamientos, sin repetir el estilo antiguo.

Hay que escribir muchas piezas de aire popular, que sean resultado del desarrollo de esas canciones. En el pasado se llamaba canción popular a las pulidas y perfeccionadas durante largos tiempos históricos, mientras eran interpretadas ampliamente entre las masas, sin autores ni compositores determinados. Mas hoy no es suficiente considerarlas así. También pueden llamarse canciones populares las escritas por los especialistas, si el pueblo las entona pródigamente por sus claras características melódicas y sus sentimientos estéticos nacionales, considerando que se han penetrado del carácter de la canción popular. Todas las canciones de estilo popular que hoy disfrutan del amor de la población son nuevas canciones populares de esta era. Debe considerarse que la música popular progresa también con el paso del tiempo, y no se detiene en un punto de la historia. Sobre la base de este nuevo concepto debemos componer muchas piezas dignas de llamarse canciones populares de nuestra época.

Transformar y desarrollar modernamente los instrumentos nacionales tiene gran significado para fomentar nuestra música acorde al gusto estético de estos tiempos.

Nuestros instrumentos nacionales tienen claros y hermosos timbres y gran expresividad, pero, algunos hechos en el pasado son de poco volumen y emiten sonidos opacos. Las mejores características y ventajas de los instrumentos nacionales debemos revitalizarlas, al tiempo que eliminamos sus defectos. Sólo corrigiendo sus imperfecciones mediante la modernización, se podrá ejecutar de manera precisa la música nacional actual y desarrollarla con mayor empuje, concorde con el gusto estético del pueblo.

La recreación de las canciones populares y la transformación de los instrumentos nacionales no deben dar pie a la desaparición de su idiosincrasia original.

En el desarrollo de la música nacional es importante mantener su naturaleza. De lo contrario, puede resultar que la música quede bastardeada. A nuestro pueblo no le gustan las obras adulteradas, que no sean coreanas ni occidentales.

Sólo si en la música nacional se plasma el gusto estético moderno, conservando su naturaleza, puede ser la nacional, ajustada a las exigencias de ahora. En su desarrollo no es permisible guiarse únicamente por el principio de la actualidad, ignorando el del historicismo, y viceversa. Al recrear o readaptar las canciones populares, hay que procurar que se perfilen sus características peculiares y se reproduzca el ambiente de la época determinada, y al transformar los instrumentos nacionales, se debe hacer de modo que conserven su timbre y forma originales.

Para establecer el Juche en la música es necesario aprovechar con espíritu crítico los éxitos y experiencias de otros países en la esfera.

Bajo el pretexto de establecerlo no se debe ignorar y rechazar lo ajeno sin miramientos. Para desarrollar rápidamente la música en nuestro país es ineludible introducir en lo posible los aspectos positivos de la música extranjera.

Actualmente, con el progreso de la industria electrónica han aparecido en el mundo instrumentos electroacústicos, y basándose en ellos, se registran nuevos avances en la música moderna. Y como resultado de la introducción de los logros de las ciencias modernas, va

elevándose con el paso de los días el nivel estereofónico de la interpretación musical. Si no tomamos en consideración esta tendencia del desarrollo de la música, es imposible alcanzar el nivel mundial.

Al introducir en la música los éxitos y experiencias de otros países, no hay que hacerlo ciegamente ni aceptarlos por entero, sino tratarlos de modo crítico y asimilarlos como propios. Las composiciones extranjeras, por buenas que sean, no pueden ajustarse por completo a la realidad de nuestro país ni al gusto de nuestro pueblo.

Debe establecerse el Juche también en la modernización de la música. En el caso de emplear los instrumentos electroacústicos, debe ser conforme a la música nacional, y al interpretar composiciones modernas, hacerlo al modo coreano. Al pueblo le encantan las representaciones del Conjunto de Música Electroacústica Pochombo, porque ejecuta con brillantez nuestra música a nuestra manera.

Hasta hace poco se consideraba que con instrumentos electroacústicos era posible tocar sólo rock, disco y jazz. Efectivamente, en la actualidad en los países capitalistas existen conjuntos electroacústicos que, ejecutando exclusivamente los géneros fanáticos, deforman la música y paralizan la conciencia ideológica sana de las personas. Aunque es negativo el papel que desempeñan esos grupos, no hay que rechazar tales instrumentos. El problema no está en ellos, medios de ejecución musical, sino en la clase de música y cómo se interpreta.

Los instrumentos electroacústicos, producto de las ciencias y técnica ultramodernas, poseen excelentes virtudes que les permiten cambiar libremente el timbre y volumen en amplias gamas. Empleados con propiedad, es posible asegurar de modo perfecto la profundidad y extensión de la interpretación musical.

Un principio para mantener en la introducción y desarrollo de los instrumentos electroacústicos es promover a nuestra manera la creación musical conforme al gusto y los sentimientos estéticos de nuestro pueblo. Si con ellos se ejecutan bien piezas sanas y revolucionarias a tenor de los sentimientos estéticos nacionales de nuestro pueblo, seguramente éste lo apreciará.

La música del Conjunto de Música Electroacústica Pochombo constituye un brillante ejemplo en la creación musical a la coreana con esos instrumentos, acorde al gusto y los sentimientos estéticos de la población, materializando nuestras exigencias. Su característica distintiva es que ejecutan en forma sana y con gran sensibilidad estética y belleza, dando realce a nuestras suaves y nobles melodías sobre la base de las cadencias coreanas, en lugar de producir sonidos rudos, deformes y molestos, circunscribiéndose principalmente a los ritmos.

Su experiencia muestra palpablemente que aun en el caso de fomentar la música moderna, según la tendencia mundial, sólo si se da forma a nuestras exigencias, manteniendo firmemente la posición jucheana, es posible crear buenas obras que contribuyan a nuestra revolución y disfruten del amor del pueblo.

Introducir por entero una música extranjera, haciéndose ilusiones con ella, es una expresión del servilismo a las grandes potencias y el dogmatismo. Si estos ismos se toleran en la esfera musical, es imposible impedir la penetración de la música burguesa y revisionista y desarrollar la nuestra de modo sano y revolucionario. Debemos mantener la posición jucheana, consistente en introducir con espíritu crítico los éxitos y experiencias acumulados por otros países en el plano musical, y desarrollarlos conforme a la realidad nacional y los sentimientos de nuestro pueblo.

En el campo del arte musical, aun siguiendo la tendencia actual, debe mantenerse inalterable la dirección de la música clásica.

Necesitamos tanto la música moderna al estilo de la que promueve el Conjunto de Música Electroacústica Pochombo, como la clásica en la forma en que la ejecuta el Conjunto Artístico Mansudae. Debemos seguir sustentando invariablemente la música clásica arraigada y desarrollada aquí, en el suelo coreano. Si abandonamos esta música, que nuestro Partido ha fomentado con tanto empeño, con el pretexto de crear lo nuevo, eso significaría desechar la historia de nuestra música.

Para seguir perfeccionándola y, al mismo tiempo, promover nuevos géneros musicales, como el del Conjunto de Música Electroacústica Pochombo, cada agrupación tiene que fomentar sus rasgos peculiares.

Cuando de esta manera la ópera, la representación integral músico-coreográfica, la música nacional tradicional y la música clásica sigan por sus propias direcciones, nuestra música podrá desarrollarse de modo más variado y amplio.

3) LA REVOLUCION NECESITA CANCIONES BUENAS

Las buenas composiciones llaman con vehemencia a la lucha por el proceso revolucionario y constructivo, y quedan en la historia por largo tiempo junto a los acontecimientos que hacen grandes aportes al desarrollo de la sociedad.

El himno revolucionario *Lucero de Corea*, creado en el tiempo en que levaba ancla la causa revolucionaria del Juche, aglutinó en torno al Líder a numerosos jóvenes comunistas, a muchos revolucionarios, y exhortó al pueblo a levantarse en la lucha por la liberación nacional antijaponesa. La *Canción del General Kim Il Sung*, otro himno revolucionario inmortal escrito después de la liberación, lo ha estimulado e incita enérgicamente a la lucha por la construcción de una nueva Patria, la victoria en la Guerra de Liberación de la Patria y el cumplimiento de la causa revolucionaria del Juche.

La *Marcha de la Guerrilla* y otras brillantes canciones compuestas en el período de la Lucha Revolucionaria Antijaponesa son símbolos de esa época que hacen revivir significativamente sus históricas huellas. *Canción a la arada*, *Mayo victorioso* y demás famosas melodías creadas inmediatamente después de la liberación, reproducen los cálidos y plétóricos alientos de las reformas y la construcción democráticas en ese momento de paz, mientras las de la guerra, como *A la batalla decisiva*, *El puerto montañoso Mungyong* y *Mi canción en la trinchera*, transmiten eternamente los acontecimientos históricos de la Guerra de Liberación de la Patria.

Canciones buenas son precisamente las melodías bien compuestas, de fama.

No debemos tratar de encontrar tales melodías por la “lógica de la forma”, ni por la “pureza artística”, ni tampoco por la popularidad temporal que pueden cobrar, según la moda.

En todos los casos hay que definir principalmente la esencia de las melodías buenas en atención al hombre independiente, partiendo de su gusto estético y sus exigencias, así como del papel que desempeñan en sus actividades creadoras.

Canción buena es la que cuanto más se escucha más grato e impresionante impacto produce. Sólo tal obra tiene valor como música famosa.

Si una música se hace más grata cuantas veces se escucha significa que es apropiada a las ideas y sentimientos de quien la oye.

La música expresa las ideas y sentimientos del hombre conforme a sus exigencias y gusto estético. El hombre es su creador y quien la disfruta. Por ser un ente consciente e independiente, el ser humano crea la música para sentir placer, en virtud de su necesidad consciente de expresar su voluntad de vivir en independencia.

Si una pieza musical se aviene a las ideas y sentimientos del oyente, le produce gozo y satisfacción estéticos y el ansia de escucharla cada vez más.

El sujeto de la creación y desarrollo de la música son las masas populares. Por eso, el rasero de las canciones bien hechas debe ser adaptado a las aspiraciones, las exigencias y el gusto estético del pueblo, y tienen que ser definidas como tales las que gustan a todos. Que una pieza musical agrade más cada vez que se escucha, significa que se ajusta a la aspiración y los sentimientos de las masas populares y les agrada a todos.

Que una pieza musical sea impresionante significa que con las profundas huellas emotivas que deja en el alma del oyente influye en el desarrollo de su conciencia y en su actividad creadora.

El hombre no sólo es un ente consciente y autónomo, sino también un ser creador que, elevando su conciencia, transforma la naturaleza, la sociedad y a sí mismo. En sus actividades creadoras, aprovecha en lo posible las diversas formas de la conciencia social, y de ello obtiene

variados conocimientos necesarios para la transformación de la naturaleza y la sociedad y, además, el nutrimento y la fuerza espiritual necesarios para elevar el nivel de su propia conciencia ideológica. La música estimula la actividad de creación de las personas e influye enormemente en la educación ideológico-estética destinada a ampliar sus conceptos y sentimientos.

Para que una pieza musical cumpla plenamente con su papel alentador y educativo en las acciones creadoras de las personas, ha de permanecer largo tiempo en su memoria. Por impresionar más cada vez que se oye, una buena obra musical viene a constituir un poderoso medio para enriquecer las ideas y sentimientos de los oyentes y hacer grandes aportes a sus actividades creadoras.

Las composiciones famosas tienen gran valor ideológico y artístico. Sólo las que son elevadas en lo ideal y nobles en lo artístico, pueden adquirir fama.

El valor ideológico es el primer rasgo distintivo de las obras musicales famosas. Se trata de la cualidad esencial del arte musical jucheano y el factor fundamental por el que la música hace grandes aportes a la revolución. Una composición desprovista de valor ideológico no sirve para nada.

El tema principal del arte musical jucheano es el referente al líder. Sobre este aspecto es preciso resolver con acierto el problema del concepto revolucionario sobre el líder, que constituye la quintaesencia del contenido revolucionario de las obras musicales.

Importantes tareas sobre el tema ideológico que deben resolverse con preferencia son los asuntos relacionados con el lugar y el papel que el líder desempeña en el desarrollo de la historia; el factor fundamental de la unidad monolítica entre él, el partido y las masas; las estrechas relaciones entre el líder y las masas populares y la fidelidad cívica y filial de éstas hacia el líder, basada en el sentido del deber revolucionario. Nuestra música ha de cantar en forma elocuente la grandeza de la gloriosa historia y méritos revolucionarios del gran Líder, su sabia dirección y nobles virtudes y expresarle efusiva admiración e ilimitada lealtad, así como la férrea convicción y voluntad de enaltecerlo,

siguiéndolo hasta el fin. Tales piezas cobrarán fama por excelencia, cumpliendo un enorme papel en aglutinar con solidez a nuestro pueblo alrededor del Partido y el Líder y realizar totalmente su causa revolucionaria.

Lo que importa en el contenido ideológico y temático del arte musical revolucionario es reflejar correctamente la política partidista. Componer muchas piezas que la representen es una orientación invariable que nuestro Partido mantiene en la creación musical.

La política del Partido es la encarnación de las ideas revolucionarias del Líder y un medio concreto para cumplir su causa.

Las composiciones musicales que reflejan la política del Partido desempeñan un gran papel, cuando dan a conocerla profundamente a los militantes y demás trabajadores y los llaman a ejecutarla.

Haciéndose eco a profundidad de la política del Partido y apoyándose firmemente en ella, las obras musicales deben tratar de modo oportuno e irreprochable los urgentes y significativos asuntos del proceso revolucionario y constructivo. Sólo de esta manera pueden dar a conocer profundamente a los militantes y demás trabajadores la justedad de la política del Partido y su inmarcesible vitalidad, la magna realidad en que se aplica y sus espléndidas perspectivas, y estimularlos para participar activamente en la lucha por materializarla.

Las obras musicales tienen que tratar temas acerca de los diversos aspectos de la formación revolucionaria de los militantes y demás trabajadores, tales como la educación en las tradiciones revolucionarias, sobre la lucha de clases y el patriotismo socialista.

Asimismo, deben mostrar con profundidad la heroica lucha y existencia del hombre independiente y su noble mundo espiritual.

El hombre independiente es un ser de nuevo tipo, diferente del común de la gente. Es un hombre concientizado desde el punto de vista clasista, y que, a base del concepto sobre el líder ha llegado a conocer las leyes del desarrollo de la historia; un nuevo ser humano de tipo jucheano que lucha para hacer brillar su vida independiente y creadora.

La larga y tortuosa trayectoria recorrida por la revolución coreana bajo la bandera del Juche conoce innumerables ejemplos vivos del

prototipo de hombre independiente. La Lucha Revolucionaria Antijaponesa organizada y desplegada bajo la dirección del gran Líder, las dos etapas de la lucha revolucionaria por la democracia y el socialismo después de la liberación, y la lucha por la reunificación de la Patria fueron y son magnas hazañas de las masas populares, sujeto autónomo de la historia, por la causa del Juche. Nuestra música debe expresar con verismo el noble mundo espiritual y la vida sencilla y optimista, demostrados por los heroicos protagonistas en esa epopeya.

Para que una pieza musical tenga un marcado contenido ideológico, es indispensable escribir bien la letra. Como ésta refleja directa y concretamente la vida y expresa del mismo modo el contenido ideológico y temático tiene significado decisivo para revestir la pieza de carácter revolucionario. De la letra bien redactada puede que salga una buena melodía. Para que una canción cobre fama con contenido revolucionario es necesario que sea compuesta con alta calidad ideológica.

En las canciones, los sentimientos musicales han de ajustarse al contenido revolucionario de sus versos. Pero esto no significa que deben ser compuestas únicamente con melodías bulliciosas y notas altas. A esas canciones de contenido revolucionario pueden corresponder o los sentimientos combativos de una marcha, o los apacibles de profundo lirismo, o los alegres y claros, o los suaves, pero majestuosos, o los tristes o los graves. Mas, todos esos sentimientos musicales deben ser sanos, nobles, exuberantes y profundos conforme al contenido revolucionario de sus versos. Los degenerados, vulgares, secos y fútiles no tienen que ver nada con el contenido revolucionario.

Los sentimientos estéticos de la música, con su profundidad y la estela que dejan, deben hacer pensar hondamente en algo. Los sentimientos musicales de nuestra época deben ser vivos y desbordantes de ánimo y del espíritu de la época.

La música revolucionaria ha de estar saturada de ardorosa pasión. La vehemencia en la música es una expresión del enérgico planteamiento y la fervorosa exhortación del compositor a la realidad. Si una pieza musical no tiene emoción ardiente, no puede perfilarse su idea.

Toda composición buena ha de poseer alto valor artístico. Una pieza musical no puede ser calificada de excelente sólo por el atributo ideológico. El rasgo distintivo esencial del arte es la calidad artística.

La música sólo puede desempeñar su función social cuando tiene valor artístico. Si una obra musical agrada al oyente y le deja profundas impresiones, es porque tiene valor artístico junto con el ideológico. Si carece de él, las personas no querrán oírla ni cantarla. Puede estimular a los oyentes a escucharla y tararearla a menudo, captando con emoción sus profundas ideas, si tiene alta calidad artística. Por muy alto que sea el valor ideológico de una obra musical, si carece del artístico, no puede cumplir con su noble misión. Sólo cuando el alto nivel ideológico sea apoyado por una sublime calidad artística, puede desempeñar un gran papel en la educación político-ideológica de las masas populares y en llamarlas a incorporarse al proceso revolucionario y constructivo.

Para asegurarle a la música un alto valor artístico es indispensable describir bien.

La descripción, forma exclusiva del arte llamada a exponer las ideas y los sentimientos del hombre, es un modo especial de la manifestación artística que da la impresión verídica de la realidad, como si se viera, escuchara y sintiera directamente. Para que una obra posea la fuerza atractiva estética capaz de alegrar e impresionar, además de presentar con agudeza lo esencial y exponer la verdad elocuente, es preciso que esté bien descrita.

La letra de las canciones ha de ser escrita con alto nivel ideológico y profundo lirismo, y al mismo tiempo, poética y llena de vida. Si se hace rígida, con la alineación de palabras políticas o se escribe a estilo de prosa, no puede impresionar. Si los versos son rígidos, a las personas no les interesará, no querrán cantarla ni escucharla, aunque tengan alto nivel ideológico.

Al componer los versos para una canción, hay que hacerlo sobre la base de la existencia, diluyendo el contenido político e ideológico en sentimientos poéticos. Deben escribirse, en la medida de lo posible, con palabras llenas de vitalidad y muy expresivas, de modo que resulten familiares al auditorio, y bien rimadas, que den impresión poética. Desde

luego, es inevitable que en los versos se empleen palabras políticas, mas, cuando se introduzcan algunas, deben colocarse en lugares apropiados. Como los versos musicales están destinados para cantarlos, al escribirlos se debe tener en consideración su musicalidad.

Las obras musicales deben tener alto nivel descriptivo. La descripción musical debe dar expresiones vivas y estéticas a las emociones concretas que se reciben del contenido. Tratándose de una canción, si su música puede adaptarse a otros versos, puede considerarse que no tiene concreción representativa. Las piezas musicales deben tener concreción estética, o sea, expresar patentemente lo descrito poético-literario en la letra y el propósito interpretativo del compositor.

La imagen musical ha de plasmarse mediante una marcada personalidad, por lo tanto debe tener matices peculiares y gusto nuevo. Si unas composiciones se parecen como una gota a otras, no puede considerarse que tienen descripciones artísticas. La representación musical puede poseer fuerza atractiva artística capaz de impresionar cuando tiene marcada personalidad original.

En la música, lo artístico ha de vincularse estrechamente con lo ideológico, y tener como premisa el carácter popular, la identidad nacional y la comprensibilidad.

Lo artístico no se necesita para sí mismo ni existe puro y separado. Es una característica peculiar del arte que expresa las ideas y los sentimientos del hombre respecto a la realidad, y su modo peculiar de transmitir lo que piensa. Lo artístico, separado de lo ideológico, no tiene ningún valor, y si no transmite el contenido, no sirve. En la música no es permisible que, jerarquizando lo ideológico, se ignore lo artístico o merme su valor ni practicar el esteticismo, que menosprecia lo ideológico y otorga preponderancia a lo artístico.

Lo artístico ha de someterse estrictamente a reflejar las aspiraciones y exigencias de las masas populares, avenirse a sus ideas y sentimientos y ser susceptible de su comprensión.

Al crear obras musicales, aunque sea no más que una, debemos hacerlo de tal modo que resulten buenas, en esta época, con alto valor ideológico y artístico, y les gusten a las masas populares, es decir, sean

capaces de exhortarlas fervorosamente a la lucha y servirles de auténticas educadoras.

Para componer buenas piezas necesarias a la revolución es menester establecer con firmeza la concepción jucheana del mundo.

Canciones revolucionarias excelentes, de alto valor ideológico y artístico sólo pueden crearse sobre la base del concepto jucheano del mundo. A menos que se dote de este concepto es imposible percatar con claridad la esencia de la realidad de nuestro país donde se encarna la ideología Juche.

Las ideas literarias y artísticas creadas sobre la base de la gran ideología Juche constituyen una doctrina original que ilumina el camino más correcto para la creación de la literatura y el arte socialista y comunista.

Sólo cuando se dote sólidamente de ellas es posible resolver con éxito cualquier problema difícil en la creación musical sobre la base de la teoría y metodología científicas.

Al estudiar con profundidad la ideología Juche y las originales ideas literarias y artísticas del gran Líder basadas en ella, y los lineamientos partidistas al respecto, y al hacer de éstos su carne y hueso, los compositores deben prepararse firmemente como creadores revolucionarios del Partido.

Con miras a crear una mayor cantidad de buenas obras musicales necesarias a la revolución, es indispensable meterse profundamente en la realidad y experimentar ardientemente la vida.

Melodías buenas sólo pueden extraerse de la realidad que palpita con el aliento de época dada. La realidad de nuestro país, en la que se ejecutan los lineamientos y la política de nuestro Partido, desborda del entusiasmo creador de las masas populares trabajadoras, fieles sin límites a éste y al Líder, y que se registran sin cesar prodigios e innovaciones; es una inagotable fuente de elaboración y una formidable escuela que forma en los compositores el talento y el espíritu creadores.

Sólo adentrándose en una existencia efectiva, los compositores pueden sentir en vivo el gran poderío y la inmarcesible vitalidad de la política del Partido, así como experimentar hondamente el espíritu de

lucha, la vida y los sentimientos de las masas trabajadoras que se esfuerzan por el Líder y el Partido, por defender y materializar por completo los lineamientos y la política de éste. Allí no sólo identificarán la esencia de la realidad a partir de los lineamientos y la política partidistas y los originales conceptos revolucionarios del Juche, y la analizarán a fondo desde un correcto punto de vista estético, sino también, poniendo al rojo vivo su pasión, escribirán muchas canciones de alto valor ideológico y artístico, que cobrarán fama en esta época.

Los compositores deben elevar ininterrumpidamente su capacidad creadora para escribir muchas canciones buenas necesarias a la revolución.

No se hace la música sólo con el entusiasmo político e ideológico. Canciones buenas de alto valor ideológico y artístico se producen por la unión de la preparación político-ideológica del compositor y su experimentación de la realidad con su capacidad creadora. Para que una obra musical cobre fama es indispensable que tenga, además de un alto nivel ideológico, una noble calidad artística. Esta calidad se asegura con el método correcto y la elevada destreza creadora.

Sobre la base de la evaluación que el Partido hace de las piezas musicales, los compositores tienen que estudiar profundamente las canciones famosas de nuestro país y las experiencias acumuladas en su elaboración. Junto a esto deben analizar con amplitud las célebres piezas musicales de todos los tiempos, tanto en el Oriente como en el Occidente, en relación con el proceso del desarrollo histórico; y estudiar de modo sistemático la melodía, la armonía, la polifonía, la instrumentación, las formas musicales y otros principios y técnicas del lenguaje musical, así como la historia de su desarrollo. De modo particular, es importante conocer con profundidad las muchas canciones folclóricas y populares de nuestro país. Los compositores tienen que saber, además, tocar con destreza el piano y otros instrumentos y poseer diversos y abundantes conocimientos sobre la música vocal y la ejecución instrumental. También forman parte de la capacidad del compositor los ricos conocimientos de la literatura, las bellas artes, el baile y las demás artes hermanas. De igual modo, los multifacéticos

conocimientos de la naturaleza y la sociedad pueden ayudarle en el pensamiento y la búsqueda.

El proceso de la creación y la interpretación ha de coincidir con el de pretrecharse con la conciencia revolucionaria y de la clase obrera. Bien conscientes de la profunda confianza y expectativa del Partido y de su honrosa misión ante la revolución, los creadores deben forjarse sin cesar a sí mismos y prepararse sólidamente en lo político y práctico para crear muchas más piezas monumentales de nuestra época, cumpliendo así con su misión principal como compositores revolucionarios.

4) LA MUSICA DEBE SER OBRA DE LAS MASAS

Para crear con éxito el arte musical jucheano es preciso que la música sea obra de las masas. Hacer un arte musical revolucionario y popular apropiado a las exigencias de la época y las aspiraciones del pueblo, y que le guste y le sirva, viene a ser un importante principio de la creación del arte musical jucheano, una orientación que nuestro Partido mantiene invariablemente.

Lograr que la música sea obra del pueblo quiere decir que hay que darle amplia cabida a las grandes masas en su creación, conformarla y desarrollarla apoyándose en su fuerza y talento, y permitir su libre disfrute a todos los miembros de la sociedad. En una palabra, significa producirla y desarrollarla en el campo de acción de las masas y convertir al pueblo trabajador en genuino artífice del arte musical.

Desarrollar este arte sobre el terreno de masas y convertir al pueblo trabajador en su genuino artífice y disfrutador es la exigencia legítima de la creación del arte musical jucheano.

Para implantar una genuina cultura musical de la clase obrera en el régimen socialista, donde las masas populares trabajadoras son dueñas del poder y los medios de producción, éstas, encabezadas por la clase obrera, deben ocupar la posición protagónica en la esfera musical y cumplir el papel preponderante en la creación y desarrollo del arte

musical revolucionario y popular. Sólo entonces es posible crear con éxito el arte musical jucheano, concibiendo y fomentando esa música, que comprenden y cantan con gusto las masas populares, que hace activos aportes al proceso de la lucha revolucionaria y al trabajo constructivo.

Tal como todos los bienes materiales y el patrimonio espiritual y cultural del mundo se han logrado sobre la base del trabajo creador de las masas populares, así también el arte musical se ha originado y desarrollado en el proceso de la labor creadora de los seres humanos. Las masas populares no cesaron de crear su cultura nacional y dejaron un sobresaliente patrimonio musical, portador de sus aspiraciones y deseos, aun en las viejas sociedades explotadoras, donde las clases gobernantes, acaparando todos los medios no sólo en el sector político y económico, sino también en el literario y artístico, frenaban, incluso, las actividades de creación literaria y artística del pueblo trabajador. El hecho de que hoy nuestro pueblo entona con amor muchas canciones populares se debe a que son creadas y pulidas en virtud de su talento masivo y reflejan sencilla, pero auténticamente, su existencia, sus anhelos y sus sentimientos. Desde luego, como esa herencia musical del pueblo es producto de la vieja sociedad de clases en la que las masas populares trabajadoras no ocupaban la posición de dueñas ni desempeñaban plenamente ese papel en el desarrollo de la historia social, adolece de determinada limitación histórica y clasista. Pero la hermosa y exuberante sensibilidad estética, la vida y los sentimientos nacionales plasmados en esos patrimonios, la veracidad de sus expresiones musicales personificada en sencillas y concisas formas, y las elevadas descripciones artísticas, muestran elocuentemente que las masas trabajadoras son las genuinas artífices y creadoras del arte musical nacional y popular.

Cuando las amplias masas trabajadoras participan en las actividades del arte musical y ponen en pleno juego su fuerza y su talento creador, se registra progreso en esta esfera y se desarrolla de modo más acelerado nuestro arte musical jucheano.

Ellas son el más inteligente y poderoso ente que con su esfuerzo creador y tenaz lucha hace realidad las exigencias y aspiraciones

actuales. Sólo induciendo a las vastas masas populares a participar en la producción musical, y poniendo al rojo vivo su entusiasmo creador y talento artístico, es posible representar de modo vital y verídico la plétórica realidad de hoy, la digna y feliz vida y los sentimientos de nuestro pueblo, que vive y trabaja en el mejor régimen socialista del mundo, y concebir más y mejores obras musicales de variados géneros y formas originales.

Hacer del arte musical la obra de las masas es necesario también para preparar sólidas fuerzas creadoras que se encarguen del porvenir del arte jucheano de la música.

Entre nuestros niños y jóvenes y los trabajadores existen muchas personas con talento y vocación musical. Desplegando con animación las actividades del arte musical entre las amplias masas es como único se pueden descubrir los nuevos talentos, formarlos como competentes compositores y artistas con elevada conciencia ideológica y destacada destreza artística, y ampliar y fortalecer sin cesar nuestras fuerzas productoras del arte musical jucheano conforme a las necesidades reales del desarrollo.

Hacer del arte musical la obra de las masas es una de las vías principales para cumplir de modo más activo la tarea de formar a todos los miembros de la sociedad como comunistas preparados en todos los aspectos, elevando sin cesar su nivel de conciencia ideológica y cultural.

Si se despliegan con energía las actividades del arte musical sobre un amplio terreno de masas, es posible crear muchas obras de alto valor ideológico y artístico, y en este proceso todos los miembros de la sociedad pueden prepararse de modo más sólido como comunistas dotados firmemente con el concepto jucheano de la revolución, fecundas dotes culturales y nobles rasgos morales.

Con el fin de hacer del arte musical una obra de las masas es necesario inducirlas a participar ampliamente en esas actividades. Sólo de esta manera pueden producirse mayor número de piezas musicales de masas con enjundiosos contenidos y diversas formas, y convertirlas en genuinas creadoras del arte musical.

Hasta ahora hemos materializado estrictamente la invariable orientación del Partido de dar amplia cabida a las masas populares en las

tareas del arte musical, gracias a lo cual pudimos alcanzar enormes éxitos en la creación de piezas musicales de masas y acumular valiosas experiencias.

Después de la liberación, las masas trabajadoras, ya dueñas del país, liberadas de todo tipo de explotación y de trabas sociales, manifestaron en canciones su júbilo y alegría por la feliz vida y digno trabajo de que disfrutaban por primera vez, y los ingeniosos y valientes soldados del Ejército Popular, aun en las severas circunstancias de la Guerra de Liberación de la Patria, fabricaron instrumentos en las trincheras y cantaron sus ideas y sentimientos, saturados de firme convicción en la victoria y de optimismo revolucionario. En el período de la reconstrucción y rehabilitación de posguerra y en el del gran auge en la construcción socialista, se avivaron todavía más esas actividades y se crearon un sinnúmero de piezas musicales de diversos géneros para las masas, dotadas de contenidos revolucionarios y socialistas y formas sencillas, frescas y llenas de vida. Un factor importante del ininterrumpido desarrollo de nuestro arte musical jucheano hacia una más alta etapa consiste precisamente en la amplia participación de las masas populares.

Un principio esencial que ha de mantenerse constantemente en el desarrollo masivo del arte musical es el de dar preferencia a las masas obreras en las actividades musicales y difundir las piezas que han creado en las ciudades y el campo. Sólo desarrollando así la música para las masas con las obras revolucionarias creadas por la clase obrera como prototipo, puede asegurarse plenamente el carácter clasista del arte musical jucheano y su progreso sano.

Con vistas a fomentar la música para las masas es preciso que en su creación participen ampliamente, junto con los obreros, los campesinos, soldados, estudiantes jóvenes y niños y el resto del pueblo. De esa manera, pueden concebirse mayor número de composiciones de variados géneros y formas que reflejen diversas vidas, ideas y sentimientos, y hacer florecer a plenitud nuestro arte musical para las masas.

A fin de convertir el arte musical en obra de las masas, es indispensable eliminar totalmente la tendencia de limitarlo a los

profesionales, que trata de envolver en un misterio la creación en esa esfera.

Esta tendencia es expresión de los vestigios de la ideología burguesa antipopular que no considera a las masas trabajadoras como un ente poderoso e inteligente y desprecia la música popular fácil de comprender, al calificarla de vulgar y de bajo nivel; es una corriente ideológica reaccionaria, que trata de mantener el mal hábito de la sociedad explotadora, donde las clases gobernantes y algunos privilegiados acaparaban la creación y el disfrute del arte musical.

Una meta de nuestro Partido es convertir a la nación en un país de las bellas artes, promoviendo el arte para las masas en el que tengan participación y disfruten todos los miembros de la sociedad. Desde el punto de vista del desarrollo artístico, la sociedad comunista es, puede decirse, una sociedad en la que el arte para las masas alcanza tan alto nivel que todos sus integrantes participan en las actividades de creación artística y disfrutan de sus resultados; es decir, se logra de lleno la transformación artística de todo el país. Con miras a hacer avanzar nuestro arte musical jucheano a una etapa más alta y acelerar así la conformación del arte musical comunista, es preciso mantener con firmeza el principio de desarrollar la música con carácter masivo, dando al traste con la tendencia de circunscribir principalmente las actividades de creación musical a los profesionales.

Una vía práctica para popularizarlo es la organización de muchos círculos entre los trabajadores y el enérgico despliegue de las actividades masivas de creación musical.

En el régimen socialista, la activa participación de las masas en las actividades de creación musical no se realiza simplemente en virtud de las circunstancias y condiciones sociales que se les hayan asegurado para ello a las masas populares. Las manifestaciones artísticas de los trabajadores pueden dar grandes resultados sólo cuando sean colectivas y organizadas. En este sentido puede afirmarse que los círculos artísticos son la principal forma de organización y el punto de apoyo para las actividades masivas de producción musical.

Estas agrupaciones deben organizarse, principalmente, por centros de producción y sociales, en todos los sectores, desde las fábricas, empresas, granjas cooperativas y escuelas hasta las unidades de vecinos, de acuerdo con la situación respectiva. Tienen que funcionar activa y regularmente, con diversas formas y métodos.

Los círculos artísticos deben encaminar sus actividades, en especial, a difundir y generalizar los éxitos laborales, mediante obras de diversos temas y formas, y también criticar los fenómenos negativos. Solamente así pueden estimular e impulsar la lucha laboral de los trabajadores y eliminar las lacras ideológicas que subsisten en sus mentes.

Hay que poner coto a la especialización de las actividades de los grupos artísticos. Si se tolera, obstaculizará la producción, amén de que se perderán las características peculiares del arte para las masas.

Los círculos artísticos deben actuar a la manera de la Guerrilla Antijaponesa.

Por tales actividades se entienden las que se efectúan de modo hábil y combativo con sencillos instrumentos populares y obras vivas y actuales, sin verse restringidas por el tiempo y el lugar, y que sean gratas para ver y oír, por haberse promovido en lo posible las aptitudes artísticas de la población. Debemos llevar adelante por vía correcta las tradiciones revolucionarias constituidas en el período de la Lucha Armada Antijaponesa y, tomándolas como prototipo, desarrollar a nuestro estilo el arte para las masas.

Los creadores y artistas profesionales tienen que ayudar con eficiencia en las labores de los círculos artísticos para intensificar sus actividades y fomentar el arte musical entre las amplias masas populares. Con frecuencia, se personarán en los centros de producción donde, trabajando junto a los obreros y campesinos, aprenderán de ellos y los ayudarán y guiarán a actuar animadamente en los círculos.

Al ayudar en esas actividades y en la elaboración de obras musicales de los trabajadores, no deben inducirlos a que los imiten ni escribir los textos en su lugar.

En la dirección sobre las actividades de los círculos artísticos es importante ayudar con tacto a los trabajadores para que por sí solos

perfeccionen los textos sin dejar de mantener la naturaleza sencilla y veraz del arte para las masas, descubriendo nuevos brotes en su labor creativa y estimulando fuertemente su pasión creadora. Debemos prestar gran atención para hacer que los creadores y artistas que actúan en los conjuntos artísticos o en los grupos de divulgación, trabajen con las masas para que las ilustren y ayuden con eficiencia en dichas actividades y en la creación de obras musicales para el pueblo.

Hay que intensificar la divulgación artística. Sólo realizando con eficiencia esta tarea, las amplias masas del pueblo trabajador pueden ser verdaderas disfrutadoras de los productos del arte, es decir, escucharlos, verlos o gozarlos cuanto quieran, y en este proceso adquirir la formación revolucionaria.

Divulgar de modo apropiado las obras artísticas es necesario también para ilustrar artísticamente a las masas populares. Mediante la divulgación artística es posible dar a conocer con profundidad el auténtico valor de la literatura y el arte revolucionarios, ampliar los conocimientos sobre las artes en general y, elevando la vocación cultural y destreza artística, desarrollar con más rapidez el arte para las masas. Si entre los trabajadores se realiza con propiedad la divulgación de las obras musicales, al escucharlas recibirán profundas impresiones, y cuando canten una canción, lo harán de modo más significativo, conociendo con claridad su contenido ideológico-estético y sus peculiaridades artísticas y descriptivas.

La divulgación de obras musicales ha de realizarse de acuerdo con la orientación y las exigencias de la labor propagandística del Partido.

La música es un arma poderosa para la educación revolucionaria de las personas y uno de los importantes medios del trabajo ideológico partidista. Para que cumpla con su facultad y misión combativa como tal, es necesario planificar su divulgación con arreglo a la orientación y las exigencias de la labor ideológica del Partido en todos los momentos y establecer un ambiente revolucionario en su cumplimiento. Será de esta manera que se podrán dar a conocer oportunamente las buenas obras musicales compuestas con ajuste a una determinada época, estimular con

pujanza a los trabajadores en la lucha por la revolución y la labor de construcción, y conducirlos a vivir y trabajar llenos de optimismo.

La divulgación artística ha de efectuarse según el original sistema jucheano que al respecto ha establecido nuestro Partido. De permitir la indisciplinada práctica de divulgar arbitrariamente obras de bajo nivel con el pretexto de exaltar las características de una región, es probable que se ejerzan influencias negativas sobre el público. Mediante el sistema de divulgación musical unificado debemos procurar que todo el pueblo cante las canciones de alto valor ideológico y artístico creadas en el centro y ratificadas por el Partido.

Para hacer del arte una obra de las masas es preciso intensificar la educación artística de las nuevas generaciones.

Ahora que se ha preparado la base para desarrollar de modo más vigoroso el arte y la literatura entre las masas, gracias a que el nivel de cultura general de nuestros trabajadores se ha elevado y a la incorporación a las fábricas, empresas y el campo de los jóvenes que han recibido la enseñanza obligatoria general de once años y la superior, es posible popularizar el arte con más rapidez y mayores éxitos si se les da una apropiada educación artística a los integrantes de la joven generación. Si se forma un mayor número de competentes profesores de arte mediante la elevación de la calidad de la instrucción respectiva, al tiempo que se presta gran atención a la intensificación de la enseñanza artística en el sector de la educación general, los alumnos incrementarán sus aptitudes culturales generales y adquirirán suficientes conocimientos básicos del arte musical en la etapa del estudio obligatorio de once años, y llegarán a saber bailar, cantar y tocar con destreza más de un instrumento. Cuando los integrantes de la nueva generación bien formados en las artes se incorporen a los centros de producción, se elevará notablemente el nivel cultural de todos los miembros de la sociedad, se materializará brillantemente la orientación del Partido de popularizar el arte musical mediante la intensificación de las actividades de creación entre las masas, y se acelerará la transformación artística de todo el país.

2. LA COMPOSICION MUSICAL

1) LA MUSICA ES EL ARTE DE LA MELODIA

(1) LA MELODIA CONSTITUYE EL MEOLLO DE LA MUSICA

La música ofrece al hombre impresión de intimidad. Ello se debe a su melodía, que escucha y canta con gusto. Ambas son inseparables.

La melodía es la manifestación espontánea de la sensibilidad estética estimulada por las ideas y los sentimientos.

Antes cada cual entendía a su manera la esencia de la melodía, según los criterios que tuvieron sobre la música. Cierta persona arguyó que la música se originó de los sonidos onomatopéyicos de los animales. Según esta opinión, la melodía no puede ser otra cosa que la imitación de los sonidos naturales de los animales. De reconocerlo, se llegaría a justificar la música burguesa reaccionaria, que valora lo decadente apreciando como la única melodía verdadera la lujuriosa y degenerada que estimula actualmente el instinto animal de las personas. Otro sostuvo que la música nació de los ritmos destinados a coordinar los movimientos laborales, argumento que lleva a considerar la melodía como un simple subproducto del ritmo. Aparentemente, esta opinión tiene un punto positivo en el sentido de que vincula el origen de la música con el trabajo físico, pero, por no aclarar con acierto el factor fundamental de su nacimiento en el trabajo, llega a negar la expresividad de la melodía que es independiente y determinante, y, a la larga, puede conducir a negarla. Alguien afirmó que la música nació de la entonación del lenguaje, pero no supo distinguir la esencia de ambas.

La melodía no es parodia de los sonidos de los animales ni imitación del ritmo de los movimientos laborales o la entonación del lenguaje.

Desde luego, es probable que los fenómenos naturales como los sonidos de los animales diesen determinados impulsos y estímulos estéticos al proceso de la creación de la melodía, y que el ritmo del trabajo, la entonación y otros fenómenos sociales ejerciesen determinadas influencias sobre el pensamiento musical. Dado que la melodía surgió estrechamente vinculada con el lenguaje, es cierto que recibió influjos de la entonación. Mas no surgió imitando o parodiando simplemente alguno que otro fenómeno natural o social. Como recurso del arte musical creado en reflejo de las exigencias independientes y las actividades creadoras del hombre, es un producto autónomo de su conciencia.

En la vida cotidiana, el hombre expresa frecuentemente sus sentimientos mediante la melodía. Lo confirma el tarareo que hace cuando le alegra algo o se siente contento. La canturía, que entona cuando trabaja en colectivo no tiene solamente el objetivo de coordinar los movimientos. Los cantos laborales de los trabajadores en la sociedad explotadora manifiestan sus impulsos sentimentales e ideológicos de los explotados de olvidar con vaga esperanza y expectativa la fatiga del duro trabajo, acompañados de las quejas por su suerte que los hace languidecer agobiados; mientras, las melodías de los cantos laborales de nuestra sociedad, exenta de la explotación y opresión, desbordan de orgullo y placer por el digno trabajo creador de una nueva vida.

La melodía refleja las ideas y los sentimientos del hombre. No por eso, sin embargo, es igual al lenguaje, forma principal de la expresión de las ideas y los sentimientos y medio de la comunicación interpersonal. El lenguaje expresa directamente las ideas y los sentimientos, mientras la melodía lo hace de modo estético estimulada por éstos. Desde luego, también en el lenguaje se manifiesta en cierto grado la emotividad estética mediante la entonación. Pero, en el habla, ésta es un medio secundario y auxiliar, mientras la melodía es un medio independiente y decisivo en la música. He aquí, precisamente, su diferencia esencial, como lenguaje musical, con la entonación del habla.

La melodía es el recurso principal para expresar el contenido ideológico-estético de la música.

Los recursos de la expresión musical son varios, mas, ninguno tiene capacidad expresiva tan autónoma e independiente como la melodía. Los

elementos como la armonía, la cadencia y la instrumentación poseen sus peculiares capacidades expresivas, pero no pueden dar por sí solos imágenes musicales. La melodía, al contrario, tiene la facultad de expresar con nitidez, y en formas perfectas, el contenido ideológico-estético de la música y su propósito descriptivo.

La melodía es el factor principal que determina la calidad de la descripción musical.

Aun escuchando solamente una melodía, sin el acompañamiento, uno se deja atraer fuertemente por el mundo que describe y queda muy conmovido, pero, oyendo sólo la armonía y las cadencias del acompañamiento no se le despierta el interés ni recibe la emoción musical. El cambio de la armonía, cadencias o timbre en una pieza no altera esencialmente la calidad de la descripción musical, mas la variación de la melodía cambia totalmente la obra.

Entre los recursos de la expresión musical, la melodía es el que el pueblo puede distinguir y comprender con más facilidad y le es más familiar.

Durante el largo tiempo de la creación musical, las masas populares inventaron armonías y cadencias, y con varias formas de ensamble enriquecieron los recursos de la expresión musical, concediéndole siempre la preponderancia a la melodía.

Todas las canciones tradicionales que el pueblo creara y desarrollara por largo tiempo han venido transmitiéndose en virtud de sus melodías, y las de fama mundial quedan en la memoria por éstas y no por sus armonías o cadencias.

La melodía es el recurso primordial para la descripción musical. En este sentido puede decirse que la música es el arte de la melodía.

La posición y actitud que se asume respecto al lugar y el papel que la melodía ocupa y desempeña en la obra musical, y la manera de emplearla constituyen un importante factor que distingue el auténtico arte musical de la música contemporánea antirrealista.

La llamada música modernista o vanguardista, que apareciera en los primeros años del siglo XX, niega el contenido ideológico y destruye la forma, modo de su existencia, eliminando así el significado de los

recursos de la expresión musical. Tal música menosprecia o rechaza, sin excepción, la melodía. Hoy, a escala mundial, en la esfera de la música de masas proliferan las antipopulares y degeneradas, que reflejan la extravagante vida y el corrompido y morboso estado del espíritu imperialista, y pervierten y menoscaban la melodía, deformándola de modo estrafalario y convirtiéndola en un apéndice insignificante de un ritmo monótono.

Debemos procurar que en nuestra música no penetren ni broten jamás los elementos antipopulares y antirrealistas, productos de la sociedad imperialista del siglo XX. Por supuesto, no podemos ignorar la tendencia del desarrollo de la música moderna en favor del progreso de la nuestra. Empero, aun en el caso de acoger la tendencia mundial, no debemos introducir ni por asomo ningún método de creación antirrealista como, verbigracia, menospreciar, deformar o eliminar la melodía, sino aceptar la música sana en la que predomine la melodía rehaciéndola a nuestra manera. Pese a cualquier otro criterio, no debemos encaminarnos a debilitar la melodía dando realce al ritmo y otros elementos secundarios, sino subordinarle todos los demás recursos. Considerar la melodía como lo principal, lo esencial, en la creación musical es un principio invariable de nuestro Partido.

En la creación musical la armonía, la textura, el ritmo y los demás recursos han de estar sujetos al objetivo de dar realce a la melodía.

Por muy expresivas que sean la armonía, la cadencia, la instrumentación y la textura, pueden desempeñar su papel por excelencia cuando se subordinan y ligan a la melodía. Si los recursos como la armonía y el ritmo coadyuvan activamente a su carácter y a lo descrito por ella, y los enriquecen, la melodía resaltarán y asumirá mejor su posición y papel principal y decisivo en la música.

La armonía debe subordinarse en todos los casos para que sobresalga la melodía. La armonía, elemento indispensable a la polifonía, es un poderoso medio de expresión que, ligando los acordes, acentúa el colorido estético de la melodía y enriquece la descripción musical. Si no se aprovecha correctamente su gran fuerza expresiva, es imposible

destacar en diversas formas ese colorido y hacer que resalte la melodía, por muy excelente que ésta sea.

También la textura desempeña un importante papel en destacar la melodía. La textura es el modo de estructurar los elementos musicales como la distribución de voces, el empleo de la armonía y las cadencias, y el uso del contrapunto y el recurso polifónico en el acompañamiento. No debe tener como objetivo destacarse, sino subordinarse estrictamente a resaltar la melodía.

Para hacer sobresalir la melodía y darle un gusto nacional, es preciso emplear con tino las cadencias coreanas.

La cadencia, una especie de ritmo que se repite acompañando la melodía, es un medio masivo de expresión, que aviva su rítmico tono alegre. Puede ejecutarse desde el principio hasta el fin sólo con instrumentos de percusión o dejarse oír en el curso musical del acompañamiento con varios instrumentos, pero, en todos los casos, debe aplicarse en concordancia con la melodía, sin que prevalezca o la debilite. Si se introduce una cadencia extraña, desacorde con el rítmico tono alegre de la melodía o suena demasiado heterogéneo el acompañamiento que la ejecuta, pueden alterarse su carácter y descripción.

Para destacar la melodía es preciso también usar con propiedad la polifonía. Este es un recurso relativamente complicado que enriquece la sonoridad y descripción de la obra mediante la conjugación de varias melodías con una. Al aplicarla con eficiencia en pasajes precisos, es posible añadir a la melodía un aire atractivo y dar un realce peculiar a sus descripciones. Sin embargo, si no se utilizan con propiedad el contrapunto y otros recursos polifónicos, no pueden prevalecer las melodías, y es difícil distinguir con facilidad la principal. En todos los casos, la polifonía debe ser un medio para destacar la melodía principal y elevar la calidad artística de la obra, sin dejar de ser de fácil comprensión ni que pierda el gusto nacional.

La instrumentación también desempeña un gran papel para que sobresalga la melodía. Es un medio de expresión colorativo que armoniza la melodía y el acompañamiento con diversos timbres, al

distribuir los instrumentos a las distintas voces y combinarlos en las composiciones polifónicas. En la instrumentación se debe procurar que la melodía resalte con su peculiar colorido y se armonice bien con el acompañamiento en el timbre, mediante la selección de timbres susceptibles de destacar el carácter de la melodía y sus descripciones y la distribución apropiada de los instrumentos entre ésta, el acompañamiento y las voces.

Los compositores, al dar vida a las características de cada recurso de expresión y someterlos estrictamente a destacar la melodía, deben hacerla prevalecer, y así perfilar claramente las peculiaridades de nuestra música.

(2) LA MELODIA HA DE SER HERMOSA Y SUAVE

Para que la música despierte en el público nobles sentimientos y profundas emociones, su melodía debe ser hermosa y suave. En virtud de su bella y suave melodía, la *Canción de fidelidad* despeja y purifica el alma de los oyentes y la llena de sentimientos ilimitadamente sublimes y respetuosos. Y en cuanto escuchamos la melodía de *Arirang*, una canción tradicional, recordamos la historia de nuestra nación, llena de sufrimientos, y sentimos que nos invade una cálida nostalgia hacia la tierra natal, porque con sus hermosos y suaves progresos de notas expresa por excelencia los sentimientos y el espíritu nacionales de los coreanos.

La melodía ha de ser hermosa. La belleza de la melodía es un reflejo estético del hermoso sentir del hombre. Los sentimientos y las aspiraciones de las personas auténticas son hermosos. Como la independencia y la creatividad son atributos consustanciales del hombre, no existen sentimientos más hermosos que los de las personas honestas que luchan por una vida independiente y creadora.

La heroica lucha para liberarse de las trabas de la naturaleza y la sociedad, la abnegación por las masas populares, sujeto independiente de la historia, el desinteresado espíritu de sacrificio por el colectivo social y los camaradas revolucionarios, y la fidelidad sin límites al Partido y al

Líder, núcleo de todo ese mundo espiritual, constituyen los bellos rasgos del hombre honesto. Como la melodía debe reflejar sus nobles sentimientos, debe ser bella, desvinculada de lo vulgar y degenerado. Una belleza que les gusta a los afectados de egoísmo, misantropía, concupiscencia y epicureísmo, los que están reñidos con la aspiración y la exigencia de la humanidad por la independencia y creación, nunca puede ser tal. No pasa de ser el reflejo de las infecciosas ideas y sentimientos que degeneran a la gente y carcomen su espíritu. La melodía de nuestra música debe rechazar todo sentimiento mediocre y reflejar sólo la sana y noble hermosura del hombre independiente.

La melodía debe ser suave. La suavidad es una característica nacional de nuestra música que gusta a los coreanos. Del mismo modo que les agrada más el color delicado que el fuerte, prefieren la melodía suave a la alta y bulliciosa. Es el reflejo de los sentimientos y la sensibilidad estética nacionales de nuestro pueblo.

Desde siempre, el carácter de nuestro pueblo es comedido y apacible, y prefiere lo claro, limpio y transparente. Estas son características nacionales formadas en sus muchos años de vida. También la lengua coreana se distingue por ser comedida, nítida y suave, habiendo reflejado esas particularidades.

Nuestra melodía nacional, que se ha desarrollado junto a la lengua coreana, es clara, nostálgica, tersa, apacible. La música nacional se caracteriza por la suavidad melódica.

Pero esta melodía suave que prefiere nuestro pueblo no es, bajo ningún concepto, inerte ni quieta.

Desde antaño, el pueblo coreano ha sido concienzudo y laborioso y siempre valiente en la lucha contra los agresores. Esto se manifiesta en su carácter emprendedor, alegre y optimista, que no tiene nada que ver con el indolente, perezoso, cobarde y medroso modo de ser de las clases explotadoras. Esas excelentes cualidades se manifiestan más a plenitud, y con un nuevo sentido, bajo el sistema socialista de nuestro país, donde se materializa brillantemente la idea Juche. Nuestra melodía, aún siendo suave, debe ser fresca, llena de vigor y lozanía, acorde con los sentimientos y la sensibilidad estética actual del pueblo.

Para que la melodía sea hermosa y apacible, es necesario poner fin al recitado, y crear una forma estrófica.

El recitado, como la aplicación de la melodía al diálogo, es una forma no melodiosa de la música vocal, y sólo cumple un papel secundario y auxiliar, al igual que la entonación en el lenguaje. No pasa de ser la entonación marcada con notas. Como carece de tonalidad, atributo esencial del lenguaje musical, no puede llamarse melodía en el verdadero sentido de la palabra.

En la melodía, el tono es un importante factor que acondiciona su expresividad ideológica y estética. Empero, sólo con él la melodía no puede cumplir su función expresiva peculiar como lenguaje musical. Para esta función se necesita, además, la tonalidad. Precisamente, el recitado es una forma de música vocal incompleta y carente de naturalidad: tiene tono, pero no tonalidad.

Necesariamente, la melodía debe poseer tonalidad. Esta es la ley que rige los sonidos, y se emplea en el sentido de que determina la altura de las notas o asegura su relación normada. La tonalidad de que tratamos aquí es la normalidad propia de la melodía, que como la ligazón de los tonos permite expresar determinada idea musical completa.

En el habla, la entonación es un factor auxiliar que se supedita a los significados de las palabras y oraciones, por eso no tiene normas propias, sino obedece a las de las palabras y oraciones. Pero, la melodía es un medio independiente, no subordinado a otro factor, por eso necesita su propia gramática que le permita expresar, con la ordenación regular de los tonos, un contenido ideológico y estético completo, al igual que lo hace una oración en el habla.

La música en estrofas es una adecuada forma capaz de encarnar la exigencia esencial de la melodía y que se aviene a la larga tradición y costumbre del pueblo en el lenguaje musical. En ella, la tonalidad de la melodía está bien ordenada y es espontánea, de modo que resulta fácil de escuchar y cantar. Por esta razón puede resultar más suave, si se adapta apropiadamente a la elegante y comedida letra en coreano.

Para que una melodía resulte hermosa y suave, hay que hacerla apacible, evitando los ascensos y descensos bruscos y los saltos graves.

Una melodía es suave cuando es natural el curso melódico que emana del impulso emotivo que se recibe de la letra.

La canción, formada de letra y melodía, constituye lo principal en la música. Originariamente, la música surgió de la unión de la letra y la melodía, y el más amado y popularizado de sus géneros es la canción. Surgida de las masas populares y disfrutada por éstas, constituye la base de todos los géneros musicales y la fuerza motriz principal del desarrollo de la historia musical. Con su letra, la canción no sólo desempeña un papel importante, sino que, además, constituye el cimiento que determina la cualidad esencial de la música.

Lo cantable, o sea, el carácter correspondiente a la propensión del hombre a cantar, constituye un requisito consustancial de la melodía. La música de carácter popular lo mantiene aun en el caso de la instrumental. Una melodía que no es cantable está desprovista del carácter popular y exenta de humanidad. Para asegurar este carácter la melodía debe ser suave y llana, fácil de cantar.

Se logra esto cuando la melodía convierte la letra en un lenguaje melódico con naturalidad y se desarrolla espontáneamente dando vida a su propia característica de lenguaje.

Para que una melodía sea suave, no deben ser bruscos el ascenso y descenso de las notas ni los saltos.

El rápido ascenso y descenso y el salto brusco se originan por la destrucción del vínculo armonioso entre la letra y la melodía a causa de que, por obedecer ésta mecánicamente a aquélla, se acentúan exageradamente algunos sentidos o la entonación del verso o, por el contrario, la música no concuerda con la letra. Es inadmisibles que por depender la melodía del verso más de lo necesario, se destruya su curso natural o, por menospreciar sus mutuas relaciones, se rompa la armoniosa vinculación entre ambos. El rápido ascenso y descenso y el salto brusco de la melodía es una expresión del dogmatismo que se comete al imitar el recitado de estilo occidental y la forma de la música vocal que concede preponderancia a la destreza y la participación de los profesionales.

Para suavizarla, evitando la brusquedad en el ascenso y descenso y los saltos, es necesario adaptar perfectamente la música a la letra y que resalten las características de la melodía apropiada al caso.

La forma estrófica en la creación musical es la mejor para la adaptación de la música a la letra. Este es un requisito de principios para la creación de canciones en estrofas. Así se logra expresar con claridad el sentido de los versos y asegurar el curso natural de la melodía acorde con su naturaleza cantable.

Adaptar la música a los versos significa combinar de modo natural y armonioso el lenguaje poético de la letra y la melodía. Para lograrlo no debe ocurrir que correspondan dos sílabas a una nota de la melodía. Destinar una sílaba a una nota constituye el principio general de la composición musical. En nuestra lengua a una sílaba le corresponde un carácter. Si a una nota se le ponen dos o tres caracteres, el cantante tendrá dificultad al entonarlos y la melodía no avanzará con naturalidad, se interrumpirá por momentos.

En la adaptación de la música a la letra es importante ajustar cada verso al período de la melodía correspondiente. Si no se logra esto, es probable que se tergiverse el sentido de los versos, se desentone la tonalidad, se dificulte la respiración y se pierda la armonía. Aun en las composiciones sin letras se debe procurar que, ajustando bien la tonalidad, la melodía tenga aliento y curso naturales.

La entonación de los versos y los tonos de la melodía deben armonizarse bien y los tiempos fuertes y débiles han de conjugarse perfectamente.

La lengua coreana, por su entonación moderada y bella, da gran relieve a la rima de los versos.

En la melodía hay que dar forma apropiadamente a las características de la entonación. Como los versos tienen entonaciones poéticas, la métrica y los tiempos fuertes y débiles que derivan de su rima, es conveniente que sus acentos coincidan en los tiempos fuertes de la melodía.

Para componer melodías hermosas y suaves, es preciso destacar y desarrollar con espíritu creador las mejores características de la música popular.

Esta constituye la tendencia principal del desarrollo de la música nacional y su fuerza motriz. Las masas populares no solamente son el sujeto de la historia, sino también desempeñan el mismo papel en la creación de las riquezas espirituales y culturales de la humanidad, incluida la música. Desde tiempos inmemoriales han venido creando y disfrutando la música. Y puliéndola más y más, durante siglos, la han transmitido hasta hoy. Las canciones populares han servido y sirven de importante fuente creadora para los músicos avanzados que aman a los pueblos y valoran su patrimonio musical, y han hecho enormes aportes al desarrollo de la música profesional progresista.

Sus melodías nacidas en medio de la vida y el trabajo creador de las masas populares, representan la melodía nacional del país respectivo y constituyen su prototipo. En las canciones populares de nuestro país se han concentrado las mejores y más hermosas características de la melodía nacional y están latentes las peculiaridades nacionales que sirven de base a nuestra música. Desde luego, como las canciones populares del pasado tienen determinadas limitaciones por la época histórica en que surgieron y la etapa del desarrollo social correspondiente, al tomarlas debemos corregirlas o rehacerlas según lo necesite nuestra época.

Nos incumbe descubrir activamente las características de la música popular, aprovecharlas de forma creadora de acuerdo con el gusto estético de la época actual y desarrollarlas hacia una etapa superior.

La música popular que nuestro pueblo ha creado durante mucho tiempo, es bella y elegante y tiene altas cualidades artísticas de las que podemos enorgullecernos ante el mundo. *Arirang*, *Campánula*, *Yangsando* y otras tradicionales, por sus bellas y elegantes melodías, despejan y purifican el alma de los oyentes, y los dejan muy emocionados con sus tristes y melancólicas notas. Entre nuestras canciones populares existen muchas que proporcionan alegría, placer, fuerza y ánimo en virtud de su música desbordante de vigor laboral y de vehemente aspiración a la vida.

En las melodías de las canciones tradicionales de Corea están encarnados el elevado talento musical de nuestro pueblo y las

peculiaridades nacionales del lenguaje musical. Cada una de ellas tiene sus tonos peculiares y su tonalidad bien organizada, y fluye con soltura de acuerdo con la lógica del desarrollo de los sentimientos. El trino, una característica específica de esa melodía, se aplica hoy ampliamente en nuestra creación musical, destacando el matiz nacional con los múltiples poderes de su destreza. En nuestras canciones tradicionales también el modo, con sus propias peculiaridades, desempeña un gran papel en dar relieve al matiz nacional de la melodía. El ritmo, por su parte, reaviva en ellas el gusto nacional, acrecentando ingeniosamente el placer que producen las muy diversas y ricas cadencias coreanas. Estas peculiaridades de la melodía de nuestra música popular constituyen un formidable patrimonio que debemos llevar adelante.

En nuestras canciones tradicionales se aprecia también nítidamente, conforme a las características del habla coreana, la cantabilidad de la melodía, de índole nacional y comprensiva por todos.

Nuestras canciones tradicionales casi no tienen melodías que comienzan con anacrusa. Esto tiene que ver con las características rítmicas de los versos hechos en nuestra lengua. Además de poseer una emotividad estética amena y moderada, estos usan acentos no muy marcados, que, sin embargo, siempre aparecen suavemente en la cabeza de cada verso. La lengua coreana se caracteriza por un acento no agudo y que casi siempre encabeza con suavidad cada palabra. Desde antaño, nuestro pueblo, que usa esta lengua, no empleaba la anacrusa, sino empezaba la melodía con el tiempo fuerte. Por esta razón, a nuestras masas en general que no han recibido la enseñanza musical regular, les ha sido difícil interpretar composiciones que comienzan con el tiempo débil. En una ocasión sugerí que la canción tema de la película *Decimocuarto invierno*, titulada *Seré la flor que anuncia la primavera*, se cambiara de compás, es decir, del compasillo al de seis por ocho, porque con ese compás, que daba inicio a la melodía con anacrusa, era difícil divulgarse entre las masas. Como resultado, pudieron cantarla con facilidad, y se divulgó ampliamente.

Esto no significa, desde luego, que jamás se deban empezar nuestras melodías con anacrusa, sino únicamente con el tiempo fuerte. Para

perfilear los rasgos de determinadas melodías y presentar diversas descripciones es aconsejable comenzarlas también con ese tiempo. Sin embargo, es importante poner de relieve las mejores características de la forma de la música popular y el sólido hábito de habla nacional, para dar vida a lo nacional en la melodía y lograr que sea agradable oír y fácil cantarla.

Como en las canciones tradicionales la letra y la melodía están estrechamente vinculadas, hay que tener en cuenta estas relaciones en el caso de modificar la primera acorde con la época actual. Si se cambia sin miramientos, el canto deja de ser ameno y no será grato escucharlo.

Al crear melodías nacionales a nuestro estilo, suaves y hermosas, apropiadas a los sentimientos, la sensibilidad estética y la preferencia del pueblo, los compositores tienen que desarrollar nuestra música como un arte popular que proporcione gusto y alegría a los coreanos, como un arte revolucionario que les sirva y contribuya a la revolución coreana.

(3) LAS MELODÍAS CARACTERÍSTICAS DAN RELIEVE A LAS DESCRIPCIONES MUSICALES

La melodía es muy expresiva y diversa. Como con su fecunda y diversa expresividad crea impresionantes imágenes, la música insufla fuerza y ánimo a las personas en el trabajo y la lucha, y purifica y ennoblece su alma.

Efectivamente, la expresividad de la melodía es ilimitadamente fecunda y diversa: puede manifestar todos los sentimientos de alegría, indignación, tristeza y satisfacción, desde una sencilla emoción fragmentaria de la vida cotidiana, hasta el serio experimento espiritual de una idea grande y profunda; y desde el limitado lirismo basado en la vida individual hasta el amplio sentimiento colectivo, cargado de unánime aspiración y voluntad de todo el pueblo. Haciéndola funcionar, los compositores deben crear melodías originales y peculiares.

La descripción artística es, en esencia, la creación de la individualidad artística. Si una imagen artística carece de individualidad, no puede llamarse como tal. La descripción debe ser tan viva como se observa y

percibe en la realidad. Las ideas y los sentimientos que se manifiestan en la vida son concretos e individuales. Para describir la realidad de modo que el público tenga la impresión de que ve y siente directamente, hay que presentar al hombre y su vida en forma individual y concreta.

Individualizar una melodía significa poner de relieve los rasgos característicos que la distinguen de las demás. Sólo las que tienen rasgos peculiares pueden presentar con verismo las adecuadas imágenes musicales con las concretas y características ideas, sentimientos y emotividad estética de las personas.

Las melodías deben ser peculiares, además, para dar relieve al tema musical.

Por tema musical se entiende la expresión por la melodía de ideas y sentimientos concretos, o sea el trozo melódico de marcada individualidad descriptiva. El motivo de una pieza musical representa una imagen, en la que se concentra y completa una idea en forma musical. La melodía de una canción en estrofas constituye de por sí un tema completo, pero en las composiciones instrumentales de gran extensión existe aparte uno que penetra y une las partes. Sólo cuando sea singular la melodía temática, la música puede presentar excelentes imágenes individuales y originales.

Para que una melodía posea rasgos peculiares, es indispensable buscar su germen en la vida. Captar el origen de una composición musical constituye el factor principal que determina el valor ideológico y artístico de la pieza, tal como lo es escoger la semilla en la literatura. Captando con acierto el germen de la melodía es como el compositor puede crear sobresalientes imágenes musicales.

Por germen de la melodía se entiende el factor individual de la imagen melódica que acciona con los impulsos de las ideas o sentimientos recibidos de la realidad, y el elemento característico que la matiza.

El germen de la melodía crece como un organismo completo, como imagen musical, adquiriendo suficientes nutrimentos en virtud de diversos medios y procedimientos de la música, en el proceso del ininterrumpido pensamiento y búsqueda creadores del compositor.

Desde luego, también en la música, antes de concebir el germen melódico, se presenta la tarea de seleccionar la semilla de la pieza. Del mismo modo que sin la semilla es imposible hacer brotar el germen, crecer el tallo, echar ramas, cubrirse de flores y dar frutos, así tampoco puede imaginarse una pieza musical sin ella.

También las piezas musicales tienen encarnadas determinadas ideas y poseen, al igual que las obras literarias, la semilla, el grano ideológico de la vida. Sin embargo, sólo con el medio musical, que no es medio de comunicación cotidiana, es imposible expresar en detalle las ideas de las personas; por eso, al escuchar solamente una melodía, desprovista de versos, es difícil valorar con acierto la semilla de la que partiera su idea.

La idea de una composición vocal y su base, la semilla, son más fáciles de comprender que las de los demás géneros musicales, porque sus melodías están acompañadas de versos. En esas obras los versos constituyen el factor principal que determina la descripción melódica, por eso su semilla coincide con la semilla musical. Mas, si se analizan sólo la melodía de una canción por separado y las piezas instrumentales que expresan y transmiten ideas y sentimientos, a partir únicamente del medio musical, es difícil definir en una palabra sus conceptos y semillas, de modo tan claro como en las obras literarias.

La semilla de la pieza musical revela con claridad sus características esenciales en el germen de la melodía que de ella brota. Este, como un elemento melódico que a partir de la semilla escogida en medio de la vida empieza a desarrollarse como una imagen musical, tiene plasmados en sí las concretas ideas y sentimientos que el compositor quiere cantar en su obra. En la música la tarea de establecer el germen de la melodía está estrechamente relacionada con la de escoger la semilla de la pieza, y el valor artístico e ideológico de ésta depende en gran medida de cómo establece su germen.

El germen de la melodía no significa el comienzo de la notación que da inicio al desarrollo melódico, ni un trozo de la melodía. Su progreso como una imagen completa es un proceso creativo sustentado por el ininterrumpido pensamiento y la búsqueda del compositor. No se completa como una unidad descriptiva en el instante de comenzar a sonar

y desarrollarse la melodía. En ese germen se encuentran en estado de embrión el rasgo característico y la expresión peculiar de la imagen melódica completa, y el elemento original y peculiar que hace madurarlo como un tema en virtud del incesante proceso de pensamiento y búsqueda. El germen de la melodía no permanece inmutable en un pasaje. El germen tomado en un principio puede conservarse, en forma de melodía, en una parte del tema melódico completo o estar subyacente como un elemento expresivo, original y característico que determina su peculiaridad.

El germen de la melodía es un concepto totalmente nuevo, diferente radicalmente del principio del desarrollo del motivo melódico. Desde luego, la teoría sobre el motivo tiene significación determinada en la teoría sobre la creación de melodías, por haber reglamentado la lógica del desarrollo melódico. En esa teoría el motivo, como una unidad estructural de la melodía, sirve de base para el proceso lógico del desarrollo de la música en el tiempo. A diferencia de ella, el germen de la melodía, como la concreción de la emoción sentimental y estética que el compositor captara en la vida real para describir ideas y sentimientos, constituye el factor característico que determina la calidad de lo descrito con la melodía. El proceso de la perfección del germen de la melodía como una imagen musical completa no es un desarrollo estructural de acumulación en el tiempo sino de creación, madurez, enriquecimiento y fructificación en lo descriptivo.

Valiéndose sólo de una lógica normalizada del progreso de la melodía o de un procedimiento meramente técnico para su desarrollo, es imposible describir satisfactoriamente el profundo mundo de ideas y sentimientos ricos y delicados del hombre. En el arte musical es necesaria la lógica o la técnica para el desarrollo de la melodía, pero lo más importante es el pensamiento y la búsqueda entusiasta, los tesoneros esfuerzos creativos, que hacen posible expresar ideas significativas basadas en la vida real mediante las imágenes musicales. El germen de la melodía es precisamente el factor de la creación de imágenes melódicas, el elemento melódico peculiar saturado de imaginaciones y emotividad

estética, que en todo ese proceso ha de ser alimentado, enriquecido y florecido bajo un firme control.

Sólo si se adentra en la realidad y logra encontrar el germen melódico en medio de la vida, el compositor puede escribir un canto singular que presente imágenes originales y características.

Aplicar nuevos medios y procedimientos de expresión melódica constituye también una vía para hacer melodías peculiares.

Para que el germen escogido madure y florezca como una imagen singular, es menester alimentarlo y cuidarlo con diversos medios y métodos apropiados.

Si en este curso un compositor se aferra a los esquemas existentes e imita los usados por otros, no puede presentar manifestaciones melódicas nuevas, originales.

La originalidad e individualidad de las descripciones melódicas dependen en gran medida también de qué medios y procedimientos se aplican. La dirección y la línea del movimiento de la melodía, su modo y ritmo, y demás medios y procedimientos poseen gran poder expresivo. Pero si no se usan con individualidad, con rasgos característicos, no pueden manifestarse suficientemente sus facultades.

La dirección del movimiento de la melodía es un factor peculiar que determina su línea, y como tal desempeña un gran papel en conformarle curvas estéticas y coordinar armoniosamente los sentimientos en su fomento y apaciguamiento. Si las melodías tienen una misma dirección en sus movimientos, sucederá igual con sus líneas y se asemejarán en lo fundamental sus curvas estéticas y líneas de sentimientos, con el resultado de que no se distinguirán sus características peculiares. Las líneas melódicas han de ser diferentes, según la exigencia de la descripción concreta y la inspiración personal del compositor.

Componer una melodía suave no significa dar sólo cursos ordenados a sus movimientos. Aunque el movimiento ordenado es un método para suavizarla, si sube y baja sólo gradualmente, no habrá curvas estéticas ni cambios de sentimientos, ni la melodía temática tendrá personalidad, y por su monotonía no será agradable escucharla. Al contrario, si se dan frecuentes saltos bruscos de una nota a otra en forma sensiblera, la

melodía no se oye natural en lo estético, y se hace difícil de cantar y entender.

Por la línea de la melodía deben pasar llanamente los sentimientos y la emoción estética por efecto de la combinación adecuada del movimiento ordenado de las notas con el de saltos leves, y además, revelarse claramente la intención del compositor de modo que se perfilen los rasgos característicos de la melodía y la individualidad de su descripción. Si un compositor, sin criterio propio, imita lo ajeno o establece sin matizar la línea melódica, no puede conseguir éxito en el trabajo creativo. Con el firme criterio sobre el proyecto de descripción concebido a partir del germen de la melodía, tiene que pensar desde diversos ángulos qué forma de línea darle, en qué parte poner el clímax y cómo atribuirle características peculiares, y, de acuerdo con ello, aplicar variados procedimientos para su desarrollo.

El ritmo es también muy importante para la melodía. Como el medio para regular el movimiento de la melodía en el tiempo, el ritmo cumple un papel tan importante que lo dota de pulsos y le insufla vigor. La individualidad de la melodía como tema se manifiesta en muchos casos en el ritmo, y por éste se distinguen, en gran medida, su género y modalidad.

El ritmo ha de revestirse de marcados rasgos peculiares y hacer destacar apropiadamente las características de la melodía según su género y modalidad. Huelga decir que bajo el pretexto de dar realce a los rasgos característicos, no se debe crear un ritmo difícil que no se avenga al curso natural de los sentimientos humanos. El empleo apropiado de las cadencias nacionales en el ritmo puede redundar en el aumento del gusto nacional de la melodía y la exaltación de sus matices peculiares. Al destacar y aprovechar con tino las virtudes del ritmo el compositor tiene que manifestar nítidamente estos matices.

El modo ocupa también un lugar importante en los recursos de la melodía. Sólo con la línea y el ritmo la melodía no puede expresar el contenido ideológico y estético. Únicamente contando con la escala puede ejercer esa función. Como es la base de la armonía de los acordes, si se aplica con singularidad, ésta puede resultar matizada y diversa.

El modo, un medio para organizar el movimiento melódico en función de las relaciones de la altura entre las notas, reviste la melodía de matices sonoros específicos, con lo que ésta adquiere vida como un organismo creador de imágenes.

Una melodía sin el modo no es melodía ni puede decirse que es música. El pueblo no sabe cantar tal música; le gusta cantar canciones con un modo que le sea familiar. No existe en la historia música popular que no haya tenido modo. No podemos reconocer la “música atonal”, que lo niega.

Hay que utilizarlo en forma variada en la melodía. De lo contrario, por muy numerosas canciones que se compongan, puede resultar que tengan un mismo matiz musical.

Con la actitud de aplicar sólo el heptacordo bajo el pretexto de encarnar la actualidad, o emplear solamente la escala pentafónica, pretendiendo hacer sobresalir la nacionalidad, es imposible crear melodías diversas y peculiares. Tampoco es dable que, con la pretensión de hacer una melodía novedosa, se introduzca sin consideración el modo nacional de otros países que no le es familiar a nuestro pueblo.

Hay que analizar las diversas posibilidades del modo y aprovecharlas, añadiéndoles gustos nuevos, de tal manera que resalte el matiz de la descripción. Si se aplican sólo procedimientos usados, aferrándose a las reglas generales de la escala mayor o la menor, es imposible crear melodías con un gusto nuevo.

Para construir escalas peculiares es necesario estudiar profundamente las canciones tradicionales, tesoro de la música popular, para descubrir las muy variadas y fecundas manifestaciones del talento del pueblo. Desde luego, no se pueden emplear tal como son las escalas de esas canciones sólo porque vienen transmitiéndose desde antaño. De esas diversas escalas pueden usarse sin variación las que se avienen al gusto estético actual, pero las otras deben ser modificadas modernamente en adecuada combinación con las que se han familiarizado y generalizado entre nuestro pueblo. De esta manera será posible crear numerosas melodías singulares que tengan bien ligado lo nacional con lo actual.

En la aplicación de los medios y procedimientos de la melodía los compositores deben evitar estrictamente la mala costumbre de imitar o remedar lo ajeno, y esforzarse con tesón por crear con marcada originalidad e individualidad.

Para crear melodías con matices singulares, hay que atribuirles una tonalidad estética apropiada.

La emotividad estética de la melodía se percibe por el oído, pero la delicada y diversa diferencia de las variadas melodías en este aspecto se capta por la asociación matizada. El público, al escuchar una melodía, juzga que es clara, oscura, intensa, suave, nítida o turbia, lo cual demuestra que percibe, merced a la asociación de gradación, la diferencia de su emotividad estética. De igual manera percibe los diversos sentimientos que produce, como la alegría, el placer, la tristeza y la indignación. La emoción estética peculiar que se percibe por la asociación de matices es precisamente la tonalidad estética de la melodía.

Esta tonalidad desempeña un importante papel para caracterizar la melodía y particularizar las imágenes musicales. Es como el rostro de la melodía que expresa su contenido ideológico y estético y presenta sus imágenes. Que una tonalidad estética está bien tomada a tenor de las exigencias de la descripción concreta, quiere decir que son claros los rasgos característicos de la melodía y es singular su descripción.

Adoptar una tonalidad estética apropiada para una melodía es importante también para dar a comprender con facilidad las manifestaciones musicales. Al escuchar una melodía, el público percibe su tonalidad estética antes que la forma de su línea, las características de sus recursos de expresión y su estructura. La tonalidad estética proporciona la impresión integral de la descripción musical.

En la música también los géneros y estilos se distinguen según la tonalidad estética de la melodía. Así, se diferencian la melodía lírica de la de la marcha, y la del canto tradicional de la del moderno. Aun en las melodías de un mismo género, o de un mismo estilo, la tonalidad estética se manifiesta diferente, de acuerdo con la esfera que abarca su tema ideológico, y dentro de este marco, según lo descrito en concreto. Si de canciones líricas se trata, no puede ser igual el lirismo en el canto a la

Patria que en el canto a la construcción socialista. Igualmente, en el caso de la canción a la Patria la tonalidad estética es diferente cuando se canta a la felicidad de hoy y el porvenir lleno de esperanzas, a cuando se canta al destino de la Patria en los duros días de la guerra en que se decide la vida o la muerte. Como es diferente según el género y estilo y según lo descrito en concreto que expresa el contenido ideológico y estético, sólo adoptándola con acierto es posible crear melodías características conforme al contenido ideológico y estético y las exigencias concretas de la descripción musical.

La tonalidad estética de la melodía ha de ser detallada según el contenido de la vida concreta que representa. Las sensaciones psicológicas y estéticas que el hombre experimenta en las circunstancias concretas de la vida son diversas y minuciosas. Incluso en las mismas situaciones esas sensaciones son diferentes conforme a la posición y el criterio ideológicos, el antecedente y el medio ambiente, el carácter y la costumbre de cada uno. La tonalidad estética puede perfilar los rasgos característicos de la melodía y contribuir a la creación de vívidas imágenes, cuando representa hasta la delicada diferencia de ideas y sentimientos que se aprecia en la vida real.

En la música de nuestra época la tonalidad estética de la melodía ha de estar revestida de estilo variado, minucioso y, además, transparente.

No debe ser oscura, ya que expresa las ideas y sentimientos de las personas de nuestra época que, ayudándose y guiándose unas a otras, llenas de esperanza y entusiasmo, viven y trabajan con optimismo bajo la dirección del Partido y el Líder. Si tratando de expresar un contenido serio o un sentimiento patético, se crea una melodía oscura o llena de tristeza, no se puede reflejar correctamente el espíritu de nuestra época. Lo de claro u oscuro es un concepto relativo; la transparencia de la melodía puede diferir según el carácter de la descripción, mas, para reflejar la realidad de hoy es mejor que tienda a ser lo más clara posible.

Crear melodías demasiado ligeras con el propósito de que sean claras, no se aviene al medio ambiente de nuestra sociedad, es una tergiversación de la realidad. Si una melodía es ligera y caprichosa, la música suena chabacana y vulgar.

La tonalidad estética de la melodía difiere según el modo en que el compositor entiende y analiza la realidad. El debe adentrarse en ésta y conocer correctamente la esencia de nuestros tiempos y la verdad de la vida. Sólo de esta manera puede sentir realmente la belleza de la época que está permeada en la vida y, al escoger con acierto la tonalidad estética de la melodía capaz de presentar a lo vivo descripciones concretas, crear imágenes musicales verídicas y emocionantes.

Crear nítidas imágenes musicales a partir de melodías características no es una simple tarea técnico-práctica. Dado que la descripción musical no es un producto técnico sino una viva reproducción de la individualidad humana, el proceso de su perfeccionamiento ha de ser un ininterrumpido desarrollo de búsqueda y creación en el que se experimenta con profundidad y reproduce, sobre la base del principio de la no repetición, las ideas, los sentimientos y la emotividad estética de las personas. El compositor, insertándose en la realidad, tiene que experimentar ávidamente la vida y buscar medios y procedimientos originales para obtener melodías singulares que expresen las nobles ideas y sentimientos del hombre de nuestra época con plenas y emocionantes imágenes musicales.

2) LA CANCION EN ESTROFAS ES LA FORMA PRINCIPAL DE LA MUSICA POPULAR

La música tiene su peculiar forma en la expresión de ideas y sentimientos. Por lo general, la música se llama arte de los sentimientos y la emotividad estética. Expresa con suma minuciosidad hasta la más delicada manifestación de los sentimientos y la emotividad estética del hombre.

Los sentimientos y la emotividad estética de la música y su fina y delicada expresividad se dan a conocer en determinado curso del tiempo. Por eso se llama también arte del tiempo.

Para expresar con finura los sentimientos y la emotividad estética del hombre y sus delicadas manifestaciones, la música requiere de una forma

determinada como un proceso temporal. La forma que se adopta para una música tiene gran importancia para elevar su poder influyente y expresar los sentimientos y la emotividad estética.

En lo que se refiere a las formas de la música vocal, hay varias, como la del recitado, el aria, etc. Pero la del recitado imita la entonación del habla, siguiendo el diálogo, por eso no tiene su propia estructura, ni es natural su expresión de sentimientos y emociones estéticas, mientras el aria es tan complicada y larga que es difícil de recordar y cantar, por lo cual no le gusta al pueblo.

La forma principal de la música popular es la canción en estrofas. Desde el punto de vista musical, ésta es una forma en la que la descripción va desarrollándose a tono con el cambio y progreso del contenido de los versos, en el curso de una melodía perfecta que se repite. Y puede reflejar con profundidad y amplitud cualesquier ideas y sentimientos del ser humano porque tiene varias facultades narrativas, aunque su estructura sea sencilla.

La canción en estrofas es una forma musical popular, ya que la ha creado y desarrollado el pueblo. No sólo está estrechamente vinculada en su origen con la vida laboral de las masas populares, sino también tiene su base en la forma del canto colectivo. Se ha desarrollado y perfeccionado transmitiéndose en medio de la música tradicional, producto de las masas populares, y se ha conservado, enriquecido y completado estructuralmente por los músicos progresistas y del pueblo.

Históricamente la forma del canto que le gustaba al pueblo y disfrutaba de su amor, tenía en la mayoría de los casos forma estrófica, y hoy también la mayor parte de las canciones de masas la ostenta.

En estos tiempos, el lugar y el papel de la forma en estrofa han alcanzado un nivel muy alto. La nuestra es una nueva época de la historia en la que las masas populares se han presentado como dueñas del mundo. Actualmente, en nuestro país las masas populares, sujeto autónomo de la historia, se han convertido en auténticas dueñas de la sociedad y exhiben una genuina vida de alto valor como personas independientes. En el arte musical, que refleja las exigencias de estos

tiempos, ha de prevalecer naturalmente la forma de la canción estrófica, popular y comprensiva.

La cultura musical de las clases gobernantes despreciaba y marginaba esa forma. En la sociedad explotadora se consideraba como una música inferior, e incluso, aquellos compositores cuyos nombres han quedado en la historia, descuidaron en sumo grado la creación de canciones en estrofas.

Esta popular forma de la canción, reprimida en otros tiempos, ha acogido hoy una nueva era de su desarrollo. Debemos apreciarla y fomentarla en lo posible para hacer avanzar la música conforme a las exigencias de la época y la aspiración del pueblo. Para lograr este objetivo, es preciso dar relieve a las características de la forma estrófica en la creación de las canciones, y hacerla más rica y diversa.

Una peculiaridad importante de la forma estrófica es la repetición de la melodía, la cual ha de ser singular, original. Así no aburrirá sino cada vez que se entone, dará un nuevo gusto y una impresión más profunda.

Si la melodía que se repite en una canción en estrofas tiene honda emotividad estética, y es apasionada y reflexiva, lo que describe impresiona más a los oyentes cada vez que se repite, atrayéndolos al mundo de la música.

El carácter repetitivo de la melodía en esta canción exige que los versos se conformen al respecto. A todas las estrofas le corresponde una misma melodía, que se repite. Por lo tanto cada estrofa debe hacerse de modo tal que pueda adaptarse a una misma tonalidad. Es instructiva la experiencia de la composición de los versos para la canción *Si todas las mujeres unen sus fuerzas*, destinada a la ópera revolucionaria *Mar de sangre*, adaptación de la famosa pieza teatral clásica homónima. Entonces el poeta había compuesto la primera estrofa con versos de métrica de 4:3 : “Romper una ramita de retama es fácil, pero cortar un tronco es difícil”; la segunda, con los de 4:4, decía: “Las arenas en la orilla del río pueden dispersarse, pero un enorme peñasco del monte, no puede moverse.” Estos versos de la segunda estrofa no se adaptaban a la melodía, por lo cual era cantada forzosamente como un recitado. Por esta razón hice que se rehiciera con versos de métrica de 4:3: “Arenas en la

orilla del río son dispersables, pero un enorme peñasco de la sierra es inmóvil." Así versificada, la letra se adaptó con naturalidad a la melodía, llegando a fluir con suavidad. La característica repetitiva de la melodía en la canción en estrofas tiene que resaltar tanto en los versos como en la melodía.

Las canciones estróficas no deben hacerse según un esquema. Decir que sus versos han de ser métricos no significa que todas las canciones tienen que tener un mismo estilo, sino que todas las estrofas de una canción deben ser de un mismo estilo para adaptarse perfectamente a la melodía que se repite. De lo contrario, no se puede variar la estructura de la melodía. Esta estructura puede tener formas de una, dos o tres partes, las cuales, a su vez, pueden dar lugar a diversas variantes, lo que traerá como resultado que las formas sean múltiples y singulares. Al contrario si los versos se amoldan en un solo esquema de estilo, no se pueden emplear de distinta manera las diferentes formas estructurales de la melodía.

Al escribir la melodía de una canción en estrofas no hay que seguir ciegamente la estructura de los versos. Si la música sigue mecánicamente la letra, no se puede esperar ninguna nueva descripción. Está en un error quien piensa que al estilo de versos de una canción de este tipo puede corresponder sólo una estructura musical. Su melodía no es un medio secundario ni auxiliar que se ajusta ciegamente a la entonación y estructura de los versos, sino un recurso independiente que crea imágenes propias. El compositor siempre debe analizar con espíritu creativo la rima de los versos y saber crear diversas y originales melodías, que, por supuesto, se ajusten a ella.

La canción en estrofas es una forma musical muy dinámica y creadora, que, surgida de la vida creativa del pueblo, ha venido desarrollándose y perfeccionándose. No está sometida a uno o dos esquemas fijos. Entre las canciones tradicionales de ese género, producto de las masas populares, hay canciones cortas, de una o dos estrofas, otras largas de varias estrofas, y algunas amenas, cuyas numerosas estrofas se suceden en forma de diálogo entre personajes imaginarios.

Existen también canciones con estrofas lentas y largas que los escardadores se alternan en cantar mientras laboran, y otras de trabajo o

de baile en círculo, cuyas estrofas cortas se repiten sin cesar. Desde que el pueblo las creara, esas canciones tenían estructuras y formas sumamente diversas. Los autores, al aplicar la forma estructural repetitiva de la canción estrófica, tienen que hacer otras nuevas y frescas, dando vida a las mejores características de los cantos populares.

La forma de la canción en estrofas se caracteriza por su estructura sencilla.

Esta forma tiene estructura de carácter dialogado en su letra y música, lo cual constituye una ventaja, pues puede abrazar contenidos concisos, pero ricos. Ese rasgo distintivo, que se aprecia en su estrofa y estribillo, es un elemento popular formado en virtud del talento del pueblo en el transcurso de su vida musical colectiva y hace que, en virtud de la repetición de una parte estructural breve, propia de la canción en estrofas, la música comprenda muchos contenidos y dé gran efecto en asegurar la unidad ideológico-temática y descriptiva. Esto se ha comprobado prácticamente en el largo y fecundo proceso de la creación musical del pueblo. Nuestra música tradicional tiene varias formas y estructuras: en unas, varios personajes preguntan y contestan; en otras, si el primer cantante presenta con amenas melodías variados aspectos de la vida, o manifiesta algún sentimiento con patente lirismo, el intérprete siguiente o un grupo lo afirma, moviendo a la alegría. Estas formas y estructuras de carácter dialogado se han aplicado ampliamente en las canciones revolucionarias y se están usando en las que se crean.

La característica dialogada y sencilla, junto con la repetitiva, exhibió en alto grado sus ventajas expresivas, habiéndose empleado con amplitud en las comunicaciones entre los personajes y entre el *pangchang* y los cantantes en el escenario cuando se escenificaba la ópera al estilo de *Mar de sangre*. Esta experiencia abrió un amplio camino para expresar de modo preciso abundantes contenidos en diversas y vívidas descripciones, al facilitar un múltiple uso de los estilos lírico, epopéyico y dramático en la composición de canciones en estrofas y combinarlos proporcionalmente con la forma estructural dialogada. Si se aprovechan de manera hábil y diversificada las características de tan popular y

formidable canción en estrofas, es posible darles un gran relieve y desarrollo.

Para alcanzar este resultado, tiene que resaltar y fomentar con propiedad la forma de la canción estrófica en la creación musical, y, además, llevándola adelante, buscar nuevas formas estructurales.

Para dar a nuestra música un variado y fecundo desarrollo, no es suficiente sólo con esa forma de la canción. Huelga decir que ha de ser la principal de la música vocal de masas con vistas a manifestar su carácter masivo y comprensivo. Mas, según los casos, esta música puede emplear una forma relativamente mayor que la estrófica. Existen algunas así entre las famosas canciones compuestas en otros tiempos.

En el caso de arreglar célebres piezas para el coro o para los instrumentos su forma no puede menos que resultar más complicada y grande que la estrófica. Aun en este caso ha de regir el principio de mantener y encarnar la naturaleza y las características populares de la canción en estrofas.

Canción de camaradería, para coro y orquesta, es una pieza musical monumental de nuestra época que ha imprimido un mayor desarrollo a la forma de la canción estrófica, al hacer sobresalir sus excelentes características populares y presentar así relevantes imágenes musicales. Tiene enraizados fielmente el carácter popular, la comprensibilidad y la concisión propios de la canción en estrofas; se ha valido eficientemente de su carácter repetitivo y la peculiaridad estructural de la estrofa y el estribillo, más la combinación de las majestuosas melodías de la orquesta y el gran coro, con arreglo a un consecuente proyecto descriptivo; de esta manera se ha creado una nueva y original forma del coro y la música orquestal de nuestra época. También en el futuro debemos hacer muchas formas nuevas de nuestro estilo, como la de la *Canción de camaradería*.

Igualmente, se deben mezclar apropiadamente la naturaleza popular y las ventajas de la canción estrófica, introduciendo directamente esta forma o sobre la base de sus peculiaridades, cuando se escriben piezas de gran complejidad para coro, música de cámara, música ligera o sinfonía.

La música instrumental tanto para uno o varios instrumentos, como para la orquesta, ha de tener un tema unificado y original. Como la

mayor parte de nuestra música instrumental tiene como motivo piezas famosas o tradicionales, en muchos casos su tema adopta la forma en estrofas. Una pieza instrumental puede tener uno, dos, o más temas. Cuando adopta uno, se modifica éste o se establece otro en la parte central de la melodía para dar un contraste descriptivo, y luego se repite lo representado en la primera parte, a fin de lograr la unidad descriptiva. Esta es la forma de tres partes basadas en un tema. En la forma de tres partes basadas en dos temas, puede ocurrir que estos motivos se opongan en la parte introductoria, se desarrollen o presenten más complicado contraste en la central, y se unifiquen por varios procedimientos en la de retorno.

En la creación musical el principio del contraste y la unidad constituye una importante regla de la gramática musical. Observando sus reglamentos, hay que crear sin cesar muchas formas nuevas de música instrumental.

En lo tocante a música instrumental cuyo tema se tome de canciones famosas o las tradicionales en estrofas, se debe procurar que tengan por excelencia las ventajas y características de la música estrófica.

Aun en el caso de la pieza cuyo tema no está compuesto de estrofas, han de respetarse bien las peculiaridades narrativas de ese tipo de música. Entre estas particularidades sobresale que la melodía es llana, fácil de cantar y escuchar, y de estructura sencilla.

Plasmar con propiedad las características melódicas y estructurales de la música estrófica es un requisito de principio para la creación de grandes piezas. La originalidad de nuestra música, que la diferencia radicalmente de los estilos musicales de otros tiempos, consiste en que en sus géneros se manifiestan plenamente la naturaleza popular, las características estructurales y las ventajas de las canciones en estrofas.

Incluso al utilizar formas musicales de otros tiempos, es preciso destacar la originalidad de la música al estilo nuestro. Es probable introducir las muy conocidas de la música clásica occidental con vistas al desarrollo de la coreana. También en este caso hay que permearlas de nuestra originalidad. En lo tocante a la ópera al estilo *Mar de sangre*, puede considerarse que ha adoptado la consabida forma operística, en el

sentido de que es una música dramática que muestra la vida de manera teatral con canciones y demás géneros musicales como medios principales. Sin embargo, resultó ser un nuevo tipo que se diferencia radicalmente de la ópera existente, puesto que, basada en canciones en estrofas y el *pangchang*, ha sido compuesta según principios y procedimientos de creación completamente nuevos. También la consabida forma de la música clásica occidental puede convertirse en la de nuestro estilo cuando, sometida a la coreana, se emplea con originalidad de acuerdo con nuestros sentimientos.

Cuando escribe una pieza para instrumentos, el compositor tiene que destruir con audacia los viejos esquemas de la forma y método existentes y adoptar los elementos populares y fáciles de comprender de la estrófica y para crear cada vez formas nuevas, de nuestro estilo.

Desde la antigüedad, nuestro pueblo no sólo hizo y cantó muchas canciones buenas con formas moderadas como las tradicionales, sino que también creó numerosas de gran alcance. Debemos recoger y conservar todas las grandes piezas musicales que gustaban al pueblo, y de ellas desechar elementos caducos no convenientes a nuestra época y desarrollar los buenos de carácter popular, conforme al gusto estético actual, utilizándolos activamente para el desarrollo de nuestra música original.

Debemos lograr que el arte musical coreano sea un verdadero deleite del pueblo, fomentando primordialmente la canción en estrofas, forma principal de la música popular, e impregnando sus características en las piezas grandes y complicadas.

3) LO PRINCIPAL EN LA INSTRUMENTACION ES COMBINAR LOS INSTRUMENTOS NACIONALES Y LOS OCCIDENTALES

La música es un arte hermoso. Esto no solamente se debe a que tiene bellas melodías y acordes armonizados con amenidad. Se debe también a la armonía de las tonalidades de los sonidos. Los sonidos de los

instrumentos con distintas tonalidades se oyen con belleza, en el verdadero sentido de la palabra, cuando se armonizan.

Las tareas de la instrumentación son elegir instrumentos con timbres requeridos, producir nuevos mediante su variada combinación y lograr su armonía. Para alcanzar éxitos en la creación musical es indispensable organizar de modo apropiado los instrumentos.

Se trata de un importante recurso de la creación musical.

La música tiene varias formas de ensamble. Actualmente, casi ninguna música profesional se ejecuta en el escenario sólo con sus melodías. Aunque éstas son el recurso más importante de la expresión en la música, no pueden manifestar plenamente su cualidad artística sin contar con las múltiples maneras del ensamble instrumental, como el acompañamiento de solos vocales e instrumentales. Para emplear con tino las formas de ensamble instrumental, como la orquesta, el concierto y la música ligera, es indispensable combinar de modo apropiado los instrumentos.

La instrumentación desempeña un gran papel en dar vida a la tonalidad nacional de la música. Esta no se manifiesta solamente en la melodía o la cadencia. Desde tiempos inmemoriales cada nación fabrica y ejecuta instrumentos musicales y los desarrolla a tono con sus sentimientos y gusto. En este proceso ha elegido formas, materiales y timbres más apropiados a esos sentimientos y gusto, y a lo largo del tiempo los ha pulido, perfeccionado y conservado. Nuestro pueblo ha fabricado y tocado los suyos con timbres y formas peculiares, que no pueden verse en los extranjeros, y ha venido desarrollándolos ininterrumpidamente. A fin de dar relieve a la tonalidad nacional de la música con el adecuado uso de los timbres de los instrumentos nacionales, es indispensable combinarlos apropiadamente.

De las diversas formas de ensamble de nuestra música la combinación de los instrumentos nacionales con los occidentales representa un importante principio de la instrumentación original.

Se trata de un requisito sine qua non para modernizar la música nacional y someter a su desarrollo los instrumentos occidentales, elevando el papel de los nuestros.

Los instrumentos autóctonos tienen timbres apropiados a la sensibilidad estética y el gusto de los coreanos, pues fueron creados durante largo tiempo mientras se conformaba la música nacional, cuentan con relevantes tradiciones, impregnadas de la inteligencia y el talento de la nación. Pero, a consecuencia de la política de los imperialistas japoneses, dirigida a exterminar nuestra cultura nacional, hemos heredado los instrumentos musicales de la época feudal tal como eran, sin beneficiarnos de la civilizada técnica moderna. Desde el punto de vista del gusto estético de estos tiempos, adolecen de muchas limitaciones. Desde luego, la nación puede sentirse orgullosa por aquella enorme orquesta que tuvo tiempo de plena prosperidad en los siglos XV y XVI. Mas, como era un medio de los gobernantes feudales para dominar y reprimir a las masas populares, sólo era grande respecto al tamaño, en reflejo de sus formalidades y vanidades, no se popularizó, porque estaba apartada de la vida musical del pueblo, y sus instrumentos no se transformaron ni desarrollaron sobre una base científica, de acuerdo con la tendencia contemporánea. Es natural que tal orquesta palaciega feudal no concuerde con el gusto estético actual del pueblo. Por esta razón, hay que transformar los instrumentos heredados de la vieja sociedad conforme al gusto estético de la época y, a la vez, combinándolos con los occidentales, desarrollar un nuevo modo de instrumentación.

Los instrumentos occidentales se han desprendido del atraso feudal y progresado sobre bases científicas, gracias a la revolución industrial contemporánea y la civilización técnica, y, superando las limitaciones regionales, se han difundido extensamente y adquirido carácter mundial. También se han introducido y dado a conocer ampliamente en nuestro país desde hace mucho tiempo. No tenemos necesidad de rechazarlos hoy. En lugar de abandonarlos, debemos someterlos al progreso de nuestra música nacional. Sin embargo, como han surgido y se han desarrollado en Europa, no se avienen en varios aspectos a los sentimientos ni a la emotividad estética de nuestra nación. Con miras a someterlos al avance de la música nacional, se debe procurar también

que la interpreten y, combinándolos con los coreanos, hacer que exalten las ventajas de éstos y produzcan timbres a nuestro estilo.

Para combinar los instrumentos autóctonos y occidentales es preciso conceder la prioridad a la transformación moderna de los primeros. Con los instrumentos convencionales que nos dejó la sociedad feudal es imposible lograr la combinación apropiada. La instrumentación mediante la mezcla de los instrumentos nacionales y occidentales de que hablamos no significa insertar los coreanos, por sentimentalismo, en la orquesta occidental, sino emplearlos preferentemente, exaltar sus ventajas y, a tono con la idiosincrasia de la nación, desarrollar más la orquesta y otras formas del ensamble nacional. Para lograrlo, los instrumentos autóctonos han de alcanzar el nivel de los occidentales o superarlo, e incluso, llegar a la perfección. La transformación moderna de nuestros instrumentos constituye la importante premisa para su empleo en la instrumentación junto con los occidentales.

A finales de la década de los años 60, tomando en consideración las exigencias del desarrollo de la música nacional, comenzamos de lleno la transformación de los instrumentos, tras una larga etapa de preparación y prueba, y la terminamos en lo fundamental poco tiempo después.

En este proceso hemos modificado las formas, los aspectos y los materiales de los instrumentos domésticos o introducido nuevos, en concordancia con los requisitos de la ciencia y la técnica modernas, conservando las peculiaridades de sus timbres. De esta manera logramos que éstos fueran más claros y de mayor volumen. En lo que se refiere a sus cualidades y tonalidades, las utilizamos sobre la base de la ciencia para introducir métodos de interpretación modernos, mientras nos oponíamos rigurosamente a la tendencia de occidentalizarlos, como la de convertir el *kayagum* en guitarra, y velamos porque se exaltaran las peculiaridades de los nacionales, sobre todo las relacionadas con el trémolo. En la actualidad nuestros instrumentos, con sus marcadas características nacionales, ostentan propiedades como instrumentos modernos, de los que nos sentimos orgullosos ante el mundo. De modo particular, tiene gran significado en el desarrollo de los instrumentos musicales domésticos la fabricación del *okryugum* a partir de un antiguo

instrumento que habíamos descubierto y modificado modernamente convirtiéndolo en uno nuevo y perfecto en todos los aspectos. Esta exitosa transformación significa que se ha preparado una importante garantía para su combinación con los occidentales.

Lo que importa en esta vinculación es conceder la preponderancia a los instrumentos autóctonos e incrementar en lo posible su papel.

Se trata de un requisito de principio para perfilar el carácter jucheano de la música nacional socialista. Sólo si se le presta atención principal a los instrumentos domésticos y se eleva su papel, es posible hacer la música verdaderamente popular y nacional.

Entre los instrumentos nativos, el *tanso*, el *jotae* y otros de bambú son muy singulares y apreciables por sus claros y melancólicos timbres que ningún otro instrumento puede igualar. Igualmente el *kayagum*, el *yanggum*, el *okryugum* y otros de cuerda son instrumentos nacionales con especiales métodos de ejecución, de los cuales nos sentimos orgullosos ante el mundo. Los instrumentos de la familia del *haegum* producen sonidos muy apacibles, por eso se avienen a los sentimientos de nuestro pueblo. En la combinación de los instrumentos nativos y occidentales hay que conceder la preponderancia a los primeros y destacar sus ventajas y características, de modo que en el concierto y la orquesta se pongan de relieve los rasgos característicos de la forma nacional del ensamble.

Con miras a lograr tal instrumentación, es importante hacerlo sobre la base de la ciencia. Eso no se alcanza espontáneamente con la simple mezcla de los instrumentos nativos y occidentales. El objetivo de combinarlos consiste en producir sonidos de gusto nacional con tonalidades completamente nuevas y apropiadas a la tendencia estética moderna mediante la armonización de sus timbres. Para lograrlo es indispensable equilibrar sus timbres y volúmenes en adecuada proporción, sobre una base científica.

Para conceder la preponderancia a los instrumentos domésticos en su combinación con los occidentales no hay que tratar de aumentar sólo su proporción numérica. La atención principal ha de dirigirse a destacar sus sonidos peculiares y lograr el equilibrio de volúmenes.

La combinación debe hacerse de acuerdo con las características de la forma de ensamble determinada.

La orquesta es la mayor de esas formas y representa la esfera creativa más complicada y difícil que requiere del equilibrio del conjunto de sonidos, además de la concordancia interna de los grupos de instrumentos de arco, de madera y metálicos de viento, en el marco de la unidad de los nacionales y occidentales.

La instrumentación combinada tiene dos tipos: el integral, en que la orquesta nacional y la occidental se funden plenamente, y el parcial, en que los instrumentos de ambas clases sólo se emplean en parte. En estas formas orquestales se debe lograr el equilibrio en la combinación de modo que se aprecien nítidamente los sonidos de nuestros instrumentos y, sobre esta base, se formen nuevos sonidos de matiz nacional y moderno.

En la combinación de los de cuerda hay que unir los de la familia del *haegum* con los de la familia del violín en proporción de uno a uno, de suerte que se produzcan sonidos nuevos. De los instrumentos de arco de nuestra orquesta, combinados sobre la base de este principio, salen sonidos muy hermosos y solemnes que no son ni de *haegum* ni de violín. En nuestro planeta ningún instrumento puede producir tan peculiar sonido.

En lo tocante a los de viento y madera, es importante, además de lograr nuevos sonidos especiales mediante la unión proporcional de los instrumentos autóctonos y occidentales, dar relieve apropiado a los sonidos solemnes y bellos de los instrumentos de viento y bambú, sin abusar de los de madera occidentales.

Con respecto a los instrumentos metálicos de viento, no es necesario inventar imitando a los occidentales y luego llamarlos nacionales. Basta con emplearlos. Pero si se hace en excesiva proporción, con sus sonidos metálicos pueden estorbar los solemnes y apacibles de los autóctonos. No hay que abusar, sino aprovecharlos con cautela.

Cuando se emplean el *kayagum*, el *yanggum*, el *okryugum* y demás instrumentos nativos no es necesario utilizar el arpa occidental. En lo referente a los de percusión deben aprovecharse los dones del *janggo*, el

kkwaenggwari y otros domésticos. Debemos dar un mayor desarrollo a la orquesta de instrumentación combinada a nuestro estilo, al tiempo que consolidamos los éxitos al respecto.

También en el concierto debe hacerse adecuadamente la instrumentación combinada. Como se trata de la forma de ensamble con instrumentación menor, no permite la combinación integral, por eso ha de hacerse de modo agradable con la parcial, es decir, añadir al concierto de instrumentos domésticos los de la familia del violín, o al de instrumentos occidentales los de viento y bambú.

En la música ligera también es bueno combinarlos. Aunque en ella son necesarios instrumentos como el saxófono, sólo con éstos es difícil expresar los sentimientos de nuestra nación. Si la música ligera instrumenta su combinación con equipos de viento y bambú y otros nacionales, puede surtir mayor efecto, al incrementar el interés y gracia con hermosos y solemnes sonidos.

Aun en el caso de emplear el conjunto de instrumentos electrónicos o de percusión de acuerdo con la tendencia mundial de la música moderna hay que hacer sobresalir apropiadamente la tonalidad nacional. Si interpretamos de nuestra manera la música electroacústica, de modo que tenga un gusto nacional los jóvenes la preferirán; no prestarán oído a las músicas degeneradas.

En la orquesta sinfónica y el concierto es conveniente que no se empleen en lo posible los instrumentos electroacústicos, y en el caso de usarlos, en muy reducida proporción. Si se utilizan, perderán sus características como formas clásicas de ensamble, y el resultado será una mezcla indeterminable.

Lo principal en la instrumentación debe ser, en todos los casos, la combinación de los instrumentos nacionales y occidentales y debe evitarse, en la medida de lo posible, que se haga exclusivamente con unos u otros. Aunque, según la necesidad, puede hacerse también este tipo de formación unitaria, sin recurrir a la combinación.

En la instrumentación no pueden existir esquemas fijos; puede variar según la época. A los compositores les compete crear y desarrollar sin descanso nuevas formas nacionales de ensamble, de nuestro estilo, sobre

la base de combinar los instrumentos nacionales y occidentales, dando preferencia a los primeros y exaltando sus peculiaridades.

4) EL ARREGLO ES UNA TAREA CREATIVA

(1) EL ARREGLO ENRIQUECE LO DESCRITO EN LA MUSICA

El arreglo enriquece lo descrito en la composición original al poner de relieve su contenido ideológico y su tonalidad estética.

Por arreglo se entiende la tarea creativa de dar un nuevo tono a la descripción musical mediante la polifonización de voces, la ampliación de la estructura, y el cambio de la instrumentación.

El arreglo tiene varios tipos: el de acompañamiento de las canciones, el de voces destinado a polifonizar la melodía, el de cambiar de instrumentos, el de crear variantes desarrollando el tema, etc. Cualquiera que sea el tipo, hay que considerarlo como creación, porque el arreglo es una tarea creativa destinada a enriquecer o renovar la descripción musical.

El arreglo del acompañamiento de una canción es también una tarea de creación que no puede menospreciarse. El acompañamiento desempeña un gran papel para poner de relieve el significado de la melodía y enriquecer su emotividad estética. Un acompañamiento bien hecho provoca que el cantante interprete con gracia y naturalidad, mientras uno mal hecho no le permite cantar como es debido por molestarle o apremiarle.

No es sencillo el arreglo destinado a cambiar de instrumentación. Aunque parece simple el proceso para adaptar una composición para piano a una partitura orquestal o viceversa, no dará buen resultado sin una profunda meditación e incansable búsqueda por parte del compositor. Por muy sencillo que sea un arreglo, no puede realizarse distribuyendo las notas a los instrumentos según una fórmula, como cuando se resuelve un problema matemático. El arreglo sólo dará gran

efecto musical cuando al hacerlo se tienen en cuenta las características de los instrumentos, las relaciones de los timbres y volúmenes según su combinación, la textura orquestal y otros aspectos.

El arreglo destinado a obtener nuevas descripciones mediante el desarrollo de la melodía tema, es una tarea que requiere meditación y búsqueda creativa más efectivas. Una misma melodía tema puede convertirse en una composición coral, orquestal o una partitura para un instrumento o un concierto, según los recursos y procedimientos de expresión y la forma de la estructuración. Mediante el arreglo, el compositor puede desarrollar la melodía tema de acuerdo con su proyecto e intención creativos, y convertir una melodía temática sencilla en una obra de gran magnitud ampliando sus estructuras.

En el arreglo es importante cómo el compositor exhibe su individualidad y originalidad creativas. Haciendo gala de estas cualidades, debe prestar gran atención a dar nuevos adornos y figuraciones a la composición, elegir nuevos recursos y métodos de expresión y mejorar las estructuras, conservando el carácter y el estilo de la obra original. Por lo tanto, el arreglo de una composición de ninguna manera es más fácil que escribirla, y su proceso es el de crear imágenes musicales.

Hoy, en la práctica musical de nuestro país, el arreglo ocupa un lugar muy importante y ejerce funciones cada día más elevadas.

Nuestro Partido orienta crear la música instrumental tomando como asunto las famosas canciones ampliamente difundidas entre el pueblo y las folclóricas, patrimonio nacional. Hacerlo quiere decir crear piezas instrumentales mediante el arreglo de esas canciones a partir del tema de sus melodías.

Se trata de una importante vía para desarrollar de manera original nuestra música y asegurar el carácter popular a la música instrumental.

Siguiendo esa orientación nuestros compositores han escrito gran número de excelentes piezas pequeñas para los instrumentos, composiciones para orquesta sinfónica y la música de cámara. Estas obras, a diferencia de la música instrumental occidental, son comprendidas fácilmente y amadas por el pueblo.

En cuanto a las buenas canciones ampliamente difundidas entre las masas no han de ser interpretadas en una sola forma, sino arreglada tanto para solos y coros pequeños y grandes, como para diversas formas instrumentales. Entonces las canciones pueden cobrar mayor realce y ejercer gran influencia sobre la educación de las masas.

Hasta ahora hemos proporcionado amplias posibilidades al arreglo de las canciones célebres para adaptarlas a diferentes formas musicales, al propio tiempo de crear otras. Como resultado, los géneros y formas de la música se han diversificado en comparación con el pasado, y se han enriquecido el repertorio y la forma de la función conjunta de cantos y bailes, la música por la radio y la televisión.

El arreglo es una tarea no menos difícil que la composición de nuevas melodías y requiere una elevada destreza creativa. Quien no es capaz de arreglar la música que compone no puede llamarse compositor. Si los que saben escribir buenas melodías se ocupan sólo de la composición, porque no son muy hábiles en la técnica del arreglo, y viceversa, llegarán a ser creadores deformes. Quien es ducho tanto en la composición como en el arreglo es compositor verdadero.

El compositor debe esforzarse con afán por adquirir alta técnica del arreglo y lograrlo paso a paso en la práctica de la creación.

(2) PRESTAR LA ATENCION PRINCIPAL A LA MELODIA EN EL ARREGLO ES DE NUESTRO ESTILO

El arreglo ha de hacerse a nuestro estilo. Es decir, conceder la atención principal a la melodía, y no al ritmo. Mantener la melodía tema en la adaptación de buenas canciones a varios géneros de la música instrumental constituye un invariable principio que rige el arreglo a nuestro estilo. Si se arregla atendiendo principalmente al ritmo, la melodía será menospreciada o desaparecerá, y resultará incomprendible lo que se trata de describir.

Cualquiera que sea la composición que se arregle, sea orquesta o música ligera, debe mantenerse la preponderancia de la melodía y

someterle la cadencia. Si a la melodía se le destina la atención principal, ésta sigue siendo agradable al oído por mucho que cambie de cadencia.

En el arreglo no se debe ignorar la melodía por dar realce a las cadencias ni hacer seca la música bajo el pretexto de destacar la melodía. El arreglo debe hacerse de modo que las notas en su conjunto suenen amplia y estereográficamente, sin dejar de hacer sobresalir la melodía tema.

Para dar vida a la melodía en el arreglo, no hay que subdividir a la melodía tema. Si, al subdividirla, se destinan sus partes a diferentes pasajes, haciéndolas ascender o descender, la melodía quedará mutilada y perderá su aire, y en definitiva será imposible captar qué se quiere mostrar con sus descripciones. Desarrollar una composición subdividiendo su melodía es un procedimiento de que se vale al hacerlo sobre la base del “tema instrumental” concebido por el compositor. La música basada en tal procedimiento sólo puede ser comprendida por algunos especialistas; las amplias masas populares no pueden comprenderla y disfrutarla. La música ha de ser concisa, con sentido claro y profunda emotividad estética.

El procedimiento de desarrollar la música mediante la subdivisión de la melodía no se ajusta a la exigencia esencial de la creación de la música instrumental a partir de buenas canciones o de las folclóricas. Como las canciones relevantes tienen alto valor ideológico y rica emotividad estética, tan sólo si se ejecutan algunas veces con instrumentos, es posible producir gran impresión estética en el auditorio. Si se divide en varias partes la hermosa melodía de una buena canción con profundo significado, puede decaer el valor de su descripción musical.

Una vez, el Conjunto Operístico *Mar de Sangre* arregló para piano el *Himno al Mariscal Kim Il Sung*. El compositor, pretendiendo destacar las características de la partitura para piano, seccionó la melodía en la última parte de la primera estrofa para hacer aparecer sus trozos con distintos adornos; debido a esta arbitrariedad la melodía de la composición original quedó tan fragmentada, que era difícil reconocerla. Arreglar de modo caprichoso una célebre canción que todo nuestro pueblo cante con respeto no difiere de la burla al público.

Abogamos por el carácter popular en todas las esferas; asimismo debemos encarnarlo perfectamente en el campo del arte. Una música sin el carácter popular no sirve para nada; no pasa de ser un simple juego con los sonidos. Ese carácter es siempre la premisa del genuino valor artístico.

Pueden darse casos en que el curso melódico de la música se vea precisado de un curso de variaciones. De modo particular, cuando un tema se desarrolla en forma dramática, se emplean diversos procedimientos de descripción; en este caso puede valerse del método de la variación y desarrollo, basado en el asunto melódico del tema. Este método se ha aplicado con éxito en la pieza para orquesta *Rica cosecha en la llanura Chongsan* y en el tercer tiempo *Bandera de la revolución* de la sinfonía *Mar de sangre*. Cualquiera que sea la composición que se arregle, el quid del problema está en manifestar con claridad los sentimientos estéticos de la original y no echar a perder los rasgos esenciales de la melodía.

Cada arreglo ha de tener un nuevo sabor.

Dado que la vida humana es diversa y cada cual recibe de una misma obra artística una impresión estética diferente, toda obra musical ha de ser distinta, con rasgos peculiares, pues sólo de esta manera es posible elevar su función cognoscitivo-educativa como arte musical.

En el arreglo es natural que las diferentes ideas, sentimientos, vivencias y el nivel de preparación artística de los compositores se manifiesten con particularidades específicas.

El arreglo ha de poseer rasgos distintivos y sabor a lo nuevo; es así que da gusto oírlo. Una buena composición, por mucho que se escuche, no merma el interés por volver a hacerlo, mas, una imitación de la ajena, aunque esté recién salida, no da la impresión de lo nuevo. No se puede imponer a las personas que escuchen una determinada música. Sólo la que las personas quieren oír y cantar espontáneamente puede decirse que es una música verdaderamente popular. Si un compositor hace el arreglo de modo monótono, a partir de un esquema consabido, y sin ninguna búsqueda creativa, no puede lograr una pieza nueva y peculiar. Una obra artística puede brillar con una vitalidad inmarcesible, cuando es original,

individual y no repetitiva. La imitación da lugar al esquema y al tipo que, a su vez, llevan a la muerte las obras artísticas.

Para que un arreglo resulte peculiar y tenga sabor nuevo, hace falta emplear recursos y procedimientos diversos, pero singulares, para la descripción. Sólo de esa manera es posible exhibir con claridad el valor ideológico de la pieza y aumentar su influencia estética.

La manera en que se usan los recursos y procedimientos para la creación musical depende del compositor. El que busca sin descanso lo nuevo con elevado entusiasmo y profundas meditaciones, puede crear buenas melodías que gusten al pueblo, pero quien no procede así no está en condiciones de escribir en toda la vida ni una pieza que merezca pasar a la posteridad. Como el arreglo es una tarea destinada a lograr nuevas descripciones, cuanto más se medita en él, mejor método se encuentra y, consecuentemente, se eleva la destreza del compositor, lo cual permite crear piezas originales, de marcada personalidad.

En la descripción musical la armonía ejerce una función importante. Según cómo se emplea, se determinan los matices de las composiciones. Si ella se da maña junto con el ritmo, una melodía clara y alegre puede parecer lóbrega, o una majestuosa, convertirse en ligera.

Por su rasgo acústico peculiar la armonía puede destacar las características nacionales y acentuar el gusto estético moderno. Bien conscientes de las fecundas posibilidades expresivas de la armonía, los compositores deben prestar gran atención a buscar nuevas armonías apropiadas a los sentimientos nacionales y al gusto estético de la época.

La armonía, independientemente del principio que rija su estructura o de la base sobre la que se cree, debe subordinarse a poner de relieve la belleza de la melodía. Por muy elegante que sea una armonía, no sirve para nada si no destaca el profundo sentido de la pieza y su noble emotividad estética.

En la música, la armonía debe ser corriente y sencilla para que el pueblo pueda comprenderla con facilidad. Si con el excesivo empleo de disonancias agudas y acordes complicados se producen sonidos rudos y se complican los movimientos, la melodía resulta turbia.

No se debe lograr la armonía simplemente con los acordes principales y ateniéndose mecánicamente a las fórmulas clásicas fundamentales. Según el carácter de la melodía dada pueden emplearse en los pasajes apropiados diversas disonancias o acordes complicados para perfilar el carácter de la melodía y su propósito descriptivo. En una palabra, la armonía debe formarse de modo que sea agradable al oído y se ajuste al carácter de la melodía y sus peculiaridades.

Para componer una armonía apropiada a la melodía dada, es necesario adecuar los acordes no sólo a sus notas, sino también a la fórmula y aire general. La armonía tiene determinadas fórmulas como lenguaje musical, las cuales adquieren características diferentes en la música ligera y la sinfónica. Cuando se trata del mismo género de sinfonía, como son diferentes el aire de profundo significado filosófico y el alegre folclórico, deben aplicarse en ambos casos acordes distintos.

Los acordes tienen que destacarse por sus características nacionales. Si nuestros acordes parecieran iguales a los occidentales, no se pondrían de relieve las características nacionales de nuestra música. Debemos desarrollar acordes de nuestro estilo apropiados a nuestras melodías, basándonos en las nacionales.

Para hacer un arreglo nuevo y peculiar, es necesario emplear de diversa manera el recurso de la polifonía. Así, y dado que los temas de nuestras piezas instrumentales se basan en su mayoría en famosas canciones en estrofas, debemos evitar la monotonía y ampliar las vibraciones de modo estereofónico.

El procedimiento polifónico ha de destinarse en todos los casos a dar realce al tema. En el arreglo se desarrolla el tema de manera polifónica u oponiéndole un contrapunto. Sea como sea el caso, el compositor debe arreglar la composición de modo que resalten el profundo sentido y la emotividad estética del tema, ateniéndose a su carácter nacional y su aire.

Instrumentar con singularidad ejerce una gran influencia para que el arreglo dé un sabor nuevo. Si se hace con procedimientos de rutina, la música, aunque recién compuesta, no produce la impresión de lo nuevo. Y si la canción se arregla sólo en forma clásica, la obra no proporciona el sabor a lo nuevo ni el gusto de modernidad. El compositor tiene que

asumir la actitud y posición de creador, lo cual consiste en buscar lo nuevo en lo referente a la combinación y el uso de los instrumentos. La época avanza, y cambian sin cesar la sensibilidad y la valoración del pueblo sobre la belleza. Por notables que fueran los recursos y procedimientos de expresión de ayer, inevitablemente cambian y se desarrollan con el paso del tiempo. La llave del éxito en el arreglo consiste en descubrir y utilizar procedimientos de expresión originales y peculiares, apropiados al gusto de la época y las exigencias estéticas del pueblo.

Para arreglar bien el compositor debe poseer gran destreza. Por muy alto que sea su entusiasmo y profunda su meditación para la creación, si no tiene destreza no puede crear imágenes musicales apreciables. Nos oponemos a la tendencia de conceder preponderancia a la destreza y absolutizarla, pero consideramos importante el papel que desempeña en la creación y hacemos lo posible para elevarla. Todos los compositores de renombre mundial eran poseedores de admirable destreza. Con ésta hicieron realidad sus ideales creativos y aportaron al desarrollo musical de la humanidad magníficas melodías que representaban la historia y la época. El compositor, al propio tiempo que debe aprender de todos los excelentes procedimientos y técnica progresistas alcanzados en la descripción musical en el pasado y aplicarlos ampliamente, tiene que buscar otros nuevos, apropiados al gusto y la sensibilidad estética del pueblo de nuestra época, y registrar así un cambio decisivo en el arreglo.

(3) EL PROYECTO DEL ARREGLO HA DE SER IRREPROCHABLE

Puesto que el arreglo es una tarea de hacer descripciones destinadas a desarrollar el tema de la música, requiere de un determinado orden para sus movimientos melódicos y una trama para establecerlo de acuerdo con el contenido descriptivo de la obra. El plan que el compositor traza para desarrollar una composición se llama proyecto del arreglo.

El arreglo no es una simple tarea práctica de destinar los instrumentos y coordinar los acordes, sino una creativa de ampliar y enriquecer las

descripciones musicales. Por tanto, para hacer un buen arreglo, el compositor debe concebir el proyecto con meditación creadora y búsqueda artística. Tal como sin los planos no se puede levantar un edificio, así tampoco, sin contar con el proyecto, se puede esperar un arreglo irreprochable. El compositor, concediendo importancia especial al proyecto, tiene que expresar su cerebro para trazarlo en forma excelente.

El proyecto musical del compositor comienza a realizarse con la elección del tema. En el caso de las piezas instrumentales primero se establece el tema y sobre su base se desarrolla la música, por eso debe prestar la atención prioritaria a su elección. El éxito del arreglo depende de cómo se establece el tema.

En la música instrumental de otros tiempos se trataba de encontrar el tema en un trozo melódico susceptible de elaborarse y desarrollarse en música, y no en una melodía completa, por tomar como premisa elaborarlo y desarrollarlo con los instrumentos. Pero, nosotros, como hacemos la música instrumental a partir de las buenas canciones y las folclóricas ampliamente conocidas, debemos buscar el tema en las melodías completas desde el punto de vista formal y estructural, y susceptibles de desarrollarse como música instrumental.

Al adaptar una pieza a esta música, hay que elegir como tema la melodía apropiada a los instrumentos.

Cuando se escriben partituras para un solista instrumental o un concierto, es preciso determinar el tema de acuerdo con las características de los instrumentos destinados a ello. Sólo de esta manera la ejecución puede ser exitosa, al ponerse plenamente de manifiesto la capacidad expresiva de los instrumentos. Como cada uno tiene timbre peculiar y posibilidades expresivas distintas, es ineludible elegir las piezas apropiadas.

Para el arreglo hay que elegir el tema a tono con las características genéricas de la pieza dada.

La orquesta, el concierto, la música ligera y otros géneros tienen sendas características.

Las canciones *El puerto montañoso Mungyong* y *Cae la nieve*, adaptadas para orquesta y concierto, surten efecto, pero no si se arreglan como música ligera. Es bueno interpretar en esta música las alegres canciones folclóricas, los cantos ligeros y líricos y los temas jocosos de las películas, mientras para la banda es apropiado ejecutar marchas y canciones para danzas.

Para concebir un buen proyecto de arreglo es importante conocer con claridad las características de la composición original.

Si el arreglo se hace así como así, sin tener clara noción del tema de la obra, no puede resultar exitoso. El tema determina el carácter y el aire de la obra musical, por eso, sólo si se conocen con exactitud sus características melódicas y matices estéticos, es posible destacar en el arreglo los rasgos peculiares de la composición original, ampliarlos y enriquecerlos. Si en el arreglo de las composiciones instrumentales se trata de atribuir dramatismo a todas ellas sin distinción, no se ponen de relieve sus matices estéticos. Hay que arreglar con sencillez la composición sencilla y con dramatismo las dramáticas. Es una expresión de subjetivismo, por parte del compositor, acentuar el dramatismo en las canciones sencillas con la intención de atribuírselo. En el arreglo siempre ha de ponerse de relieve la emotividad estética del tema, sin echar a perder su matiz melódico principal.

Para conocer correctamente las características de la pieza original es indispensable analizar qué aportes hacen su profundo sentido y los elementos de su lenguaje musical a la manifestación del contenido. Es así como se podrá conocer profunda e integralmente el contenido ideológico y temático de la composición y sus características, así como también su aire musical.

El proyecto del arreglo ha de ser trazado poniendo la atención principal en desarrollar con profundidad la idea temática de la pieza.

Lo principal en la obra de arte musical es su contenido. Este determina y circunscribe la forma que, a su vez, lo expresa circunscribiéndose a él. El proyecto de creación ha de concordar con el contenido en todos los casos y contribuir activamente a su manifestación.

Un proyecto que no se somete a la explicación de la idea temática es un proyecto por el proyecto, y como tal termina por incurrir en el formalismo. En la música éste no significa solamente negar la melodía o destruir la tonalidad. Son también expresiones del formalismo la tendencia a crear obras grandes, es decir, cubrir la música con pomposos adornos y desarrollarla con excesiva amplitud, a contrapelo del contenido descriptivo del tema, y la de hacer alarde inútilmente de la destreza, sin tener en cuenta la unidad del proyecto para el desarrollo del tema. Sólo puede considerarse bien hecho aquel proyecto trazado de modo que todos los recursos y procedimientos de expresión se concentren en aclarar el contenido descriptivo del tema.

El proyecto del arreglo debe ser musicalizado. Esto significa que el arreglo debe ajustarse al curso natural de la emoción y los sentimientos estéticos del hombre y a las exigencias de la gramática musical.

Una música que avanza llanamente, sin cambio de sentimientos, no produce impresiones estéticas en el público. Una pieza musical puede conmover al público sólo cuando en su melodía lleva cambios, alivios y auges de los sentimientos, su explosión al cabo de la evolución y acumulación y otros saltos bruscos.

El cambio de los sentimientos estéticos en el avance de la música es más impactante cuando se ha compuesto según los requerimientos de su gramática peculiar.

La música, al igual que el idioma, tiene su gramática, que es el orden que ha de observarse al escribir con recursos y procedimientos de la expresión musical. No se hace espontáneamente colocando las notas de cualquier manera. Tomando por ejemplo la melodía, sus notas altas y bajas ascienden y descienden de modo ordenado según determinadas reglas. Si, destruido este orden, ella pierde el equilibrio, se verá menguada en expresividad y, a la larga, perderá completamente su sentido.

La música se rige también por determinado orden en su desarrollo. Toda pieza musical se desarrolla sobre la base de su tema donde está concentrado lo principal de su descripción, lo cual constituye el peculiar modo de desarrollo de la música que la diferencia de la literatura, la

pintura y otras artes. En el arreglo, respetando y ateniéndose a las características de la manera de escribir la música, se debe ampliar y enriquecer el mundo descriptivo de la obra.

El proyecto del arreglo se traza diferente también según el género y la forma de la pieza. El de una pieza vocal es diferente al de una instrumental, y dentro de ésta, lo es el de la orquesta, el concierto y el solo. Esto se debe a las peculiaridades de cada pieza.

El proyecto del arreglo ha de poseer sus rasgos característicos.

Cuando las obras son de géneros diferentes y tienen temas de contenidos descriptivos desemejantes no hay razón para que sean iguales los proyectos de su arreglo. Aun tratándose de las piezas de un mismo género, es inevitable que los proyectos de su arreglo sean diferentes según el concepto del mundo y la actitud creativa de los compositores, su nivel cultural, sus inclinaciones y su destreza. El proyecto puede ser diferente según el carácter de la pieza y la individualidad del compositor; sea lo que sea, el quid está en trazarlo de modo que se perfilen los rasgos peculiares de la obra dada.

El análisis de la forma estructural de la obra es una vía eficiente para trazar un proyecto singular.

En la música existen varias formas estructurales creadas a lo largo de la historia, que son formas importantes de la expresión del pensamiento musical, y como tales tienen encarnados los requisitos gramaticales de la música. En su mayor parte han venido desarrollándose a partir de la forma de la música popular y poseen posibilidades de descripción y características expresivas peculiares. En la música las formas estructurales no son fijas ni inmutables sino cambian, se desarrollan y enriquecen sin cesar según el progreso de la época y la sociedad y los sentidos artísticos del hombre.

El compositor tiene que saber emplear con eficiencia en su actividad creativa las formas estructurales creadas en las etapas precedentes de la práctica musical progresista.

Además, debe prestar debida atención a buscar nuevas formas capaces de expresar apropiadamente el contenido descriptivo de la pieza. En lo tocante a la aplicación de las formas existentes, debe modificarlas

y perfeccionarlas sin cesar acorde con la naturaleza del arte revolucionario y las crecientes exigencias ideológicas y estéticas de nuestro pueblo.

En el arreglo hay que establecer intencionadamente un pasaje impactante.

Si una pieza musical suena llanamente, no despierta el interés. De cada pasaje han de salir sonidos nutridos y uno en especial debe atraer la atención del público. Tal pasaje ha de establecerse conforme al contenido ideológico de la pieza y a las exigencias de su aire melódico. En el auge de la melodía que asciende con ímpetu no solamente los sonidos fuertes mueven el corazón. A veces un silencioso lirismo que precede a la fase tempestuosa produce más tensión, invita más a pensar, y da gusto oírlo. El pasaje atractivo que despierta la atención no se hace por procedimientos determinados; puede establecerse de diferente manera en cada obra con variados recursos y procedimientos. Apoyado en su destreza, el compositor tiene que establecer en cada pieza un pasaje impactante y de alta calidad con arreglo a un minucioso proyecto.

El proyecto para el arreglo ha de estar tramado de modo irreprochable. Para hacer tal proyecto todas las partes de la composición deben estar ubicadas en su sitio y sus relaciones estar aseguradas con naturalidad. Si, por el contrario, no se ubican en su justo lugar sino de cualquier manera y sin ninguna lógica, la melodía se desarrolla sin unidad descriptiva, se oye desordenada y, en consecuencia, el núcleo ideológico de la pieza resulta incierto.

Para trazar un proyecto bien estructurado es importante hacer que todas las partes tiendan a aclarar el contenido ideológico del tema con sendos objetivos de descripción bien definidos. Para lograrlo hay que desarrollar con vigor la melodía temática encaminando su curso a expresar el mundo descriptivo de modo amplio y profundo.

En el arreglo se debe procurar que ni un acorde ni un trozo del contrapunto aparezca o desaparezca sin sentido; ellos deben reaparecer con determinada lógica en la siguiente etapa del desarrollo. A veces puede insertarse un inciso que se desvía por un momento de la línea principal del desarrollo de la música. Independientemente de cómo se

emplean los recursos y procedimientos de la expresión, éstos pueden tener sentido cuando son destinados para que resalte el tema y se ponga de manifiesto el contenido de la descripción.

En la orquesta o la música ligera un movimiento musical desordenado por el abuso de la destreza, o la ejecución ruidosa de los instrumentos de percusión sin previa acumulación de sentimientos son expresiones de la falta de coordinación en el proyecto. Cuando las piezas que se arreglan son grandes como la sinfonía, el concierto y el “coro y orquesta”, hay que componer estructuras bien coordinadas mediante profundas meditaciones desde la etapa de concepción del proyecto. Un proyecto musical concebido por una elevada imaginación creativa bien fundamentada en la lógica, puede contribuir a expresar con claridad el contenido descriptivo del tema.

(4) DISPONER BIEN LAS PARTES INTEGRANTES DE LA MUSICA

En la creación musical siempre se presenta el problema de cómo disponer las partes de la pieza.

En la etapa de concebir el proyecto se determinan la forma y el aire de la obra, mas no por eso la creación musical se torna fácil. El proyecto para crear música puede hacerse realidad cuando cada parte de la pieza es tratada de modo apropiado en la plenitud de la etapa de la creación.

Por lo general, la pieza musical llega a ser completa en tres etapas: presentación, desarrollo y conclusión. Las tres, por sus características peculiares, no constituyen simplemente etapas lógicas del movimiento musical, sino también partes principales de la forma estructural de la pieza.

Junto con las tres partes principales del proyecto de la obra existen las secundarias, como las de introducción y enlace, que pueden existir o no según las piezas; en el arreglo estas partes deben subordinarse a la tarea general de la descripción. En la disposición de las partes integrantes de la obra musical es importante tratar bien la primera, que presenta el tema, y la central.

Como en todas las demás tareas, también en la creación musical se debe comenzar bien. El inicio debe dar al auditorio impresiones bien marcadas.

El compositor tiene que escribir partituras para concierto o para orquesta pensando profundamente hasta en los más pequeños problemas: a qué instrumento destinar la primera melodía temática, a qué otros distribuir las voces de la armonía, cómo asegurar la textura del acompañamiento y qué velocidad y dinámica adoptar. Una figura marcada en el pentagrama ha de ser resultado de la meditación y búsqueda artísticas del creador.

Asimismo debe escribirse bien la parte central. Situada entre la primera y la última tiene contrastes descriptivos con ambas. La descripción musical que en la parte central ofrece contraste con la primera llega a su unidad en la parte de repetición. En la música el contraste y la unidad constituyen un principio fundamental que actúa comúnmente en la estructuración de la forma de casi todas las obras musicales.

El pensamiento del hombre y su sensibilidad a la belleza siempre tienden a lo estable y equilibrado. Si frente a una cosa grande se coloca otra pequeña, no hay equilibrio y, por consiguiente, tampoco habrá estabilidad, pero si se le opone otra cosa mayor, se establece el equilibrio y la estabilidad. La descripción musical, contrastada en la parte central, cobra el equilibrio estructural y la unidad descriptiva en la parte de repetición. Hace mucho tiempo la historia de la forma musical vio surgir una forma tan racional como la estructura de tres partes, lo cual puede decirse que es el resultado lógico del pensamiento musical del hombre.

El contraste en la parte central no puede ajustarse a uno o dos esquemas estereotipados; ha de tramarse de diversa manera con variados recursos y procedimientos de expresión. Dado que el carácter y el aire del tema de cada pieza son diferentes y lo es también su magnitud, la estructura de la parte central no puede ser esquematizada por determinados procedimientos.

Es aconsejable escribir la parte central sobre la base de la melodía temática presentada en la primera. Si se hace así, toda la obra se penetra

de una melodía temática, por eso su idea se expresa con claridad y los oyentes la comprenden fácilmente. La parte central del concierto de piano *Corea es una*, se ha compuesto sobre la base de la melodía temática de la primera. Cualquiera que escucha la lenta y agitada melodía de la parte central de dicha composición se da cuenta de que ella se ha derivado de la enérgica y alentadora melodía de la pieza original.

Es posible introducir en la parte central una melodía diferente a la temática. Hacerlo es ventajoso para acentuar el contraste descriptivo con la parte anterior y desarrollar de modo lógico el contenido. En la sinfonía *Mar de sangre*, en la primera parte del primer tiempo se presenta la *Canción del mar de sangre*, y en la central la *Canción de la operación punitiva*. El contraste de la *Canción del mar de sangre*, que parece la explosión de los sentimientos de ultraje e indignación por las barbaridades del imperialismo japonés, con la triste melodía de la *Canción de la operación punitiva*, que es un grito angustioso humedecido por lágrimas de sangre, y la subsiguiente repetición de la primera, dan claridad a lo que se quiere decir y hacen diversa la música. Desde el punto de vista de la estructuración, el primer tiempo está formado por tres etapas: tensión, atenuación y tensión. Igualmente, el segundo y tercer tiempos de la misma sinfonía tienen estas tres etapas.

Cualquiera que sea el asunto melódico de la parte central, ésta presenta el contraste estético con la inicial, el cual se perfila con nitidez por las diferencias de tonalidad, velocidad, dinámica e instrumentación.

También pueden emplearse diferentes maneras de escribir la parte central. Existen variantes llanas y equilibradas, pero también las hay desequilibradas en lo estructural y que se desarrollan de modo muy dramático. El quid del problema está en aclarar con profundidad el contenido ideológico de la obra, ampliando los alcances de la descripción con diversos procedimientos de contraste, acorde con su magnitud y aire, sin escribir uniformemente.

En el arreglo también hay que escribir con propiedad la introducción. Esta parte, que generalmente se llama preámbulo, cumple el papel de preparar estéticamente la presentación del tema, precediendo a las partes principales. Al escuchar la introducción los oyentes presienten la música

que va a aparecer en las partes principales, y se dejan conducir espontáneamente al mundo musical.

El preámbulo ha de ser como el de la orquesta *Rica cosecha en la llanura Chongsan*. La melodía del preámbulo, que primeramente se ejecuta con french-hora, está relacionada en el tono con la *Canción a la cosecha abundante*, una de las melodías temáticas de la pieza.

Cuando arregla una canción, el compositor debe procurar que sea comprendida por las masas y les guste, y no únicamente a él mismo y a unos pocos especialistas. El compositor debe tener presente que si piensa que las masas, por tener bajo nivel de formación musical, no comprenden su música, no puede escribir ni una sola pieza buena en toda su vida y, a la larga, puede ser repudiado por ellas.

(5) HACER BIEN EL ARREGLO PARA EL ACOMPAÑAMIENTO

Para elevar el nivel descriptivo de una composición es importante arreglar bien la música de acompañamiento. Según cómo se arregla, se eleva o desciende el nivel descriptivo de la obra dada.

El acompañamiento tiene diversas formas. Para las canciones, por ejemplo, existen el del solo, del coro y otros. En las piezas instrumentales, por lo general, prevalece el acompañamiento del solo.

Cuando escucha un solo vocal o instrumental, el auditorio no sólo aprecia sus voces o sonidos, sino también los de su acompañamiento. Un buen acompañamiento aviva las descripciones musicales y eleva su calidad, pero uno incongruente o muy complicado las perjudica. El compositor debe tratar con prudencia el arreglo del acompañamiento y esforzarse para componerlo adecuadamente.

El acompañamiento tiene que subordinarse a hacer sobresalir la pieza, y darle ayuda en su entonación. Su función consiste en añadir viveza y vigor a lo descrito en la obra y nutrirla más.

En todos los casos el acompañamiento debe envolver con dulzura el canto.

Si un acompañamiento es más pomposo o rígido de lo necesario, no apoya al canto, sino se le impone. Sólo cuando envuelve con dulzura la canción y da realce al carácter y al aire de su melodía, da gusto oírla y atrae profundamente al auditorio a su mundo.

El acompañamiento debe reforzar la intención descriptiva encubierta en la canción.

Cada canción tiene características de expresión melódica y requiere que, conforme a ellas, se interpreten algunas notas con fuerza y otras con suavidad, y que en ciertos pasajes el sentimiento se eleve gradualmente y en otros se atenúe paulatinamente dejando una secuela. Hay músicas en que una melodía tranquila y silenciosa se convierte en otra de exhortación resonante o de fuerte clamor, o una melodía suave e íntima, llena de ternura, se trueca por otra de entusiasmo desbordante. El acompañamiento debe mantener, destacar y reforzar la intención descriptiva encubierta en la melodía.

En el arreglo del acompañamiento es importante instrumentar con propiedad.

La instrumentación de la música del acompañamiento ha de ser variada, y no esquemática. Es posible acompañar las canciones sólo con piano o con varios instrumentos como chelo y violín y también con orquesta. Lo importante en la instrumentación es analizar bien el carácter de la canción y la efectividad de la ejecución.

Hay que escribir bien el preludio, interludio y coda del acompañamiento.

El preludio y el interludio cumplen el papel de preparar la interpretación en el aspecto sentimental e inducirla a iniciarse con naturalidad. Infunden la expectativa sobre la canción que se ejecuta y guían al auditorio a entrar en su mundo.

El preludio y el interludio no deben desligarse de los sentimientos de la canción. El segundo no ha de desviar estos sentimientos, sino acrecentarlos para predisponer el comienzo de la estrofa siguiente. En él no es desacertado ejecutar una parte del motivo en una octava más alta. Si se hace así con instrumentos, se dan nuevas figuraciones a la melodía, y la estrofa siguiente cobra viveza.

Como cada canción tiene diferente carácter y aire, también el preludio y el interludio deben ser diferentes. Algunos preludios pueden presentarse sólo con ritmos y otros dar comienzo a la canción con una frase armónica. El motivo musical del interludio puede basarse en el melódico de la canción dada, o introducirse como tal otro nuevo. En este último caso, no ha de estar desvinculado del aire principal de la canción, sino, en todos los casos, escribirse en el sentido de acentuar sus sentimientos estéticos y profundizar sus expresiones.

El preludio y el interludio deben tener una duración adecuada. Si el interludio es largo, la música se estira en el aspecto emotivo y puede resultar tediosa. Según las piezas, el acompañamiento puede terminar al mismo tiempo que éstas, o más tarde, con una coda. Es un esquema que al terminar un solo o un coro pequeño termine también el acompañamiento, independientemente del carácter y los sentimientos estéticos de la canción. Si a una canción impetuosa se le pone una coda que suena fuerte, y a otra que termina silenciosa se le agrega una apacible, puede dejar en los oyentes una profunda estela estética.

El compositor tiene que tratar con prudencia cada compás del preludio, interludio y coda y no escatimar pensamiento ni esfuerzos para nutrir el acompañamiento.

5) CREAR PIEZAS DE DIVERSO GENERO Y FORMA

(1) LA MUSICA DEBE SER DIVERSA

Donde se trabaja, surge el canto, y donde existe el canto se respira optimismo por la vida. En todas partes, ya sea en las fábricas o en las aldeas, la digna y floreciente vida de nuestro pueblo suscita canciones de felicidad.

Cuanto más se desarrolla la sociedad y eleva el nivel cultural de sus integrantes, tanto más se incrementan las exigencias por la música.

En la actualidad, el nivel cultural de nuestro pueblo es incomparablemente más alto que en el pasado y sus exigencias por la música van elevándose más y más. El hombre escucha música no para matar el tiempo. Al escucharla cultiva sentimientos estéticos, nobles y hermosos, siente la pasión revolucionaria, recibe ánimo y estímulo. Sólo mediante la incesante promoción de nuevos géneros y formas de la música, es posible que este arte cumpla con su misión y papel de educar en lo ideológico y espiritual, en lo cultural y estético.

También eso es necesario para elevar el nivel de la función combinada de los cantos y bailes. Únicamente cuando son diversos los géneros y formas de la música resulta posible ampliar y variar el repertorio y la forma de esa función.

Y es, además, el requisito legítimo del desarrollo musical.

Según los recursos y modos de su expresión, la música se divide, a grandes rasgos, en vocal e instrumental, las que, a su vez, se subdividen en géneros y formas con características peculiares.

Estos géneros y formas se desarrollan y enriquecen en reflejo de la aspiración y las exigencias del pueblo que crecen sin cesar. Lo demuestra palpablemente el proceso del desarrollo de la música que, a partir del clasismo, ha llegado a su estado actual después de pasar por la etapa del romanticismo.

La diversificación y enriquecimiento de los géneros y formas de la música no se logra por la imitación o repetición de los precedentes, sino mediante un ininterrumpido proceso de creación consistente en cambiarlos y transformarlos o en hacer lo nuevo desechando lo viejo.

La creación de la ópera al estilo *Mar de sangre* en nuestro país es una elocuente prueba de que la forma artística cambia y se desarrolla según las exigencias de la época y el pueblo. Como la anterior forma operística estaba atrasada con respecto a la época y no se avenía a los sentimientos nacionales ni al gusto de nuestro pueblo, destruimos con audacia su esquema y creamos y presentamos al mundo la nueva forma operística de nuestro estilo, *Mar de sangre*. Las ventajas de esta ópera, como una gran obra que nuestro Partido creara con sus esfuerzos para el desarrollo de este arte, ya son reconocidas ampliamente en el mundo.

El solo y el coro acompañados de *kayagum*, el coro y la orquesta con *Canción de camaradería* basada en la canción homónima constituyen nuevos géneros y formas de nuestro estilo que buscamos con originalidad. De esta manera, creamos nuevas formas de interpretación, al combinar adecuadamente formas vocales o instrumentales diferentes, o unos instrumentos con otros, o las voces con instrumentos.

Sin sentirnos satisfechos con los éxitos de hoy, debemos hacer tesoneros esfuerzos para desarrollar de modo más diversificado los géneros y formas de la música.

(2) DEBEN HACERSE ESFUERZOS PARA LA CREACION DE PIEZAS VOCALES

La música vocal tiene como recurso principal de expresión la voz humana y está dotada de versos, aspectos que la diferencian de la instrumental. En virtud de los versos el hombre puede comprender con facilidad el contenido ideológico de las piezas vocales. Debemos prestar atención preferente al desarrollo de la música vocal, que puede ser cantada con gusto por las masas, y cuyo contenido e intención descriptiva cualquiera puede entender fácilmente.

La canción es el género musical más íntimamente ligado con la vida de las masas. Constituye la forma principal de la música masiva, de fácil divulgación entre las masas y que se puede cantar en cualquier tiempo y lugar. Por todo ello, nos compete desarrollarla con preferencia.

También es necesario fomentar la canción para elevar aún más la misión y el papel revolucionarios de nuestra música. No hay un género musical más poderoso que la canción para movilizar y organizar a las masas en la revolución y la construcción.

En el período de la Lucha Revolucionaria Antijaponesa el gran Líder, que atribuía gran importancia a las canciones revolucionarias, hizo que se crearan muchas que expresaran en vigorosas melodías el noble mundo espiritual de los combatientes revolucionarios en la sagrada lucha por la restauración de la Patria. Las de esa época infundieron a los guerrilleros antijaponeses invencible fuerza y ánimo, y a los enemigos, pánico y

muerte. El Líder dijo que debíamos tener siempre presente que un verso puede conmover el corazón de decenas de millones de personas y donde no alcanza el fusil nuestra canción puede atravesar el corazón del enemigo; estas palabras muestran el enorme papel que cumple la canción.

En la actualidad, nuestro pueblo, cantando en alta voz las canciones a la revolución, y respirando el mismo aire que el Partido, avanza con pasos firmes en la lucha por la construcción de una nueva sociedad. Los compositores tienen que desarrollar más ese género del arte musical y escribir muchas más canciones buenas, capaces de llamar con energía a las masas populares a la revolución y la construcción.

En este sentido han de realizarse grandes esfuerzos para desarrollar, además, con mayor rapidez, los demás géneros de la música. Las buenas canciones, arregladas con propiedad, pueden interpretarse en coro, coro pequeño o en concierto. Hace algún tiempo nuestro Partido orientó crear diversas formas de la música instrumental sobre la base de esas canciones. Para materializar acertadamente esta orientación es necesario, ante todo, registrar grandes avances en la creación de canciones. Sólo si se componen muchas canciones de diversos temas y aires, podemos contar con magníficas piezas instrumentales, nuevas y peculiares, que enriquezcan aún más el jardín de la música jucheana.

Se requieren también buenas canciones para fomentar la danza, el cine y las demás artes. La práctica creativa ha comprobado que de buenas canciones se obtienen buenas danzas. Las danzas en grupo *Azalea de la Patria*, *Cae la nieve*, y otras excelentes se han logrado en su totalidad sobre la base de buenas canciones. Un buen tema musical para el cine brinda a las imágenes un matiz fresco, un verdor, y le añade al filme una vista agradable.

En la creación de canciones es importante componer relevantes himnos al Partido y al Líder. Enaltecer, loar al Partido y al Líder es una sublime aspiración que nuestro pueblo alimenta unánimemente en lo hondo de su corazón. A los compositores les corresponde expresar en himnos de alta calidad ideológica y artística los nobles sentimientos de nuestro pueblo.

Hasta ahora el himno, con su carácter sublime, se ejecutaba principalmente a coro; mas, en nuestra época debe componerse de tal modo que también pueda interpretarse a solo y coro y ser cantado por todos.

Las canciones al Partido y al Líder no deben flotar en el aire; deben estar llenas de vida y sentimientos estéticos, con amplio sonido.

Sus letras no han de ser escritas en forma directa, sino con alto valor descriptivo, sobre la base de la vida. Sólo entonces pueden sonar con profundidad y producir reflexiones. Esas canciones deben tener calidad y claridad. No hay que hacerlas pesadas, pretendiendo dotarlas de sublimidad. Al igual que otras canciones, deben estar llenas de sentimientos estéticos y producir impresiones sublimes en forma espontánea con claros y suaves movimientos melódicos.

De entre los himnos, la *Canción del General Kim Il Sung* es el mejor compuesto. Es fácil de cantar. Cuanto más se canta, resulta más agradable escucharlo. Por esta razón la conocen todos, sean niños o viejos, y también muchos extranjeros saben cantarla. Es bueno cantarla a coro o en la marcha en filas. Su interpretación con orquesta y, también a coro, es agradable. Cada vez que uno la escucha se siente animado y se le incrementan el orgullo y la dignidad nacional por vivir y hacer la revolución bajo la dirección del gran Líder. Igualmente el *Himno al Mariscal Kim Il Sung* está bien escrito. Compuesto por el Conjunto Musical del Ejército Popular en la década de los 50, aún suena gran amplitud y produce profundas emociones. Su melodía tiene cambios estéticos y coordina irreprochablemente los sentimientos. Los himnos han de escribirse como los arriba referidos.

Deben componerse, además, múltiples marchas.

Hacemos la revolución, por eso debemos utilizar también la música para llamar a la lucha revolucionaria. Para cumplir esta tarea lo mejor son las marchas, las cuales también son indispensables para hacer avanzar el ejército. Sus versos no deben ser rígidos como unas consignas, ni su música tumultuosa. Los versos deben tener una clara línea política, sin abandonar su carácter descriptivo.

La música de la marcha ha de ser solemne, vigorosa y melodiosa. Las canciones revolucionarias *Marcha de la guerrilla*, *A la batalla decisiva* y *El revolucionario* son marchas que dan fuerza y ánimo, redoblan la férrea voluntad y ánimo de vencer a los enemigos y conquistar la victoria a todo trance aunque se caiga mil veces. Son vigorosas e impetuosas y muy melodiosas; es fácil cantarlas. Los compositores, tomando como modelo las canciones revolucionarias antijaponesas y las buenas marchas de después de la liberación, tienen que crear mayor número de marchas que hoy el pueblo en revolución cante con ánimo.

Igualmente deben escribir canciones líricas de calidad. Las necesitamos, igual que las combativas. Ellas cumplen un papel muy importante al insuflar al pueblo la esperanza y el optimismo por la vida y estimularlo con fuerza a luchar por la nueva sociedad. *El puerto montañoso Mungyong*, *Mi canción en la trinchera* y *Mi añorado hogar en la tierra natal*, escritas durante la Guerra de Liberación de la Patria, son sobresalientes composiciones líricas. Nuestros heroicos soldados del Ejército Popular vencieron a los enemigos entonando esas canciones.

Hoy vivimos la época del Juche, época de la independencia en avance. Los compositores tienen que escribir muchas canciones líricas palpitantes del espíritu de la época y que reflejen las nobles y hermosas aspiraciones del pueblo.

En nuestras canciones líricas deben vibrar intensamente los limpios sentimientos estéticos de nuestro pueblo matizados de la convicción por la vida, de elevado celo creativo y de optimismo revolucionario. A nosotros no nos es necesario un lirismo apacible e inerte. Necesitamos un sano e inmaculado lirismo que, impregnado de esperanzas, contribuya al victorioso avance de la revolución. Escribir canciones líricas llenas de sentimientos estéticos no debe ser motivo para hacerlas lentas, flojas, ni saturarlas de optimismo y pasión, un pretexto para viciarlas con la ligereza. Es una desviación escribir canciones líricas de oscuros sentimientos. Estas deben tener melodías suaves y nobles sentimientos estéticos para que dejen ecos profundos.

Han de ser de común comprensión. Componer canciones difíciles de cantar con el pretexto de elevar la calidad artística, es una tendencia a

conceder la preponderancia a la destreza, y una expresión de formalismo. Al pueblo le gustan las canciones sencillas, pero de alto nivel descriptivo-artístico.

Nuestra fidelidad es invariable es una buena pieza lírica. Creada cuando se adaptaba al cine la famosa y clásica obra *Mar de sangre*, infunde la convicción de que es absolutamente posible componer excelentes canciones líricas de nuestro estilo que concuerden con los sentimientos nacionales del pueblo y el gusto estético moderno. Anteriormente, los compositores escribieron canciones líricas difíciles de interpretar pensando que necesariamente debían ser de tono alto. Quizá tales canciones sean necesarias a los compositores, pero no a las masas populares. *Nuestra fidelidad es invariable* es sencilla, pero de altos valores; tiene encarnados los rasgos característicos de la hermosa y suave melodía nacional. A los compositores les incumbe escribir muchas canciones líricas suaves, hermosas y fáciles de cantar, que reflejen las nobles ideas, sentimientos y aspiraciones del pueblo.

Hay que componer también muchas canciones de trabajo y bailes y otras que reflejen la vida. Estas canciones proporcionan a las personas la alegría por el trabajo, el orgullo por la vida, y las estimulan fuertemente a luchar por la nueva sociedad.

En lo que respecta a la creación de las piezas vocales es importante escribir bien las que sean para coros pequeños y grandes. Aun cuando se componen sobre la base de las canciones ya hechas, hay que procurar que los dos géneros mantengan sus características peculiares.

Como las composiciones para coros pequeños constan de varias voces, como ocurre con el dúo, el trío, el cuarteto, el quinteto, etc., se debe procurar que éstas armonicen en su conjunto, a la vez de dar realce a las características de cada una.

También se deben escribir buenas composiciones para coros grandes. Tales pueden ser nuevas o arreglarse las destinadas a los solos o coros pequeños.

Es preciso desarrollar también el coro sin acompañamiento. Ahora tenemos pocas composiciones para este género. Interpretarlo es más difícil que el coro con acompañamiento de orquesta, y requiere de más

técnica. Para conocer el nivel de armonía de un conjunto de coro es indispensable escuchar su interpretación sin acompañamiento. Ese tipo de coro puede dar efecto cuando sus armonías son perfectas y sus voces se combinan con amenidad. Anteriormente, nasalizar con el “hum” el comienzo y el final del coro sin acompañamiento era casi un esquema. Independientemente de cómo es en otros países, debemos hacer este género de coro a nuestro estilo, acorde con los sentimientos del pueblo coreano.

Hay que desarrollar la forma de solo y coro con *kayagum*. Originalmente, lo tocaba el instrumentista cantando solo, pero después de la liberación su ejecución se ha desarrollado, a tal punto, que lo hacen juntos varios instrumentistas. La interpretación de unos artistas sólo con *kayagum* causa una impresión seca y monótona. Cantar acompañados sólo de este instrumento no es un coro instrumental ni vocal, sino una mezcolanza. Es aconsejable que en adelante las canciones con *kayagum* se ejecuten acompañadas de un solista y una orquesta combinada.

Es preciso desarrollar la forma de coro y orquesta.

Se trata de la nueva forma de la música vocal que se ha descubierto y estrenado en nuestro país. Es una forma musical singular en que el coro y la orquesta no están separados, sino orgánicamente ligados dentro de un sistema de ensamble.

Canción de camaradería, una pieza de coro y orquesta, es la obra representativa de la referida forma. Tiene amplísimo ensamble: consta de un solo, un coro pequeño y otro grande, e incluso, una orquesta. Antes, por muy buena que fuera una composición, adaptada a coro sólo tenía dos o tres estrofas, el preludio e interludio. Pero, en la pieza de coro y orquesta *Canción de camaradería*, se han combinado de modo inmejorable la canción y la orquesta, gracias a lo cual la descripción musical ha alcanzado amplitud y se ha elevado su valor artístico. El coro y orquesta es la forma de ensamble vocal de nuestro estilo que se ha creado con el desarrollo original de la canción en estrofas. A seguidas de la referida obra salieron a la luz con la misma forma muchas otras, como *Seguiremos siempre un mismo camino*, y *Miles y miles de ríes siguiendo*

al Líder y al Partido. Tenemos que desarrollar con dinamismo las formas de ensamble vocal de gran envergadura como la de coro y orquesta.

En el fomento de este género es importante superar el esquematismo. Como en esa forma de música están enlazadas orgánicamente la orquesta y las diferentes formas de música vocal con voces femeninas y masculinas y pueden aprovecharse al máximo las características de la forma estrófica, es posible variar cuanto se quiera la estructuración de la pieza y el método del arreglo. Obras con individualidad y originalidad pueden darse a luz sólo cuando se piensa y busca sin descanso con gran celo creativo.

(3) CREAR PIEZAS INSTRUMENTALES DE NUESTRO ESTILO

La música instrumental, junto a la vocal, constituye las dos partes componentes del arte musical. Sin fomentarla es imposible desarrollar plenamente y con amplitud el arte musical nacional socialista.

El análisis de la historia de la música en Europa da a conocer que allí hubo una época de música vocal y otra de música instrumental, pero esto no fue un proceso inevitable del desarrollo musical, sino, se puede afirmar, resultado de las limitaciones de esas épocas y las socio-históricas originadas por el monopolio de la música por la clase feudal gobernante. En nuestra época, en que las masas populares son artífices de la historia, la música vocal y la instrumental deben desarrollarse proporcionalmente, de modo que constituyan su verdadero disfrute cultural y espiritual.

Con miras a desarrollar con originalidad la música instrumental, nuestro Partido ha trazado una original orientación para la creación de la música instrumental, y ha venido esforzándose con vehemencia para llevarla a la práctica. Gracias a ello han surgido gran número de destacadas piezas instrumentales que contribuyen a la educación ideológico-cultural de los trabajadores. Hoy nuestra música instrumental, junto con la vocal, se ha desarrollado como una música popular y

nacional, como genuina música jucheana que disfruta del amor del pueblo.

A la música instrumental le compete describir con bellas y fecundas imágenes musicales el noble mundo espiritual de nuestro pueblo que se eleva con el paso del tiempo, para satisfacer a plenitud sus exigencias culturales y estéticas.

Debemos fomentar la música instrumental de nuestro estilo, fácil de comprender y de alta calidad.

Hay que crear muchas pequeñas piezas instrumentales que resulten agradables.

Con su moderado tamaño y sencillas estructuras, es muy buena, puede ejecutarse con facilidad en cualquier lugar y tiempo.

Las composiciones para los solistas instrumentales deben escribirse de modo agradable y con calidad, y de manera variada, desde las fáciles hasta las que requieren alta técnica de ejecución.

Han de componerse tanto para los instrumentos nacionales como para los occidentales. Entre los nacionales existen muchos adecuados para solo. Pueden citarse, por ejemplo, *kayagum*, *haegum* y otros de arco, y *tanso*, *jotae*, *jangsaenap* y los demás de viento y madera. En especial, el *okryugum*, con su claro timbre y variadas maneras de ejecución, no tiene defecto alguno para solo con tal de que se le aseguren piezas apropiadas. Los compositores tienen que escribir muchas pequeñas piezas instrumentales de diversas formas y aires apropiadas a las características de los instrumentos y contribuir así al progreso de la música instrumental.

Hay que desarrollar también a nuestro estilo la música de cámara.

Esta es, en el propio sentido de la palabra, una forma de concierto que se ejecuta en salas, pero también puede interpretarse sobre un escenario pequeño, e incluso, sobre un gran escenario teatral. En el pasado, la música de cámara significaba, por lo general, solo o concierto de la forma de sonata en suite, de varios tiempos. Mas, ahora, no es necesario hacerla de esa manera.

Sobre la base de las hermosas y elegantes melodías de nuestro país debemos crear variados conciertos peculiares, con nuestro estilo, que usen diversos instrumentos bien combinados.

Hace mucho constituimos un grupo femenino de concierto en el Conjunto Artístico Mansudae y establecimos determinada base en esta esfera. Este grupo tiene características peculiares: además de estar constituido por mujeres, su instrumentación es singular, y su forma de interpretación es majestuosa, noble, sencilla y de gran destreza. Sus grandes éxitos artísticos tienen positiva repercusión no sólo en el país, sino también en el extranjero donde se difunden ampliamente.

Es bueno que en varios conjuntos artísticos se esfuercen para desarrollar la forma de concierto instrumental. Los diversos conciertos de este tipo que tuvieron lugar, han elevado el interés y la demanda por esta forma musical, y puede decirse que la ejecución ha alcanzado un alto nivel. Mas, para hacer avanzar el concierto instrumental se necesita de mayores esfuerzos y búsqueda.

Lo que importa para alcanzar ese objetivo es escribir piezas que encarnen las características peculiares del género.

En general, la música de cámara ha de tener independencia e individualidad concreta. El concierto instrumental debe tener rostro sencillo y noble cualidad artística. Sólo así puede agradar como tal y causar mayor efecto artístico. En una ocasión un conjunto artístico central llevó a la escena el concierto instrumental *Nieve nocturna* que no concordaba con los aires de la composición original. La melodía de esta canción es bella y sencilla, mas, por haberla matizado de dramatismo en el tiempo central y por haber acentuado el mismo en la ejecución, con el interés de ponerle contrastes, perdió la sencillez y daba la impresión de que, en lugar de caer copos de nieve, se arremolinaban negros nubarrones. El haber tratado de atribuir un carácter sinfónico al sencillo concierto fue una manifestación del deseo subjetivista del compositor. El concierto instrumental ha de tener, en todos los casos, un gusto claro y ameno.

Para fomentarlo hay que instrumentar de modo diverso y peculiar. Por ser ejemplar el grupo de concierto femenino del Conjunto Artístico Mansudae, no es indispensable que también otros conjuntos instrumenten igual sus grupos de concierto. Tampoco ese Conjunto lo hace de una misma manera, sino variada: presenta el trío, el cuarteto y el

quinteto instrumentales. El concierto ha de ser variado: ejecutarse sólo con instrumentos de cuerda o combinándolos con los de viento y madera.

También el concierto nacional debe instrumentarse en diversa forma. Actualmente se hace principalmente con instrumentos de viento y madera nacionales; hay que intentar con audacia nuevas formas de instrumentación, usando también el *kayagum* y el *okryugum*.

A la esfera de la música instrumental le toca también poner atención en fomentar la sinfonía.

La historia nuestra en ese género no es larga, mas, bajo la acertada dirección del Partido contamos hoy con un notable contingente de competentes músicos y compositores; las perspectivas en esta esfera son grandes. Antes, algunas personas, considerando que, en cuanto a la sinfonía, era forzoso ejecutar las obras de Beethoven o Chaikovski, adoraban la sinfonía europea y, al escribir la nuestra, lo hacían a usanza y semejanza de aquélla. Está claro que tal música no les guste a nuestras masas populares. Pese a ello, esas personas las difamaban diciendo que no la comprendían por su bajo nivel cultural. Esas personas, sin excepción, estaban afectadas por el mal del servilismo a las grandes potencias y eran totalmente ignorantes con respecto a la música.

Originalmente, géneros como el sinfónico y el concierto tenían relación con la vida del estrato social de los aristócratas feudales. Los compositores de esa época provenían, casi en su totalidad, de la capa media o vivían apoyándose en la capa rica, por eso no pudieron menos que componer al gusto y la afición de los integrantes de las capas superiores de la sociedad, sobre todo los aristócratas. Entre los compositores de renombre de otros tiempos muchos trabajaron contratados por los conjuntos musicales de la corte o de los aristócratas; muchos eran también los que escribían piezas en honor de un conde o de algún otro. Debemos tratar la música clásica de Europa con una correcta comprensión de sus limitaciones socio-clasistas y de su época.

Huelga decir que constituye un valioso patrimonio cultural de la humanidad. Debemos conocerla, y cuando se da el caso de interpretarla, hacerlo mejor que otros, mas, no hay necesidad de imitar la música sinfónica occidental tal como es para el desarrollo de la nuestra. También

en este género de la música debemos mantener invariablemente el principio de desarrollarlo a nuestra manera, a tono con el gusto y sentimientos de nuestro pueblo.

Hasta ahora hemos realizado grandes esfuerzos para establecer el Juche en la esfera de la música sinfónica, gracias a lo cual se han creado muchas piezas modernas de carácter nacional y popular. *Mar de sangre* y demás sinfónicas; *Rica cosecha en la llanura Chongsan*, *Arirang* y otras muchas orquestales; *Corea es una*, para piano; *Nostalgia*, para violín, y otras, basadas en célebres canciones del país, tienen altos valores ideológicos y artísticos y son fácilmente comprendidas por todos. Estos valores ideológicos y artísticos son asegurados por sus temas significativos, sus magnitudes, su gama de sonidos, sus variados matices orquestales, el ímpetu con que se desarrollan y su fecundo carácter sinfónico.

Hoy nuestra música sinfónica se ha granjeado el amor de las masas, se ha hecho una sinfonía verdaderamente popular. Una orquesta sinfónica central visitó una zona de obreros donde ofreció sus números, y el auditorio le pidió “¡otra!”, lo cual significa que las nuevas piezas sinfónicas a nuestro estilo los conmueven y son aceptadas en su corazón.

Pero, esas obras no son muchas ni variadas en género y forma. Hay que crearlas en mayor número y con calidad para desarrollar a un alto nivel la música instrumental sobre la base Juche.

Es responsabilidad de los compositores crear obras sinfónicas de marcada individualidad y peculiaridad al dotar cada pieza con original y diversa forma estructural, textura y matiz orquestal, y emplear con habilidad los acordes, la polifonía y otros recursos creativos.

La suite orquestal es también una forma aceptable. La suite puede crearse sobre la base de canciones folclóricas u ordinarias, o a partir de la música para el cine. En este último caso, se hace con temas, por eso es aconsejable que no se ejecute únicamente por la orquesta, sino que se aprovechen también las voces, proyectando las escenas correspondientes del filme directamente o a través de diapositivos. También es aceptable introducir narraciones acompañadas de orquesta.

En el campo de la música instrumental es necesario contar con buenos números ligeros. La música ligera, como se infiere por el propio término, es un género de masas diferente al de cámara o sinfónico. Tiene popularidad especialmente entre la juventud, y es inseparable de su alegre vida llena de esperanzas.

Debemos componer muchas piezas de música ligera, claras, alegres y llenas de vida.

En la música ligera de nuestro estilo ha de predominar lo melódico. No hay que permitir que prevalezca lo rítmico simplemente porque en otros países se haga así. Dado que existen melodías y cadencias propias de Corea no hay necesidad de imitar los ritmos extranjeros. Las piezas ligeras compuestas principalmente en atención al ritmo no son apropiadas a los sentimientos de nuestro pueblo ni a las características de la música misma. También en otros países, que concedían la atención principal a lo rítmico en la música ligera, actualmente están dando importancia a la melodía. La música ligera ha de seguir el rumbo melódico invariablemente.

Para lograr una música de este género es indispensable elegir la canción apropiada y arreglarla de modo alegre e interesante, dándoles realce a sus características. Según el carácter de la canción escogida deben destacarse la guitarra o el acordeón en los pasajes que lo necesiten. Valiéndose así de varios cambios hay que procurar que la obra resulte amena. Con la distribución de notas a prorrata a los instrumentos es imposible que resalte el carácter de la música ligera.

Incluir los instrumentos de viento y madera nacionales en la instrumentación de la música ligera es de suma importancia para desarrollarla a nuestro estilo. Años atrás, el Conjunto Operístico *Mar de Sangre* estrenó una pieza de música ligera y coro a partir de la canción popular *Todos cantan en mi Patria* con inclusión de ese instrumento y por sus característicos sonidos resultó agradable. El empleo de instrumentos de viento y bambú en la instrumentación de la música ligera es un descubrimiento. Las variedades coreanas de flauta como *tanso*, *jotae* y *phiri* pueden añadir matices nuevos a los sonidos y dar mejor gusto nacional.

El desarrollo de la música ligera requiere de compositores especializados. No es fácil componerla, tiene sus peculiaridades, y sólo un perfecto conocimiento de ella permitirá escribirla bien. Nos compete crear una sana y original música ligera popular y nacional, correspondiente a la Corea contemporánea, o sea, una nueva con nuestro estilo, que no sea europea ni de un antiguo conjunto músico-teatral.

(4) DESARROLLAR AUN MAS LA OPERA AL ESTILO *MAR DE SANGRE*

La ópera estilo *Mar de sangre* es de nuevo tipo, refleja las exigencias de nuestra época. Encarnación espléndida de las ideas literarias y artísticas jucheanas, constituye un genuino prototipo del arte musical socialista y comunista, revolucionario en el contenido, popular y nacional en la forma.

La aparición de la ópera en la historia de la humanidad puede considerarse que fue motivada por el intento progresista de convertir el arte musical monopolizado por las clases gobernantes en un arte teatral de masas. Pero en los cientos de años de su desarrollo no hubo una como la de estilo *Mar de sangre* que reflejara tan excelentemente las aspiraciones, ideas y sentimientos del pueblo en su contenido y forma acorde con las exigencias de la época. Debemos consolidar los preciosos éxitos en la creación de esa ópera en virtud de la revolución que llevamos a cabo en la esfera, y componer mayor cantidad de obras sobresalientes en lo ideológico y artístico, para así hacer brillar más los grandes méritos de nuestro Partido al respecto.

Para fomentar la ópera de estilo *Mar de sangre* es preciso tomar diversos temas y modalidades.

De modo particular, hay que dedicar la atención a la creación de obras operísticas con el tema de la lucha de la clase obrera.

Escribir muchas obras sobre la clase obrera es una orientación que nuestro Partido mantiene invariablemente en la creación del arte y la literatura.

La composición de óperas que presentan el prototipo de obreros ilimitadamente fieles al Partido y al Líder tiene gran importancia para hacer que los militantes y demás trabajadores se formen como revolucionarios armados con la idea Juche, aprendiendo de las ideas revolucionarias, el indoblegable espíritu de lucha y los nobles rasgos de la clase obrera. Se debe representar en la ópera el prototipo de la clase obrera que en cualquier circunstancia adversa sigue al Líder y al Partido, y lucha constantemente en defensa de los lineamientos y la política de éste de manera que todos los militantes y demás trabajadores vivan y trabajen como los protagonistas de la obra.

Para crear diversos temas y modalidades operísticos al estilo *Mar de sangre* es necesario combinar las piezas modernas con las clásicas.

En lo referente a la adaptación de obras clásicas nacionales a este tipo de ópera es importante aplicar con tino el principio de la modernidad junto con el del historicismo. Cuando se adaptaba *Chun Hyang* a la ópera nacional, al principio no se definió correctamente, desde el punto de vista de la actualidad, el carácter de Wol Mae, sino se representó como una mujer caprichosa, tal como se hacía en otros tiempos, e incluso cantó al estilo de *phansori* que sonaba a lo antiguo. Su modesto carácter como una madre humillada y maltratada no se describió con propiedad ni se logró la unidad de aires de la bella y apacible música operística que cantaba al amor entre Chun Hyang y Mong Ryong. Igualmente, Hyang Dan y Pangja eran descritos como holgazanes entregados a beber y bailar, por eso no se apreciaba claramente su carácter clasista.

Chun Hyang ha sido estrenada después de ser rectificadas, desde el punto de vista de la actualidad, algunos defectos, entre ellos, la caracterización de Wol Mae, Hyang Dan y Pangja, gracias a lo cual llegó a ser calificada como una notable obra nacional de nuevo tipo basada en el principio de la creación de la ópera estilo *Mar de sangre*.

Los creadores, dando correctas soluciones a los problemas estéticos en la creación de nuevas óperas, deben abrir amplios campos para crear temas y modalidades operísticas al estilo *Mar de sangre*.

A fin de fomentar esta ópera es indispensable aplicar estrictamente los principios que rigen su creación.

Importa, ante todo, materializar cabalmente la orientación del Partido de componer las canciones en estrofas.

La de estilo *Mar de sangre* es ópera de nuevo tipo que se diferencia radicalmente de la anterior en el modo teatral y la dramaturgia. Una de sus características musicales y dramáticas es que las canciones no siguen mecánicamente el diálogo ni la actuación ni las escenas, sino determinan la modalidad general de la música de la obra y generalizan en lo estético el contenido de las escenas y el mundo interior de los personajes. Ellas, a diferencia de la anterior forma musical de la ópera europea que seguía mecánicamente la actuación y la situación dramática, como ocurría con el recitado o el aria, son canciones comunes escritas en estrofas.

En la ópera, la vía para asegurar la unidad de la escena con la música consiste en generalizar con la música las escenas y situaciones, hacer bellas y suaves las canciones, en lugar de someterlas a los diálogos, actuaciones y situaciones, y poner de relieve el dramatismo mediante su interpretación y la orquesta. Una canción que generaliza la vida con profundidad puede resultar triste o alegre, según la manera de interpretarla. La canción *¿Dónde está, querido General?*, de la ópera revolucionaria *Una verdadera hija del Partido*, es triste y patética cuando la protagonista la canta en el hospital de sangre en el monte Thaebaek, pero suena romántica cuando la interpreta en la escena de sueños donde aparece la Comandancia General.

Debemos escribir bellas y gratas canciones en estrofas tal como lo exige el principio que rige la creación operística al estilo *Mar de sangre*, canciones apropiadas a los sentimientos del pueblo y que les gusten a todos.

Para aplicar estrictamente ese principio es preciso tramar con tino el dramatismo sobre la base de las canciones estróficas. Y para lograrlo hay que emplear acertadamente las canciones pilares. La ópera requiere de una canción tema y otras pilares, que tengan ésta como centro. Todas las canciones que la integren han de ser buenas, sobre todo las pilares deben ser relevantes. Sólo entonces es posible repetir la melodía de estas

últimas, y tomándola como melodía tema, perfilar la modalidad de la ópera, así como unificarla, sacando de esta melodía otras canciones.

Entre las canciones pilares hay que emplear con especial atención la canción tema.

Esta es la canción pilar principal que representa la idea temática de la ópera. Su melodía debe repetirse en las etapas y pasajes principales del drama, cumpliendo el papel medular en el establecimiento de la línea general en la obra y la unificación de la modalidad.

En la ópera existen varias líneas dramáticas, entre las cuales se encuentra la central, destinada a permear la obra de semilla e idea tema. La melodía que se repite en esta línea dramática central ha de ser la canción tema.

En lo que respecta a la ópera revolucionaria *Mar de sangre*, adaptación a este género de la famosa obra clásica homónima, la temática *Canción de mar de sangre*, repitiéndose en el preludio y en las escenas del mar de sangre lleno de odio y del mar de sangre encrespado de protesta y lucha, patentiza la semilla consistente en convertir aquel mar de odio en otro de protesta y lucha. También en la ópera revolucionaria *La florista* la canción tema *Cada año, en la primavera* se interpreta en el prefacio y, repitiéndose su motivo tema, vuelve a escucharse en el epílogo con el título de *Se abre la roja flor de la revolución*, con lo cual queda marcado el profundo sentido de la semilla: el cesto de flores de la tristeza y fidelidad filial se convierte en otro de flores de la revolución. En la ópera revolucionaria *Mar de sangre* la melodía temática *No llores, Ulnam*, del primer acto, se repite en el sexto con el título de *¿Compraste medicamentos para mamá?.* Esto ayuda a poner de relieve la línea de Ulnam y mostrar su desarrollo. En la creación operística al estilo *Mar de sangre* hay que prestar atención al adecuado empleo de la canción tema y las canciones pilares, aplicar acertadamente, conforme a ello, el método de repetir el motivo tema, y sacando de él las demás canciones, unificar la modalidad de la obra.

Para tramar apropiadamente el drama mediante las canciones en estrofas, es necesario acumular la vida en función de ellas para la organización de sentimientos musicales.

La suficiente acumulación de la vida mediante las canciones en estrofas es una importante característica de la dramaturgia del estilo operístico *Mar de sangre* y un poderoso procedimiento para desarrollar el drama en la ópera. El desarrollo del drama en ese tipo de ópera no se logra, como en la ópera anterior, por los cambios de escenas dramáticas mediante el recitado ni por los de escenas líricas mediante los cantos de arias sino por el peculiar procedimiento de impulsar el drama al acumular los sentimientos en función de las canciones en estrofas que generalizan musicalmente las escenas dramáticas y la vida, y manifestarlos en las canciones pilares y otras importantes.

En la ópera revolucionaria *La florista*, con la sucesión de las escenas en que Kopun es humillada y desdeñada se acumula la vida en función de canciones estróficas, hasta que en la escena de la calle de diversiones, donde un farmacéutico, condolido, le preparara medicamentos, le da salida a los sentimientos y hace subirlos al máximo en lo dramático, despertando profunda compasión por ella.

Cuando se llevó a la escena por primera vez la ópera nacional *Chun Hyang*, era muy larga la escena de la despedida entre ella y Mong Ryong sin que se hubiese acumulado suficiente vida para ello. Por eso, esa escena no producía la debida impresión y resultó como si ellos se hubieran despedido tan pronto como se comprometieron para ser desposados. Este defecto se debió al hecho de que no se respetó la exigencia de la estructuración dramática de la ópera estilo *Mar de sangre* de acumular suficiente vida para ello mediante las canciones en estrofas. Posteriormente, se acortó esa escena, y en su lugar, se intercaló en la escena anterior una buena canción estrófica que mostraba con profundidad el amor de los dos jóvenes, de modo que se acumulara la vida. Como resultado, en la primera parte de la obra pudieron organizarse con verismo los sentimientos para la escena de la despedida, aun mostrando el amor entre Chun Hyang y Mong Ryong.

Una vez establecidos, al organizar el drama, las etapas y los motivos principales para su desarrollo y destinadas a ellos las canciones pilares y otras importantes, es necesario coordinar con esmero los sentimientos, de

modo que se resuelvan con precisión la acumulación de la vida y la manifestación emotiva en función de las canciones en estrofas.

En la creación de óperas al estilo *Mar de sangre* hay que elevar la función y el papel del *pangchang*.

Este es un poderoso recurso que hemos descubierto e introducido por primera vez en la ópera. Por su característica narrativa de varias vertientes constituye una forma omnipotente capaz de organizar libremente el drama. Es preciso aplicar activamente esta característica en la creación operística y encontrar otras nuevas para elevar todavía más la función y el papel del *pangchang*.

Con vistas a materializar cabalmente los principios de la creación operística al estilo *Mar de sangre* es importante también elevar el papel de la orquesta.

En la ópera la orquesta no debe cumplir simplemente el papel de ligar mecánicamente las canciones estróficas. Es importante que las una con armonía a tono con su modalidad y el argumento de la obra. Cuando se creaba la ópera revolucionaria *Una verdadera hija del Partido*, se hicieron buenas canciones en estrofas, pero la orquesta no lograba unir las, por eso se repitió varias veces el ensayo. La orquesta para la ópera tiene manera de ejecución, por tanto su ensayo ha de efectuarse acorde con ella.

Debemos dar realce a la idea temática y los caracteres de los personajes mediante las descripciones musicales logradas con la unión orgánica de las canciones estróficas, el *pangchang*, la orquesta y otros recursos principales de la creación operística al estilo *Mar de sangre*, en estrecha combinación con el trabajo de los actores, la dirección, la danza y la escenografía, y de esta manera, incrementar el poder creativo de esa ópera, una forma del arte sintético.

3. INTERPRETACION

1) LA INTERPRETACION ES UN ARTE CREATIVO

En el arte musical, la interpretación constituye el recurso principal para realizar una pieza dada como una obra artística completa. Cumple un importante papel para plasmar con ricas y diversas descripciones artísticas el contenido ideológico y temático de la pieza musical y realizar la función y la misión cognoscitivo-educativa del arte musical.

Como la obra musical se crea en dos etapas, la composición y la interpretación, es esencial hacer bien ésta, lo mismo que aquélla. Una buena canción, para lucir como tal, requiere que sea bien ejecutada. Si la interpretación es mala, no puede impresionar al público.

La interpretación es una forma de la creación artística llamada a convertir en sonidos reales los signos musicales marcados en el pentagrama. Se trata de un campo especial de la descripción musical, y por su conducto las piezas se convierten en melodías vivas.

En lo que respecta a la literatura y las bellas artes, el proceso de la creación termina con la encarnación del pensamiento del creador en letras o pinturas, mas, en la música, ese proceso no concluye ni aun después de ser marcadas con signos en el pentagrama las ideas creativas del compositor. Sólo después de pasar por la etapa de la interpretación del músico puede adquirir el aliento vivo de la representación. Huelga decir que la labor del compositor termina con llenar el pentagrama. Pero, dado que el mundo interior del hombre y sus experiencias emotivas descritos con signos musicales se perciben por el oído, es ineludible convertirlos en sonidos reales. El trabajo descriptivo destinado a hacer realidad esta exigencia es, precisamente, la interpretación. La obra musical se compone teniendo como premisa su interpretación por el

músico, y ésta, a su vez, le da el aliento vivo de descripción; he aquí el procedimiento peculiar de la creación musical.

La interpretación es un arte creativo. Reproduce la pieza con sonidos reales, pero no lo hace mecánicamente, sino supliendo y enriqueciendo el contenido estético de la partitura en virtud de la activa influencia de la personalidad creativa del ejecutante. Este es su rasgo peculiar.

Ejecutar con exactitud los signos de la partitura es el requisito primario de la interpretación, aunque no por eso el músico pueda trabajar sin espíritu creador. La interpretación tiene su propia tarea de descripción, su mundo de creación peculiar.

Las ideas y los sentimientos reflejados en la obra se enriquecen con la interpretación. Es difícil expresar con las grafías los fenómenos psicológicos, incomparablemente más ricos, delicados y complejos que los fenómenos exteriores de la vida humana. El compositor, profundizando en la vida y el mundo interior del hombre, capta ideas y sentimientos esenciales y medulares y los refleja en la partitura. Ello, empero, no significa marcar límites a las posibilidades descriptivas en lo que respecta a la expresión de esas ideas y sentimientos. Con buena interpretación es posible poner de relieve hasta los detalles emotivos que no se pueden reflejar en la partitura, extendiendo extraordinariamente el mundo emotivo de la música. Si se trata de una pieza que describe la feliz y digna vida de nuestro pueblo y sus sentimientos, la interpretación los expresa con profundidad, con varios métodos técnicos, ora tranquila y apaciblemente, con emoción lírica interior, ora cálida y vehementemente. Cuanto más delicados sentimientos, que no pueden representarse con grafías, se manifiesten con sonidos en la interpretación, tanto más rico y fecundo se vuelve el mundo descriptivo de la obra.

La interpretación pormenoriza, amplía y profundiza el propósito descriptivo del compositor.

No puede existir el trabajo creativo del músico al margen del propósito descriptivo del compositor. Su interpretación de la obra musical es el proceso de llevar a la práctica vívida y profundamente este propósito. El espíritu creativo del músico que se manifiesta en la

interpretación parte de la voluntad de materializar mejor el propósito descriptivo del compositor.

Este propósito se encarna en el pentagrama en virtud de las grafías. Mas, estos signos no pasan de marcar los requisitos fundamentales, indispensables, para la interpretación de la pieza; de ninguna manera representan por completo el propósito descriptivo del compositor. Por muchas grafías que se pongan, es imposible reflejar en el pentagrama todas las exigencias que el compositor presenta a la interpretación. La concreción y profundización de los detalles del propósito descriptivo del compositor, imposibles de representar con grafías, pertenece a la esfera de la creación original del intérprete. Si con signos musicales se indica ampliar o acelerar ciertas partes de la obra, la ejecución debe determinar con cuánta amplitud y rapidez hacerlo. El intérprete debe analizar cada grafía en varios aspectos para conocer el propósito descriptivo del compositor, y con su ejecución original, pormenorizarlo, ampliarlo y profundizarlo. Entonces la interpretación producirá mayor impresión.

La ejecución, con sus peculiares recursos y métodos de expresión, crea imágenes musicales originales. Se basa en distintos timbres y tesituras de las voces y la gran capacidad expresiva de los instrumentos. Sus recursos de expresión son: la dinámica, la regulación de la velocidad, el fraseo, la articulación, la colorística y otros. Estos proporcionan suficientes posibilidades para, con la ejecución original, dar representaciones infinitamente variadas y nuevas.

La música da gusto diferente cuando se canta o se toca. Aun tratándose de las voces, la interpretación produce variados efectos según sean femeninas o masculinas, o sean soprano, bajo o tenor. Lo mismo sucede con los instrumentos, según sean nacionales u occidentales, de cuerdas, de madera o de metal.

La música cambia de carácter según cómo se usan los recursos de ejecución. Una misma melodía produce sentimientos estéticos diferentes cuando se toca fuerte o débil, rápido o lento, y según el modo de la respiración, la pronunciación y el timbre.

Si se ejecuta bien utilizando con eficiencia los medios y recursos de expresión propios de la interpretación, la descripción musical puede

resultar original e impresionante al representar con profundidad el contenido ideológico y estético anotado en el pentagrama.

La interpretación tiene tres etapas de representación. Para interpretar perfectamente una pieza, el músico tiene que pasar por la etapa de conocerla, la de ensayarla y la de elevar el nivel de representación, haciéndola emotiva. Si un cantante quiere ejecutar un número, primero debe analizarlo suficientemente e interiorizarlo, luego aprender a cantarlo con belleza y finalmente elevar el nivel de representación. Las etapas de análisis, de ensayo y de representación son los procesos ordenados de la ejecución que no pueden cambiar de lugar ni saltar. Sin respetarlos no es posible realizar debidamente la difícil y compleja tarea de la creación musical destinada a interpretar las piezas de modo intachable en el escenario.

El músico empieza su trabajo creativo por el análisis de la pieza. Analizarla y conocerla a fondo constituye la condición primaria para interpretarla de modo inmejorable. Únicamente sobre la base de su análisis y conocimiento puede ejecutarla bien a tono con sus características. Sólo entonces puede elaborar correctamente el plan de interpretación, aplicar hábilmente sobre su base los recursos y métodos de ejecución y, de esta manera, plasmar con propiedad las características de la pieza y sus requisitos, desde la melodía, la armonía, el ritmo y la textura hasta la instrumentación. La falta del análisis y conocimiento puede traer como resultado que la interpretación resulte improvisada y, por tanto, subjetiva.

No se puede llegar a conocer fácilmente una composición musical después de una o dos lecturas de su partitura. El músico tiene que profundizar en su estudio y análisis junto a la personalidad del autor, hasta conocer con certeza el contenido ideológico y estético de la obra y las características de su forma para encarnarlos en la interpretación.

El trabajo creativo del músico se profundiza durante el ensayo.

Una vez hecho el análisis del texto el músico debe centrar su atención en interpretarlo de manera hábil y exacta según lo escrito en el pentagrama. De no resolver este problema no puede desenvolverse en el mundo descriptivo de la obra ni expresar debidamente los sentimientos.

Interpretar con habilidad y exactitud según la exigencia de lo anotado en el pentagrama es un problema que sólo se resuelve con un incansable ensayo. Sin el ensayo es imposible satisfacer con propiedad los requisitos descriptivos en la ejecución. El ejecutante debe ensayar sin descanso hasta resolver completamente los problemas técnicos que le presenta el texto e interiorizarlo perfectamente. Sólo entonces puede interpretar la pieza con alto nivel, manteniendo constantemente el tono y la velocidad correctos y sin cometer ningún error.

El trabajo creativo del ejecutante se completa en el proceso de perfeccionar la representación con una patética manifestación de los sentimientos. Una vez analizada plenamente la pieza y adquirida la habilidad para ejecutarla libremente, queda por cumplir sólo la tarea de perfeccionar la representación musical mediante la manifestación de los sentimientos. En esta etapa, el ejecutante se sumerge en el mundo de la música e interpreta patéticamente lo descrito con garfías mediante la manifestación verídica de sentimientos fecundos. Cuando llega a expresar con profunda emoción mediante su ejecución virtuosa los sentimientos musicales, se perfecciona la interpretación de lo descrito con signos musicales y termina el trabajo del intérprete.

Lograr una buena canción y una ejecución virtuosa viene a ser el objetivo principal de la creación musical. Ambas no pueden considerarse separadas. Cuando la canción es buena, da gusto tocarla, y cuando se toca con habilidad, la melodía suena impresionante, preciosa.

2) MANIFESTAR DE MODO APROPIADO LOS SENTIMIENTOS NACIONALES Y EL GUSTO ESTETICO ACTUAL EN LA EJECUCION

Un problema importante que se presenta en la ejecución es interpretar a tono con el gusto y los sentimientos nacionales de nuestro pueblo.

Para hacerlo así es necesario ejecutar a nuestro estilo. Con una manera exótica es imposible interpretar con gusto coreano la música

coreana. Sólo a nuestra manera es posible ejecutar con virtuosismo la música nacional, poniendo de relieve su naturaleza.

No hacemos la revolución en un país extraño, sino hacemos la revolución coreana en la tierra coreana. Por eso, aun cuando toquemos una composición, debemos elegir una pieza coreana apropiada a los sentimientos de nuestro pueblo y que refleje la realidad del país. Ejecutando a nuestro estilo debemos interpretar las composiciones de modo inmejorable, a tono con los sentimientos de nuestro pueblo, y siempre dejar constancia del gusto y la fragancia peculiares de nuestra música.

Aun en el caso de ejecutar la música exótica, debemos hacerlo a nuestra manera. Para estar al tanto de la tendencia del desarrollo de la música moderna, conocer las composiciones de otros países y la música clásica, patrimonio común de la humanidad, es ineludible tocarlas. Esto tiene importancia también para ampliar y desarrollar los intercambios con otros países en el campo del arte musical.

Un importante principio que ha de observarse en la ejecución de las composiciones exóticas es hacerlo con las sanas y revolucionarias, ajustadas con el gusto de nuestro pueblo. Interpretarlas a nuestra manera no significa, desde luego, que cambiemos, incluso, los sentimientos estéticos peculiares permeados en ellas, para adaptarlos a los nuestros. Hay que ejecutarlas a nuestra manera de modo que satisfagan el gusto musical de nuestro pueblo, sin alterar sus sentimientos estéticos originales. Entonces esas composiciones serán apreciadas por nuestro pueblo.

Para desarrollar con originalidad la música vocal, es necesario observar los postulados que establecimos para la articulación y la manera de cantar.

Lo básico en la vocalización lo constituyen el sonido y la respiración. De no resolverlo, no se puede cantar como es debido. Sólo con una buena voz y respiración apropiada, es posible interpretar bien manifestando libremente los sentimientos musicales.

En la música vocal el sonido y la respiración se resuelven en virtud de las articulaciones. La calidad del sonido y la respiración están

relacionadas en parte con las condiciones físicas innatas del cantante, pero si éste no domina los métodos científicos de articulación, no puede cantar con propiedad, por muy bueno que sea el color de su voz y por suficiente que sea su volumen y profunda la respiración.

La articulación refleja también las características nacionales. En el pasado hubo quienes trataron de introducir por entero los métodos extranjeros de articulación, aduciendo que es común al mundo y no refleja las características nacionales. Este es un criterio no científico que la considera como algo puramente físico.

La articulación no representa una simple cuestión técnico-práctica. Es más una cuestión estética relacionada con la sensualidad musical nacional que un problema técnico-práctico relacionado con las condiciones físicas del hombre. Los dones concretos que a cada uno permiten percibir y aceptar la música se manifiestan directamente en la articulación, y según cómo se hace ésta se expresan diferente las ideas y los sentimientos de la pieza, al igual que su estilo estético.

En cuanto a las condiciones físicas humanas, las de los coreanos no pueden ser iguales a las de los occidentales, por tanto, la pronunciación y la estructura de los órganos acústicos basadas en ellas tienen sus características peculiares, que se dejan sentir en la articulación.

He aquí la razón por la que un italiano puede cantar irreprochablemente canciones de su país, pero tiene dificultades con las nuestras. El método de articulación italiano es ampliamente conocido en el mundo, mas su aplicación mecánica hace imposible interpretar nuestras composiciones a tono con los sentimientos del pueblo. Con métodos de articulación extranjeros no se puede dar cauce a las diversas y delicadas técnicas de articulación de carácter popular de nuestro país ni realce al peculiar gusto de nuestras canciones populares. En lo que respecta al principio científico de la articulación existen puntos comunes, pero, en lo tocante a sus maneras concretas, cada nación tiene peculiaridades que han de manifestarse con nitidez.

Debemos optar por un método que permita producir sonidos claros, suaves, bellos, sólidos, despejados, majestuosos, conforme a nuestros sentimientos. Los rudos, ásperos, oscuros, tristes, tortuosos y agudos no

se avienen a la sensualidad estética de nuestro pueblo. A nadie le gusta oír una canción ejecutada con tales sonidos.

Los cantantes de otros tiempos lanzaban sonidos tan estridentes que era difícil distinguir si eran de hombre o de mujer. Pese a ello, ciertas personas, que, según decían, se dedicaban a la música vocal nacional, trataron de restaurar esas voces arguyendo que ellas se basaban en la articulación tradicional. Calificar de tradicional y tratar de restaurar lo que entra en contradicción con la sensualidad estética nacional de nuestro pueblo, que prefiere la música bella y suave, y que no está a tono con su gusto actual, es una manifestación del restauracionismo. Establecer el Juche en la articulación no tiene nada que ver con el restauracionismo.

Producir sonidos bellos no sólo es un requisito para permear la interpretación musical de sentimientos nacionales, sino también para reflejar con verismo el gusto estético del pueblo.

Hay que cantar a tono con el ideal estético del pueblo. Gozar de una música bella es el unánime ideal estético del pueblo; a éste le gusta oír cantar con sonidos bellos. Actualmente, en algunos países existen cantantes que, diciendo que así es la música moderna, interpretan de modo extravagante, con voces broncas, ásperas e, incluso, asfixiantes. Se trata de una tendencia que se burla del gusto estético del pueblo, y una manifestación del concepto estético burgués que paraliza la sana mentalidad de las personas y aspira a la música erótica. En nuestra música no puede tolerarse la más mínima manifestación de lo que se opone a la exigencia y aspiración del pueblo; al adoptar las maneras de articulación hay que hacerlo con las que permiten entonar de modo agradable conforme al gusto estético del pueblo.

Para articular sonidos hermosos, es indispensable dominar el principio y los métodos científicos de formarlos.

Los sonidos se oyen bellos cuando se producen con naturalidad. A menos que resuelva el problema de formarlos con naturalidad, el cantante no puede emitir bellos sonidos.

Para producir los sonidos con naturalidad hay que atenerse al principio científico de su formación. Siempre son enteros y naturales los

sonidos cuando los órganos acústicos del hombre funcionan de modo natural y eficiente, sin ningún impedimento. Si sus funciones se ven obstaculizadas por causas artificiales, no pueden formarse agradables sonidos.

Las correctas maneras de articular producen sonidos bellos y espontáneos. Cuando la resonancia es libre, la respiración correcta y holgada, las notas superiores e inferiores unidas con armonía y la pronunciación correcta, pueden formarse con naturalidad sonidos exquisitos. La resonancia, la respiración, la modulación y la pronunciación constituyen los recursos principales de la formación de sonidos, que el cantante debe dominar perfectamente.

Emitir mucho sonido nasal no es un método científico de resonancia. En ese caso la canción se oye vulgar. La voz del cantante ha de partir desde el registro del pecho de una manera natural y libre.

El cantante que no ha logrado modular con habilidad no puede unificar las notas superiores e inferiores con un mismo volumen ni timbre ni asegurar con naturalidad las ligaduras. El hecho de que algunos cantantes no emiten con facilidad sonidos altos, más bien gritan o hacen inflexiones, se debe a que no han logrado dominar las reglas de la modulación.

Respirar con exactitud es una de las condiciones preliminares para producir sonidos de modo fácil y cómodo y manifestar con naturalidad los sentimientos musicales. El cantante que no sabe respirar debidamente no puede interpretar la pieza de modo natural y satisfactorio porque puede faltarle el aire.

De igual modo, pronunciar con exactitud constituye un problema importante de la articulación. La pronunciación incorrecta no permite transmitir debidamente el significado de la letra ni expresar con claridad las ideas ni los sentimientos de la obra. Dado que la letra contiene concretamente la idea de la pieza, ha de transmitirse al oyente con claridad. El cantante que no sabe transmitirla, no puede crear una obra musical realista. El cantante, además de saber emitir sonidos con belleza, debe dominar las reglas que le permiten pronunciar con exactitud y

expresar los delicados matices y los colores estéticos de las palabras coreanas.

El color estético y el gusto de una pieza musical cambian según la manera de cantar. Para hacer una interpretación musical a tono con los sentimientos estéticos y las ideas de nuestro pueblo es ineludible aplicar nuestras prescripciones en la manera de cantar. Por excelentes sonidos que uno emita, si no sabe interpretar la pieza según esas prescripciones, no puede ser apreciado como un buen cantante.

En el pasado no eran pocos los que consideraban que nuestra manera de cantar se ciñe únicamente a las canciones de carácter popular, y no tiene que ver con las de origen occidental. Pensaban así porque no conocían la esencia de la manera coreana de cantar ni poseían conceptos correctos del carácter popular y del carácter occidental.

La manera coreana de cantar no se determina según si es de índole popular u occidental. Por supuesto que es diferente la manera de cantar que rige las canciones de carácter popular y las del occidental. Pero la manera coreana de cantar no depende de esto. Si una canción es del carácter popular o del occidental no constituye un problema para definir esta manera, lo importante es si tiene encarnados correctamente o no los sentimientos estéticos nacionales de nuestro pueblo y el gusto estético actual. Si una manera de cantar de índole occidental se aviene a la expresión de estos sentimientos y gusto, puede asimilarse en la nuestra.

La manera de cantar refleja la exigencia de la época, por tanto, consta de lo tradicional y lo renovado. La de *phansori* de otro tiempo, caracterizada de estridente, no puede ser apropiada a nuestras melodías nacionales, y aun tratándose de la que se aplica en la ejecución de canciones populares, si se mantiene como antes no puede encarnar correctamente el gusto estético de la actualidad en la interpretación vocal. De igual modo, la manera de cantar las piezas folclóricas desarrollada en un nuevo plano en nuestra época, no se aviene a las canciones ordinarias, es sólo propia de aquellas piezas y otras de la misma índole.

En lo que respecta a las canciones ordinarias, deben interpretarse a la manera apropiada a las de carácter occidental, pues sólo así pueden dar

su gusto propio. Esto no quiere decir que esta manera permite ignorar los sentimientos estéticos nacionales. La manera de cantar para las canciones ordinarias debe ser de tal índole que coadyuve a interpretarlas dando vida a las características occidentales y manifestando a la vez los sentimientos estéticos nacionales. Si cubre estos requisitos, puede llamarse manera coreana de cantar.

No es nada extraño que en la música de carácter occidental pueda aplicarse el modo coreano de cantar. La música occidental significa, originalmente, música vocal introducida desde esa parte del planeta. En virtud del intercambio de la cultura musical, desde hace mucho tiempo pervive en el arte musical de nuestro país la de carácter occidental, junto con la popular. Con el paso del tiempo en ella se reflejaron las características nacionales y penetraron las peculiaridades de la música nacional, como resultado de lo cual, paulatinamente, ha ido cobrando nueva forma, distinta a la anterior, y hoy ha llegado a consolidarse como la nuestra. Por esta razón, la música de carácter occidental de la que hablamos no es igual a la música occidental. Si usamos las palabras nacional y occidental es para diferenciar, en todo caso, la música vocal basada en las canciones populares de la basada en las modernas, las cuales integran la música coreana, aunque tienen características diferentes. Dado que la de índole occidental constituye una forma de la nuestra, es natural que admita la manera coreana de cantar, diferente a la que los occidentales aplican en la suya. Hay que tener un amplio concepto de la manera coreana de cantar; no se debe considerar circunscribiéndose únicamente a la música nacional o a la occidental.

Hay que aplicar el modo coreano de cantar a tenor de las características de la música nacional y la de carácter occidental.

Hacer valer ese modo tanto en la música nacional como en la de carácter occidental no significa mezclarlas. La música nacional debe manifestar sus peculiaridades, y la de índole occidental las suyas. Ya hace mucho nuestro Partido recalcó que en nuestra música no deben estar fundidas las canciones populares y otras ordinarias, ni la música nacional y la de carácter occidental deben aparecer como un híbrido. El modo coreano de cantar debe ser tal, que, delimitando claramente la

música nacional y la de carácter occidental, permita, en general, interpretar a tono con los sentimientos estéticos y las ideas del pueblo.

Actualmente, en nuestro país se ha creado una forma que combina lo nacional con lo de carácter occidental, como por ejemplo, el solo y el coro de canciones populares, que es apreciada por el pueblo. La combinación de lo nacional con lo de índole occidental, que nos hemos propuesto promover recientemente, viene a ser una importante vía para desarrollar con sentido moderno la música nacional. En este sentido, debemos guardarnos de confundir lo nacional con lo de carácter occidental. Para combinarlos correctamente se debe prevenir que ambos se destaquen por separado como resultado de absolutizar sus peculiaridades o se confundan a causa de ignorarlas.

La nacional se distingue claramente de la de carácter occidental por su peculiar trino y trémolo. Dar a la obra un sabor exquisito añadiendo diversos micrófonos a las notas escritas, tomadas como su esqueleto, y empleando delicados trinos, representa la peculiar técnica que caracteriza a la música popular. Entre las variedades del trino de la música nacional está la que se ejecuta, a guisa del floreo, con corta distancia de uno o dos tonos, y la que se prolonga melódicamente ligando varios tonos.

Esta técnica particular de la manera de cantar de la música nacional no se limita al trino ni al trémolo; tiene tan ricas y diversas variantes, unas nacidas de otras, que es difícil optar por las más adecuadas. El cantante que no sabe aplicar con acierto esa técnica no puede ser intérprete de canciones populares, no puede hacerlo bien, a tono con sus características.

La música occidental tiene también su manera, por tanto, el cantante especializado en ella tiene que estimar sus peculiaridades específicas. La música popular no puede sustituir a la occidental en la técnica de interpretar con fuerza y amplitud las canciones. Lo que se debe tener en cuenta infaliblemente al plasmar las características de la música popular y la occidental es apreciar el gusto estético de la época y los sentimientos estéticos nacionales de nuestro pueblo.

No se debe cantar de modo antiguo, so pretexto de hacer valer la manera de cantar de la música popular. Si al cantar las piezas populares

se introducen más trinos de lo necesario o trémolos demasiado intensos, eso no corresponde con los sentimientos estéticos de nuestro pueblo ni con el gusto estético de la época. Si aparecen frecuentemente trémolos intensos, pueden sonar a lo antiguo, y si se abusa del trino o se le da un tratamiento complicado, ninguna parte de la canción puede interpretarse con propiedad, y resultará inarmónica al escucharla.

Al aplicar la manera de cantar de la música occidental no hay que imitar por entero lo ajeno.

En el pasado, ciertos cantantes consideraban que las características de la música occidental se manifiestan al emitir sonidos altos y prolongados como lo hacían otros. Esto no le gusta a nuestro pueblo; le gusta oír cantar con voces bellas, suaves y seguras. Pronunciarse por las características de la música occidental, ignorando los sentimientos estéticos de nuestro pueblo, es una expresión de dogmatismo. El restauracionismo y el dogmatismo no tienen que ver con nuestra forma de ser, y al margen de los requisitos del modo coreano de cantar, no puede hablarse de las características de la música popular ni de la occidental.

En la ejecución de los instrumentos musicales hay que procurar que se manifiesten de forma apropiada las peculiaridades de los nacionales y los occidentales.

Lo que en ella se debe resolver con preferencia es el problema de la técnica. Cada instrumento tiene una técnica peculiar de ejecución. Sus características se revelan en ésta, que, además, ejerce grandes influencias sobre el timbre y volumen de aquél.

Los instrumentos nacionales y occidentales tienen diferente ejecución. Violín y *sohaegum* son, por igual, instrumentos de cuerda, pero su ejecución es diferente; lo mismo ocurre con la flauta travesera y el oboe, y *jotae* y *saenap*, que son instrumentos de viento y madera. La técnica de ejecución del trémolo y los microtonos es un don peculiar de los instrumentos nacionales que los occidentales no poseen.

El ejecutante debe sacar mayor provecho de las características de su instrumento, sea nacional u occidental.

En lo que se refiere a la ejecución del *kayagum* se debe hacer bien el trémolo, pues sólo así es posible dar su gusto peculiar. También es grato oír a *danso*, *jotae* y otros instrumentos, cuando se tocan intercalando los trémolos. En un tiempo, los ejecutantes del *kayagum*, con el pretexto de que modernizaban su ejecución, desecharon el trémolo, y resultó que no se podía distinguir del arpa o la guitarra. En la ejecución de los instrumentos nacionales como el *kayagum* saber hacer trémolos es un don virtuoso, por lo que no hacerlo es renunciar a dar el gusto principal de esos instrumentos, y ese no es nuestro método de creación artística. Es loable modernizar la ejecución de los instrumentos nacionales, mas no es aceptable debilitar su colorido nacional o hacerles producir timbres iguales a otros.

Su modernización ha de efectuarse dando vida al trémolo y otros rasgos propios. Por supuesto, en la ejecución del *kayagum* y demás instrumentos no es necesario intercalar trémolos demasiado intensos como se hacía en el pasado. Para dar colorido nacional no hay que hacer sentir el regusto antiguo. El trémolo debe emplearse en los compases adecuados de modo que luzca; sólo entonces pueden manifestarse los sentimientos estéticos nacionales y estar a tono con el gusto estético actual.

Los ejecutantes de los instrumentos nacionales, al aplicar con habilidad la peculiar técnica de su ejecución, sobre todo el trémolo y los microtonos, deben procurar que en su trabajo se aprecie palpablemente el excelente talento musical de nuestro pueblo.

También en la ejecución de los instrumentos occidentales ha de destacarse lo propio de éstos. No es permisible que bajo el pretexto de establecer el Juche los toquen como los instrumentos nacionales. Si se tocara el violín como se toca el *haegum*, ignorando sus características, no habría razón de promover ese instrumento en nuestra música. Los instrumentos occidentales tienen sus características y puntos positivos, por tanto, en la ejecución se deben poner de manifiesto. La tarea es lograr que con ellos se interprete bien nuestra música y se manifiesten los sentimientos estéticos del pueblo, sin que la ejecución deje de ser apropiada a las características de esos instrumentos.

Si con ellos se interpreta bien nuestra música, a tono con las cadencias coreanas, no habrá problema. Si se ejecutan de modo que suenen perfectamente esas cadencias, sin dejar de dar libre cauce a la técnica peculiar de su ejecución, también con ellos pueden dar el gusto coreano.

En lo que se refiere al timbre, hay que hacer prevalecer, en lo posible, el nuestro. De los instrumentos occidentales se debe descartar lo turbio y agudo de su timbre, y sacarles sonidos seguros, suaves y blandos, pues sólo entonces pueden estar a tono con el gusto y los sentimientos estéticos de nuestro pueblo.

Si con los instrumentos occidentales se ejecuta con propiedad la música coreana, concediendo relevancia al timbre adecuado a las cadencias coreanas y a la sensibilidad estética nacional, serán aplaudidos por el pueblo.

Los ejecutantes, interpretando las composiciones con virtuosismo y a nuestra manera, tienen que expresar excelentemente los sentimientos estéticos nacionales y las ideas del pueblo.

3) ENCARNAR LA PERSONALIDAD EN LA EJECUCION

La interpretación musical ha de ser nueva, original. Esta es la exigencia consustancial del arte musical jucheano, y una importante condición para fortalecer la función cognoscitivo-educativa de la obra. Tal interpretación puede expresar de modo vívido y verídico las ricas y diversas ideas y sentimientos de los seres humanos y la belleza estética de la vida; da gusto oirla.

Para presentar una interpretación musical nueva, original, es necesario expresar con claridad los matices estéticos de las composiciones conforme a sus características peculiares.

Cada composición musical tiene sus características peculiares. Las ideas y los sentimientos del hombre y su sensibilidad estética de la vida, que debe reflejar la música, son ilimitadamente ricas y diversas. Ellas se

convierten en contenido de la obra musical y determinan su forma. En las composiciones se deja impresa la personalidad creativa de sus autores, por lo cual cada una de ellas tiene características peculiares en el contenido temático e ideológico y la forma expresiva.

Las características de una obra musical se manifiestan palpablemente en sus matices estéticos. Sólo interpretando correctamente esos matices el ejecutante puede presentar excelentes números peculiares conforme a sus características. Lo principal de la ejecución es comprender de modo correcto el sentido estético de la pieza y expresar fielmente sus ideas y sentimientos.

Para expresar correctamente los matices estéticos de una composición es indispensable conocer a fondo su tema y su contenido ideológico y estético.

Sólo así el ejecutante puede captar con acierto el matiz estético peculiar de la pieza dada, y al expresarlo con claridad, puede interpretar de modo característico y original.

También en las composiciones lo principal es el contenido. Sus matices estéticos han de depender, en todos los casos, del contenido y estar orientados a expresarlo con mayor claridad. Un matiz estético que no se avenga al contenido desvirtúa el carácter de la obra y destruye la veracidad de la interpretación.

Es preciso, asimismo, conocer bien el motivo histórico de la obra para expresar correctamente su matiz estético en la ejecución.

El análisis de las obras que quedan frescas por largos tiempos en la mente del pueblo evidencia que tienen sendas circunstancias sociales de creación y motivos históricos significativos.

En la canción *Mayo victorioso* está reflejada la emoción de los obreros, quienes, marchando a paso firme por la plaza el día de la fiesta que disfrutaban por primera vez después de la liberación, enviaban efusivos saludos de agradecimiento, con ardorosas aclamaciones, al gran Líder que levantara el Estado de los obreros y campesinos y les trajera la verdadera felicidad a las masas populares trabajadoras, humilladas y oprimidas. Si se canta esta pieza musical con clara noción de las circunstancias sociales en que se creó y de su motivo histórico, se

expresará su carácter con mayor claridad en lo estético y conmoverá más a los oyentes.

De igual modo, el ejecutante debe poner de manifiesto con fineza las características expresivas de la melodía.

Dado que en la música la melodía constituye el recurso principal para expresar el contenido ideológico y estético, la tarea primordial de la factura es interpretarla con propiedad.

Toda melodía tiene características distintivas en tono y ritmo, escala y armonía, compás y velocidad. Cada composición es distinta también en el modo del movimiento y la progresión de la melodía. Para interpretar con originalidad una pieza musical conforme a su carácter, el ejecutante tiene que expresar detalladamente en la factura las características expresivas de su melodía.

Canción de movilización general y *Canción de emancipación de la mujer* son revolucionarias en el contenido, pero sus melodías tienen diferentes formas expresivas. Para interpretarlas a tenor con sus caracteres, hay que tocar allegro la primera y moderato con holgura la segunda. Sólo entonces aquélla puede dar su gusto emprendedor y combativo y ésta su sabor estético sencillo y calmado. Si canciones de distinto carácter se interpretan de una misma manera, sin tener en cuenta las peculiaridades expresivas de sus melodías, es posible que sus aires cambien.

Para interpretar las composiciones de una manera nueva, original, el ejecutante debe procurar que se pongan de manifiesto las características de sus géneros y las de sus formas de factura.

Toda composición musical tiene sus características genéricas y se apoya en determinada forma de ejecución. Las características de las canciones líricas y de las marchas son distintas; lo son también las del solo, el coro pequeño y el *pangchang*. La ejecución debe hacerse a tono con las características de su forma y del género de la pieza.

Algunas composiciones exigen del virtuosismo profesional, y otras, de ser interpretadas de modo sencillo para que las masas puedan cantarlas con facilidad. *Aquí es el paraíso socialista* sólo puede

proporcionar placer con el alto virtuosismo del cantante; mas, *Canción a la arada* es agradable oírla cuando se entona con sencillez y amenidad.

El virtuosismo en el solo vocal o instrumental es diferente al que se aplica en la ejecución de piezas de la forma de ensamble. En el primer caso, el solista debe manifestarlo con primor. Si el solo vocal o instrumental tiene buena ejecución o no, eso depende del solista porque él es el encargado de la melodía principal.

Al solo vocal e instrumental es importante asegurarle un buen acompañamiento. Pero si el solista no ejecuta con propiedad, no se logra la música por destacado que sea el acompañamiento.

El solista tiene que exhibir sin reservas su destreza en la factura, mientras el acompañamiento ha de estar sometido a exaltarla. El solista no debe seguir al acompañamiento para darle realce. En la interpretación musical el acompañamiento debe seguir al cantante, y no al revés. Es así que el cantante, sin restringirse por el acompañamiento, puede cantar bien ostentando su virtuosismo en alto grado.

En lo tocante a la ejecución de una pieza de ensamble, el virtuosismo individual de los ejecutantes ha de someterse a la armonía general. En ese caso no hay que absolutizar la destreza individual de una voz.

La fuerza atractiva de la interpretación de un ensamble radica en la belleza de la armonía artística.

El ensamble tiene dos aspectos: el técnico y el escénico. Una composición de la forma de ensamble puede lograr la perfecta unidad de armonía artística cuando tiene asegurados estos dos aspectos: el primero, que se percibe por el oído, y el segundo, que se abarca con la vista.

El aspecto técnico, destinado a alcanzar la unidad de sonidos, la armonía de las vibraciones musicales, constituye lo principal en la interpretación del ensamble. La sonoridad musical se escucha armoniosa cuando el timbre y el volumen se unen en la interpretación. El timbre y el volumen, recursos principales para expresar los sentimientos estéticos musicales, logra su unidad y concordancia en virtud del ensamble técnico.

En las composiciones de la forma de ensamble no hay que menospreciar el aspecto escénico por dar importancia al técnico. La

armonía escénica tiende a asegurar la unidad de los gestos y movimientos de los ejecutantes, por eso en las funciones escénicas es de suma importancia lograrla. También en la abertura de la boca de los cantantes ha de apreciarse la unidad armónica. Si uno o dos cantantes abren poco la boca, mientras otros la abren mucho, no es grato verlo ni se produce buena sonoridad.

En la orquesta, los ejecutantes de instrumentos de cuerdas deben mover el arco como un solo hombre. Si, al tocar una misma melodía o un mismo ritmo, un ejecutante desliza el arco hacia arriba mientras el otro lo hace hacia abajo, el escenario se verá desordenado, los sonidos no tendrán unidad, y en consecuencia no se producirán debidamente las sensaciones estéticas musicales.

En la interpretación musical el ensamble técnico y el escénico están inseparablemente relacionados. Sólo a condición de que con la completa solución del problema de la técnica de ejecución se asegure la plena armonía en las vibraciones musicales, se resuelve con facilidad el problema de alcanzar la uniformidad de los gestos y movimientos, y sólo si el escenario presenta concordancia en función de la unidad de los movimientos y los gestos, las vibraciones musicales pueden producir efectos armoniosos. Sin alcanzar el ensamble técnico, no es posible lograr el ensamble escénico, y viceversa.

Para el ensamble, en el que los efectos musicales deben estar armonizados perfectamente, tanto desde el punto de vista del oído como desde el visual, vale sólo la destreza de ejecución que concuerda con la armonía general, y no la individual que desentona con ella. La habilidad individual de los ejecutantes debe someterse a la armonía general, y su fantasía artística y virtuosismo estar unidos en los efectos musicales.

Para alcanzar un alto nivel de ensamble es indispensable unificar los métodos de ejecución por una misma pauta. De no lograrlo no se pueden esperar sonidos armoniosos ni coordinar los gestos y movimientos. Sólo unificándolos, se logra la unidad del timbre y se aclara el carácter de la obra.

En el ensamble vocal deben unificarse los métodos de articulación y las maneras de cantar. Si éstos son diferentes, el timbre desentona y

resulta difícil cantar conforme a las exigencias descriptivas de la obra. Las voces deben ser uniformes, como si se rigieran por una misma pauta, y la respiración y el empleo del trino han de ser al unísono; éste es el único camino para lograr efectos vocales pulidos y unificados en ensamble.

Para el ensamble instrumental es preciso unificar los métodos de tocar. Sólo así es posible asegurarle un alto nivel de expresión. De lo contrario, se desentonan las vibraciones y el timbre sale turbio.

También para mantener vivas las características peculiares de cada instrumento es necesario unificarlos. El ensamble instrumental no es jamás la mezcla de sonidos de varios instrumentos en la que sean ignoradas sus características peculiares. Al contrario, tiene por premisa mantenerlas vivas.

En el método de tocar se reflejan las características peculiares del instrumento dado. En el ensamble instrumental cuando los métodos de tocar se unifican, estas características se manifiestan palpablemente y las diferentes vibraciones de los instrumentos alcanzan la concordancia que redunda en el mejor efecto armónico.

La unidad de ideas y voluntad de los ejecutantes es un importante requisito para lograr un alto nivel de ensamble en la interpretación musical.

El efecto del ensamble no es de una simple tarea técnico-práctica. En la música concertante se alcanza la refinada concordancia en virtud de la elevada destreza de los ejecutantes y la unidad de sus ideas y su voluntad. Esta unidad permite a los ejecutantes someter su personalidad creativa y talento artístico a la concordancia general conforme al objetivo común de alcanzar un efecto musical.

El que cada ejecutante manifieste palpablemente su personalidad es un importante problema para lograr un efecto nuevo, original.

Todo ejecutante tiene su personalidad. Dado que todos poseen su idiosincrasia, sus gustos y preferencias en cuanto a la música son distintos y lo son también la habilidad con que manejan los recursos y métodos de expresión. Cuando un intérprete manifiesta notoriamente su personalidad, el efecto musical será peculiar, original. Una nueva

composición musical no puede lucir si no es penetrada por la personalidad del ejecutante.

Para que un intérprete exhiba su individualidad, es necesario escoger composiciones adecuadas. Esta es la condición preliminar para ejecutar en la mejor forma. Al elegir composiciones adecuadas el ejecutante puede exhibir sin reservas su virtuosismo haciendo gala de su carácter peculiar y ofrecer efectos musicales nuevos, originales.

Las composiciones para escoger deben ser apropiadas a las condiciones físicas de cada ejecutante y sus peculiaridades técnicas.

Si analizamos cómo ejecutan, algunos tocan mejor las melodías rápidas, ágiles, mientras otros se muestran más diestros con las lentas y líricas. Así se expresan el carácter psicológico de los intérpretes y sus condiciones físicas y peculiaridades técnicas.

Las condiciones físicas innatas de los ejecutantes son diferentes. Así son las capacidades de los órganos sonoros de los cantantes, la disposición de las manos de los instrumentistas de arco y la flexibilidad de los labios y las lenguas de los de viento.

También lo son sus características técnicas. Resultan distintas las peculiaridades técnicas de los solistas y operistas, y de los cantantes de canciones populares y occidentales. Dado que cada ejecutante tiene diferentes condiciones físicas y peculiaridades técnicas, si se escogen composiciones sin tenerlas en cuenta, no puede tocarlas bien.

En el caso del cantante debe escoger canciones en correspondencia con sus órganos sonoros y respiratorios.

Para exaltar su personalidad en la interpretación musical, el ejecutante debe aplicar con originalidad el método de ejecución.

En los métodos de interpretación musical no pueden tener cabida esquemas ni moldes. Dado que la vida es diversa y las composiciones son de distintos caracteres, no es necesario interpretarlas según determinado esquema o molde. En la interpretación musical el esquema y el molde constituyen un tabú. Ambos dan pie a la repetición y la similitud, que son sinónimos de la muerte en el arte.

Los métodos de interpretación musical se rigen por principios generales de acuerdo con el género y la forma de las obras. No son

iguales el de interpretación de la orquesta que produce la sensación de amplitud y esplendor y el del concierto instrumental que ha de dar un gusto ameno y apacible. Tratándose de la ópera, son distintos el método de interpretación del solo que ha de ejecutarse con emoción dramática y el del *pangchang*, cuyo sonido debe ser algo flotante y claro. Estas son características generales de los métodos de interpretación, y no recetas concretas apropiadas a las exigencias descriptivas de cada obra. Esos métodos han de aplicarse de modo original y no repetitivo, a tono con las características generales del género y forma de la obra dada, exaltando las peculiaridades concretas de ésta y la personalidad de los ejecutantes.

Para aplicar un método de interpretación el ejecutante debe hacerlo con uno nuevo, no empleado por otros, y cuando sea forzoso valerse de un método ya usado, añadirle un gusto nuevo. Por notable que sea un método, si se aplica repetidas veces, menoscaba la calidad de la interpretación; el ejecutante que imita a otros no puede presentar su cara peculiar.

La personalidad creativa del ejecutante no debe estar fija. Constantemente ha de forjarse y enriquecerse con lo nuevo a tenor de las exigencias de la época de la revolución y del desarrollo del arte y la literatura. Lo que era nuevo ayer, no puede serlo también hoy, por tanto, la personalidad que permanece inmutable no puede presentar sin cesar nuevas creaciones. Una personalidad creativa que no se manifiesta con originalidad no es personalidad auténtica, y la que no se desarrolla sin cesar no puede lucir por largo tiempo. El ejecutante debe desarrollar, enriquecer y completar constantemente con lo nuevo su personalidad creativa en diversos aspectos. Quien la considera invariable, finalmente perderá la creatividad, sujeto al molde que él mismo fabricara.

La personalidad del intérprete no es inviolable ni absoluta.

Negar la individualidad del artista es igual a negar la creación artística misma. Sin embargo, no hay que respetar ni apoyar cualquier individualidad de artista.

Dar vida a las características peculiares y obrar con liberalismo son cosas distintas. Exigir que se pongan de manifiesto las características

peculiares no significa fomentar algún gusto personal o permitir la “libertad” en la creación artística.

Nuestros trabajos para la creación artística deben realizarse, en todos los casos, bajo la dirección del Partido y todos nuestros artistas tienen que desempeñarse conforme a su orientación y exigencias. Los ejecutantes, en lugar de dar importancia sólo a su individualidad o absolutizarla en la interpretación musical, deben analizarla a la luz de la orientación y las exigencias del Partido, procurando que no se detecte ni el mínimo fenómeno liberal.

La dignidad de la vida del intérprete no reside en la cantidad de composiciones que ha tocado sino en el grado de novedad y originalidad con que las haya ejecutado. Los ejecutantes, al presentar efectos musicales que patenten las características y la personalidad de la obra, deben llenar su vida de méritos.

4) EJECUTAR CON PASION

La ejecución debe prender en el corazón de los oyentes y dejarles una profunda impresión.

Se debe ejecutar con pasión. La música, cuando se ejecuta de ese modo, conmueve al público.

En virtud de los sentimientos y la sensibilidad estética el hombre percibe la música y llega a conocer su mundo. Este es un mundo de ideas, sentimientos y sensaciones estéticas reflejados en la obra musical.

Una música, cargada de fuertes sentimientos y ricas sensaciones estéticas, puede presentar efectos profundos y llegar a lo vivo en el corazón de los oyentes. Una pieza seca en sentimientos y sensaciones estéticas no es música ni puede conmover al auditorio.

Los sentimientos y sensaciones estéticas musicales se expresan de modo pujante y caudaloso con la ejecución apasionada.

La pasión es la erupción concreta de los sentimientos en elevadas sensaciones estéticas. La ejecución apasionada condensa y profundiza en lo estético las ideas y los sentimientos de la pieza dada, e induce a los

oyentes a sumergirse espontáneamente en el mundo musical. Si se ejecuta sin pasión, de modo apacible y flojo, no se pueden manifestar los sentimientos y sensaciones estéticas, ni dar impresionantes efectos musicales ni llegar al corazón de los oyentes.

Es necesario tocar con pasión, entre otras cosas, para que se deje sentir vivamente el aliento de nuestra época revolucionaria.

La música debe palpar con el espíritu de la época. La realidad de hoy, en que florece a plenitud la vida independiente y creadora de las masas populares trabajadoras, está llena de ímpetu revolucionario, de optimismo y de fervoroso entusiasmo. Nuestra música debe reflejar con verismo los sentimientos estéticos que desbordan la vida en la realidad de hoy y expresarlos con claridad. Sólo entonces puede transmitir el aliento de la época y hacer repercutir estéticamente en el oído de los oyentes las significativas ideas y sentimientos reflejados en la pieza dada. Sin la ardorosa pasión que da pulso y viveza a la interpretación musical es imposible representar con emoción el ánimo y el optimismo revolucionarios desbordantes de nuestra vida.

La entusiasta ejecución ha de efectuarse con sentimientos verídicos.

La interpretación musical siempre ha de ser verídica. Sólo las obras musicales verídicas pueden prender en el corazón de los oyentes e inducirlos a un mundo de emociones ilimitadas.

Para interpretar con verismo no debe dejarse llevar por el sentimentalismo en la ejecución. Tocar con pasión no quiere decir dominarse por el sentimentalismo. Son cosas distintas.

Si el intérprete se deja dominar por el sentimentalismo, los efectos musicales pierden veracidad. En ese caso, es imposible adoptar la velocidad adecuada y dar los efectos musicales deseados, así como se tornan inseguros los intervalos. De ello resulta que la obra, al comienzo melodiosa y atractiva, ahora, lejos de impresionar, deja un mal sabor.

Si se deja dominar por el sentimentalismo en la ejecución, se incurre en el subjetivismo y la hipérbole. La música debe estar compuesta de modo tal, que los oyentes se impresionen, dejándose atraer espontáneamente por sus manifestaciones verídicas, y se hagan eco de ellas. Si el ejecutante, embriagado por su propio sentimiento, se muestra

emocionado por sí solo, no puede impresionar al auditorio. Esto es una expresión de la hipérbole en la interpretación musical, la que no debe permitirse, al igual que el subjetivismo.

En la ejecución los sentimientos deben responder al curso natural de la expresión sentimental en la vida.

Los sentimientos deben emanar del corazón. De lo contrario no pueden ser auténticos ni impresionar al auditorio.

Los sentimientos se manifiestan por la acción de la psiquis humana, mas, no se limitan simplemente a ser fenómenos psicológicos. Un sentimiento humano tiene expresiones exteriores correspondientes; cuanto más se acumula y condensa en el interior, tanto más palpablemente se expresa al exterior. Se manifiesta directamente, con lujo de detalles, en los gestos y acciones. Si por un gesto o una acción de una persona se puede leer su psicología y ver su mundo espiritual, es porque sus sentimientos se exteriorizan por ellos.

La pasión del ejecutante en la interpretación debe manifestarse con verismo conforme al curso natural de la expresión sentimental en la vida.

Los sonidos no deben salir simplemente de los órganos sonoros o de los golpes dactilares, sino del corazón.

Los sentimientos de la música se manifiestan marcadamente en los sonidos. Si éstos no son estéticamente completos ni denotan entusiasmo, no puede apreciarse la pasión de su ejecutante. Los sonidos quietos y vagos en lo estético no transmiten la pasión del ejecutante ni dan efectos musicales impresionantes.

Para ofrecer una interpretación impresionante, con sonidos pléticos de entusiasmo, hay que percibir en las fibras del corazón la belleza de la vida y el contenido ideológico-estético de la obra. Si el cantante expresa espontáneamente, con sonidos musicales, los sentimientos que surgen del corazón, el canto tendrá un desarrollo fervoroso, aunque no eleve la voz.

El ejecutante debe saber manifestar los sentimientos musicales también mediante gestos y acciones. Esto permite transmitir mejor el contenido ideológico y estético y el propósito descriptivo de la pieza musical. Una pieza ejecutada con cara inexpresiva y cuerpo rígido, no da

gusto escucharla ni produce impresión verídica alguna, porque está vacía en cuanto a sentimientos.

También para asegurar de la mejor forma la comunicación entre la música y el auditorio es necesario que el ejecutante manifieste libremente los sentimientos musicales con gestos y acciones. Cuando se toca un número en el escenario, el público no lo escucha solamente con los oídos sino también ve los gestos y acciones del intérprete. Por tanto, se debe procurar que el foco de la interpretación se ponga al mismo tiempo en los oídos y los ojos de los oyentes.

Sin embargo, no se debe gesticular más de lo necesario ni mover demasiado el cuerpo. Si con los gestos y acciones se acentúan los factores externos, la interpretación musical produce una impresión artificial. Los sentimientos forzados no sólo se oyen poco naturales e impropios, sino también menoscaban la calidad de la interpretación. Cuando parezca que el ejecutante se mueve, aunque en realidad no lo hace y no da la impresión de moverse aunque se mueva, puede decirse que manifiesta con verismo, en lo artístico, los sentimientos musicales.

Para lograr este resultado cada gesto y acción ha de ser la exteriorización natural de la psicología humana. Cuando se percibe la irrefrenable pasión del ejecutante, cuyos gestos y movimientos delatan fielmente los sentimientos interiores que llenan su corazón, la interpretación impresionará verdaderamente al auditorio.

Hay que regular bien los sentimientos en la ejecución. La interpretación musical debe tener variaciones y cambios. No ha de ser únicamente bella por expresar sentimientos sencillos ni ser enérgica desde el comienzo hasta el fin por ejecutarse con pasión. Aunque se trate de una canción pequeña, sus compases han de ser interpretados con suavidad, energía o amplitud según lo exijan. Las variaciones y cambios dan a la música el gusto de oír e impresionan profundamente a los oyentes al poner en tensión y luego relajar su estado de ánimo.

Desde luego, el cambio de los sentimientos no debe ser motivo para dar a la música colores estéticos policromados. El curso principal de los sentimientos en la música debe ser constante y los distintos colores que adquieren con los cambios deben derivar del sentimiento fundamental.

Sólo entonces es posible mantener patente el color principal de los sentimientos y ofrecer impresionantes efectos musicales entre los claros y oscuros estéticos que se alternan en diversa forma.

Para presentar una obra musical tejida con variaciones y cambios es necesario regular adecuadamente los sentimientos en la ejecución. Quien es plétórico de sentimientos y sabe contenerlos o reprimirlos, es un artista auténtico. El ejecutante que no sabe expresar libremente los sentimientos no puede ofrecer destacadas representaciones musicales.

El ejecutante debe saber regular los sentimientos conforme a la lógica de la vida.

La vida es la fuente de los sentimientos, por eso, al margen de su lógica, éstos no pueden manifestarse con naturalidad. Si hay tensión hay distensión, y si algo se acumula, llega a la erupción; éste es el curso del desarrollo de los sentimientos acorde con la lógica de la vida. El ejecutante, siguiendo tal curso de sentimientos, debe dar a los sentimientos musicales una regulación con cambios, pero natural.

En la ejecución es importante comenzar bien. El ejecutante debe tocar plétórico de sentimientos desde el comienzo. Sólo si comienza así puede embriagar desde el inicio el corazón de los oyentes. Si desde el comienzo no da buena impresión y no se ve dispuesto en lo anímico, no infunde la esperanza de ver una buena interpretación y el público no se dejará atraer por el mundo musical.

Comenzar lleno de sentimientos no significa que se inicie con gritos. Este no es nuestro estilo. Por lo general, en la música los sentimientos se manifiestan primero con sosiego y luego con creciente ímpetu; éste es el curso natural de los sentimientos.

En el comienzo, los sentimientos pueden expresarse de modo distinto en lo estético, según el carácter de la pieza. Algunas piezas pueden comenzar sosegadamente, con tranquilidad, y otras fuertemente, con sentimientos estéticos elevados. En este último caso no se deben expresar los sentimientos con gritos.

Los sentimientos elevados no se manifiestan con gritos o ruidos. Aun con la ejecución suave y natural y con sentimientos exuberantes es posible manifestarlos con excelencia. Si las notas moderadas transmiten

sentimientos plétóricos y sensaciones estéticas profundas, en la misma medida la ejecución puede presentar efectos impresionantes desde el comienzo.

A medida que avanza la música, el ejecutante debe acumular con holgura los sentimientos, profundizándolos y enriqueciéndolos en lo estético.

Si la emoción no crece con el paso del tiempo y se mantiene estéticamente quieta, la interpretación no puede impresionar con profundidad, sino resultar tediosa. De lo contrario, si un sentimiento cambia bruscamente o se altera con frecuencia sin acumulación, no parece verídico sino tosco, llegando incluso a romper con la emoción que ya empieza a experimentarse. En la ejecución es importante combinar adecuadamente la duración y el cambio de los sentimientos.

El intérprete debe escoger con acierto los compases susceptibles de producir grandes efectos artísticos y dar salida en ellos oportunamente a los sentimientos acumulados.

En la interpretación de una pieza no se debe menospreciar ningún compás, mas, no se puede dar a todos el mismo tratamiento. Si se trata de destacarlos todos en la misma medida, considerando que son importantes por igual, ningún compás puede destacarse como es debido.

Para interpretar una pieza se debe determinar una melodía cuyo valor artístico merece ser destacado de modo especial. El intérprete debe saber coordinar los sentimientos en favor de una o dos melodías de tal valor. Cuando en esas melodías se manifiestan libremente los sentimientos que haya acumulado y contenido para que no salgan a expresarse, la interpretación puede producir profunda impresión en medio de un claro contraste estético.

El cambio de los sentimientos en la ejecución depende en gran medida del cambio de la velocidad, el timbre y el volumen.

En la interpretación se debe respetar el compás, pero acelerar o aminorar la velocidad en los períodos que lo necesiten, a tono con los sentimientos estéticos de la obra. La amplitud de la interpretación gana extraordinarias proporciones cuando, aminorando la velocidad, se acentúa en lo estético, con suficiente reserva, el intento descriptivo

concreto de la pieza. Mas, no se puede aminorar continuamente la velocidad de la ejecución para dar mayores proporciones a la amplitud musical. Si se disminuye demasiado, se pierde la respiración musical y se dilata la emoción. Una vez que la interpretación adquiere amplitud, se debe tornar a la velocidad establecida en la partitura.

También el timbre y el volumen deben tener diversos cambios en la interpretación musical.

La velocidad es un importante factor del cambio de los sentimientos, mas, sólo con ella no pueden cambiarlos de modo diverso y delicado. Aunque dicen generalmente que la disminución de la velocidad hace agrandar la amplitud de la interpretación y su aceleramiento la reduce, si no cambian el timbre y el volumen, pueden producirse resultados contrarios.

Combinando orgánicamente el cambio de la velocidad y el del timbre y el volumen, es como el intérprete puede expresar libremente el cambio de los sentimientos y elevar al máximo la eficiencia de la ejecución.

En la ejecución deben expresarse de modo artístico los sentimientos musicales valiéndose de una probada técnica.

La pasión es la erupción de los sentimientos, pero no se desborda en la obra musical simplemente porque existen éstos. Aunque los sentimientos son fuertes, si no se apoya en la destreza artística, la interpretación no puede hacerse apasionada.

El intérprete debe exhibir una destreza probada en las representaciones.

La destreza artística es la habilidad con que se emplean con maña los recursos y métodos de la descripción. Cuando los sentimientos se describen con destreza artística, pueden transmitirse con verismo y diluir con naturalidad en cálida pasión que impresiona a los oyentes. Sólo con los sentimientos no se logra la interpretación, y en aquellos sentimientos que se revelan áridos, directamente, sin ser tratados con la destreza, es imposible sentir la cálida pasión que inflama el corazón del artista.

El virtuosismo del intérprete ha de ser pulido en lo musical.

La destreza de la garganta o de los dedos no es destreza artística verdadera. La del músico ha de estar asimilada en el concepto común de

la interpretación musical y fundida con el desarrollo estético natural de la música, de modo que los oyentes no se den cuenta de ella. Sólo una destreza musicalmente pulida puede lograr que se manifiesten los sentimientos de modo tan verídico como se experimentan en la vida, y transmitir el cálido aliento del intérprete.

La interpretación artística de una pieza musical es refractaria a adornos o retoques innecesarios.

En otros tiempos ciertos cantantes, cuando se les exigía interpretar la música con calidad artística, frecuentemente recurrían al método de reducir la velocidad y subir la tonalidad, en un intento de exhibir su habilidad y virtuosismo, en lugar de interpretar con verismo, con profunda emoción. Tratar de producir la emoción con la dilación de melodías y de mostrar la destreza con altos sonidos es un procedimiento arcaico. El virtuosismo del intérprete no debe ser nunca un virtuosismo por el virtuosismo.

Hay que ejecutar la música de modo que se deje escuchar con seguridad y naturalidad.

Puede calificarse de buena sólo aquella ejecución que, además de ser segura y natural, transmite los sentimientos y denota el virtuosismo. Interpretar con seguridad es en sí la destreza. La verdadera destreza es aquella cuyo poseedor, aunque toca con seguridad y naturalidad, atrae a los oyentes al mundo de la música con gran emoción y entusiasmo y los encanta con su primoroso y delicado virtuosismo.

Para tocar con pasión debe adentrarse en el mundo de la música.

El corazón del intérprete se embarga por la pasión creativa cuando siente el fuerte impulso de cantar la vida con todo su ser. Este impulso se origina de la afirmación de la vida. Si no existe la afirmación, no se mueve el corazón, y si no se mueve el corazón, no puede manifestarse la pasión. Para que el corazón de un intérprete se caliente por la afirmación de la vida y se inflame de pasión, debe adentrarse en el mundo de la música. Cuando de esta manera se empape de los exuberantes sentimientos estéticos que se desbordan en ella, puede aceptar como suya la vida musicalizada e interpretarla con pasión, con profunda emoción.

El músico debe tener fantasía artística. Esta fantasía pone alas a la interpretación de la obra y sirve de fuente a la pasión creadora. La fantasía artística permite al intérprete volcar su pasión en profundizar la representación, imaginándose vívidamente la vida humana y el mundo de sentimientos reflejados en la pieza. Sin fantasía artística e imaginación no se puede expresar con profundidad el contenido de la vida reflejado en la obra en forma de sentimientos estéticos, al realizar la representación con sonidos faltos de emoción y aliento.

La fantasía artística del intérprete ha de profundizarse en el sentido de dar mayor amplitud estética a los sentimientos musicales reflejados en la obra, completar y enriquecer sus manifestaciones en un nuevo plano, sin dejar de respetar esos sentimientos.

No hay que hacer una representación abstracta ni orientarse por el gusto personal, pretendiendo realizar fantasías nuevas y audaces. Una fantasía alejada de la vida descrita en la obra no tiene sentido ni puede ayudar a la interpretación. La fantasía del intérprete debe ser típica y verídica, basada en la vida y tender a desplegar con mayor emoción el contenido ideológico y estético de la pieza dada.

El intérprete debe dominar la partitura. Sólo con tal dominio puede interpretar libremente y ofrecer magníficos efectos musicales haciendo alarde de su pasión.

Dominar la partitura no significa únicamente aprenderla de memoria, sino asimilar completamente, de acuerdo con el intento del compositor, el contenido ideológico y estético y el desarrollo de sus sentimientos reflejados en ella.

Si se domina la partitura, se llega a tener la convicción de interpretar bien, sin el mínimo error, y dedicar la pasión a expresar los sentimientos musicales y a ejecutar bien. Quien domina la partitura puede interpretar libremente, y en consecuencia, los sonidos salen claros y la ejecución adquiere mayor valor cultural. En el caso contrario, no puede expresar plenamente los sentimientos ni tocar con pasión porque debe dedicar parte de la atención a ver la partitura.

Bien consciente de que sin la pasión no puede ofrecer impresionantes manifestaciones musicales, el intérprete debe observar con pasión cada aspecto de la vida y ejecutar de la misma manera cada pieza musical.

5) EL INTERPRETE DEBE SER UN EXCELENTE CREADOR

La apreciación que los oyentes otorgan a una pieza musical depende en gran medida, además del compositor, del intérprete que la lleva al escenario. El análisis de las famosas obras musicales conocidas ampliamente en el mundo da a conocer que llevan consigo, junto con los nombres de sus compositores, los de sus intérpretes a lo largo de la historia.

El intérprete es un creador independiente de descripciones musicales. Debe resolver de modo independiente todo lo relacionado con la representación musical, a partir de la selección de la pieza.

En la representación musical, el intérprete puede recibir ayuda del compositor, del director u otros colegas, pero eso no debe restringir su independencia, sino orientarse a elevar su papel creador. Tiene que ser un excelente creador capaz de resolver de manera independiente cualquier tarea de interpretación por difícil que sea, y ofrecer siempre magníficas representaciones.

Para serlo debe dotarse de un correcto concepto estético basado en la idea Juche.

Esto se presenta siempre como un asunto primordial en la creación artística. Sólo con un correcto concepto de la estética es posible percibir y apreciar justamente la belleza de la vida sobre la base del conocimiento científico de las relaciones estéticas entre la realidad y el arte, y crear hermosos cuadros artísticos conforme al ideal estético del hombre. Los que no poseen tal concepto no pueden desplegar con fuerza la creación artística con un claro propósito y convicción y pueden tropezar con tales o más cuales contratiempos en su trabajo creativo. El hecho de que algunos creadores y artistas, contrariamente a su propósito personal, hayan manchado su vida creadora con obras mediocres en lo ideológico y artístico y dudosas en lo estético, se debe, principalmente, a que no tienen un correcto concepto de la estética.

Si un intérprete quiere ejecutar con excelencia una pieza, a tenor de las exigencias de la época y las aspiraciones del pueblo, es indispensable que se forme un correcto concepto de la estética basado en la idea Juche. Sólo si se forma en este concepto de la estética puede ofrecer magníficos espectáculos musicales, a tono con el ideal estético del hombre independiente, y que puedan contribuir grandemente a la educación ideológica y estética de las gentes.

El concepto estético sostenido en la idea Juche es la más científica y original concepción que, basada en el principio filosófico humanocéntrico postulado por esta idea, esclarece las relaciones estéticas del hombre y el arte con la realidad. La estética jucheana humanocéntrica no sólo permite conocer y comprender correctamente los objetos de la estética que existen objetivamente en el mundo real, sino también esclarece científicamente las particularidades de la literatura y el arte y las leyes que rigen en éstos. Sólo si aprecia correctamente la vida a partir del principio estético jucheano y resuelve todos los problemas que se presentan en la interpretación sobre la base del concepto de la estética fundamentado en la idea Juche, el intérprete puede abrir el mundo de los sentimientos musicales conforme al ideal estético del hombre.

Para poseer el concepto jucheano de la estética es necesario estudiar con afán la ideología Juche y los conceptos que ésta ha esclarecido de la literatura y el arte.

La idea Juche es la base filosófica de la teoría estética jucheana. El carácter revolucionario y la científicidad de esta teoría son asegurados plenamente por la idea Juche que esclarece las relaciones del hombre con el mundo, tomando como centro a aquél.

Las ideas literarias y artísticas jucheanas constituyen la guía directriz más correcta para la creación del arte musical socialista y comunista. Señalan con claridad la dirección general de la creación de este arte e iluminan en todos los aspectos el principio fundamental y las vías concretas para escribir las piezas musicales.

El intérprete, estudiando con profundidad la doctrina Juche y los conceptos que ella ha enunciado sobre la literatura y el arte, debe tomarlas como guía en su trabajo creativo; únicamente así puede

encarnar irrefragablemente en la representación la noble aspiración estética del hombre independiente.

La formación del concepto jucheano de la estética está estrechamente vinculada con el estudio a fondo del carácter y la vida del hombre de tipo Juche.

Lo que debe destacar nuestra literatura y arte no es el hombre y su vida en general, sino el nuevo hombre de tipo Juche y su vida. Se trata del prototipo de hombre verdadero, más hermoso que cualquier otro en cualidades humanas, más noble en aspiraciones a la vida.

Para mostrar con profundidad en lo estético, mediante su trabajo, el hermoso mundo espiritual del hombre de tipo Juche descrito con grafías, el intérprete debe conocer bien su carácter y vida.

Estudiar a fondo las características ideológicas y estéticas de las famosas composiciones que ama el pueblo constituye también una importante garantía para establecer el concepto jucheano de la estética y presentar bellas e impresionantes manifestaciones musicales.

Tal como las cosas se comprenden mejor a la vista de los hechos concretos y sólo son útiles los conocimientos ligados con la práctica, así también sólo estudiando y analizando con profundidad las peculiaridades ideológicas y estéticas de buenas canciones es posible resolver con facilidad el problema de la formación del concepto jucheano de la estética y lograr éxitos en la práctica de la interpretación.

Para ser maestro de la creación el intérprete debe poseer una alta destreza artística.

Responder con alto nivel técnico a la confianza política del Partido es un deber insoslayable de los creadores y artistas. Sólo si posee virtuosismo el intérprete puede ejecutar con relevancia la obra y así responder con fidelidad a la confianza y esperanza del Partido.

Siempre debe estar dispuesto a interpretar con habilidad la música, sin verse restringido por las condiciones y circunstancias, y mantener el nivel de interpretación fijado por el Partido. Pretextar las condiciones y cosas por el estilo es una expresión del sentimentalismo y un vestigio del viejo estilo de vida del ejecutante. Un intérprete virtuoso no prueba

fortuna en su trabajo ni se deja influenciar por las circunstancias, sino que su ejecución siempre resulta exitosa.

Igualmente, es necesario elevar sin cesar el virtuosismo del intérprete para situar el nivel de nuestro arte a la altura de la tendencia actual de su desarrollo.

En la esfera musical debemos aspirar siempre a lo nuevo y adelantarnos a la tendencia del desarrollo de la música moderna. Aun cuando nos ocupemos de la música clásica, debemos estar al tanto de la tendencia actual.

Actualmente, en el campo del arte musical del mundo se aprecian muchas formas de pequeñas estructuras, junto con las de grandes estructuras. Cuanto más pequeña es la estructura, tanto más técnica artística requiere del intérprete. Sólo el intérprete virtuoso puede resolver satisfactoriamente la compleja y delicada destreza que requiere la representación del ensamble de pequeña estructura y emplear con habilidad los nuevos recursos y métodos de interpretación que se aplican en la música moderna.

Para elevar la técnica artística es importante asentar sólidos cimientos en la ejecución.

Sin cimientos es imposible desarrollar ningún arte. Sólo sobre firmes cimientos el intérprete puede resolver con éxito las nuevas y diversas exigencias en la interpretación musical, y los complicados y difíciles problemas de la destreza.

El intérprete debe tener su color acústico peculiar.

La interpretación es un arte que describe con sonidos, por eso en ella lo principal es producirlos gratos. Sólo hermosos y peculiares colores sonoros permiten saturar la música de profundos sentimientos estéticos. Con sonidos sin colores ni peculiaridades es imposible producir melodías impresionantes por muy hábil que sea la ejecución. La música ha de ser interpretada de modo tal, que según el color de sus sonidos se pueda distinguir quién canta o toca.

En la ejecución los sonidos han de ser elaborados en lo musical y pulidos en lo artístico.

El propio y peculiar color acústico que el intérprete debe tener no se refiere simplemente a sonidos naturales que salen de los órganos sonoros o los instrumentos. Aunque no se puede pensar en tal color al margen del matiz propio de la voz o el instrumento dado, sólo exaltando la calidad innata de la voz o los rasgos generales del instrumento es imposible presentar efectos profundos y originales. Una música interpretada con sonidos físicamente puros no produce elevadas emociones ni tiene expresiones claras. El color del sonido, aunque se basa en las condiciones innatas de los órganos sonoros y las vibraciones generales de los instrumentos, puede ser un poderoso medio para dar exuberantes efectos musicales, sólo cuando se elabora en lo musical y se pule en lo artístico.

La elaboración de sonidos no debe dar pie a una impresión artificial. Sonidos elaborados artificialmente son peores que los físicamente puros. Sólo los tratados musicalmente, pero que se oyen con naturalidad sin dar la impresión de haber sido tratados, pueden expresar con verismo los ricos sentimientos musicales.

El intérprete debe tener correcto sentido de la velocidad y el sonido.

En la ejecución musical es importante tomar con exactitud, y mantener invariablemente, la velocidad y los intervalos. Si no se toma la debida velocidad o ésta cambia, se altera el carácter de la pieza dada y no impresiona. El intérprete tiene que saber tomar correctamente la velocidad establecida en la partitura y mantenerla de modo invariable, independientemente del cambio de emociones.

Los métodos científicos de respiración y pronunciación son también importantes aspectos de la técnica de ejecución que el intérprete debe dominar.

En la elevación de la destreza artística es importante, además, resolver satisfactoriamente lo concerniente a la técnica de ejecución, que presenta la tendencia actual del desarrollo del arte musical.

El intérprete debe saber cantar y tocar un instrumento. Si los ejecutantes saben cantar y tocar es posible lograr grandes efectos en la representación con reducido número de ellos y asegurar un alto nivel a la armonía artística entre el canto y el acompañamiento. Para interpretar la

música de masas de carácter combativo y llena de vida, es apropiada la forma de cantar y tocar a la vez. Si los cantantes no saben tocar y los instrumentistas no saben cantar, es imposible elevar nuestro arte de ejecución al nivel que requiere la época.

Puede afirmarse que el piano es la base de la música. Se trata de un instrumento capaz de plasmar globalmente el intento descriptivo de las composiciones, por eso, para conocer bien de la música es preciso saber tocarlo.

El intérprete debe saber emplear el micrófono. Como éste se usa mucho en el escenario teatral, debe prestar gran atención a emplearlo con habilidad. Si lo utiliza adecuadamente, aun tocando en tono bajo puede lograr que la interpretación adquiera gusto y color agradables.

El intérprete tiene que resolver el problema del movimiento rítmico corporal. Sólo entonces puede moverse libremente y producir sonidos seguros y mejores, y dar al auditorio buena impresión visual.

El virtuosismo del intérprete ha de estar vinculado con una rica experiencia teatral.

Aunque tenga una elevada destreza para la ejecución, si no posee experiencia teatral, no puede interpretar bien la partitura. Quien no la posee, se queda perplejo en el escenario, y al ponerse tenso, no puede exhibir su técnica con el debido nivel. Una rica experiencia teatral es lo que le permite actuar con valor y osadía en el escenario para mostrar sin reservas y con tranquilidad su pulida técnica, sin verse restringido por el lugar y las circunstancias.

Para acumular esa rica experiencia el intérprete tiene que ensayar mucho con composiciones de diverso carácter y formas. De esta manera es como puede comprobar y consolidar en la práctica su técnica de ejecución y descubrir ingeniosas maneras y secretos para presentar representaciones musicales de elevada calidad, aplicando diversos métodos y procedimientos.

El virtuosismo del intérprete ha de estar basado en amplios conocimientos de la música.

Sólo aquel que posee amplios conocimientos del arte musical, junto con una alta técnica de interpretación, puede ser maestro de la creación

capaz de interpretar sin dificultades cualquier composición. Las manifestaciones musicales del intérprete con fecunda vocación y diestro en este arte, son siempre originales, profundas e impresionantes.

El intérprete debe conocer perfectamente las canciones famosas. Quien no las conoce como es debido, no merece ser considerado especialista en la música. Únicamente los que conocen bien muchas canciones famosas y pueden interpretarlas en cualquier momento, pueden ser calificados de competentes y ser aplaudidos por el auditorio en el escenario que sea.

Conocer muchas melodías famosas viene a ser un patrimonio del intérprete. Este debe dominar las mejores de nuestro país y las extranjeras conocidas en el mundo para hacer de ellas un valioso recurso de su trabajo.

Además, debe adquirir la capacidad de analizar las obras musicales. El análisis es el punto de partida del conocimiento de las obras musicales y una importante garantía para expresar con profunda emoción su contenido ideológico y estético. Sólo sobre la base de un correcto análisis y conocimiento del contenido y la forma de las composiciones, de la época histórica en que se escribieron, de las tendencias creativas de distintas escuelas, e incluso, los rasgos característicos de cada compositor, es posible ofrecer representaciones originales e impresionantes. Un intérprete con poca capacidad de analizar las obras no puede comprender correctamente sus características ni manifestar el profundo mundo de interpretación musical.

El virtuosismo no es innato. Crece con incansables ensayos. Con tesoneros esfuerzos, búsqueda y ensayo el intérprete debe prepararse como maestro de la creación dotado de gran virtuosismo.

6) EL DIRECTOR ES EL COMANDANTE DEL CONJUNTO MUSICAL

Tal como para vencer en la guerra el ejército debe contar con el comandante, así también el conjunto musical debe contar con el suyo

para ofrecer una buena ejecución. La calidad de la interpretación depende en gran medida de cómo el director guía y dirige al colectivo de intérpretes. Si él no tiene suficiente capacidad de mando ni dirige con destreza, no puede ofrecer buenas representaciones musicales.

La tarea principal del director consiste en realizar debidamente la labor organizativo-política para el colectivo de intérpretes y dirigir bien su representación.

El director debe ser, más que el artista creador de obras musicales, el educador y organizador encargado de todo el proceso del trabajo creativo de los intérpretes.

La representación instrumental es producto del talento y esfuerzo colectivos de los ejecutantes. Para que ella resulte buena, todos éstos, unidos firmemente con una sola idea y voluntad, deben cumplir con su responsabilidad y papel, desde la posición de ser dueños.

A fin de lograr la unidad de ideas y voluntad de los ejecutantes y despertar su conciencia política y el entusiasmo creativo para cumplir la tarea de interpretación al mayor nivel, el director, comandante del conjunto, debe realizar con esmero la labor organizativa y política para con ellos. Dando prioridad a la labor política, la labor con las personas, debe mover el corazón de los intérpretes y con una cuidadosa labor organizativa, guiar correctamente el colectivo; sólo de esta manera puede alcanzar éxitos en la interpretación.

El director tiene que prestar gran interés a la dirección sobre la representación.

Se trata de la esfera principal en que se exhibe su talento y capacidad como quien se ocupa de la creación de imágenes musicales. Realizar con propiedad esa dirección es la tarea específica, el papel destacado del director que se responsabiliza de la representación musical; a él no puede sustituirlo ni el compositor ni el intérprete.

El director debe dar instrucciones acertadas no sólo sobre problemas técnicos de la ejecución, sino también sobre el movimiento y los gestos de los intérpretes.

Tiene que fijar la atención primordial en la solución de la técnica en el trabajo del intérprete.

El nivel de la representación musical está relacionado directamente con la técnica de ejecución del músico. Este, si posee alta técnica de ejecución, puede interpretar con maestría cualquier composición.

Esta técnica está relacionada con la virtuosidad personal del ejecutante, mas, únicamente con su talento y esfuerzos es imposible resolver plenamente la destreza que se requiere en la ejecución musical. Unificar los métodos de tocar y las personalidades creativas de los ejecutantes, presentar y resolver exigencias sobre la interpretación constituyen tareas importantes del director en el proceso de la descripción musical. Cuanto más atento y exigente se muestra el director para resolver los aspectos técnicos de ejecución que se presentan en la práctica, tanto más se elevan la destreza de los intérpretes y el nivel de representación musical.

El director tiene que prestar profunda atención a los movimientos y gestos de los intérpretes.

En el ensamble han de ir al unísono hasta los movimientos y gestos de los intérpretes. Por magistral que sea la ejecución, si no hay unidad en ellos, se da la impresión de que no hay armonía.

El intérprete no se puede observar sus propios movimientos ni gestos, por eso, el director debe señalarle los defectos que observara. Lograr la unidad de los movimientos y gestos en la ejecución es la tarea exclusiva del director, quien situado frente a los ejecutantes dirige la representación.

En la práctica musical de hoy las composiciones no se interpretan únicamente en el escenario, sino también se graban en muchos casos, por eso el director debe prestar la atención a la grabación y la edición.

Actualmente, en escala mundial se producen muchos medios sonoros modernos y se emplean ampliamente en la representación musical. Esto da grandes posibilidades a la introducción de la estereofonía en la música teatral. El empleo de esos medios permite aumentar la eficiencia de los sonidos y oír la música de modo estereofónico.

En lo que respecta a perfilar el timbre de los instrumentos y hacer estereofónica la música es importante grabar y editar con calidad.

El nivel de la grabación y edición de la música está relacionado con la capacidad del grabador o editor, pero también depende, en gran medida, de cuán exigente se muestra el director al respecto.

Dado que él dirige la representación musical desde el comienzo hasta el fin, debe prestar profunda atención al uso del micrófono, al manejo del regulador de sonidos y resonancias y a los demás problemas que surgen en la grabación y la edición musicales en general.

Para una eficiente dirección a la interpretación, el director tiene que trazar correctamente el plan técnico de la ejecución, que es el proyecto general para llevar a la escena con sonidos reales, mediante la ejecución, lo escrito por el compositor. Para que la ejecución pueda resultar emocionante es preciso elaborar bien el plan técnico.

Este plan tiene que reflejar en detalle todas las exigencias que la interpretación musical presenta a la ejecución. Sólo un plan técnico que las refleje irreprochablemente, desde el aseguramiento del contraste y la unidad al conjunto de la representación y la organización correcta de los sentimientos hasta los problemas concernientes a la velocidad y los tiempos fuertes y débiles, los cambios del volumen y el timbre, puede llamarse proyecto completo para la ejecución.

Un plan técnico completo no se elabora con facilidad transcribiendo simplemente la partitura. Al elaborarlo, el director, adentrándose en el mundo musical reflejado en la partitura debe figurárselo con sonidos reales para añadir o completar lo que el compositor omitiera o descuidara, y trabajar en los pormenores de la representación en el sentido de que dé mayor efecto en la ejecución. Desde luego, este trabajo no debe realizarse con subjetivismo, sino concordar con el intento descriptivo del compositor y someterse al contenido ideológico y emotivo de la obra.

Cuando traza el plan técnico de la composición, el director debe someter su proyecto e intención a la discusión colectiva y aceptar sinceramente las opiniones de los ejecutantes y plasmarlas en él suficientemente. Confeccionándolo de esta manera puede resultar un plan sólido, que no se altere en las distintas etapas de la representación. Con el sistema y el procedimiento de la dirección y la representación

arbitrarias que reprimen las opiniones creadoras de los ejecutantes e imponen las opiniones subjetivas del director, es imposible despertar el sentido de responsabilidad y el entusiasmo creador de éstos y esperar éxitos en la creación musical.

Aceptar el director las opiniones de los ejecutantes a la hora de confeccionar el plan técnico y defender su criterio en la etapa del ensayo de la representación son cosas diferentes.

El director debe realizar la obra musical según su propio criterio. Si vacila sin tener su criterio, vacilará también el colectivo de ejecutantes y quedará desorientada la representación.

Por mantener su criterio, el director no debe desoir las opiniones de los intérpretes ni tratar de imponer las suyas desde el principio. Hacerlo así no es ejercer su criterio, sino dar muestras de arbitrariedad y voluntarismo. Sin embargo, una vez que inicie el ensayo de la representación con la batuta en la mano, debe ser muy exigente y mantener su criterio creativo. Dar amplia acogida a las opiniones de los intérpretes en la etapa de la elaboración del plan técnico y después, una vez trazado éste, obedecer estrictamente al director, resulta, precisamente, el rasgo esencial del sistema y procedimiento de dirección y representación de nuestro estilo que han dado al traste con los arbitrarios del pasado.

Después de trazado el plan técnico concreto, el director tiene que dirigir de modo sistemático y escalonado los ensayos de los intérpretes.

Sólo con los ensayos sistemáticos en varias etapas puede lograrse un ensamble perfecto. Para crear una obra con alto grado de armonía artística, el director debe dar prioridad a los ensayos individuales de los ejecutantes de modo que cada uno de ellos pueda interpretar con habilidad la partitura, y llevar a cabo los ensayos por grupos destinados a lograr la armonía parcial, los colectivos destinados a conseguir la armonía general, y finalmente, los ensayos conjuntos encaminados a elevar el nivel de la representación. El proceso de la dirección sobre los ensayos de los intérpretes es precisamente el de llevar la obra a la escena, el de crear un perfecto ensamble.

El director debe presentar claras metas y tareas de interpretación para cada etapa del ensayo y mostrarse muy exigente en cuanto a su cumplimiento. El nivel de la representación musical se eleva tanto más cuanto el director exige por los ensayos de los intérpretes. Teniendo presente las metas y tareas planteadas para la representación el director debe mostrarse cada vez más exigente, para que se cumplan en su correspondiente etapa del ensayo.

Si la dirección no es tan consecuente que rectifique oportunamente incluso los más pequeños defectos que se observen en los ensayos, no se superan hasta la etapa de representación obstaculizando en gran medida la armonía general. Corregir un mal hábito es muchas veces más difícil que comenzar de nuevo. Si se descubren errores en el ensayo, el director debe señalarlos de inmediato y exigir que se repita el ensayo hasta rectificarlos.

La dirección descriptiva ve su resultado en la etapa de representación cuando la pieza se interpreta con sonidos reales escénicos. En esta etapa el director debe desempeñar bien su papel haciendo gala de su talento y capacidad.

El resultado de los esfuerzos del director para presentar impresionantes efectos musicales depende de cómo dirige en la etapa de representación.

Lo principal de la dirección es determinar correctamente la velocidad y marcar con exactitud los tiempos previos y los acentos.

La velocidad representa la vida del director. Debe establecerla con exactitud y mantenerla invariablemente. De no mantenerla de modo estricto, es imposible expresar como es debido los sentimientos musicales.

En la interpretación musical, para dar cambios a los sentimientos se aceleran o aminoran algo el compás y la velocidad en algunas notas o pasajes parciales. Una vez imprimido el cambio al compás o la velocidad según la exigencia de la interpretación, inmediatamente se debe volver a la velocidad original. En la dirección no debe suceder que por acelerar o disminuir la velocidad con demasiada frecuencia no se mantenga con regularidad la velocidad establecida. El director debe mantener

invariablemente esta velocidad, pero saber darle con habilidad cambios parciales.

Para mantener estrictamente la velocidad, el director debe controlar en forma debida los tiempos fuertes y débiles. El hecho de que la velocidad no se mantenga con regularidad, acelerándose o disminuyéndose más de lo establecido, se debe, en gran medida, a que no se respeta la métrica.

El director debe marcar con acierto los tiempos previos y los acentos. Marcar los tiempos previos posibilita que los intérpretes conozcan a tiempo y con exactitud el momento de su entrada e interpretar con calma aun en medio de la complicada unión de los sonidos de diversos instrumentos y voces. De lo contrario, ellos, al ponerse tensos, no pueden controlarse los sentimientos ni observar el compás.

La acentuación regulariza la ejecución y da fuerza y ánimo a la interpretación. Cuando el director da señal de acentuación en las partes necesarias, manteniendo invariable la velocidad, la música puede resultar animosa e impresionante. Si no la da, limitándose a marcar compases para mantener únicamente la velocidad, no puede interpretar con calidad la pieza. Sin la acentuación, la representación musical pierde dinámica y su desarrollo sigue un curso llano, por eso no da gusto escucharla.

Para marcar con exactitud los tiempos previos y los acentos, el director no debe hacer movimientos innecesarios ni tratar de exhibir inútilmente su destreza. Mover con agilidad los brazos no significa dirigir bien. Quien marca oportunamente los tiempos previos y señala con claridad los acentos, manteniendo la velocidad establecida, aunque no mueva mucho los brazos, es un director competente. Si hace muchos movimientos pequeños, acompañándolos frecuentemente con los grandes circulares, los intérpretes no pueden distinguir cuáles son los que corresponden a tiempos previos o los acentos, y en consecuencia, no pueden interpretar debidamente la partitura.

En la dirección es importante manifestar con propiedad los sentimientos musicales.

Una música sin sentimientos no puede ser interpretada. Una música secamente ejecutada, sin emoción, resulta insulsa y monótona. El

director que lleva a la escena una composición, debe dedicar la atención principal a manifestar los sentimientos musicales de acuerdo con las exigencias de la partitura, y ponerle el foco de la representación.

Su batuta es el medio principal para dar salida a los sentimientos musicales. Sus brazos, aunque no hagan más que describir una línea en el aire, deben arrancar la música y despertar sentimientos. Sólo entonces los intérpretes pueden entrar profundamente en el mundo de los sentimientos musicales.

La dirección no se realiza solamente por las manos que llevan la batuta y los movimientos de los brazos. Además de ellos el director debe aprovechar también los gestos, la mirada y los movimientos corporales para expresar los delicados sentimientos musicales. Únicamente aquel director que percibe y expresa con todo su cuerpo los sentimientos musicales, puede conmovir al auditorio con descripciones impresionantes.

Para que la ejecución manifieste con amplitud los sentimientos musicales, el director debe dirigirla con gran entusiasmo. De lo contrario, no puede inducir a los intérpretes hacia un mundo de profundos sentimientos.

El entusiasmo le surge cuando interioriza completamente la partitura. Tiene que estudiarla con profundidad hasta conocer perfectamente no sólo la idea y el contenido de la pieza sino las exigencias de su representación. Cuando se identifica completamente con estas exigencias y llega a expresarlas libremente, puede dirigir con habilidad, lleno de entusiasmo, y centrar en un punto hasta los pensamientos y las miradas de los intérpretes.

La fantasía artística despabila el entusiasmo. Por ella el director puede intentar con audacia lo nuevo, lo que otros no hayan hecho en la descripción musical, y dirigir con mayor entusiasmo, bien consciente de que a la obra se añade su pensamiento creativo.

El director no debe confundir el entusiasmo con la excitación. El entusiasmo es un importante factor que despierta los sentimientos, mientras la excitación es un obstáculo que los sofoca. Un director excitado no puede dirigir en debida forma. Entonces puede pasar por alto

los momentos importantes y no mantener el compás ni la velocidad establecidos y, en consecuencia, se hace imposible expresar con propiedad los sentimientos musicales.

Para cumplir bien con su papel, el director debe conocer de la música con profundidad.

La dirección, arte de mando destinado a interpretar las composiciones, requiere los conocimientos generales e integrales de la música. El director, comandante del conjunto musical, debe poseer más que todos esos conocimientos, pues sólo así puede llevar a un alto nivel la preparación general de los intérpretes y cumplir a tiempo y con honor cualquier representación que se le confíe sin verse impedido por dificultades.

Además, los amplios y profundos conocimientos de la música forjan en el director un agudo oído y osadía escénica, importantes rasgos distintivos de su capacidad.

El director debe tener oído agudo. Con la ayuda del oído agudo puede distinguir con exactitud los intervalos, descubrir inmediatamente las notas fallidas y lograr la armonía entre el timbre y el volumen. Que un director tenga tal oído, no significa que escucha bien los sonidos, sino que posee un sutil sentido de audición tonal, un oído musicalmente agudo que distingue con claridad el acorde y el desacorde de los sonidos. Cuando tiene amplios conocimientos de la música y está tan bien preparado que puede expresar con el lenguaje musical sus ideas y sentimientos tan libremente como cuando habla en la vida cotidiana, puede poseer el agudo oído capaz de apreciar cada nota, aun en medio de la complicada ligazón de sonidos.

El director debe tener osadía. El que no tiene osadía escénica no puede mandar un conjunto musical ni dirigir con seguridad la música de gran envergadura como la orquesta. Cuando uno oye mucha música y conoce mucho de ella, llega a tener osadía escénica, corazón escénico, que le hace sentir capaz de interpretar cualquier pieza complicada y difícil.

El director tiene que conocer a fondo, tanto teórica como prácticamente, todos los detalles relacionados con la creación y

ejecución de la música, y poseer conocimientos enciclopédicos de música en su conjunto.

El director es un creador llamado a pulir y completar mediante las representaciones, las piezas escritas por el compositor y, a la vez, un intérprete que participa directamente en su reproducción en el escenario. Debe saber, pues, hacer arreglos con no menos destreza que el compositor, y tocar el piano con tanta habilidad como el pianista. Es así como puede interpretar las composiciones de modo profundo y refinado y tener el derecho de palabra como director. Un director que no sepa hacer arreglos ni tocar debidamente el piano no puede ser valorado como tal.

Para ser un buen director hay que poseer la técnica de dirección científica. Sólo quien posea esa técnica, con sus mudos movimientos puede transmitir fácilmente a cualquiera sus intenciones descriptivas y mover con la batuta a todos los intérpretes como un solo hombre. Aunque posea profundos conocimientos musicales y sea muy sensible, si no tiene la técnica de dirección científica, no puede interpretar bien la música.

Con vistas a lograr un buen ensamble y expresar de modo más refinado los sentimientos musicales, el director puede hacer un compromiso con los intérpretes respecto a la representación. Si dirige después de hacer tal compromiso, ambos pueden tener seguridad espiritual durante la representación e interpretar mejor hasta los más pequeños detalles. Mas, tal compromiso ha de hacerse sobre la base de una técnica de dirección científicamente asegurada que obligue a los intérpretes a un mismo movimiento aunque la representación se repita cien veces. Cuando no se hace el compromiso de interpretación sobre la base de la dirección científica, puede variar la música cada vez que se ejecuta.

La técnica de dirección puede ser científica cuando se basa en las leyes generales del movimiento y su principio universal.

La dirección es un arte que expresa el sentido descriptivo de la música con los efectos plásticos del movimiento. En ella actúan las leyes objetivas del movimiento y se reflejan los conocimientos sensoriales del

hombre sobre las diversas formas del movimiento y su belleza plástica. Por esta razón, conocer las leyes y los principios más generalizados del movimiento en las actividades físicas del hombre y plasmarlos en figuras plásticas viene a ser una importante garantía para que la técnica de dirección resulte científica.

Para que la técnica de dirección sea científica ha de ser claramente distinta la función expresiva de cada parte del cuerpo. De lo contrario, el intérprete puede equivocarse al captar el propósito descriptivo del director y no plasmarse en la técnica de dirección todas las exigencias concretas de la representación musical. En la dirección debe ser distinto el papel del brazo derecho y el izquierdo, y también las funciones expresivas de los gestos y los movimientos corporales.

Según las cualidades y la capacidad del director se aprecia el nivel del colectivo de intérpretes y se decide el éxito de la creación de las imágenes musicales. Para cumplir satisfactoriamente su importante deber como comandante del conjunto musical, el director debe formarse más sólidamente que nadie en lo político e ideológico, en lo técnico y práctico.

4. FORMACION DE LA RESERVA DE MUSICOS

1) UNA SOLIDA CANTERA DE MUSICOS ASEGURA EL DESARROLLO DE ESTE ARTE

Los músicos son los encargados directos de la creación del arte musical jucheano que florece esplendorosamente bajo la sabia dirección del Partido. Para desarrollarlo de modo continuo es necesario formar un gran número de talentosos creadores y artistas.

Este es uno de los problemas fundamentales relacionados con el porvenir del arte musical jucheano.

La causa de la creación del arte musical socialista y comunista es una obra que se realiza durante largo tiempo, por generaciones que se sustituyen. Cambios de generaciones se han registrado en las filas de los músicos también en el período que va desde el comienzo de la era de la gran prosperidad de la música jucheana hasta hoy, cuando existe una nueva coyuntura para su desarrollo. A fin de llevarla a una nueva etapa a tono con las exigencias de la realidad en desarrollo y fortalecer más su función y papel, es preciso suplir ininterrumpidamente esas filas y reforzarlas cualitativamente con talentosos artistas de la nueva generación. El futuro de la música jucheana depende mucho de esta labor.

Formar gran número de compositores y músicos competentes es menester también para hacer florecer plenamente ante la faz del mundo las originales ideas del Líder sobre la literatura y el arte. Para lograr el resonante triunfo de estas ideas es necesario emprender una enconada lucha de clases contra el arte musical burgués en todas las esferas de la teoría y práctica de la música. La degradada música burguesa y las corrientes reaccionarias de la literatura y el arte de toda laya, ampliamente difundidas desde hace mucho tiempo en Corea del Sur y los países capitalistas, es veneno ideológico que sólo se neutraliza al calor de una enérgica batalla por una música revolucionaria y popular. Para erradicar las viejas y corruptas músicas y corrientes de la literatura y el arte burgueses que impiden el desarrollo de la música nacional socialista es indispensable preparar de modo más sólido nuestras fuerzas interiores en el campo del arte musical. Sólo formando a un mayor número de músicos jóvenes compenetrados con las ideas literarias y artísticas jucheanas y dotados de gran virtuosismo, es posible desplegar con vigor la lucha para poner al desnudo y neutralizar en lo ideológico y teórico la esencia reaccionaria y la ponzoña de la música burguesa y coronar con relevantes resultados el arte musical jucheano.

La necesidad de formar una nutrida reserva de músicos con alto virtuosismo está relacionada también con las características del arte musical en que el solo ocupa un lugar importante.

En la música la forma solista, como el solo vocal y el instrumental, tiene gran importancia. El solo y su técnica son desarrollados por solistas con excepcional talento musical y destacado virtuosismo; también el nivel del ensamble de carácter colectivo se eleva más cuanto más solistas de tales dotes participan, y así se desarrolla y enriquece cada vez más.

La forma solista se difunde ampliamente a escala mundial. El recital de solistas renombrados y los concursos internacionales donde compiten los virtuosismos individuales, constituyen importantes oportunidades para demostrar el nivel de cada país, y elevar la técnica de ejecución y el nivel de representación. Nuestra música jucheana debe alcanzar un nivel mundial no sólo en las obras musicales y los ensambles de alta calidad ideológica y artística, sino también en el virtuosismo individual, y así tomar la supremacía en los concursos internacionales. Hay que formar a muchos solistas virtuosos capaces de interpretar con habilidad cualquier obra clásica o moderna de otras naciones con complicadas figuraciones, para no hablar de las nuestras.

La realidad de hoy necesita de una numerosa reserva de músicos firmemente preparados en lo ideológico y artístico.

El objetivo principal de la formación de esta reserva lo constituye la preparación de los solistas de tipo jucheano, sólidamente armados en lo político e ideológico y dotados con excepcional talento y virtuosismo.

Un artista musical de la nueva generación ha de ser, ante todo, un artista revolucionario preparado en el plano político e ideológico. Lo importante en este aspecto es poseer una correcta concepción revolucionaria del mundo y armarse con firmeza con las ideas originales del gran Líder y la excepcional teoría del Partido en cuanto a la literatura y el arte. Sólo poseyendo el concepto revolucionario del mundo se puede ser creador revolucionario y popular del arte musical, y sólo conociendo a fondo las ideas y teorías jucheanas sobre la literatura y el arte puede ser digno encargado del desarrollo del arte musical jucheano. Cuando los jóvenes artistas de música de la nueva generación hayan hecho su fe segura y revolucionaria de la justeza de esas ideas y teorías y se esfuercen con empeño e incondicionalmente para defenderlas y

materializarlas hasta sus últimas consecuencias, es que estará asegurado sólidamente el ilimitado desarrollo de nuestro arte musical jucheano.

Formar en los miembros de las nuevas generaciones el espíritu de dar la primacía a la nación coreana es uno de los importantes requerimientos de su preparación política e ideológica.

Para prepararlos como fidedignos trabajadores de la música nacional, que se encarguen del futuro de este arte jucheano, hay que imbuirles con firmeza ese espíritu y guiarlos a plasmarlo cabalmente en su práctica musical.

Materializarlo en la esfera del arte musical significa que con el alto orgullo nacional por la música coreana, que es la mejor para los coreanos, la exalten y desarrollen pues se ajusta a las aspiraciones y exigencias de nuestro pueblo, sirve a su revolución y refleja sus características nacionales, sus costumbres, sus sentimientos, su vida y sus manifestaciones estéticas.

Debemos dar a conocer ampliamente a los integrantes de las nuevas generaciones las sanas y nobles ideas y sentimientos de nuestro pueblo, sus polifacéticas y desbordantes manifestaciones estéticas plasmados en la música nacional, y las características peculiares de los recursos expresivos de ésta, como las melodías y cadencias nacionales, para que la desarrollen y enriquezcan a nuestra manera, conforme a los sentimientos, aspiraciones y anhelos de los coreanos.

Para hacer realidad el espíritu de dar la primacía a la nación coreana es menester que los manuales, los estudios, los métodos de tocar y otros sean escritos principalmente con lo nuestro. Por supuesto que pueden utilizarse los extranjeros necesarios como referencia en el estudio de los elementos básicos de la técnica y en la práctica básica. No está mal tomarlos como referencia para conocer y superar sus normas y convencerse de las ventajas de nuestro arte musical jucheano.

Sin embargo, la música de cada país tiene sus características peculiares y, por tanto, es diferente su técnica de ejecutar y su sistema de ensayo para interpretar las obras musicales. Por esta razón, para representar nuestra música de la mejor forma, hay que acumular el virtuosismo sobre la base de nuestros métodos y nuestros estudios. Aun

en el caso de aprovechar los métodos y estudios de otros países, su objetivo ha de consistir, en todos los casos, en utilizar sus aspectos técnicos para el desarrollo de nuestra música, sin aceptarlos por entero o apoyarse en ellos exclusivamente.

Hacer que las jóvenes generaciones tengan amplios y profundos conocimientos sobre la música y adquieran un alto virtuosismo, es un requisito indispensable para formarles las cualidades esenciales y la capacidad de trabajo como músicos profesionales.

Esos conocimientos y virtuosismo constituyen los rasgos distintivos principales del músico y una de las condiciones básicas que le permiten cumplir con honor sus deberes. La intensificación del aprendizaje de conocimientos y técnica profesionales en la formación de los jóvenes artistas musicales, junto con su educación política e ideológica, posibilitará preparar a talentosos creadores y músicos capaces de ofrecer efectos musicales de altos valores ideológicos y artísticos.

En la formación de músicos profesionales el ejercicio práctico es la vía fundamental para cultivar el virtuosismo. Sólo intensificándolo es posible formar a competentes creadores y artistas, con capacidad para presentar originales descripciones sonoras con excepcional talento y destacada técnica. En esta preparación, el ejercicio práctico es el que conduce a la destreza artística que permite resolver con habilidad y de modo independiente cualquier tarea difícil relacionada con la técnica y cubrir las exigencias descriptivas que presentan la creación e interpretación musical.

En el ejercicio práctico, hay que asegurar con rigor el carácter ordenado y sistemático del progreso de la técnica y enseñar puntual y profundamente las distintas piezas didácticas y los estudios. Es así como se puede elevar sin complicaciones la destreza artística y poseer una técnica de ejecución polifacética.

El adiestramiento práctico ha de realizarse sobre la base del principio científico y conforme al nivel del desarrollo técnico y las condiciones fisiológicas de cada aprendiz. Sólo cuando se acabe con la errónea manera de realizar mecánicamente el ejercicio práctico y se enseñe, aunque sólo sea una técnica de ejecución de manera que se conozca

correctamente la razón científica de lo enseñado, es posible formar a los relevos como maestros de la creación de imágenes musicales capaces de manifestar su fuerte peculiar, aun valiéndose de la misma destreza artística.

Para adquirir amplios y profundos conocimientos de la música y destacado virtuosismo es preciso intensificar el estudio de la teoría básica sobre la técnica musical.

Un intenso estudio teórico combinado orgánicamente con el ejercicio práctico permite obtener esos conocimientos y desarrollar con mayor rapidez este ejercicio sobre la base científica y teórica.

Originalmente, la teoría básica sobre la técnica musical, producto de la generalización y sistematización de las peculiaridades acústico-físicas y psicológico-estéticas de los elementos musicales y sus recursos expresivos que se han experimentado y conocido en el largo proceso de la vida musical, está basada en las experiencias prácticas y constituye el fundamento científico y teórico creado con el objetivo de que se aplique en la práctica musical. Debemos reescribir y perfeccionar a nuestra manera el contenido de las asignaturas de la teoría musical sobre la base de los éxitos y experiencias acumuladas en la práctica de nuestro arte musical jucheano, de modo que proporcionen conocimientos útiles susceptibles de aplicarse realmente en la creación y ejecución. Para nosotros es un motivo de gran orgullo tener un excelente y polifacético patrimonio de la música nacional y tradiciones musicales revolucionarias, así como valiosos éxitos y ricas experiencias en la creación de la música jucheana, lo cual constituye un sólido caudal para permear la teoría musical de lo nuestro y desarrollarla y perfeccionarla a nuestra manera. En cuanto a las asignaturas que tratan la teoría musical, incluidas Acordes, Polifonía y Análisis de las Composiciones, que no se hayan liberado totalmente de los caducos esquemas de la teoría musical de Europa ni sistematizado de modo científico, debemos rectificarlas a tono con nuestras demandas sobre la base de los grandes éxitos prácticos de nuestra música. El hecho de que algunos creadores, cantantes e instrumentistas no creen muchas obras de diversos géneros y formas ni las interpreten bien a nuestra manera, está relacionado, además de con

sus limitaciones ideológicas y estéticas, con la falta de la formación basada en la teoría original y científica sobre la música. Nos compete confeccionar todos los materiales didácticos de la teoría musical conforme a nuestra realidad, basándonos estrictamente en las ideas y teorías literarias y artísticas jucheanas de nuestro Partido, y elevar su nivel científico y teórico.

Dar un criterio científico de los factores principales del desarrollo del arte musical y un concepto jucheano del patrimonio musical viene a ser importante exigencia en la docencia de la historia musical.

La música es un reflejo concreto de la vida nacional, un producto de la época. A medida que progresa ésta y cambian las costumbres, los sentimientos estéticos y las ideas de las personas, cambian y se desarrollan el contenido y la forma de la música. Las composiciones escritas en cada etapa del desarrollo socio-histórico de nuestro país tienen reflejadas las aspiraciones y anhelos del pueblo y las peculiaridades y limitaciones de cada época.

Para tener clara conciencia del proceso legítimo del desarrollo del arte musical e incrementar la capacidad para crear un arte musical revolucionario, a tono con la demanda y aspiración de la época sobre la base del patrimonio de la música nacional progresista y las tradiciones musicales revolucionarias, debemos conocer claramente la historia de nuestra música.

En la historia de la música cada renovación o cambio radical se produce, invariablemente, en una cierta coyuntura y sobre la base de heredar su patrimonio progresista y desarrollarlo conforme a la demanda de la nueva época.

En general, esas coyunturas en el desarrollo de la música atañen a los tiempos en que se agudizan las contradicciones nacionales y clasistas y se incrementa la lucha revolucionaria de las masas populares; en que en la revolución y la construcción se registran hechos trascendentales, y en que se producen impactantes cambios socio-históricos. Si pensamos, por ejemplo, en la historia de nuestra música en la edad moderna y actual, recordaremos que en el período en que se incrementaban las ideas patrióticas de nuestro pueblo contra la dominación colonial japonesa

surgieron y progresaron las canciones de ilustración, las canciones para niños, las líricas, las populares modernas, y las de otros géneros y formas, las cuales contribuyeron a fomentar las ideas y sentimientos antijaponeses en los jóvenes estudiantes y demás habitantes patrióticos. En ciertos documentos se afirma que en nuestro país las canciones de ilustración se crearon bajo la influencia de la música occidental, especialmente la religiosa; ésta es una tergiversación del hecho histórico, y una manifestación del servilismo a las grandes potencias por parte de los historiadores burgueses de la música que adoraban a la música occidental. Esas canciones y otras posteriores pudieron ver la luz gracias a las nuestras que les precedieron.

Las inmortales obras clásicas creadas por el gran Líder y otras composiciones del período de la Lucha Revolucionaria Antijaponesa ocupan un lugar de especial importancia en el desarrollo de la música moderna de nuestro país. La música de la revolución antijaponesa es el prototipo clásico del arte musical revolucionario imbuido de las ideas de los obreros y el resto del pueblo trabajador sobre la liberación nacional y de clases, de firme espíritu combativo por la independencia de los seres humanos y de optimismo revolucionario por el porvenir del socialismo y el comunismo. Asimismo, constituye la raíz histórica de nuestro arte musical jucheano. En el estudio de la historia musical la atención principal debe estar dirigida a conocer profundamente en lo científico y teórico, cómo se establecieron las tradiciones de la música revolucionaria antijaponesa, cuáles son sus características ideológico-artísticas y cómo han sido continuadas y desarrolladas después de la liberación. Sólo así, los músicos de la nueva generación pueden formarse como revolucionarios capaces de defender con firmeza y hacer brillar más las referidas tradiciones, piedra angular del arte musical jucheano, y los preciosos méritos de nuestro Partido en la lucha por continuarlas y desarrollarlas.

Para adquirir amplias nociones de la música es menester conocer también la historia musical de otros países. Sólo así se puede estar al tanto de la historia de la música mundial y la tendencia de su desarrollo actual, lo cual redundaría en favor del progreso de la música jucheana.

En lo hondo de los materiales o manuales de la historia musical de los países europeos está latente la idea de considerar a Europa como el centro de la música, además de que no están aclaradas nítidamente las coyunturas, circunstancias y condiciones socio-históricas para su desarrollo. En esa historia las concepciones sobre las canciones famosas o los criterios para la apreciación de los valores artísticos se basan, preferentemente, en el esteticismo y la concepción burguesa de la estética. La historia musical de otros países necesariamente se debe analizar y apreciar de manera correcta sobre la base de la concepción jucheana al respecto y rechazar categóricamente las erróneas nociones de toda clase de corrientes musicales burguesas formalistas que se propagan en los países europeos.

Lo importante en la formación de la reserva de artistas de la música es dirigir gran atención a asentarles sólidos cimientos musicales.

Los artistas, que recibieron la enseñanza de la música, se desarrollan rápidamente y tienen alto nivel de interpretación, en comparación con otros; esto se debe a los firmes cimientos que les ha asentado esa enseñanza.

Para establecer tales bases es importante intensificar los ejercicios con el piano. Este, instrumento integral con varias funciones de ejecución, constituye un medio indispensable para la creación y ejecución de la música. Sólo quienes saben tocar hábilmente el piano pueden llegar a tener sólidas bases musicales y elevar su capacidad en la especialidad. Los vocalistas e instrumentistas deben saber tocarlo con tal destreza que les permita acompañar la pieza que ejecuten.

Preparar firmes bases musicales requiere conocer bien, además, de la música nacional y las cadencias coreanas.

La cadencia es uno de los importantes medios de expresión de las características y los sentimientos estéticos nacionales en la música. Hay que conocerla bien, entre otras causas, para encarnar correctamente los sentimientos estéticos nacionales en la composición y el arreglo y estimular la euforia y el gusto nacionales en la dirección y la interpretación.

A fin de dominar perfectamente las cadencias coreanas es menester conocer sus características en lo teórico, y a la vez, realizar con intensidad los ejercicios de ejecución, de modo que de su gusto y gracia estén impregnados los gestos y movimientos.

Debemos esforzarnos también para que los vocalistas sepan tocar con habilidad los instrumentos y los instrumentistas cantar bien. Si a los primeros se les enseña el método de ejecución de la guitarra, el acordeón, el *kayagum* y otros instrumentos, y a los segundos la manera de cantar, será favorable tanto para elevar su nivel de destreza en las esferas especializadas como para diversificar las actividades musicales.

2) HAY QUE FORMAR DE MODO SISTEMÁTICO Y CIENTÍFICO A LOS RELEVOS DE MÚSICOS CON DOTES EXTRAORDINARIAS

A los artistas musicales con sobresalientes dotes se les puede formar con excelencia descubriendo con acierto los brotes con marcada vocación y talento y dándoles una enseñanza científica y sistemática.

Seleccionarlos sin equivocación deviene premisa para formar a solistas de renombre mundial. No todos poseen una marcada vocación y talento musical. Cada persona los tiene en diferente grado, como diferentes son también su fisonomía, carácter y gusto. Para ser solista con virtuosismo se debe contar con vocación y talento musicales y determinadas condiciones físicas.

Los nuevos brotes talentosos han de ser seleccionados directamente por el Centro y no por el sistema de recomendación, y hay que permitir que todos participen en el examen. Si se limita a personas recomendadas por las escuelas e instituciones es posible que permanezcan desconocidos los brotes prometedores que se encuentran entre las amplias masas de trabajadores, jóvenes y niños. Además, en vista de que se eleva cada día más el nivel de cultura musical de las masas y se acrecienta rápidamente el número de miembros de la nueva generación que poseen vocación y talento musicales, no debe ser limitada la fuente de su selección.

Hay que incorporar a esta labor a muchos especialistas competentes con ricas experiencias. La participación de los profesores y demás especialistas, que serán encargados directos de la formación de los relevos, posibilitará apreciar correctamente su aptitud y talento y seleccionar entre ellos a los más prometedores con alta capacidad.

Organizar regularmente concursos musicales entre los estudiantes jóvenes y niños, constituye una importante vía para descubrir a los dotados de aptitud y talento para la música. Si se efectúan conforme a la realidad a nivel central y local, será bueno para desarrollar de modo masivo el arte musical y seleccionar con eficiencia a los futuros músicos.

En la formación del relevo musical es importante instruirlo de modo científico y sistemático para que esos retoños con sobresaliente vocación y talento den magníficos frutos.

Aunque una persona posea una aptitud extraordinaria, si no se la cultiva con propiedad, no puede formarse debidamente como su exponente.

Para formar a futuros músicos nuestro Partido recalcó fortalecer la educación de talentos con destacadas dotes y aptitudes. El talento musical del que hablamos es radicalmente diferente al que cacarean los imperialistas y los estudiosos venales burgueses. En el último caso éstos dividen a las personas desde el principio en “talentosos” y “torpes” y lo absolutizan. Así arguyen sobre la base del reaccionario “racismo” y el “fatalismo” burgueses. Se trata de una idea antipopular de las clases explotadoras para justificar su dominación sobre las masas populares, una teoría no científica que tergiversa el papel decisivo de la educación en el desarrollo de la conciencia ideológica y el intelecto de las personas. Los imperialistas y los revisionistas contemporáneos niegan el carácter ideológico y clasista de la música y sus características nacionales, se pronuncian por la “música pura” y llaman “talento” a los que tienen capacidad en la práctica creativa y elevada destreza en la interpretación. Pero nosotros no consideramos “talento” a tales individuos deformados, indiferentes a la política y que no conocen ni siquiera los principios generales del desarrollo social, ni a los que, sumergidos en un individualismo extremado, han perdido el raciocinio y la más elemental

conciencia humana, y persiguen únicamente el honor y bienestar personales. Oponiéndonos categóricamente a ese argumento burgués sobre el talento debemos intensificar la instrucción y educación de los miembros de la nueva generación con sobresalientes dotes y vocación musicales para, de esta manera, formarlos como talentos de la música de tipo jucheano, que sirvan con abnegación al Partido y al Líder, a la Patria socialista y al pueblo.

Con miras a formar solistas de renombre mundial es necesario darles una enseñanza temprana, intensa desde la niñez. La vocación musical se aprecia desde la niñez, por eso, sólo si se le descubre y cultiva desde temprano es posible hacerla brillar más. En las etapas del jardín infantil y la escuela primaria se preparan las condiciones intelectuales y físicas, susceptibles de asimilar los conocimientos y la técnica musicales, y se desarrollan rápidamente. Hay que ofrecer la enseñanza especializada desde la niñez en que la sensibilidad musical es aguda y la flexibilidad física permite aprender los complejos y delicados procedimientos técnicos, para asentar sólidos cimientos musicales.

Para impartir con eficiencia la enseñanza temprana de la música es preciso establecer su contenido y método a tenor con el desarrollo legítimo del intelecto y la capacidad práctica de los niños.

Esta enseñanza constituye la primera etapa de la instrucción especializada para dar a los niños los conocimientos fundamentales de la música.

En ella se deben determinar con acierto, ante todo, los instrumentos musicales para su especialidad sobre la base de un análisis global y profundo de sus aptitudes y talento musicales y sus condiciones físicas. Únicamente de esta manera es posible desarrollar sin tropiezos su técnica de ejecución. En la referida etapa se debe poner el énfasis en sembrar los conocimientos elementales de la música, mientras se efectúan en correcta combinación los ejercicios destinados a refinar las sensibilidades sonoras y rítmicas, y observar de modo cabal el orden de prioridad y respetar el carácter sistemático en el desarrollo técnico.

Lo que se aprende en la niñez perdura grabado en la mente, sirve de base para el desarrollo del intelecto, la técnica y la capacidad práctica.

Un refrán coreano dice: Hábito contraído a los tres años, va hasta el octogenario. Esto significa que es muy difícil cambiar las costumbres adquiridas cuando niño. Si, por impaciencia, no se observa estrictamente el orden de prioridad en el desarrollo de la técnica o se enseña una cosa y otra, sin atenerse a un sistema, se adquieren malos hábitos, que impiden el avance en el virtuosismo.

En esa etapa, cuando se enseña y adiestra a los niños, hay que hacerlo correctamente, tomando en consideración hasta su futuro desarrollo, y sobre bases científicas, de modo que ello constituya un sólido cimiento para su virtuosismo. Profunda atención se prestará también para hacer que los niños adquieran conocimientos multifacéticos y se cultiven delicados sentimientos y sensibilidades musicales. A los niños del grupo musical de instrucción temprana se les debe permitir que asistan a menudo a las veladas y conciertos y vean muchas obras de artes hermanas, así como impartirles la enseñanza en diversas formas conforme a su contenido y al desarrollo del intelecto de los educandos, valiéndose de medios visuales, muestras y hechos reales. Sólo así, ellos pueden prepararse como relevantes músicos capaces de expresar con refinadas y profundas manifestaciones el contenido ideológico y estético de las obras, y cumplir con habilidad cualquier tarea técnica difícil y compleja.

Cultivarse una firme voluntad y constancia mediante los ejercicios de técnica elemental de la especialidad constituye un importante requerimiento para ser músicos; eso ha de ser una parte de su vida, un hábito que deben tomar desde la niñez. La destreza musical se acumula y perfecciona sólo en virtud de un alto entusiasmo creador e intensos y repetidos ejercicios. También los solistas virtuosos pueden mantener su nivel técnico, consolidarlo y desarrollarlo hacia una etapa superior, cuando realizan normalmente los ejercicios básicos. Desde la fase de la enseñanza temprana, se debe cultivar en los niños la costumbre de realizar con constancia y paciencia, los ejercicios de destreza, como parte de su vida cotidiana.

Hay que formar solistas con alto nivel de virtuosismo a tenor con las características de la música.

La música es un reflejo estético de la vida, las ideas y los sentimientos del hombre, los cuales se manifiestan en el lenguaje musical que tiene su propia capacidad expresiva. Formar a los relevos de músicos con elevada destreza conforme a las características de este arte, significa basarse en las formas y los métodos docentes convenientes a las peculiaridades de la expresión del contenido de la música y sus representaciones. Los sentimientos estéticos musicales que se manifiestan en virtud del propio lenguaje y gramática de la música se caracterizan por encarnar nítidamente la individualidad del ejecutante, aunque son muy delicados, concretos y universales.

La preparación de los relevos de músicos con elevada destreza e individualidad, capaces de expresar excelentemente las distintas ideas, sentimientos y sensibilidades estéticas de los seres humanos es una tarea creativa muy difícil y complicada, por tanto, se deben aplicar formas y métodos docentes apropiados.

Fortalecer el sistema de docencia individual en los ejercicios de la especialidad es un requisito insoslayable para formar los solistas con elevada destreza e individualidad.

Como los ejercicios de especialidad se realizan con personas de distintas aptitudes musicales, desarrollos e individualidades, sólo con lecciones generales y métodos de docencia colectiva es imposible alcanzar el objetivo de la preparación de relevos de los solistas. Para formar a un retoño como un solista con extraordinario virtuosismo y marcada individualidad es indispensable realizar la instrucción de la especialidad en forma de docencia individual. Intensificar esta forma de enseñanza en la instrucción práctica de la música es una invariable orientación de nuestro Partido.

El objetivo de dar lecciones individuales no se alcanza de por sí, dictándolas simplemente. Con miras a formar a los alumnos como creadores de gran destreza artística y de originales imágenes musicales es preciso aplicar acertadamente diversos métodos de docencia convenientes al nivel de su preparación y al contenido de las lecciones, y erradicar el esquematismo y la imitación. Impartir de modo uniforme a los alumnos un mismo material didáctico bajo el pretexto de que son de

un mismo curso o enseñárselo de igual manera sin considerar el nivel de preparación e individualidad de cada uno, no permite elevar debidamente su destreza ni poner de relieve su fuerte individual. En las instrucciones individuales hay que poner coto a los fenómenos de que los profesores se impongan a los alumnos diciendo “hagan como yo”, o los guíen a imitar tal como están las obras e interpretaciones extranjeras que se utilizan como referencia.

Para potenciar el sistema de instrucción individual es preciso seleccionar con tino los materiales didácticos y aplicar métodos correctos para darlos a conocer rápida y exactamente, sobre la base de un detallado y profundo análisis de los méritos y defectos de cada alumno.

En la instrucción práctica de la especialidad se deben combinar de modo correcto los procedimientos descriptivos, susceptibles de dar impresiones vivas y concretas, con los teóricos, destinados a dar a conocer, sobre la base de los principios, las razones científicas de los recursos de expresión y los métodos de ejecución de la música. La música es un arte que se percibe por los órganos del oído. Se crea por los movimientos intencionales de varias partes del cuerpo humano, como los órganos sonoros en el caso del cantante y los dedos en el del instrumentista. En la instrucción práctica de la especialidad se debe lograr que éstos adquieran la capacidad de distinguir con habilidad sus propios sonidos, producirlos bellos y dulces conforme a sus condiciones físicas y resolver con gran destreza cualquier problema de técnica difícil y complicado. Cuando llegan a tener tal capacidad coordinadora, es posible que se conviertan en solistas virtuosos. Para que los alumnos comprendan con exactitud el contenido de las instrucciones, es necesario enseñarles la estructura física del cuerpo humano y los principios de su funcionamiento, darles el ejemplo de cantar y ejecutar, introducir grabadoras, videos y otros equipos técnicos modernos, así como utilizar espejos para que, mirándose en ellos, se rectifiquen los gestos, los movimientos de los labios y brazos.

Para preparar a virtuosos relevos de los solistas acorde con las características de la música, es preciso realizar en estrecha vinculación

las instrucciones prácticas de la especialidad y las actividades prácticas de creación.

Aunque la docencia individual constituye la forma principal de los ejercicios de la especialidad, con ella sola es imposible formar de modo satisfactorio el relevo de músicos con alta técnica artística y amplios conocimientos. Sólo intensificando las prácticas junto con los ejercicios, el relevo en preparación puede consolidar los conocimientos adquiridos en las instrucciones, experimentar la realidad, adquirir nuevos conocimientos en esas actividades prácticas y cultivarse la audacia para actuar en el escenario.

Para intensificar las prácticas es necesario combinar de modo racional las distintas formas, como el solo vocal e instrumental, el ensamble y la creación operística, y todas a un nivel más alto y con mayor eficiencia. Para ello hay que establecer correctamente el objetivo y el contenido de las prácticas, hacer suficientes preparativos y condiciones y aprovecharlas para dar a conocer el original sistema y los reglamentos implantados por nuestro Partido para la creación, y ser exigentes para que se observe estrictamente la ética teatral.

Una importante vía para acerar la audacia teatral es presentar frecuentemente a los noveles en el escenario para que se familiaricen con éste. Cuando ellos asisten a menudo a la reunión para la demostración de la maestría y se presentan de modo sistemático en las funciones de agitación económica y otros espectáculos, en los que establecen comunicación con el público, pueden familiarizarse con el escenario, cobrar osadía teatral y elevar la maestría artística.

A fin de formar mejor a los solistas con destacado talento y virtuosismo es indispensable elevar la función y el papel de las instituciones de enseñanza musical.

Sólo con una enseñanza especializada sistemática es posible formar con éxito competentes creadores y artistas de música preparados en lo político-ideológico y con virtuosismo.

Si reciben esa enseñanza, el relevo de artistas musicales puede tener a su cargo el arte musical del Juche con una sólida base ideológica y artística y profundos y polifacéticos conocimientos.

La conciencia ideológica y la maestría de los artistas se desarrollan también en cierta medida, al calor de las actividades prácticas de creación. Sin embargo, los que no han recibido la enseñanza especializada sistemática no pueden avanzar con rapidez y su nivel es limitado.

La enseñanza especializada sistemática es la única que les posibilita conocer con amplitud las ideas y la cultura acumuladas por la humanidad, poseer nociones correctas de la naturaleza y la sociedad, y sólo mediante el estudio de las ciencias y la técnica para transformar éstas, pueden dotarse perfectamente de cualidades y atributos que les permiten cumplir la responsabilidad y el papel como protagonistas de la sociedad. También a los artistas de la música, recibir instrucciones musicales sistemáticas, les da la oportunidad de conocer con profundidad las originales ideas del gran Líder y teorías del Partido sobre la literatura y el arte junto con la cultura musical de la humanidad y la tendencia del desarrollo de este arte en el mundo, y poseer sólidas bases y la capacidad creadora para solucionar por sus propios medios los problemas teóricos y prácticos que se presentan en la creación musical.

Ahora en nuestro país existe un ordenado sistema de enseñanza musical para formar a los relevos de creadores y artistas musicales como son: la enseñanza preescolar, la regular y la de los prometedores que estudian sin dejar el trabajo.

En el difícil período de la construcción pacífica, el gran Líder hizo levantar el Conservatorio de Pyongyang, el cual fue el primer centro de enseñanza musical en la historia de nuestro país.

El Instituto Superior de Música y Danza es el forum supremo de la enseñanza artística y el centro formador del relevo de los artistas que se encargará del desarrollo del arte Juche del país. El futuro desarrollo de nuestro arte teatral depende en gran medida de cómo forma este centro al relevo. Le incumbe preparar a muchos creadores y artistas capaces de desempeñar un papel importante en el desarrollo de nuestro arte teatral a un nivel superior, y a un nutrido número de solistas con talento y virtuosismo, que merezcan considerarse como cumbre en el mundo.

Las escuelas artísticas establecidas en Pyongyang y las provincias bajo la sabia dirección de nuestro Partido son centros locales destinados a preparar a talentosos artistas y maestros de artes. Hay que estructurar mejor sus bases materiales y técnicas, mejorar e intensificar sin cesar las instrucciones para elevar aún más el nivel de los artistas y los maestros de artes de las localidades y satisfacer por propia cuenta la creciente demanda de artistas de la música.

Los institutos de enseñanza musical y las escuelas de todos los niveles deben perfeccionar aún más el sistema de docencia musical existente y manifestar sus ventajas a plenitud, para cumplir con honor sus misiones y tareas, así como mejorar el contenido y los métodos de docencia musical existente conforme a las exigencias de la realidad en desarrollo y elevar sin cesar su calidad.

La calidad de la enseñanza se determina por la capacidad del maestro. Por muy bueno que sea el contenido de la docencia y por suficientes que sean sus condiciones, si no es alto el nivel de preparación del maestro, encargado directo de la docencia, no es posible formar a los estudiantes como artistas musicales con destacado talento y virtuosismo. Sólo los maestros que poseen amplia visión política, fecundos y polifacéticos conocimientos y suficiente preparación docente, y dominan su especialidad, pueden formar a los estudiantes como artistas musicales revolucionarios con sólida concepción jucheana sobre la revolución y destacado talento musical.

Para elevar la capacidad de los maestros se debe establecer el ambiente revolucionario de estudio y hacerse éste parte de su vida y costumbre. Sólo así ellos pueden elevar sin cesar su capacidad artístico-práctica y ejercer influencias positivas sobre los educandos para que estudien con ahínco y eficiencia.

Con el fin de elevar la capacidad de los maestros, basar el contenido de la docencia musical en la política del Partido y hacerlo científico y moderno, es necesario intensificar entre ellos la investigación científica. Los profesores e investigadores del sector musical, intensificándola, tienen que escribir valiosos artículos y textos de referencia que aclaren con profundidad los problemas científico-teóricos de la enseñanza

musical y la práctica de creación y ejecución y componer muchas más melodías docentes y métodos de tocar de alto nivel a nuestro estilo. Esta es la manera con la que pueden dar a los educandos más amplios y profundos conocimientos, modernizar la enseñanza musical y ponerla sobre base científica, y establecer sólidamente el Juche.

Realizar con intensidad la investigación científica musical en los institutos de enseñanza y de investigación en el sector viene a ser una importante vía para formar mejor a los relevos y desarrollar la música jucheana hacia una etapa superior.

Actualmente la investigación científica musical se encuentra atrasada en comparación con la práctica de creación e interpretación y no se promueven con vigor las actividades relacionadas con la teoría y la crítica sobre la música.

Han transcurrido 20 años desde que produjimos una revolución en la ópera y creamos la de estilo *Mar de sangre*, que marcara un cambio trascendental en la historia operística mundial, y hemos acumulado muchos éxitos y experiencias al abrir campos nuevos en la creación de distintos géneros y formas musicales revolucionarios y populares. Al sector musical le compete escribir muchos más libros teóricos sobre la música, que analicen con profundidad los méritos y experiencias que nuestro Partido acumuló en la creación de la música jucheana, y generalicen los éxitos en la creación e interpretación. Asimismo debe promover vigorosamente la crítica llamada a desempeñar un papel inductor para divulgar ampliamente los éxitos y las experiencias en la creación musical y la práctica de interpretación y llevarlos a una etapa superior.

Hay que descubrir y conservar con propiedad el patrimonio musical de la nación y apreciarlo correctamente sobre la base de los principios historicista y modernista para que las futuras generaciones conozcan con claridad el pasado de nuestra música, la lleven adelante y desarrollen con sentido crítico, conforme a las exigencias de la época actual. Debemos formar un mayor número de relevos de teóricos y críticos de la música y equipar sólidamente los institutos de investigación científica musical

para alcanzar nuevos cambios en el desarrollo de nuestra musicología jucheana.

Debemos mejorar la impresión musical acorde con las demandas de la realidad de nuestra música en desarrollo, aumentar la variedad de las publicaciones y elevar decisivamente su calidad, de modo que contribuyan activamente a la formación de relevos y al desarrollo del arte musical jucheano.

La enseñanza artística es una labor honrosa y digna llamada a formar al relevo de creadores e intérpretes, fiel al Partido y a la revolución y con talento. Los profesores y funcionarios de los centros de enseñanza en el sector musical bien conscientes de su honrosa y noble misión, tienen que hacer acopio de su talento y capacidad para formar muchos más creadores musicales y artistas competentes que sirvan activamente al Partido y al Líder, a la sociedad y al pueblo.

No resulta fácil crear excelentes piezas musicales.

El protagonista y creador de la música es el hombre. La música no sólo es un reflejo de las ideas y sentimientos del hombre, sino también un producto de su meditación, búsqueda, esfuerzo y pasión. Una música genuina se caracteriza por ser bella, noble, profunda y poderosa.

El creador de música jucheana puede escribir una pieza hermosa y noble a tono con las ideas y los sentimientos de las masas populares, cuando está dotado sólidamente con la doctrina Juche y experimenta en lo vivo la vida que la encarna.

Si el músico tiene el noble espíritu de servir al pueblo, su meditación y búsqueda para crear una música auténtica pueden seguir un curso correcto, y secundadas por su fecunda capacidad, dar magníficos frutos. Si a esto se añaden un incansable esfuerzo y pasión, saldrá una música verdaderamente poderosa.

El músico debe ser sincero siempre ante el pueblo y el arte.

Sólo el músico que, fiel a la dirección del Partido, mantiene la correcta posición y actitud de servir al pueblo con el arte y es abnegado, en la práctica, por el Líder, el Partido y el pueblo, puede crear excelentes piezas que se recordarán eternamente en la historia. Lo corroboran los significativos tiempos en que bajo la dirección del Partido se efectuó la

revolución musical, sobre todo en lo referente a canciones, ópera y piezas para orquesta, abriendo la época de prosperidad de la música jucheana.

Defender las originales ideas literarias y artísticas del gran Líder y los méritos alcanzados por nuestro Partido en la creación de la música jucheana constituye la tarea principal para el desarrollo de nuestra música hacia una etapa superior.

El gran Líder concibió las originales ideas literarias y artísticas y preparó la raíz de nuestra música, y el Partido heredó e hizo florecer a plenitud su tradición revolucionaria. Sólo defendiéndola hasta el fin y llevándola adelante con brillantez es posible mantener el carácter revolucionario y popular de nuestra música y desarrollarla como música socialista y comunista.

Los funcionarios y músicos del sector, con el gran orgullo y dignidad de haber sido formados por el Partido, y de desplegar a plenitud actividades creativas, deben ser fieles a su misión principal como músicos del Partido, músicos revolucionarios que no vacilan ante ninguna tempestad ni se dejan tentar por ninguna palabra endulzada, y crear con entusiasmo muchas obras musicales revolucionarias.