

¡OBREROS DEL MUNDO ENTERO, UNIOS!

KIM JONG IL

**ACERCA DEL ARTE
OPERISTICO**

Charla con los creadores del sector
del arte y la literatura
4 al 6 de septiembre de 1974

**Ediciones en Lenguas Extranjeras
Pyongyang, Corea
93(2004) de la era Juche**

INDICE

1. LA EPOCA Y LA OPERA.....	5
1) La revolución operística es una demanda de la época.....	5
2) Hay que mantener los principios en la revolución operística.....	9
3) La ópera de estilo “Mar de sangre” es de nuevo modo.....	14
2. LIBRETO DE LA OPERA.....	20
1) El libreto, base ideológico-artística de la ópera.....	20
2) Las letras de las canciones deben ser versificadas.....	31
3) En la adaptación es necesario establecer adecuadamente su eje.....	35
3. LA MUSICA EN LA OPERA.....	41
1) La canción en estrofas es el principal medio descriptivo en la ópera.....	41
(1) La canción en la ópera debe ser en estrofas versificadas.....	41
(2) Las melodías nacionales son la base de la música operística.....	46
(3) Las canciones de la ópera deben ser peculiares.....	52
2) El <i>bangchang</i> es de nuestro estilo.....	57
(1) No hay aspectos de la vida que no se puedan describir con el <i>bangchang</i>	57
(2) El <i>bangchang</i> resulta más eficaz cuanto más variado es su empleo.....	67
3) Cuando la orquesta cobra brío ocurre lo mismo en el escenario.....	71
(1) La música orquestal debe basarse en las canciones en estrofas.....	72
(2) La orquesta tiene que ser dinámica.....	74

(3) Hay que combinar los instrumentos nacionales con los europeos.....	79
(4) La llave del secreto está en el arreglo musical	85
4) Retratar con la música al hombre y su vida.....	89
(1) La ópera debe tener su canción tema	89
(2) Adaptar la música al drama	92
(3) En la dramatización musical lo principal es la coordinación de los sentimientos.....	95
(4) La música debe tener sus perfiles.....	97
(5) Unificar los tonos musicales.....	107
4. LA COREOGRAFIA EN LA OPERA.....	109
1) La ópera ha de incluir el baile	109
2) Vincular la danza con el drama	112
3) Deben ser buenas las secuencias de movimientos.....	116
4) El baile debe representarse con particularidades.....	121
5. LA ESCENOGRAFIA DE LA OPERA	125
1) El set y el fondo deben dar la impresión de la realidad	125
2) El maquillaje caracteriza a los personajes.....	131
3) El vestuario y los accesorios constituyen un medio de la caracterización	136
4) Necesario observar el principio del realismo en la decoración.....	139
6. LA REPRESENTACION EN EL ESCENARIO OPERISTICO	143
1) Actuar bien preponderando la música	143
2) La interpretación musical depende del director.....	152
3) El director de escena es el responsable de la armonía escenográfica	158

Han transcurrido tres años desde que estrenamos la ópera revolucionaria “Mar de sangre”.

Me siento muy contento de estar reunido de nuevo y poder conversar, rememorando las tareas realizadas, con los creadores del sector del arte y la literatura, quienes participaron con entusiasmo en las actividades encaminadas a generar una revolución en la esfera operística, y contribuyeron en gran medida a su desarrollo.

Podemos afirmar que la adaptación a una ópera revolucionaria a nuestro estilo, de la famosa e inmortal obra “Mar de sangre” creada en el fragor de la Lucha Revolucionaria Antijaponesa y su primera representación en julio de 1971, a la que asistió el gran Líder, constituyeron un acontecimiento de enorme significado en el fomento de nuestro arte y literatura.

Con su estreno hemos proclamado al mundo el nacimiento de un nuevo tipo de ópera, el de “Mar de sangre”, diametralmente diferente a los anteriores. A partir de ese momento en nuestro país comenzó a arder con fuerza la llamarada de la revolución operística. La creación de la ópera “Mar de sangre” marcó un viraje histórico hacia una nueva era, la de las óperas revolucionarias, tras eliminar los esquemas que durante mucho tiempo subsistieron en esta esfera.

En el transcurso de esa creación acumulamos valiosas experiencias y, sobre esta base, llevamos a la escena, en poco más de un año, otra ópera revolucionaria, “La florista”, reproducción de la famosa e inmortal obra del mismo nombre, y produjimos de modo consecutivo la revolucionaria “¡Cuéntalo, bosque!”, y las tituladas “Una verdadera hija del Partido” y “Canciones del monte Kumgang”. Estas óperas de nuevo tipo, al estilo nuestro, producidas en el período de la revolución operística, han tenido una notable repercusión no sólo entre nuestro pueblo sino también entre los de numerosos países del mundo, por su elevado nivel ideológico y artístico. Esto es un relevante fruto de la orientación del Partido para

registrar un cambio trascendental en la esfera operística. En la primera mitad de la década de 1970 en nuestro país se inició la época de gran prosperidad de esta rama del arte.

Pasando revista a los éxitos y experiencias adquiridos hasta la fecha en esa tarea me referiré a algunas cuestiones concernientes a cómo desarrollar más este arte.

1. LA EPOCA Y LA OPERA

1) LA REVOLUCION OPERISTICA ES UNA DEMANDA DE LA EPOCA

El arte operístico refleja la época, y su transformación y desarrollo están aparejados con los de ésta. Las óperas de los períodos feudal y capitalista reflejaron las eras correspondientes y les sirvieron.

La nuestra es una nueva era en que las masas populares hacen la historia y forjan su destino, convertidas en sus dueñas y del mundo. Por tanto exige un nuevo tipo de ópera que responda a sus intereses.

Las óperas creadas en el pasado, en la sociedad explotadora, no se corresponden con las ideas y los sentimientos, ni con las demandas culturales y estéticas de las masas populares de nuestra época, que construyen el socialismo y el comunismo, ya que adolecen de las limitaciones socio-históricas e ideo-artísticas de entonces. Si bien en aquellos tiempos se efectuaron en ellas ciertas reformas, no pasaron de ser, en esencia, modificaciones dentro del marco burgués. La burguesía recién nacida abogó por los “derechos humanos” y la “libertad” al oponerse a las óperas que respondían a los intereses de la aristocracia feudal. Pero, al ocupar una posición dominante, las puso en manos de los adinerados. Todas las clases dominantes que existieron las convirtieron en herramientas para aplacar el descontento de las masas populares hacia el régimen explotador al utilizarlas para resaltar lo pasado y predicar la cooperación entre las clases. De este modo por mucho tiempo la ópera permaneció como un medio para el entretenimiento y la obtención de ganancias de las clases poderosas y

para que los asistentes se hicieran ilusiones con emperadores y dioses, poder y dinero.

Tampoco en el aspecto artístico las óperas anteriores se ajustan a las exigencias de las masas populares de nuestra época. Sus formas y métodos descriptivos acomodados al gusto de las clases explotadoras discrepan en muchos aspectos de la preferencia y el sentimiento de aquéllas. En la actualidad a nuestro pueblo no le agradan las letras de las canciones no rimadas, las melodías enrevesadas, los recitados, que no son ni diálogos ni canciones, la escenografía de estilo anticuado y otros métodos descriptivos estereotipados. Sin eliminar estos viejos esquemas es imposible crear una ópera auténtica que refleje la aspiración y la demanda de las masas populares. Con vistas a erradicar las limitaciones socio-históricas e ideo-artísticas de las que adolece el arte operístico y crear un nuevo tipo de ópera de la época del Juche, que corresponda a esta aspiración y demanda, es preciso realizar una revolución en todos los aspectos: en el contenido y la forma, en el sistema y el método de creación.

La revolución operística es asimismo una demanda imperiosa del desarrollo de nuestro arte y literatura. La ópera es una síntesis de las artes, pues abarca tanto la poesía y la música como el baile y la pintura. Basándose principalmente en la música, muestra a los espectadores las facetas más hermosas y nobles de la existencia y les enseña mucho en torno a la vida y la lucha del hombre. De ahí que sea del agrado de cualquiera. En tanto síntesis de todas las formas de las artes escénicas la ópera constituye un parámetro para medir el nivel artístico del país y juega un papel importante en el desarrollo del conjunto de estas artes.

Después de la liberación, en nuestro país se llevaron a cabo dinámicos esfuerzos para crear óperas nacionales de nuevo tipo, o sea, de forma nacional y contenido democrático, de acuerdo con una línea propia para la construcción de una cultura nacional, y en este trayecto salieron a la luz obras de formas variadas. Fue un hecho de que podemos enorgullecernos que nuestros artistas, quienes antes de la liberación no contaban con ninguna ópera mencionable debido a la política colonialista

del imperialismo japonés para suprimir la cultura nacional, crearan óperas nacionales por sus propios esfuerzos y talento. Sin embargo, las de los períodos de la construcción democrática pacífica, de la Guerra de Liberación de la Patria y de la rehabilitación y construcción posbélicas, tenían como contenido principal las leyendas o los acontecimientos históricos, y en su forma divergían en muchos aspectos del sentimiento y gusto estético de nuestro pueblo.

Estas deficiencias en la creación de las óperas nacionales del pasado se debieron a que algunos creadores y artistas estuvieron influidos por ideas caducas. Los cautivados por el restauracionismo, considerando como algo natural que las óperas nacionales tuvieran la forma de *changgunguk* (basada en *fansori*), se opusieron a modernizarla conforme a la demanda de la época, mientras que los serviles a las grandes potencias y los dogmáticos, tomando por ley que ellas tuvieran la configuración de las óperas europeas, trataron de imitarlas mecánicamente. Haciendo caso omiso de la grandiosa realidad de la época de Chollima que bullía de prodigios e innovaciones, se dedicaron a crear sólo aquellas que abordaran vida de algún rey o alguna princesa del pasado o que se refirieran al amor entre los jóvenes de uno y otro sexo.

En el período posbélico, al percatarse de las marcadas manifestaciones de adulación a las grandes potencias, dogmatismo y restauracionismo, nuestro Partido entabló una enérgica campaña para establecer el Juche en todas las esferas del arte y la literatura, incluida la ópera. En el transcurso de esta batalla fue erradicada la tendencia a resaltar en el contenido de las óperas sólo lo mitológico, legendario e histórico y se logró reflejar en ellas la vida de nuestro pueblo incorporado a la lucha revolucionaria y la construcción socialista. La eliminación de lo caduco y anacrónico de la época en que la gente andaba en burros y se ponía gorros de crin de caballo, y la inclusión de lo socialista en el contenido de las óperas constituyeron un avance trascendental en el desarrollo del arte operístico de nuestro país.

Pero en su forma no se produjo un cambio similar al del contenido. Como hasta ese momento los creadores consideraban que era imposible

crear una ópera que no estuviera dotada de arias y recitados, nadie pensaba en variar de modo radical su manera de presentarse. De ahí que surgiera la desconcordia entre el contenido y la forma, ya que a pesar de la renovación del primero la segunda permanecía invariablemente acuñada en el viejo molde. La ópera “A la luz del Sol” creada por el Conjunto de Opera Nacional, por ejemplo, tenía un contenido revolucionario, pero no se había sacudido el antiguo esquema.

En el arte, la forma debe cambiar constantemente de acuerdo con el nuevo contenido. Como refleja el contenido y está determinada por éste, si no es adecuada en este sentido es indispensable modificarla. La correcta combinación del valor ideológico y el artístico puede lograrse en el arte sólo cuando el contenido concuerda con la forma. De ahí que fuera necesario efectuar una revolución en la ópera para romper también de modo total con los caducos esquemas que presenta su forma.

Esta revolución se planteó como una apremiante demanda que no se podía aplazar por más tiempo. Semejante ópera podía ser perfeccionada sólo si era creada una forma nueva, conveniente al contenido socialista, eliminando la obsoleta, manida y consolidada durante mucho tiempo acorde al gusto estético y los sentimientos de las clases explotadoras.

Nuestro Partido orientó erradicar, en todas las ramas del arte y la literatura, lo caduco adaptado a los intereses y el gusto de esas clases y crearlos a nuestro estilo, conforme a la demanda de la época y la naturaleza de la clase obrera, y realizó una revolución comenzando por la cinematografía, uno de los medios más eficaces en la educación de las masas, para pasar después a la ópera.

2) HAY QUE MANTENER LOS PRINCIPIOS EN LA REVOLUCION OPERISTICA

Para realizar una revolución operística se precisan principios correctos, sin los cuales es imposible llevarla a feliz término, aunque ella refleja la demanda madura de la época. Por tanto, para crear en una revolución óperas genuinas que patenticen la aspiración y la demanda de la época y de las masas populares hay que basarse en los principios revolucionarios.

El fundamental, al que se debe adherir siempre con firmeza, es establecer el Juche en el arte operístico.

Esto quiere decir resolver todos los problemas presentados en su creación en correspondencia con los intereses de la revolución de cada país y con los de su pueblo y en atención a la realidad concreta y al gusto estético nacional.

Nuestro arte operístico debe obedecer a los intereses de la revolución coreana y contribuir a impulsarla. Sólo una ópera que defienda con resolución esos intereses y materialice de igual modo la línea del Partido, puede disfrutar del amor del pueblo y servir de poderosa arma capaz de estimularlo a la revolución y la construcción.

La ópera debe crearse en correspondencia con la realidad concreta del país y a los sentimientos y el gusto de su pueblo. Cada nación tiene condiciones socio-históricas particulares y sentimientos y gustos específicos. En la creación de la ópera es imprescindible conocerlos y expresarlos con exactitud. De esta manera hay que describir de modo verídico la vida del pueblo que forja su destino de manera independiente y creadora, empleando las formas artísticas que le agradan.

Con el objetivo de establecer el Juche en la ópera es preciso resolver desde la posición independiente y de manera creadora todos los problemas que se presentan en su realización.

Originalmente, la creación artística y literaria es una actividad encaminada a retratar al hombre independiente y creador y su vida. Es de rigor, por tanto, que todos los problemas surgidos en ella sean resueltos de modo independiente y creador de acuerdo con el gusto y los sentimientos del pueblo, a partir de los intereses de éste y de la revolución del país. La renovación operística es una empresa no probada por nadie. Mientras la llevábamos a cabo no encontramos nada aprovechable en las teorías anteriores. Tuvimos que solucionar todos los problemas surgidos, sobre la base de la propia convicción, juicio y nuestro modo, o sea desde las posiciones independiente y creadora.

Con vistas a establecer el Juche en el arte operístico hay que procurar que su contenido sea socialista y su forma nacional. Esto quiere decir modificar uno y otra de acuerdo con los requisitos de la idea Juche. En otras palabras, significa impregnarlo de un contenido revolucionario y socialista, en el cual sobresalga la lucha por la realización de la soberanía de las masas populares, y adoptar una forma popular y nacional que corresponda con el gusto estético y los sentimientos de las personas de nuestra época, erradicando el contenido y la forma obsoletos y reaccionarios que agradaban a las clases explotadoras.

En esta tarea la renovación del contenido es lo fundamental ya que éste determina el valor de la ópera. Si el contenido no es bueno, no puede ser aplaudida por el público, por muy suntuoso que sea el escenario y por muy bien que canten los actores. Sólo cuando tenga un contenido sano y noble puede convertirse en un arte para el pueblo y exhortarlo con energía a la creación de una mejor vida.

Nuestro arte operístico tiene la encomiable misión de contribuir activamente a la transformación de toda la sociedad según la exigencia de la idea Juche. Para poder cumplir con esta tarea, asumida ante la época y la revolución, la ópera debe tener, ante todo, un contenido revolucionario y popular. En la vida y la lucha de nuestro pueblo existen

latentes muchos temas significativos, dignos de ser abordados por ella. Se deben plantear problemas de importancia para la lucha de nuestro pueblo por alcanzar su independencia, sobre todo, por lograr la liberación nacional, clasista y humana, y resolverlos conforme a sus intereses. Sólo entonces nuestra ópera podrá cumplir con su misión epocal como una ciencia humanitaria jucheana que contribuya a la realización de la causa de soberanía de las masas populares.

Una ópera de contenido revolucionario y popular debe ajustarse a la demanda actual y a las ideas y los sentimientos del pueblo.

Para lograrlo es necesario reflejar con exactitud la vida y la lucha del pueblo y convertirla en un arte que lo acompañe en su combate, siempre a la altura de la época.

La ópera puede abordar las leyendas y los hechos históricos del pasado. Cualquiera sea el período que abarque o el asunto que trate, tiene que contribuir a enseñar a nuestro pueblo cómo debe vivir, trabajar y luchar.

Debemos procurar que haga activas contribuciones al logro de la independencia de las masas populares, al plasmar en su contenido lo revolucionario y lo popular eliminando de lleno todo lo caduco, de índole feudal y capitalista.

También su forma tiene que modificarse en correspondencia con las preferencias estéticas del pueblo. Las obras artísticas y literarias, progresistas y revolucionarias se caracterizan por la perfecta unidad entre su elevado contenido y su manera de presentación refinada ajustados a la demanda de la época y a la aspiración del pueblo. Una obra artística no alcanza verdadero valor si su forma no posee esta cualidad, por magnífico que sea su contenido. Sólo cuando tenga unidos un mensaje revolucionario y socialista y una sublime y bella expresión de estilo nacional, la ópera puede redundar en provecho del pueblo en el verdadero sentido de la palabra.

Nuestra ópera es un arte que sirve al Partido, a la clase obrera y al pueblo. El partidismo, el espíritu obrero y el carácter popular constituyen la vida de nuestro arte operístico. Sin esas cualidades pierde la razón de

existir, de ahí que en su creación debamos observar estrictamente estos tres principios.

Para mantener los fundamentos del partidismo y el espíritu de clase obrera en la creación operística es necesario reflejar con exactitud la línea y la política del Partido y describir de modo verídico la realidad que las encarna. Además, se debe exponer el carácter de la clase obrera. De lo contrario no pueden salir a la luz obras que reflejen sus intereses y aspiraciones. Sea cuál fuere el tema de la ópera, hemos de mantener con firmeza los principios mencionados.

Observar el principio del carácter popular constituye una garantía importante para hacer de la ópera un arte que sirva de veras al pueblo. A fin de aplicar este basamento en la manifestación operística hay que describir de modo verídico, con profundidad, la vida del pueblo que aspira a su independencia, utilizando la forma de su agrado y más comprensible para él. Por muy bueno que sea el contenido, si la forma es anticuada y enrevesada y es difícil de entender, el pueblo no puede disfrutarla con cariño. Si las óperas anteriores no gozaron del interés del pueblo fue porque su contenido era antipopular, pero, mayormente, porque su forma se basaba en las arias y recitados que no eran de la preferencia de las masas y que le eran incomprensibles.

Para que la presentación de la ópera sea popular es necesario eliminar de ella las arias y recitados y hacer que sus canciones y piezas orquestales sean comprensibles y puedan ser interpretadas con gusto por todos.

Los que afirman que lo popular en las canciones y en la orquesta merma el valor artístico, son aquellos que se oponen a que el arte sea útil al pueblo. Rechazarlo exaltando sólo el valor artístico es expresión del exclusivismo artístico. Un arte auténtico es el que tiene carácter popular. Sólo cuando un contenido decoroso se combina con la forma musical popular simplificada, como la canción en estrofas, el pueblo puede comprenderla con facilidad y disfrutarla con cariño.

A fin de crear óperas que se correspondan con el sentir y gusto estético de las masas populares hay que materializar con acierto las

características nacionales. Estas son dadas por las diferencias de ideas, sentimientos, modo de vida, cultura y costumbres entre los pueblos. Por tanto, en el arte y la literatura destinados a mostrar verídicamente la vida se reflejan esas particularidades, que se manifiestan de manera distinta según los pueblos.

Describir con verosimilitud la vida y el gusto estético de nuestro pueblo viene a ser la vía principal para expresar acertadamente las características nacionales. Para plasmarlas de modo correcto en la ópera debemos describir con tino los aspectos de la existencia y la preferencia estética nacionales adquiridos en el largo decursar de nuestra historia, y exponer de manera verídica la digna existencia y los hermosos y nobles rasgos espirituales y morales que se le van formando al pueblo en el proceso revolucionario y constructivo. Unido a ello, debemos desempolvar y aprovechar con eficacia las melodías de las canciones populares y los ritmos de los bailes folclóricos creados y cultivados durante mucho tiempo por el pueblo; desarrollar los instrumentos musicales nacionales y perfeccionar a nuestro modo los métodos de vocalización y ejecución. En lo que concierne a la esfera de las bellas artes debemos renovar la escenografía de la ópera avivando las características de las nacionales e introduciendo los recientes logros de las ciencias y tecnologías modernas.

Otro principio importante para la creación de la ópera es combinar de manera adecuada su valor ideológico y artístico. El arte operístico debe conjugar un alto nivel tanto en el aspecto ideológico como en el artístico, pues su misión radica en educar al pueblo de manera revolucionaria. Si uno discrepa de otro, esa ópera no puede cumplir con acierto su función cognoscitiva y educativa. Mediante una revolución operística hemos creado un nuevo tipo de ópera, el de “Mar de sangre”, que tiene perfectamente combinados los valores ideológicos y artísticos, rompiendo con audacia el caduco esquema de las anteriores.

En la creación de la ópera hay que mantener con firmeza el principio de la rapidez y el de la colectividad.

Los creadores y los artistas pueden preparar y perfeccionar de modo magnífico y en un breve tiempo la ópera sólo cuando, al mantener la orientación indicada por el Partido para asegurar la rapidez, priorizan con constancia la labor política en cada etapa de su trabajo creativo y se desempeñan con presteza y sistematicidad. Las experiencias prácticas en la revolución operística evidencian que ese procedimiento constituye un principio creativo revolucionario que permite elevar decisivamente el valor ideológico-artístico de las obras artísticas y literarias y desarrollar con rapidez extraordinaria el arte y la literatura conforme a la demanda de la realidad.

El principio de la colectividad facilita solucionar con la fuerza de ésta cualquier tarea por difícil que sea apoyándose y guiándose bajo la consigna comunista de “¡uno para todos y todos para uno!” y en ese curso contribuir a forjar a las personas de manera constante y revolucionaria. Materializando este principio los creadores y los artistas tendrán que fortalecer la unidad y la cohesión ideológica del colectivo y adquirir una mayor conciencia revolucionaria y de clase obrera.

3) LA OPERA DE ESTILO “MAR DE SANGRE” ES DE NUEVO MODO

La ópera cuenta con varios modos que representan los métodos y vías para crearla con el empleo de diversos medios descriptivos, principalmente las canciones y la orquesta. Su diferencia está determinada por cuál de esos medios se toma como lo principal y por la manera de emplearlos.

El modo de la ópera ha venido modificándose según la época y la nación. Se ve condicionado por la ideología de la época y el nivel del arte musical, e influenciado por la vida, las tradiciones culturales, los

sentimientos y los gustos estéticos de la nación. El *changguk*, creado en el pasado en Corea difiere tanto del *jingju* de China, como de la ópera europea. El modo creativo del arte y la literatura y las características nacionales guardan una estrecha relación a pesar de que son tópicos diferentes. Aun cuando se trata de un mismo modo artístico, cada país lo acepta y lo aplica a su manera.

El modo de la ópera también reviste distintas características según las clases sociales. El método y la forma de reproducción artística de la vida son diferentes según las clases, como lo son su posición y punto de vista con respecto a ésta.

Ya que el modo de la ópera se ve condicionado por la época, reviste características nacionales y responde a la demanda clasista, es lógico que creamos uno nuevo que corresponda a la exigencia de nuestra época y a la aspiración de las masas populares y que convenga a la naturaleza de los obreros. Con los caducos modos feudal y capitalista no es posible crear una ópera de la clase obrera que hoy edifica el socialismo y el comunismo; tampoco es posible crear una ópera que concuerde con los sentimientos y el gusto estético de nuestro pueblo si se imita mecánicamente lo realizado por otras naciones.

Nosotros también debemos modificar y desarrollar a nuestra manera el arte operístico tal como lo hacemos al buscar soluciones a los problemas surgidos en todas las demás ramas de la revolución y la construcción.

Si queremos hacer avanzar la ópera a nuestra manera hemos de liberarnos del modo europeo y crear otro nuevo, acorde con las particularidades nacionales del pueblo y el sentido estético actual.

Nosotros hemos presentado la orientación de realizar la revolución operística y desarrollamos una lucha enérgica para crear la de nuestro estilo, como resultado de lo cual pudimos hacer y perfeccionar la ópera revolucionaria “Mar de sangre”, reproducción de la obra del mismo nombre de valor inmortal. Esta ópera fundamentada en nuestro método y forma se gana la simpatía del pueblo coreano y de muchos otros del mundo.

En la ópera de tipo “Mar de sangre” todas las canciones se dividen en estrofas. Esto constituye el punto de partida hacia la creación de una ópera original, a nuestro estilo, mediante la supresión de los elementos caducos y antipopulares de las anteriores. Sólo de esa manera es posible describir con amplitud y profundidad el contenido ideológico aun en una estructura concisa y lograr que las canciones sean hermosas y fáciles de interpretar. En tiempos pasados se consideró imposible unir el drama con la música y crear una ópera hermosa y sublime sin las arias y los recitados, pues éstos se empleaban como los medios descriptivos principales.

La ópera es un arte que une el drama a la música, pero, en todo caso, no pasa de ser un drama cantado, por lo cual debe darse realce a las canciones. Estas representan el factor fundamental para hacer de la ópera un arte hermoso y sublime. Es por ello que establecer las relaciones interpersonales y desarrollar el drama mediante el recitado, difícil de ejecutar y que no agrada al oído, no se aviene al gusto y los sentimientos de nuestro pueblo.

Las canciones deben servir siempre al pueblo y ser fáciles de comprender e interpretar por todos. Un arte por el arte no tiene ningún valor. Para que la ópera sea un genuino arte del pueblo es necesario suprimir el recitado y versificar en estrofas todas sus canciones. En las óperas al estilo “Mar de sangre” están versificados en estrofas no sólo los recitados, sino también todas las demás melodías, incluidas las arias.

Darles forma estrófica a las canciones tiene una gran importancia en la elevación del nivel ideo-artístico de la ópera. El valor de la música operística reside en conmover los corazones de las personas mediante la expresión de un sublime contenido con hermosas melodías. La canción en estrofas, como unión de la letra versificada con una melodía bella, puede expresar en forma concentrada las ideas y los sentimientos de los personajes con una estructura más sencilla que la de las arias o los recitados, aun cuando se trate de un mismo mensaje. También puede describir detalladamente los pensamientos, el sentir y el mundo psicológico de los personajes, reflejar mejor el ambiente y la situación, y

asegurar una comunicación libre entre ellos. De esta manera, al desempeñar de modo satisfactorio las funciones que era imposible cumplir con la forma vocal de las óperas anteriores, eleva la significación ideológica y artística de la obra.

Versificar en estrofas las canciones tiene una enorme importancia también para aumentar, mediante su simplificación, el carácter popular de la ópera. Como en la ópera de nuevo tipo las canciones son hermosas y suaves y están enmarcadas en estrofas en que sobresale el gusto nacional, a cualquiera le agrada interpretarlas.

En la semejante al “Mar de sangre” se ha introducido el *bangchang* en calidad de un importante medio descriptivo, lo cual constituye otro cambio en el desarrollo de la ópera. El juega un papel importante para expresar la vida que se reproduce en el escenario y las ideas y sentimientos de los personajes. En las óperas anteriores se estableció como ley que el drama se organizara y se desarrollara sólo a través de las canciones de los personajes y la orquesta. El *bangchang*, recién introducido, describe objetivamente las características de la época y las circunstancias, el mundo interno y las acciones de los personajes, expone en lugar de éstos lo que piensan para sus adentros, provoca la simpatía de los espectadores hacia lo que ven en el escenario y ofrece a los actores la posibilidad de que sus actuaciones sean de mayor calidad. Asimismo, constituye un gran complejo vocal junto con las canciones que interpretan los personajes y, en ocasiones, cuando sus ejecutantes aparecen en el escenario, ejerce una eficaz influencia sobre el desarrollo del drama. Con la incorporación del *bangchang*, nuestra ópera ha llegado a poseer un poderoso medio descriptivo que no pudieron tener las del pasado, y el radio de su descripción se ha ampliado incomparablemente.

En la ópera al estilo “Mar de sangre” se utiliza también la danza como un medio descriptivo indispensable. Aunque las anteriores se valieron igualmente del baile, no les sirvió del mismo modo, porque no se engranaba con la argumentación, sino que se utilizaba como apéndice de alguna escena. Sin embargo, en la ópera de nuevo tipo, la danza — como un elemento insoslayable ensamblado con el desarrollo de la

trama—, constituye un eficiente recurso que muestra las características de la época, las ideas y los sentimientos del protagonista, y las aspiraciones y los deseos de los personajes.

En este tipo de ópera varió también el papel de la escenografía. La nueva estructura del decorado que combina la proyección de la linterna mágica, la iluminación y los sets, ha causado fisión al viejo molde escenográfico consolidado durante mucho tiempo. En el pasado se consideraba imposible crear una ópera al margen de la estereotipada composición del escenario que presentaba la vida dividida en algunos actos y escenas predefinidos. Por eso los creadores exponían las circunstancias de la vida de los personajes en forma estática y, aún peor, en los planos secundarios y el fondo del escenario aunque se pronunciaban por la necesidad de componerlas de modo verídico, y crearon el esquema de dar necesariamente cierto descanso entre uno y otro acto. En la ópera al estilo “Mar de sangre”, rompiendo ese inveterado método de composición del escenario, se organiza el drama de manera tal que el público se considere en una vida real al crear con vivacidad y en forma tridimensional el ambiente de la vida y al mostrar su curso sucesivo sin interrupción.

Con la similar a “Mar de sangre” se ha abierto un nuevo campo también en la dramaturgia. Al utilizar como medio principal para la creación del drama musicalizado la canción en estrofas —capaz de expresar en piezas musicales perfectas las ideas y los sentimientos de los personajes—, favorece no sólo para caracterizarlos sino que también permite al público comprender con facilidad el argumento de la obra, las relaciones interpersonales y el curso del drama. Además posibilita aumentar el nivel descriptivo de la ópera, pues todos los medios de presentación como la música, la actuación, la danza y la escenografía se subordinan a destacar a los personajes, al emplearse según la lógica de la vida, y se incrementan más su función y papel. Esto quiere decir que difiere totalmente de las anteriores, que se pronunciaban por el desarrollo dramático de la música basado en los móviles inductivos con el recitado como medio principal de la dramaturgia musical.

En la ópera de nuevo estilo todas las vías descriptivas se unen y logran una armoniosa unidad mediante las canciones en estrofas. En vista de que el mismo libreto está integrado por versos metrificados, también la música se divide en estrofas. Por tanto, se ajusta a la música no sólo la actuación sino, además, la danza, y sigue su desarrollo el cambio de los sets y el fondo. Unificar la orquesta, la danza y la escenografía con las canciones en estrofas como pilares, y desarrollar el drama en medio de danzas y cambios del escenario que se efectúan según sus melodías, es precisamente el modo de la ópera al estilo “Mar de sangre”. Este modo, constituido por las melodías versificadas en estrofas, el *bangchang*, la danza y la escenografía a nuestro estilo, es totalmente nuevo, sin parangón en la historia operística. Por eso debemos consolidar y resaltar sin descanso sus éxitos creativos.

2. LIBRETO DE LA OPERA

1) EL LIBRETO, BASE IDEO-ARTISTICA DE LA OPERA

Para que la ópera conmueva a los espectadores es imprescindible elaborar bien su libreto.

En él se expresan la “semilla” e idea temática de la ópera, los caracteres de los personajes y el argumento, y se definen el tipo de música, danza y escenografía. Sólo cuando se planteen y se expliquen en el libreto asuntos de importancia conforme a las peculiaridades de la ópera, es posible crear una obra de elevado valor ideológico-artístico. No hay que descuidar el guión, aferrándose sólo a la música so pretexto de que ésta constituye lo principal de la ópera. No darle importancia al libreto y destacar sólo unas cuantas piezas musicales es una tendencia errónea que se observaba en el período en que la ópera era considerada como un medio recreativo.

Los escritores, conscientes del valor del libreto en la creación operística, tienen que esforzarse para hacerlo con calidad.

Como se ha reiterado, la ópera contribuye activamente a la educación ideológica y estética de las personas. Para ello, su libreto debe tener un contenido profundo y rico. Entonces puede servir de fundamento para la reflexión y fantasía creativas y de base para las buenas canciones, orquesta, danza y escenografía.

Para crearlo es indispensable seleccionar bien su “semilla”.

Esta, como núcleo de la obra, garantiza su valor ideológico y artístico. De ella depende su profundidad en el contenido ideológico y

valor educativo. Por tanto, en el trabajo creativo es necesario prestar siempre atención primordial a escogerla de forma correcta. Si los escritores se ponen a escribir sin captarla con claridad, confundiéndola con la idea temática, no podrán confeccionar un buen libreto.

La “semilla” no es ni el tema ni la idea central de la obra, sino el grano ideológico de la vida, que los fundamenta y determina. En el curso del estudio y análisis de la existencia según su posición clasista y criterio estético, el escritor llega a captar un núcleo ideológico que lo impulsa hacia la creación, y es éste, precisamente, la “semilla”. Si el escritor, sin captar el grano ideológico de la vida, o sea, considerando el tema como el radio en que se desarrolla la vida a describir o tal o más cual problema que ésta plantea, lo toma como base de su creación e inicia así su labor, no puede redactar una obra que tenga una “semilla” clara.

Los escritores, erradicando las tendencias a confundirla con el tema o a definir como tal lo que no es, deben seleccionar una “semilla” significativa, conocerla con profundidad y sobre esta base profundizar su trabajo creativo.

En la vida y lucha de nuestro pueblo por la revolución y la construcción existen muchas significativas que merecen ser reflejadas en una ópera. Las luchas heroicas de los combatientes revolucionarios antijaponeses que pelearon durante mucho tiempo por la restauración de la Patria y los valientes soldados del Ejército Popular y del pueblo que lo hicieron en el período de la Guerra de Liberación de la Patria llevando adelante las brillantes tradiciones revolucionarias creadas en la lucha antijaponesa, y la grandiosa realidad de hoy y la digna vida de nuestro pueblo que avanza con el ímpetu de Chollima, acentuado con el principio de rapidez, ofrecen muchas “semillas” propicias para crear óperas de elevado valor ideológico y artístico. Los escritores deben estudiar con profundidad la realidad y buscar las “semillas” adecuadas para crear óperas que coadyuven a educar a las personas de manera revolucionaria.

En la selección de la “semilla” son importantes la posición y actitud con que observa la vida el escritor y su método de analizarla. No le está

permitido prestarle atención sólo a la existencia de una persona renombrada o a un acontecimiento importante con el pretexto de seleccionar una “semilla” significativa, mientras menosprecia la vida de los hombres sencillos o los sucesos de poca relevancia. La buena “semilla” se encuentra igualmente en ambos casos.

Aun cuando se trate de la vida de una persona sencilla, si en ella están reflejadas las demandas de la época y la aspiración del pueblo, no cabe duda que allí se halla el grano ideológico de una vida significativa.

La ópera revolucionaria “La florista” muestra, a través de la vida de Ko Pun y su familia, las contradicciones de la sociedad explotadora cuando a cambio de un préstamo de dos *mal* de mijo (No. del Tr.: una medida de volumen equivalente a 7.5 kilogramos de cereales), ellas se ven obligadas a sufrir servidumbre en la casa del terrateniente, durante varias generaciones. La obra contiene una “semilla” de profundo sentido: la transformación del cesto de flores que simboliza la tristeza y la fidelidad filial en otro que representa la lucha y la revolución. De esta “semilla” surge el tema del destino de la nación esclavizada y martirizada, y mediante su solución, se aclara la idea de que para liberar a la nación y a sí mismos, no hay otro camino que el de incorporarse a la revolución. Como puede verse, la “semilla” de la ópera revolucionaria “La florista” es muy representativa e importante, pero ella se esclarece a partir de una vida sencilla que se podía ver en cualquier parte del campo en nuestro país antes de la liberación.

Las experiencias muestran que no se debe tratar de buscar la “semilla” para la obra en una vida pomposa o un acontecimiento importante, con la idea de que ella debe tener un gran significado social.

En las obras artísticas y literarias es posible y necesario abordar los grandiosos sucesos históricos y la vida de las personas famosas, pero también en este caso es necesario captar la “semilla” de sentido filosófico en la existencia concreta y palpante, y proyectarla con profundidad desde varios aspectos. Sólo entonces será posible mostrar una idea profunda llegando a una conclusión de gran trascendencia.

En cualquier caso, no importa que el acontecimiento que trate la ópera sea de mayor o menor envergadura, y la vida que en ésta se aborda sea de la actualidad o del pasado histórico, su “semilla” debe abarcar valiosos problemas relacionados con el ser humano y que plantea la vida, y expresar la aspiración y el deseo de las masas populares. En otras palabras, debe ser capaz de dilucidar los problemas relacionados con el destino de las masas populares que luchan por llevar una vida independiente y creadora, y con la liberación nacional, clasista y humana. Sólo la “semilla” que dé una respuesta certera a la cuestión del destino del hombre independiente y a lo relacionado con su vida política puede constituir, no importa el caso, una segura garantía para crear una ópera de elevado nivel ideológico y de valor artístico.

A fin de preparar un libreto de profundo y fecundo contenido ideológico, es preciso retratar bien los caracteres del protagonista y del resto de los personajes.

Lo que cumple el papel principal en el desarrollo de la “semilla” es el carácter de los personajes. Si bien los sucesos, conflictos, argumento, composición y otros elementos de la descripción, juegan un papel importante, resulta determinante la caracterización de los personajes, sobre todo del protagonista. Este es el principal personaje que realiza la “semilla”. Por tanto hacia él debe dirigirse con lógica la descripción de los caracteres. Es posible lograr que la “semilla” dé flores hermosas sólo cuando se establezcan las relaciones interpersonales con el protagonista en el centro, se conjuguen indefectiblemente las líneas de acción de todos los personajes con la del principal y se tracen con destreza sus caracteres conforme a la lógica de la vida.

El protagonista de nuestra época que aparece en una obra artística y literaria debe ser una persona independiente y creadora modelo que viva y trabaje con una actitud de dueño hacia la revolución y la construcción. Ya pasó la época en que los reyes feudales, los nobles y los millonarios eran el centro de las óperas.

La nuestra es una época en que las masas populares luchan por la defensa de su soberanía. Es lógico, por tanto, que las óperas que le

pertenecen planteen los problemas de la independencia del hombre, del ente soberano, y den una acertada respuesta a los relacionados con la vida política de las personas mediante la tipificación de quienes forjan su destino de modo independiente y creador.

Con vistas a lograr un libreto de profundo y fecundo contenido ideológico, hay que escribirlo de acuerdo con las peculiaridades de la ópera, y para ello se precisa que el argumento sea bien abarcador y conciso.

Cada género artístico tiene su propia manera de describir la vida. La ópera, aunque es un arte que la muestra de modo dramático, como la pieza teatral y el filme, difiere de ellos en cuanto a la forma de tramar el argumento. En su argumento es difícil establecer varias ramas y presentar muchas escenas de la vida como en el filme o en la novela. Claro está que en la ópera al estilo “Mar de sangre” es posible reflejar la vida con amplitud desde distintos puntos al emplear el *bangchang* e introducir una escenografía de nuevo tipo, pero no por esta razón es posible describir libremente la existencia sin limitaciones de tiempo y lugar como en el filme y la novela. Dado que la ópera es un arte que representa la vida mediante la música, hay que establecer con certeza el eje de la estructura del libreto y confeccionarle un argumento de amplia y clara proyección para que pueda mostrarla de manera intensa y sintética.

Establecer un argumento así significa organizar el drama de manera que se pueda delinear con claridad el proceso del desarrollo de los caracteres de los personajes y de sus interrelaciones. El argumento no es una enumeración de uno u otros aspectos de la existencia, ni una simple colección de sucesos, sino un proceso indispensable de desarrollo de los caracteres y la vida de los personajes. Cuando es abarcador y claro, el tema y la idea de la obra se esclarecen y es posible organizar el drama de acuerdo con los requisitos de la música. De lo contrario, si es complicado por incluir muchos fenómenos de la vida y sucesos, el drama perderá su enfoque, causará confusión y dificultará la presentación musical. La adecuada organización del drama depende de cómo se trama

el argumento, por lo cual es indispensable procurar que éste tenga una amplia y clara proyección conforme a las características de la ópera.

Aun cuando existan muchos sucesos y episodios llamativos, no hay que incluir en el argumento cualesquiera de ellos. Es así que debe estructurarse sólo con los que sean indispensables para aclarar el tema e idea de la ópera, describir los caracteres y la vida de los personajes y mostrar sus interrelaciones. Sólo cuando se conforma el argumento con los que tienen importancia esencial para aclarar el tema y la idea, puede contar con una perfecta estructura.

Para tramar un argumento propio de la ópera es necesario determinar correctamente el hecho principal y combinarlo adecuadamente con otros de diversa índole.

El acontecimiento principal sirve de base para unir las líneas de acción del protagonista y de otros personajes, establecer sus interrelaciones y desarrollar los conflictos, e inflúe directamente en el proceso de dar cuerpo al tema y la idea de la obra. Sólo cuando de él derivan, como ramas de un tronco, otros acontecimientos, es posible tramar un argumento abarcador. Si en una obra teatral éste se hace a manera de montar los distintos sucesos, resultará discontinuo y será imposible organizar el drama de modo verídico y dinámico.

Para componer el argumento combinando de forma correcta el suceso principal con otros se necesita establecer bien las relaciones interpersonales en el primero y ensamblar con ellas las que se traban en los segundos, de manera que concuerden con la lógica de la vida. El argumento toma cuerpo mientras se presentan y desarrollan las relaciones entre los personajes, al paso que se genera y progresa el acontecimiento, por eso debe ser tramado con tacto de manera que las relaciones entre los personajes y el desenvolvimiento de sus caracteres conformen de por sí la trama.

La fuerza que impulsa el desarrollo del argumento la constituyen la confrontación y la lucha entre los personajes en contradicción.

Sólo cuando se establecen razonablemente y se solucionan con acierto los vínculos entre los personajes positivos y negativos saltan a la

vista la confrontación y la batalla entre unos y otros y es posible asegurar el dinamismo y la tensión argumental. Si ellos alimentan un fuerte deseo de alcanzar sus respectivos objetivos, sus conflictos y lucha se profundizarán y, en consecuencia, el argumento se desarrollará con mayor dinamismo. El conflicto y choque entre los personajes de una y otra tendencia resultarán agudos o no según el tipo de relaciones sociales que reflejen. En la exposición de las relaciones sociales contrarias se debe asegurar la agudeza en el antagonismo entre lo positivo y lo negativo, mas, en la de la vida de los trabajadores de la sociedad socialista no se debe atribuir un carácter extremista. En algunos casos es posible crear obras muy dramáticas aun sin mostrar directamente esa rivalidad y choque. Es un viejo método de creación dramaturgia mostrar sin ningún miramiento disparidades y conflictos agudos entre lo positivo y negativo sin tomar en consideración las relaciones sociales concretas.

El argumento de la ópera debe tener dramatismo, dinamismo y tensión. En otras palabras, será tramado de manera que el público no piense en otras cosas mientras el drama se desarrolla.

Para conseguirlo se requiere ensamblar de forma perfecta las relaciones interpersonales y coordinar las curvas y sentimientos a lo largo del desenvolvimiento del drama hasta llegar al climax, que es el momento en que se produce un nuevo cambio cualitativo en el desarrollo de los caracteres de los personajes y del drama, y el punto culminante del conflicto en que se expresan en forma concentrada el tema y la idea de la obra.

Al confeccionar el argumento, el escritor debe juzgar con exactitud el momento preciso para el punto culminante y cómo crear la causa de la explosión del conflicto. Cuando el climax se ubique en el extremo de las contradicciones, como resultado indispensable del proceso de la vida y los acontecimientos, el argumento tendrá, lógicamente, dinamismo y tensión. Con el objetivo de lograrlo hay que coordinar bien los motivos de los sentimientos.

Sin hacerlo es imposible organizar el drama. Más aún, en el caso de la ópera, el suceso puede desenvolverse en forma emotiva sólo cuando

se ajusta a la línea de sentimientos de los personajes. Por muy dramático que sea un acontecimiento o por muy seria una acción, sin describir minuciosamente la experiencia sentimental del personaje en relación con el hecho, y el estado de las emociones que le sirven de base al actuar, es imposible representarlos en forma conmovedora. Por ello es indispensable detallar los diversos matices de los sentimientos emanados de las experiencias de los personajes en cada situación y momento del drama para lograr que el argumento transcurra con dinamismo, mantenga la tensión, y el drama lleve implícita una coordinación de hasta las más finas sensaciones.

Para conseguir este último resultado las escenas deben seguir la línea de sentimientos de los personajes, y así resaltará la cualidad estética de las canciones y escenas. En la ópera, la canción puede rebosar lirismo cuando se basa en la acumulación de sentimientos de los personajes, y las escenas se enriquecerán de efectos emotivos conforme a las características de la obra, cuando siguen esa misma línea.

Asegurar un verdadero dramatismo en la exposición del argumento constituye una importante condición para conseguir que el drama implique una detallada coordinación de las emociones. El dramatismo se origina de la agudeza del acontecimiento y de su profunda experimentación por los personajes. Al crearlo así se persigue el objetivo de encerrar al público en el mundo de la obra y hacerlo aceptar su contenido con mayor efectividad emotiva. No por esta razón hay que exacerbar artificialmente el acontecimiento, ni acentuar de manera forzada lo sentido por los personajes. La agudeza y seriedad del suceso expuestas de forma artificial no tienen nada que ver con un auténtico dramatismo, que debe crearse conforme a la lógica de la vida y de los sentimientos y no conformar un simple dramatismo. Para ofrecer un auténtico dramatismo es esencial describir con profundidad lo que experimentan los personajes respecto a los hechos.

En la ópera, aunque el argumento debe trazarse en líneas amplias pero claras, la vida ha de describirse de manera detallada y fecunda.

Sólo entonces los caracteres de los personajes y los acontecimientos darán contrastes y curvas, perfilando el dramatismo.

Si bien en la ópera se dibuja la vida mediante las canciones, no hay que tratar de representarla todo con éstas. Las canciones se inspiran en la existencia y deben expresarla en todos los casos. Una canción desvinculada de ella no tiene ningún valor. Más aún, como en la ópera hay posibilidades de despreciar la descripción de la vida parcializándose en la música, es preciso ofrecer interés a hacerlo de modo detallado y fecundo. Una ópera así puede mostrar con mayor profundidad y amplitud el mundo espiritual de los personajes e impresionar más al público.

Retratar la vida detallada y pródigamente es indispensable, además, para proporcionarle tensión y dramatismo al argumento. Sólo así es posible que los caracteres de los personajes y los acontecimientos presenten contrastes y curvas que pongan de relieve las contradicciones, y tome cuerpo el dramatismo. Como un argumento dramático e interesante presenta como premisa una vida variada y fecunda, el escritor debe consagrar siempre sus esfuerzos a trazarla con profundidad y minuciosidad a lo largo del desarrollo del drama.

Describirla así es de suma importancia, además, para mostrar de manera verídica el ambiente de la época, pues su presentación desde diversos ángulos en forma minuciosa y enriquecida permite hacerlo con sentido realista en todos los aspectos de la convivencia social: político, económico, cultural y moral.

Si la ópera revolucionaria “Mar de sangre” muestra en forma verídica el ambiente de la década de 1930, es porque, aun abordando la vida de la familia de la madre — protagonista— no se limita sencillamente al marco costumbrista familiar, sino pone de relieve, con profundidad, la esencia de la sociedad de entonces al describir con amplitud todos los aspectos de la época: político, económico, militar y cultural. Por esta razón pudo confirmar fehacientemente la verdad de la revolución, de que nada puede doblegar la fuerza de un pueblo que se ha incorporado a la lucha bajo la bandera de la independencia.

Si la vida se describe en forma detallada y pródiga desde varios ángulos, su objetivo radica en ofrecer al público una correcta comprensión de ella, mientras promueve el convencimiento de qué es necesario hacer para vivir con dignidad. Por tanto, la existencia que se reproduce en la ópera debe implicar siempre una valiosa cuestión de las personas y hermosos, nobles y progresistas ideales.

Para dar un abarcador y minucioso cuadro de la vida hay que profundizarla, es decir, analizarla, desde varios aspectos, y así reproducir sus particularidades. La vida abarca tanto los aspectos políticos como los económicos y culturales. La ópera puede ofrecer a los espectadores una correcta visión de la existencia sólo cuando se ahonda desde varios ángulos en sus diversas vertientes conforme a las circunstancias y coyunturas del drama y las muestra con preciosismo. Si se describe la vida al por mayor, en lugar de detallarla, es imposible dar a conocer sus fecundos pormenores, imprimir dinamismo a la representación de los personajes, y dar una amplia visión de la verdadera faz de la época y del régimen social.

A la hora de pormenorizarla es esencial trazar bien las relaciones entre las conductas de los personajes y las circunstancias. En la ópera no pueden estar separadas unas de otras porque la vida se muestra mediante el movimiento de los actores en el escenario. En el arte escénico las actitudes de los personajes deben coincidir siempre con las situaciones relatadas. Esto significa que en la ópera no deben hacerse explicaciones previas sobre las situaciones ni representarse las acciones que no afinen con ellas.

El interés por el drama no es dado por el resultado del acontecimiento o de la acción, sino por el proceso de la vida hasta llegar a él y por el destino de los personajes que se perfila en este camino. Si se anticipa la explicación de las situaciones, se revela de antemano el drama que debe mostrar el destino de los personajes y en consecuencia resultan explicativos, como es natural, los movimientos que éstos realizan en ese ambiente. Si el trabajo del personaje no conviene a la situación, pierde veracidad la vida que ha de reflejar su carácter y se ve forzado el

desarrollo del drama, a causa de lo cual deja de ser verídico el conjunto de la descripción.

Para que el libreto concuerde con la particularidad de la ópera reclama escribirse de tal forma que todos los medios descriptivos puedan desempeñar plenamente su función. Esto constituye una garantía importante para elevar el valor ideológico y artístico de la obra. La canción, el diálogo y la danza son importantes recursos descriptivos de la ópera. El escritor debe redactar el libreto de manera que en virtud de la canción —el principal de estos medios— se destaquen los caracteres del protagonista y de otros personajes y la “semilla” eche profundas raíces. Para lograrlo tiene que analizar minuciosamente qué contenido y forma debe tener la canción para tal o cual escena, y cómo establecer a favor del progreso del drama las relaciones entre las canciones de una u otra escena.

A la hora de crear las canciones en el libreto, es indispensable acondicionar su motivo en la vida, predisponer cuidadosamente los sentimientos de los personajes y expresarlos conforme a la lógica del carácter y las circunstancias del drama. Si el libreto se confecciona como una simple unión de canciones, en lugar de ensamblarlas en el drama de modo que no sea lineal, la obra resultará similar a una función conjunta de unas cuantas piezas de solo, dúo y coro.

Si bien la canción es lo principal en la ópera, no descarta que se inserten diálogos y danzas en pasajes indispensables. Hay escenas en que una o dos palabras de la conversación pueden acentuar la veracidad del ambiente y transmitir con mayor exactitud que la canción su sentido, mientras en otras, la danza tiene más valor para dar espontaneidad al curso del drama y mostrar la vida con emoción. El arte puede conmover a las personas cuando expone la vida con verosimilitud. En el libreto de la ópera se debe organizar el drama en correspondencia con los caracteres de los personajes y la lógica de la existencia a partir de calcularlo todo con acierto desde el comienzo.

Se precisa pues un libreto perfecto en el aspecto literario. Con él se puede orientar por un cauce correcto las labores del compositor y del

resto de los miembros del grupo de creación y garantizar el valor ideológico y artístico de la ópera. Las letras deben estar versificadas adecuadamente, los diálogos impregnados de un sentido profundo, y las explicaciones del tiempo, lugar, circunstancias y movimientos de los personajes, redactarse en forma figurativa.

2) LAS LETRAS DE LAS CANCIONES DEBEN SER VERSIFICADAS

La letra, como fundamento ideo-artístico de la canción, es uno de los factores que determinan el contenido ideológico de la ópera y su calidad artística.

En la obra operística, la canción es el medio descriptivo directo que expresa con precisión las ideas y los sentimientos de los personajes, reproduce la vida e impulsa el desarrollo del drama, y lo principal en ella es la letra. La canción puede resultar buena o mala según su letra aun cuando aborda un mismo aspecto de la vida.

Una buena canción precisa una letra buena. Por letra buena se entiende aquella que tiene un profundo contenido y una descripción bien lograda y que por tanto haga meditar sobre muchas cosas cuanto más se lee y, si se recita ya sale hecha música de modo espontáneo. La letra debe ser fácil de musicalizar y de cantar por su popularidad, rima y profundo sentido.

La letra debe tener un profundo contenido ideológico.

Sólo entonces puede mostrar de modo impresionante la historia, descrita en la ópera y exponer con profundidad el mundo espiritual de los personajes. El contenido de las letras operísticas debe abarcar las ideas y los sentimientos que se expresan en las relaciones entre los personajes, y sus experiencias, o sea, lo que ven, oyen y sienten. El escritor puede dar a la letra un contenido profundo sólo cuando

profundiza en el mundo interior de los personajes que se expresa en sus interrelaciones y existencia. En ningún caso es permisible llenar las letras de sentimientos simples de los personajes o de contenidos que se pueden captar con sólo ver sus movimientos.

Esas letras difieren según la exigencia de la “semilla”, el carácter de los personajes y las circunstancias de la escena, mas, por lo general, deben describir con alto espíritu poético los aspectos significativos como la aspiración y el deseo del hombre por una vida independiente y creadora, su férrea voluntad para realizarlos y la esperanza y el optimismo en el porvenir.

Una excelente versificación es el primer requisito de la letra y el resultado del descubrimiento original del escritor a partir de su pasión por la vida y de su pensamiento filosófico sobre la época y el hombre. Hacer versos de alto nivel se logra cuando expresa ideas profundas con una fervorosa pasión y sentimientos fecundos. Estos, unidos a nobles ideas, constituyen las condiciones básicas para elevar el nivel de versificación de la letra.

El texto de la canción operística debe ser permeado por un carácter filosófico que permita revelar vivamente la esencia de la época y del carácter e incite al público a meditar. La razón filosófica de la obra radica en que una profunda descripción de la idea conduzca al público a pensar siempre sobre muchas cosas con respecto a la época y la vida. Para crear una obra matizada de carácter filosófico su “semilla” debe ser original y abordar una existencia que contenga cuestiones apremiantes que plantean la época y la vida, cuestiones vitalmente relacionadas con el destino político de las masas populares, dueñas del mundo y creadoras de la historia. Pero la selección de una “semilla” nueva y de valor no pasa de ser aún el primer paso para garantizar el carácter filosófico de la obra. Pues por muy valiosa que sea la “semilla” que ha escogido el escritor, si faltan el estudio y la meditación exhaustivos para describirla en un alto nivel, es imposible lograr una representación saturada de ese carácter que emana de la profundidad descriptiva que hace meditar diez o más cosas a través de una. El texto musical de la ópera puede resultar excelente y

asegurar la profundidad filosófica cuando cada expresión tenga un profundo sentido y cada verso un vasto contenido ideológico.

El éxito de la canción para la escena de la noche de luna en la ópera revolucionaria “La florista” se debe a que su letra se reviste de un hondo carácter filosófico. La descripción de que aunque en el cielo hay una sola luna los hombres de la tierra la observan de manera distinta según la posición en que se hallan, pone de relieve en forma poética las contradicciones que reinan en la irracional sociedad explotadora. Cuando la letra sea así, un verso de contenido filosófico, puede hacer vibrar las fibras del corazón de los espectadores.

El poema es un género literario que señala en forma lírica la impresión recibida y las ideas y los sentimientos experimentados en la vida, por lo cual en la versificación de la letra es importante expresar con un rico lirismo el contenido ideológico que se quiere exponer. Como en el poema la idea se expresa con lirismo, si éste es pobre, también lo será la idea que se plantea. Sólo cuando haya un fecundo lirismo en el poema, su contenido ideológico puede motivar la simpatía del público.

En la letra no versificada no puede haber ni lirismo ni descripción. Tanto en las canciones generales, como en las de la ópera que se basan en una circunstancia y vida concretas, un texto poco emotivo, que no incita al público a la meditación y que muestra de modo árido o revela directamente el contenido de la escena, no puede impresionar a los oyentes. En la letra la expresión directa y las palabras áridas suponen un fracaso. Si la idea deseada se expresa de manera directa y no de forma lírica, no podrá surgir de ella una hermosa melodía.

En la letra musical deben cuidarse bien la rima y el lirismo. Si la letra plasma textualmente los diálogos de los personajes o se compone dividiendo mecánicamente las oraciones prosadas en versos o estrofas, no se granjea la simpatía de las personas. Para dotar de rima y lirismo las letras musicales de la ópera, es preciso versificarlas en atención a las reglas métricas, con lo que es posible profundizar el contenido ideológico de la ópera y elevar tanto la descripción poética como el valor artístico de la canción. Cuando la letra sea un verso redactado conforme

a ciertas reglas y normas métricas facilita componer una canción cuya letra se ajuste a la melodía. Por el contrario, al hacer un verso libre, es difícil combinarlo con la melodía y, aun cuando se logra esto, la canción no resultará armoniosa y será difícil de interpretar.

Si en las óperas anteriores la melodía dificultaba la interpretación con sus graves altibajos, estuvo motivado en las letras compuestas por versos libres o por lenguaje coloquial, conforme a los requisitos del aria y el recitado. La canción en estrofas requiere una letra tan bien lograda que se torne de por sí en música con sólo tararearla, por lo cual todas las letras operísticas deben ser compuestas en estrofas versificadas.

Para conseguirlo es necesario sustituir el texto musical al estilo de plática, rezago de la ópera basada en el recitado, con cuyo tipo de letra es imposible crear una descripción poética de elevado nivel y hacer rimas comunes y agradables. Las letras de todas las canciones, no sólo las de los personajes positivos sino también las de los negativos, deben estar en versos. Entonces será posible dividir en estrofas versificadas todas las canciones de la ópera y lograr una descripción con un nivel artístico superior.

Con el propósito de erradicar en la ópera la letra al estilo de interlocución es preciso escoger y versificar los principales diálogos cotidianos que ponen de manifiesto los caracteres de los personajes y su manera de pensar y sentir. Si se escribe intentando abordar una cosa y otra sin seleccionar adecuadamente lo fundamental del carácter, las ideas y los sentimientos del personaje, su contenido perderá la esencia y resultará también imposible esclarecer con profundidad el contenido ideo-emotivo de la obra. El escritor debe versificar la quintaesencia de las ideas y los sentimientos, derivada de las vivencias del protagonista y de otros personajes.

La letra debe ser comprensible, y para lograrlo en la ópera, se precisa expresar sin exageración, de modo sencillo y verídico, las ideas y los sentimientos de los personajes. Cuando sea del gusto del público y fácil de comprender, podrá disfrutar de su aplauso y ser factible de interpretar. Una letra bien hecha, accesible, es comprendida

con facilidad por todos y, además, infunde deseos de tararearla y ejecutarla.

Para escribir una composición asequible se requiere también evitar los vocablos procedentes de jeroglíficos chinos y los términos rebuscados, así como escoger y pulir adecuadamente las palabras de amplio uso popular. En la ópera revolucionaria “Mar de sangre”, la letra de una canción expresa que, aunque es posible quebrar una rama de retama, es casi imposible doblar un tronco robusto, y si todas las mujeres unen sus fuerzas, no habrá enemigo capaz de vencerlas. Este texto enseña con frases sencillas la verdad de la unidad y la lucha. De este modo, la letra para ópera debe ser concisa y sencilla, pero de profundo sentido.

No se debe permitir, so pretexto de escribir una letra comprensible, que se utilicen expresiones vulgares y rígidas o se alarguen las frases con palabras sin significado.

La letra musical es el más pequeño género literario, pero no es fácil lograr que sea excelente. Ella debe poseer un marcado lirismo y profundidad de ideas aunque su estructura sea sencilla. Para escribir óptimas letras los compositores tienen que conocer por su propia experiencia los diversos y enriquecidos matices de la vida y meditar constantemente. Así, cuando se adentren con profundidad en los aspectos de la vida puede surgirles una idea nueva y significativa para el verso y generar destacadas letras.

3) EN LA ADAPTACION ES NECESARIO ESTABLECER ADECUADAMENTE SU EJE

Adaptar a diversos géneros las obras artísticas y literarias, que son conocidas y apreciadas por el pueblo por su valor cognoscitivo,

educativo y excelente realización, representa una tarea de suma importancia para enriquecer el acervo cultural de la nación.

En el sector artístico y literario se requiere realizar con acierto, además de la creación de las obras, la labor de adaptar a diversos géneros las novelas, películas y dramas de gran valor ideo-artístico.

La adaptación es una manera de crear de nuevo, mediante la cual el contenido ideológico del original se transfiere a otro género artístico y literario conforme a sus características. Se precisa entonces, rehacer la descripción de acuerdo con éstas sobre el principio de mantener el contenido ideológico del original. Como los diversos géneros del arte y la literatura poseen diferentes métodos y medios descriptivos, sus formas de trazar y desarrollar el argumento también son distintas. La cinematografía tiene su propia manera de expresión y métodos de presentación, y la ópera, los suyos, por supuesto. Por eso, cuando una obra artística o literaria se traslada a la ópera, debe crearse de nuevo en correspondencia con sus características.

En este caso es necesario establecer la idiosincrasia operística.

Esto significa reorganizar, basándose en la “semilla” del original, la estructura y argumento conforme a las particularidades de la ópera. Si se le adapta una película, por ejemplo, hay que deshacer la composición del drama conveniente a sus peculiaridades y establecer las relaciones interpersonales y los acontecimientos y trazar en forma novedosa la estructura y el argumento de acuerdo a las características de la ópera.

En la adaptación es de suma importancia conocer acertadamente la “semilla” del original y recultivarla atendiendo a las peculiaridades del género en que se reproduce.

Como se recurre a la adaptación por ser relevante la “semilla” del original, es imposible alcanzar su objetivo si se interpreta erróneamente o si se aleja de ella. En ocasiones surgen tendencias a interesarse más por trasladar algunas escenas cautivados por su descripción, que por conocer y recultivar de forma adecuada la “semilla” del original, o a transponer textualmente los personajes, los acontecimientos y la vida

descriptos en éste. De proceder así, no será posible establecer el eje de la adaptación, ni ésta tendrá sentido.

Para implantar este eje es preciso realizar con acierto, ante todo, el análisis de la “semilla” del original. Así será posible volver a trazar la estructura acorde a las características de la ópera y extender o abreviar con espíritu creativo los sucesos y los detalles de la vida. Si en la ópera revolucionaria “La florista” se modificó la escena de la calle nocturna en que la protagonista, Ko Pun, es calumniada de ladrona y la de la noche de luna en que ella regresa a su casa después de conseguir los medicamentos, con renovación de las de la película homónima, ello fue posible porque se captó con exactitud la “semilla” del original y se realizó de forma adecuada la adaptación bajo el principio de cultivarla mejor con arreglo a las características de la ópera.

Para implantar cabalmente el eje de la adaptación hay que componer con acierto la estructura.

En la adaptación se necesita aplicar un adecuado tratamiento a los personajes, hechos y escenas particulares del original, pero también encajar el contenido principal en el cuerpo del nuevo género. La estructura de la ópera difiere de la novela o el filme. Sus personajes, sucesos y vida deben expresarse en un drama más intenso y concentrado debido a las limitaciones que supone el escenario. A diferencia de las óperas anteriores la de estilo “Mar de sangre” es capaz de mostrar la vida de modo tridimensional, en un curso continuado, valiéndose de la presentación simultánea de varias escenas, pero no puede detallar al hombre y su vida tanto como la película o la novela. En el momento de trasladar éstas a la ópera se debe sintetizar más a los personajes, incidentes y escenas del original para que se ajusten a las condiciones del escenario y, sobre esta base, componer una nueva estructura.

Para lograr el éxito en la estructuración adaptada hay que tejer nuevamente el argumento del original de acuerdo con las peculiaridades de la ópera. Si la adaptación no rebasa su límite, no puede establecer con acierto su eje. Tampoco se debe permitir destruir las relaciones interpersonales y el ordenamiento de lo que acaece en el original u omitir

las escenas importantes y los detalles más esenciales de la vida so pretexto de tomar en cuenta las características de la ópera.

La estructuración debe realizarse en forma novedosa, en correspondencia con la idiosincrasia del género al que se adapta, sin variar ni omitir de modo injustificado los acontecimientos y personajes que influyen directamente en el esclarecimiento de la “semilla” del original.

Con vistas a conformar con certeza el eje en la adaptación es necesario utilizar con propiedad los métodos y medios descriptivos de acuerdo con las particularidades de la ópera.

También en lo que se refiere a esos recursos, la ópera difiere de la novela, del teatro y la película. Una vida retratada en un filme mediante el diálogo y la acción de los personajes y otras vías cinematográficas, se expresa en la ópera con canciones, piezas orquestales y otros medios escénicos. No por esta razón se debe permitir trasladar tal como están el modo de hablar y las actividades de los personajes de la película a las canciones y a la conducción de los actores de la ópera.

Un aspecto de la vida expresado en un filme con el diálogo de los actores puede mostrarse en la ópera mediante la canción o el movimiento de aquéllos, u omitirse. La peculiaridad de la adaptación a la ópera reside en el hecho de que, aun tratándose de la misma vida que se había realizado por la vía cinematográfica se representa de nuevo por el método operístico. En el proceso del trabajo creativo surgen con frecuencia situaciones tales como que una escena conmovedora en el original no impresione en lo más mínimo en la ópera o una escena sin relevancia en aquél se torne en algo emocionante, de profundo significado, en ésta. Estas manifestaciones se relacionan con el aspecto de si en la adaptación se logra o no establecer el eje y crear un nuevo terreno descriptivo.

Para una novedosa presentación artística mediante la adaptación es preciso estructurar de nuevo las escenas más importantes del original de acuerdo con las características de la ópera. Si entre ellas existen algunas que no pueden lograr resultados satisfactorios, han de

descartarse con audacia, de modo que no interfieran en el desarrollo de la “semilla”, y crear escenas con otros aspectos de la vida sobre la base del original. Aun cuando se trata de una escena a la que se dio poca importancia en el original, hay que resaltarla si tras un estudio profundo resulta imprescindible en vista de las peculiaridades operísticas.

En la adaptación es preciso omitir o reducir con osadía o desarrollar con mayor extensión, según la necesidad, algunas escenas del original de modo que las que conmueven en éste surtan igual efecto en la ópera. No es permisible que se omitan las escenas emocionantes del original, so pretexto de no ser apropiadas a los requisitos del escenario y sin estudiar con profundidad desde diferentes ángulos la forma de sacarles partido, y se sustituyan con buenas canciones, ni que bajo la excusa de utilizarlas sean adoptadas mecánicamente en la ópera. También esas escenas deben ser reproducidas en forma novedosa en coincidencia con la lógica operística y las particularidades descriptivas del escenario.

Al adaptar una obra hay que guardarse siempre de dos desviaciones: la de trasladar mecánicamente todo lo que tiene el original con la excusa de respetarlo y la de alejarse de su “semilla” argumentando hacer una novedosa producción. Adoptar de forma mecánica el original en vez de reordenar el argumento con arreglo a las peculiaridades de la ópera no puede considerarse una creación, mientras que la descripción arbitraria alejada de la “semilla” del original contradice la naturaleza misma de la adaptación.

Para hacer nuevas imágenes en el proceso de adaptación, hay que valerse de la ficción artística. Pero aun en este caso se debe observar el principio de mantener la “semilla” del original. La ficción artística no tiene nada que ver con la arbitraria tergiversación o invención, al margen del principio de tipificación. Si una ficción no se basa en el original ni ayuda a resembrar su “semilla”, no tiene sentido por muy brillante que parezca, y lo tendrá cuando detalla una existencia valiosa que le dé vida.

También en la adaptación ha de realizarse la originalidad del que realiza esta tarea, que no es una simple técnica y práctica para

transformar un género en otro, sino una labor creativa que requiere originalidad, sin cuya presencia no es posible desarrollar con claridad y de modo impresionante la “semilla” del original. Cuando la novela o la película es adaptada a la ópera es preciso trasladar con acierto el contenido ideológico del original conforme a sus peculiaridades, exponiéndolo con originalidad, en lugar de utilizar mecánicamente su forma estructural, su modo de desarrollar el argumento y sus métodos de descripción.

Los creadores deben abrir siempre un campo original en la adaptación, con un acertado punto de vista y actitud al respecto.

3. LA MUSICA EN LA OPERA

1) LA CANCION EN ESTROFAS ES EL PRINCIPAL MEDIO DESCRIPTIVO EN LA OPERA

Lo esencial en la ópera es la canción. La ópera es un arte que mediante la melodía expresa las ideas, los sentimientos y la vida de los seres humanos y desarrolla el drama. Por tanto debe ser capaz de reflejar de manera verídica el carácter y la existencia del personaje y exponer con profundidad sus pensamientos.

(1) La canción en la ópera debe ser en estrofas versificadas

Como en este género la canción es el principal medio descriptivo, es de suma importancia utilizarla con eficacia, y para que sea en verdad un arte al servicio del pueblo, sus canciones deben componerse en el tipo de estrofas versificadas de su preferencia, que se cantan con igual melodía.

Este estilo de canción es fundamental en la música popular, creada y pulida por el pueblo, y constituye un importante medio descriptivo en la ópera.

Es fácil de comprender y de cantar, y muy familiar a la gente. Aun tratándose del mismo género de música popular, el de letra de pronunciado carácter en prosa y cuya melodía parece una narración musicalizada, no es muy del agrado de la población. Pero en lo que se

refiere a las canciones populares en estrofas versificadas cualquiera las canta con gusto porque su letra es un verso y su melodía, hermosa y suave. Este género es interpretado ampliamente por el pueblo desde hace mucho tiempo.

La canción en estrofas, aunque concisa en su forma, tiene gran capacidad de expresión y diversas maneras de componerse. Mediante su letra y melodía, de estructura sencilla, es factible poner de relieve, en forma lírica, el mundo interior de las personas, desplegar en epopeya su vida y dramatizar las relaciones interpersonales. Es capaz de destacar con profundidad y sutileza líricas, las más variadas ideas y sentimientos y el complejo mundo psicológico del hombre y pintar con claridad los disímiles matices emotivos que causan la naturaleza y la existencia humana. Puede describir con amplitud y profundidad la corriente de la época, los acontecimientos históricos y el impetuoso movimiento de avance de las masas populares.

Esta canción es un medio eficiente que posibilita sintetizar la vida en un drama. La ópera debe poseer un carácter tal que la canción entrañe el drama y viceversa. De lo contrario, no puede esperarse la armonía entre éste y la música. La unidad de uno y otra sólo se logra cuando el drama se desarrolla en medio de la canción y ésta se escuche mientras aquél avanza. En las óperas anteriores las arias desempeñaron, fundamentalmente, el rol de expositor del sentimiento de los protagonistas, mientras que el recitado, el de entrelazar un suceso con otro y organizar el drama. Por eso cuando un protagonista interpretaba un aria se tornaba lento o se interrumpía el curso del drama y al efectuarse el recitado, se veía afectada la musicalidad, lo que dificultaba la unidad orgánica entre ambos.

La cuestión de unificarlos en la ópera se soluciona con facilidad con la introducción de las canciones en estrofas de versos, porque permite realizar de modo excelente la comunicación y el intercambio de sentimientos entre los personajes en igual manera en que ocurre con los cantos de trabajo, es decir, si uno canta algo a guisa de pregunta, otro responde cantando. Si se introduce la canción en estrofas es posible,

además, mostrar el mundo interior de los personajes sin impedir ni interrumpir el drama, porque su forma concisa puede abarcar un amplio contenido. También en la comunicación y en el franqueamiento entre los personajes las canciones en estrofas tienen la posibilidad de contribuir al desarrollo del drama sin debilitar su musicalidad, ya que a diferencia del recitado, versifican la idea a exponer y permiten ponerle una melodía hermosa y suave. Se caracterizan por que mediante una presentación musical perfecta y refinada facilitan la comunicación y el franqueamiento entre los personajes e impulsan el drama con dinamismo.

Con vistas a esclarecer con profundidad la “semilla” y la idea temática de la ópera, retratar de modo detallado el mundo interior de los personajes y dar un vivo desarrollo al drama es indispensable tomar las canciones versadas en estrofas como lo fundamental en la música operística y como el medio descriptivo principal. Hay que, pues, versificar todas en estrofas.

Esto constituye el principio fundamental en la creación de la ópera.

Si bien el arte operístico cuenta con una historia de centenios, en ninguna época existió una obra cuyas canciones estuvieran rimadas en estrofas. En un tiempo se introdujeron en la ópera europea canciones de este género, pero en proporción sumamente reducida, por dejar intacta la forma musical de aria. De esta forma no se puede afirmar que antes se hayan compuesto en estrofas de versos las canciones de la ópera. Los creadores de óperas europeas se dedicaron a crear arias cada vez más complejas y difíciles, sin darle importancia a si el pueblo las comprendía o no, al plantear que eran la “flor y nata de la ópera”, capaces de expresar del modo más perfecto el mundo espiritual del protagonista, en tanto permitían al compositor y al cantante poner en pleno juego su talento musical. Incluso en algunas obras se puso la última parte del aria a la libre disposición del cantante y así se le ofrecía la “libertad” de mostrar toda su habilidad. Esas canciones eran difíciles de comprender y de ejecutar y tenían muchos matices impropios, por lo cual no agradaban al pueblo. Este, cualquiera que sea la música, la acepta cuando es

deleitable al oído y fácil de cantar, de lo contrario la rechaza por buena que sea su fama. En el pasado se crearon muchas óperas, pero la mayoría de sus canciones fueron ejecutadas sólo en el escenario y por algunos aficionados a la música sin amplia divulgación entre el pueblo, porque no aceptaba de buen grado los géneros de música como el aria y el recitado.

En nuestro país, cuando preparábamos por primera vez las óperas al estilo “Mar de sangre” algunos autores dudaron de la posibilidad de crearlas capaces de conmover a las personas con géneros musicales como la canción versada en estrofas. Porque, considerándola un género vulgar, no estuvieron de acuerdo con su introducción. Despreciarla es expresión de un concepto estético burgués. La estrofa rimada en la música es una revolución en la esfera de la ópera.

Para lograrla se necesita erradicar el aria y el recitado, elementos fundamentales de las óperas del pasado y versificar todas las canciones, no sólo las de los personajes, sino también las del *bangchang*. Unido a ello, es imprescindible arreglar y ejecutar las piezas orquestales mediante diversas formas y métodos en correspondencia con las particularidades de ese género. También se requiere destacar estas peculiaridades en el parlamento con cantos entre los personajes. Cuando se preparaba la ópera al estilo “Mar de sangre” ciertos creadores, por no tener al comienzo una correcta comprensión sobre la versificación en estrofas, hicieron que cada personaje, cuando subía al escenario, ejecutara una nueva pieza y que aun en el caso de que otros, de la misma idea, sentimiento y aspiración, se comunicaban y franqueaban entre sí, interpretaran cada cual una canción distinta. Si la música de la ópera se divide en estrofas versadas de esta manera, todas sus canciones resultarán similares y se alargará su ritmo, lo que causaría aburrimiento. Si en el caso de que se franquean dos personajes con la misma situación de vida y aspiración ideológica cada cual entona una melodía diferente, esto significa el uso de la vieja técnica de drama musicalizado. Para emplear en este caso las canciones en estrofas se debe procurar que ellos no canten canciones diferentes, sino una igual pero con estrofas distintas,

ajustadas a su comunidad de ideas y aspiraciones, que deben interpretar de modo alterno, o uno seguido de otro. Ahora bien, si en una música compuesta en versos y dividida en estrofas se adjunta una letra mediante la cual los personajes se franqueen, su contenido resultará más preciso y comprensible, y, por tanto, más familiar al público.

En lo que respecta a la versificación de la música operística en estrofas, es importante crear canciones de calidad.

El objetivo de componer las canciones de la ópera con letras en estrofas reside en hacerlas excelentes para que todos las comprendan y las canten con agrado. Aun cuando ellas estén versificadas, si no han sido bien logradas, la ópera no puede conmover a los espectadores. Sólo cuando está colmada de destacadas canciones podrá la versificación surtir su efecto.

Una canción relevante es aquella que resulta más agradable, significativa y emocionante, cuanto más se escucha, se medita y se interpreta. En otras palabras, es aquella en que late la vida y tiene una idea profunda y un rico lirismo, posee una melodía hermosa y suave, que gusta cuando se oye y causa mayor interés mientras más se canta.

Una canción así puede infundir la fe y el coraje en las masas populares y exhortarlas a alzarse en la lucha con ánimo redoblado. Las canciones del período de la Lucha Revolucionaria Antijaponesa, las creadas en los primeros años posteriores a la liberación, las de la Guerra de Liberación de la Patria y muchas de la etapa de rehabilitación y construcción posbélicas y de la edificación socialista sirvieron de poderosas armas para convocar a las masas populares a realizar heroicidades. Aun cuando se trata de una canción, los compositores deben crearla de modo que contenga un llamado enérgico al pueblo para impulsar la revolución y que sea de una calidad tal que pueda ser interpretada ampliamente en el presente, en el mañana e incluso en un futuro lejano.

No es fácil crear una canción que se vuelva famosa. No puede ser considerada así si al comienzo impresiona, pero pierde fuerza atractiva después de escucharla varias veces.

Para crearla el compositor debe adentrarse en la vida del pueblo y dominar a fondo su elevado mundo espiritual. El arte es un reflejo de la vida y su descripción verídica viene a ser precisamente una obra artística o literaria. Toda melodía sublime y hermosa se encuentra en la propia existencia. El compositor ha de encontrar una inspiración melódica y madurar su canción mientras experimenta con profundidad la vida del pueblo.

Al mismo tiempo debe profundizarse en el universo de la obra. Los protagonistas de nuestras óperas son modelos típicos de la época, con un noble mundo espiritual y elevadas cualidades morales. El compositor que se propone crear una ópera tiene que analizar exhaustivamente el universo de la obra para conocer con exactitud las ideas y los sentimientos del protagonista y buscar melodías que expresen con verosimilitud y profundidad sus valores ideológicos y espirituales.

(2) Las melodías nacionales son la base de la música operística

Para llevar a estrofas versificadas las canciones de la ópera e integrar ésta con piezas de óptima calidad, es indispensable que su composición sea perfecta. Una canción excelente desempeña un gran papel al ofrecerles a las personas una acertada comprensión de la vida y exhortarlas con vigor a forjar una existencia más feliz y digna. Los compositores procurarán que cada canción resulte sobresaliente y conmovedora, al describir el contenido de modo que su elevado valor ideológico se exprese con naturalidad en una sublime calidad artística.

La composición tiene que basarse en la melodía nacional.

Esto es una orientación invariable que nuestro Partido mantiene en la creación de la música nacional socialista. La calidad ideo-artística, el carácter popular y nacional de la obra musical se determinan según qué melodía se ha escogido por base.

Nuestra música debe ser un arte que convenga a la idiosincrasia del país, es decir, que refleje la vida, las ideas y los sentimientos del pueblo y sirva a la revolución coreana. Para expresarlos con acierto la música operística debe sustentarse en las melodías nacionales creadas y refinadas durante mucho tiempo entre las masas populares.

Componer la música operística a partir de las melodías nacionales es un principio que ha de regir la creación de nuestras óperas. Melodía nacional es la que refleja la vida y los sentimientos peculiares de la nación respectiva. Cada país tiene sus peculiaridades en la vida y los sentimientos, implantados a lo largo de su historia, así como formas artísticas adecuadas para expresarlas. A los coreanos les agradan las canciones y danzas suaves y elegantes y las pinturas de colores claros y delicados. La música operística debe crearse conforme a esta predilección estética.

Las melodías nacionales más representativas las constituyen las canciones populares que, como reflejo de los pensamientos y el sentir formados durante el trabajo y la vida, contienen ricas características autóctonas. Mientras luchaba por conquistar la naturaleza, transformar la sociedad y salvaguardar el territorio, nuestro pueblo creó muchas canciones suaves y hermosas, y las refino sin cesar cantándolas con agrado. En ellas están patentizados concretamente su gusto nacional, existencia y sentir.

La melodía de las canciones populares de Corea es clara, sosegada, de moderados altibajos, suave y hermosa. Por tanto esas piezas son fáciles de comprender y de cantar, y si durante muchos años han sido interpretadas con amor por el pueblo, es porque reflejan no sólo su vida y sus sentimientos y demandas, sino también por esas formas que facilitan la comprensión y ejecución.

Aunque las canciones populares constituyen una música representativa que tiene por base las melodías nacionales, entre ellas existen tanto las que concuerdan, como las que no, con los sentimientos del pueblo de nuestra época. Como se crearon y desarrollaron en la sociedad explotadora, ellas adolecen de limitaciones clasistas y socio-

históricas. A partir de la posición de la clase obrera y del criterio del modernismo hemos de revitalizar con decisión las melodías populares conforme al gusto estético del pueblo y desechar las no convenientes.

Tratar de hacerlo con estas últimas es una expresión de restauracionismo, el cual, si se permite en la creación artística y literaria, llegará a exaltar la sociedad explotadora y la vida de las clases dominantes, a alabar lo caduco y lo decadente, a tergiversar o insultar la noble nacionalidad del pueblo. En la actualidad los teóricos del arte y la literatura burgueses y los artistas reaccionarios de Corea del Sur, so pretexto de preservar la nacionalidad en el arte, reproducen mecánicamente la música y danza palaciegas u otras por el estilo, que favorecían a los gobernadores feudales y presentan como patrimonio musical representativo de nuestra nación el *fansori*, que deleitaba a los nobles feudales. Incluso hay quienes consideran como arte autóctono bailar con el moño encima de la cabeza, tocado con el sombrero de cabellos de caballo y vestido de sobretodo típico, y cantar con voz empañada. Esto es en esencia una conducta vergonzosa encaminada a tergiversar nuestro sublime arte nacional y desdeñar a nuestra nación como si fuera inculta. No debemos permitir jamás la menor tendencia restauracionista a insultar al país, desfigurar su arte y hacer retroceder el actual.

Las melodías nacionales no son invariables. Con el progreso de la época los elementos caducos y decadentes desaparecen de ellas, pero los hermosos y progresistas se van puliendo hasta enriquecer más el acervo musical de la nación. Su enriquecimiento se logra no sólo por las nuevas canciones populares de épocas recientes, sino también por las de calidad que crean los especialistas, las cuales con el decursar del tiempo pueden convertirse en populares o ampliar la gama de las melodías nacionales al agregarle la suya y su tonalidad. En nuestro país existen no sólo las canciones populares de la antigüedad, sino también las progresistas de la década de 1920, las revolucionarias creadas y divulgadas ampliamente durante la Lucha Revolucionaria Antijaponesa y las de masas producidas después de la liberación. Todas estas piezas, además de tener sus propias

melodías de marcado sabor nacional, han superado en algunos aspectos las limitaciones de las populares precedentes. Las canciones populares antiguas tienen suavidad y lirismo, mas entre ellas existen algunas que carecen de dinamismo. Entre las de masas creadas a base de dichas melodías son muchas las que tienen a la vez tonos apacibles, líricos y dinámicos. Estas excelentes melodías fueron afianzándose gradualmente entre las nacionales originales y ocuparon un sólido sitio en nuestra música.

Con el decursar del tiempo desaparecen las que no están a la altura de la época y son discordantes con la aspiración del pueblo, y las otras se desarrollan y se enriquecen con elementos nuevos motivados por la evolución de la época y de la vida actual. Este es su proceso legítimo de desarrollo. De ahí que ellas no deben entenderse simplemente como populares, sino con un sentido más amplio.

Las características de las melodías nacionales se muestran con claridad en su tonalidad, que sirve de base a la melodía como su unidad mínima, pero encarna en sí el gusto y matiz nacionales. Las personas, con sólo escuchar la tonalidad de la melodía, se percatan de si es coreana o no, porque en ella están plasmadas las peculiaridades nacionales.

Por lógica, los compositores tienen que estudiar con profundidad las canciones populares y de masas, sobre todo, las revolucionarias, descubrir con afán tonalidades y melodías de carácter coreano que concuerden con los sentimientos y gustos patrios y explotarlas de lleno en la creación musical.

Si en las óperas al estilo “Mar de sangre” desborda el gusto nacional, es porque les introdujeron canciones populares y otras creadas y divulgadas ampliamente en el pasado, a tenor de las particularidades de la música operística, y se utilizaron con sensibilidad sus tonalidades. Basándose en las valiosas experiencias obtenidas durante la creación de estas óperas los compositores crearán todas las piezas musicales sobre la base de las melodías autóctonas y con arreglo al gusto y los sentimientos de nuestro pueblo, al cual no le agrada la música ambigua, que no tiene

ni lo coreano ni lo europeo. Acepta, ama y canta con placer sólo las canciones de acentuada melodía nacional.

Uno de los principios fundamentales de la creación de la música para las óperas de ese tipo estriba en componer las canciones con melodías suaves y hermosas. Esto es un requisito indispensable para hacerlo con letras versificadas y divididas en estrofas.

Por melodía suave entendemos aquella que, originada de la impresión que ofrece la letra, se desarrolla con espontaneidad.

Tal melodía permite a las personas entender con exactitud el sentido de la letra, escucharla sin impaciencia e incluso, meditar con profundidad en su significado.

En la composición no hay que confundir la suavidad de la melodía con su desarrollo ordenado, que no es el único atributo de esa cualidad. Aunque sí es una manera de suavizar la melodía, es imposible colocar todas las notas ordenadamente. Si el tono de la melodía asciende y desciende poco a poco, siempre de un mismo modo, la canción resultará monótona y, a la larga, no será interesante. Tampoco es nuestro estilo desarrollarla con demasiados altibajos, impulsados por la sensación que causa la letra. Para que ella sea suave y hermosa, las notas deben ordenarse con naturalidad, conforme a la situación del drama y al mundo interior del protagonista, al significado y el matiz emotivo de la letra.

Para obtener dichas melodías es necesario, asimismo, comprender correctamente el dramatismo de las canciones, que, como en la ópera son ejecutadas por los personajes que tienen relaciones dramáticas, deben revestirse de ese dramatismo; sin éste no pueden servirle. No por esta razón se le debe imprimirlo artificialmente a la melodía. Dado que también las canciones suaves poseen dramatismo en su contenido, es posible activarlo cuanto se quiera si se estructura adecuadamente el drama. Las canciones “Siempre con la misma fidelidad” y “No llores, Ul Nam”, de la ópera revolucionaria “Mar de sangre”, aunque de melodías apacibles y hermosas, revisten un fuerte dramatismo al armonizar el significado de su letra con las circunstancias de las escenas en que se interpretan. Especialmente, las canciones como “Operación punitiva”

llevan a los espectadores al mundo del drama en virtud de su fuerte matiz dramático porque poseen no sólo una melodía excelente, sino también una letra de profundo significado. Es por esta razón que cuando se creaba la ópera revolucionaria “La florista” propusimos elaborar primero una bella melodía en correspondencia con la idea y el lirismo de la letra, para luego dar cuerpo al dramatismo en la etapa de su escenificación.

No hay que crear una melodía enervante y lenta so pretexto de imprimirle suavidad y elegancia. Se trata de dos aspectos diferentes. La melodía de la canción debe ser dinámica y solemne aun siendo sosegada, así como alegre y fresca aun siendo sublime. Si carece de dinámica fresca no infundirá vigor y coraje en los espectadores. La melodía de la canción “Cae la nieve”, si bien es suave, tiene vigor y majestuosidad, mientras que la de “Mi país, cuna de la felicidad”, aunque es alegre, se oye sosegada y sencilla. Una canción con melodía apacible pero enérgica y serena aunque vigorosa, es precisamente la de nuestro estilo.

En la creación de la música operística con melodías nacionales como base, importa emplear bien las cadencias coreanas.

En la música la cadencia es el reflejo del gusto propio de la nación. La música de cada país tiene su propia cadencia y la de la nuestra es muy variada y rica. Nuestros antecesores interpretaron excelentemente la vida y los sublimes sentimientos del pueblo, con cadencias convenientes.

Si el compositor desea exaltar las características nacionales en su creación, debe valerse con destreza de los matices peculiares de las melodías populares y las ricas y variadas cadencias coreanas.

Si domina estas últimas, puede lograr una canción más adecuada al gusto estético y a los sentimientos del pueblo que cualquier otra, aun cuando se trate del mismo ritmo y fórmula de escala, es decir, si la compone a base de una cadencia peculiar que convenga al contenido de la letra, puede expresar con más claridad el gusto estético nacional.

En la creación de la música operística es preciso conjugar bien la letra con la melodía, lo cual es uno de los principios que deben observarse en este trabajo creativo.

Combinar de modo apropiado la melodía con la letra significa lograr que armonicen de forma artística. La tonalidad en la canción se basa en la entonación verbal, que se expresa concretamente en la actitud, los altibajos, la longitud, la acentuación y la tesitura de la voz del intérprete. También la tonalidad de la melodía varía según el cambio de las ideas y los sentimientos de las personas. Por tanto, para encontrar melodías suaves y hermosas hay que estudiar con profundidad las vividas especificidades de la entonación de nuestro idioma.

Desde luego, la entonación del lenguaje no es igual a la tonalidad de la melodía. Esta, aunque está basada en aquélla, es mucho más clara, regular y ordenada en cuanto a la altura, longitud y acentuación. Por tanto, la tonalidad de la melodía requiere un lenguaje poético refinado. La melodía de las canciones populares está ligada siempre al verso, con lo cual está relacionado también el requisito de que para obtener melodías nacionales la letra tiene que estar en estrofas versificadas.

Con vistas a acoplar con éxito la melodía con la letra es necesario procurar que aquélla siga un curso natural según las rimas del verso, sirviéndose de las ventajas del idioma coreano. Una canción de calidad se logra cuando las rimas del verso armonizan con la tonalidad de la melodía.

Para ajustar con éxito la melodía a la letra es preciso también que las sílabas de ésta coincidan con las gamas de aquélla. Cuando esto fracasa, se tergiversa el sentido de la letra o se afecta el curso de la melodía.

(3) Las canciones de la ópera deben ser peculiares

Aun cuando todas las canciones de la ópera estén divididas en estrofas, no tendrán sentido si no son peculiares.

El objetivo de la versificación en estrofas estriba también en desarrollar el drama con canciones nuevas y originales, que puedan ser comprendidas fácilmente e interpretadas con placer por todos.

Sólo cuando las canciones de la ópera tengan matices peculiares, ésta reflejará de modo verídico los aspectos de la personalidad de los protagonistas y las particularidades de su vida, y resultará interesante al público. Las personas asisten a la ópera para escuchar canciones buenas, que si tienen un mismo estilo, no desearán oír. Sólo cuando muestren desde el comienzo matices peculiares y elementos nuevos, el público escuchará con interés y expectativa las de la siguiente escena y se verá espontáneamente dentro del mundo del drama. Crear canciones originales constituye, a fin de cuentas, una condición para elevar el valor ideo-artístico de la ópera, su función cognoscitiva y educativa.

Para componer tales canciones operísticas es necesario erradicar el formulismo y la imitación.

En algunas óperas se escuchan canciones similares, no sólo en su melodía sino también en los versos de su letra. La tendencia a imitar lo ajeno se manifiesta en mayor proporción cuando se copia mecánicamente la canción que valoramos como lograda. Si un texto y una melodía son elogiados, está claro que deben estudiarse de modo exhaustivo sus aciertos y aprender de ellos. Pero eso no tiene nada que ver con la imitación mecánica. El formulismo y el plagio en la creación obstaculizan un desarrollo original y variado del arte y la literatura.

Ambos se originan por la carencia de espíritu de búsqueda independiente y de pasión creativa. Uno remeda lo de otro por falta de capacidad intelectual y por carecer de vivencias y talento artístico. El plagio o copia es un acto deshonesto en la creación. Un autor que posee un elevado espíritu creativo, y ama al hombre y su vida y conoce del arte, no se apropia nunca de lo ajeno. Los creadores deben luchar con dinamismo contra el formulismo y el plagio, conscientes de que ambos representan la muerte en su trabajo. Además, tienen que ahondar en la esencia de la vida con una posición creadora y una actitud original para producir así canciones nuevas y peculiares.

Con el objetivo de hacer canciones operísticas con matices peculiares hay que especificar de modo apropiado su colorido, que en la ópera debe ajustarse al carácter del personaje.

Cada uno de los personajes de la ópera tiene su función interpretativa. Aun cuando se trata de uno que desempeña un papel secundario su tarea es insustituible en la exteriorización de la “semilla” y la idea temática de la ópera, por lo cual también la canción que le corresponde interpretar tiene su cometido descriptivo. Pero no por esta razón cada canción reviste espontáneamente un colorido específico.

Cuando se creaba la ópera revolucionaria “Mar de sangre” se pensó que la anterior canción en la escena en que el trabajador político clandestino de la Guerrilla convencía a la madre, —protagonista— de la necesidad de participar en la revolución, no representaba un gran problema en cuanto a cumplir su tarea descriptiva ya que el contenido de la letra era bueno y su melodía fluida, pero no emocionó profundamente a los oyentes en el aspecto artístico por carecer de su propio colorido emotivo. Esto se debió a que el compositor la creó de modo practicista, interesándose sólo por la tarea descriptiva, sin experimentar profundamente las ideas y los sentimientos del trabajador político clandestino al encontrarse por primera vez con la madre, quien tomaba poco a poco la conciencia revolucionaria pasando toda clase de sufrimientos después que su esposo cayera asesinado a manos de los enemigos. Aunque esté bien definido el objetivo descriptivo en una canción, si el compositor no logra revestirlo de un colorido conveniente, no puede producir emoción estética.

En la ópera el colorido de la canción es la expresión musical de los sentimientos que se dan con el carácter del personaje y la circunstancia del drama. Si al crear la canción, el autor se aferra sólo a los fenómenos de la vida que se observan sin profundizar en el mundo interior del personaje, le será difícil encontrar el colorido estético que tiene encarnado. Si una canción no se ajusta con este colorido que se deriva del carácter del personaje, no puede ser buena, por hábil que sea la mano que la componga.

Para crear una canción singular es necesario expresar de modo vivido los sentimientos que produce la circunstancia del drama. Como en la ópera las canciones son interpretadas por los personajes en

situaciones concretas, deben reflejar, además del estado emotivo de éstos, el ambiente sentimental de la situación dada. Sólo aquellas que son adecuadas tanto a las vivencias de los personajes como al medio que los rodea, pueden constituir una ópera realista y singular.

En el proceso de la creación de las óperas surgen situaciones en que una canción insertada por considerarse óptima en virtud de su profundo significado y nivel estético se elimina por no ser adecuada a la escena. La razón descansa en que su sentido estético no se ajusta a la circunstancia del drama. Tal canción hay que suprimirla sin vacilación y crear otra.

Las canciones de una ópera deben ser específicas y a la vez estar vinculadas internamente unas con otras según los caracteres de los personajes y la lógica del desarrollo del drama y unificarse en forma armoniosa dentro del marco de la descripción sintética que ofrece la música operística.

Ellas tienen que crearse de modo que armonicen entre sí. Sólo de esta forma es posible dar singularidad a la descripción musical y lograr su unidad. Una armonía sin individualidad no tiene sentido, y el colorido de las canciones sin armonía no puede surtir los efectos deseados. Aun cuando se hayan creado canciones singulares apropiadas a los caracteres y las circunstancias en la ópera, si ellas no armonizan, la descripción musical en su conjunto pierde la constancia y da la impresión de que el curso del drama está fragmentado. Por el contrario, si con el supuesto deseo de lograr la armonía en el conjunto de la descripción musical, se adopta mecánicamente el colorido de la canción tema en otras, todas serán similares y, a la larga, no interesarán. En ningún caso el compositor debe aferrarse a una armonía por la armonía, que no destacará el colorido de la canción, sino causará su propia destrucción. La armonía se logra siempre por el contraste y la unión entre lo singular, por eso no se permite, para asegurarla, neutralizar el colorido de la canción, sino, por el contrario, realzarlo. Sólo cuando se alcance la armonía general entre los coloridos de las canciones manteniendo vivas sus tonalidades, es posible crear una música operística excelente.

La melodía de las canciones singulares es producto de la meditación y estudio originales y de la pasión. La posición, actitud y grado de pasión con que trabaja el creador se expresan precisamente en su obra. Analizándola es posible deducir su nivel ideológico y la grandeza de su corazón. Tal como en las fábricas los obreros manifiestan: “Si quieres conocer mi ideología, mira mi producto”, así también se debe decir en el trabajo creativo artístico y literario: “Si quieres conocer mi ideología, mira mi obra.” Sólo con una postura así es posible crear canciones de calidad. Nunca pueden producirse piezas novedosas y peculiares nada más que con la fantasía o la destreza de los dedos sobre el teclado. El compositor debe profundizar siempre en el hombre y su vida, experimentar con sinceridad y cantar con su corazón, con una gran pasión. Sólo cuando posee un espíritu de profunda meditación y búsqueda —tan persistente como para componer cien canciones y escoger de ellas una sola—, una pasión creativa incansable y una originalidad y audacia de transitar por un mundo musical no descubierto por otros, podrá crear una canción excelente, novedosa y singular, que será interpretada de por vida. Cuanto más numerosas sean las canciones de este tipo, tanto más profundo penetrará la ópera en la existencia de las personas.

2) EL *BANGCHANG* ES DE NUESTRO ESTILO

Una de las características esenciales de las óperas de género “Mar de sangre” estriba en la introducción del *bangchang*. Este es nuestro estilo en todo el sentido de la palabra, algo novedoso y original.

(1) No hay aspectos de la vida que no se puedan describir con el *bangchang*

El *bangchang* es un género de canción que se ejecuta fuera del escenario para dar la imagen del mundo a desarrollar en el drama. Es un nuevo medio musical que permite hacer no sólo descripciones narrativas imposibles con las interpretaciones de los personajes en el escenario, sino incluso las dramáticas y líricas.

En el pasado, para los medios musicales de la ópera sólo se consideraron válidas las canciones interpretadas por los personajes y las piezas orquestales. Esto se debió a que entonces estaba basada la ópera en una teoría estereotipada de mucho tiempo atrás. Partiendo del concepto de que es también un género del arte dramático, esa teoría no reconoció en absoluto la descripción narrativa destinada a explicar la vida desde la posición de una tercera persona, sino únicamente la descripción lírica —que expone de modo directo las ideas y los sentimientos de los personajes— y la dramática —que expresa con las canciones y las actuaciones las relaciones interpersonales—. Por ende todas las canciones eran ejecutadas sólo en el escenario, y los caracteres de los personajes, sus vidas y sus relaciones dramáticas se expresaban de

manera exclusiva con las melodías interpretadas por ellos y con las piezas orquestales.

Tampoco las óperas creadas en nuestro país en la década de 1950 y los primeros años de la de 1960 rebasaron ese marco. Una de ellas, “Cuéntalo, bosque”, aborda la conmovedora historia de un trabajador político clandestino de la Guerrilla, durante el período de la Lucha Revolucionaria Antijaponesa, quien, actuando bajo el disfraz de alcalde en una zona dominada por el enemigo, concientiza al pueblo y lo exhorta a la lucha por la restauración de la Patria.

La ópera tenía una gran importancia en el sentido de que fue la primera que abordó como tema las tradiciones revolucionarias, pero implicaba no pocos problemas en lo que concernía a la descripción.

El protagonista Che Biong Jun, como trabajaba en la clandestinidad con el cargo de alcalde, se vio obligado a sufrir toda clase de insultos y desdenes por parte de los aldeanos, pero era un revolucionario de tal talla, que continuó su lucha soportando con estoicismo todo ese sufrimiento espiritual. Llegado el momento decisivo, él, sin revelarle a su hija que era un trabajador político clandestino, guía a los enemigos al desfiladero Jongsan para que la Guerrilla los elimine en masa, y se sacrifica a sí mismo.

Los creadores quisieron sublimar la emotividad de los espectadores con la muerte del protagonista Che Biong Jun, pero a contrapelo de su intento subjetivista deprimieron el ánimo de éstos, quienes lamentaron la muerte que él acogía sin llegar a ver un luminoso mañana al cabo de su recia labor clandestina, en lugar de considerarla como una gloria. No debió permitirse que la muerte de un combatiente que consagró su vida a la revolución causara tristeza al público. Lo lógico era que el protagonista Che Biong Jun sobreviviera y disfrutara del regocijo de su lucha y de la victoria.

La ópera “Cuéntalo, bosque” también adolecía de deficiencias en la representación musical. Su cantar hería los oídos porque no sólo las palabras imperativas, como por ejemplo, “venga”, “síntese”, “márchese”, etc., sino hasta las apelativas se expresaban con canciones.

Lo que más me disgustó fue que el protagonista exponía con un aria su último pensamiento en el instante de expirar. Hacer cantar a un moribundo bajo el pretexto de que se trata de una ópera, no concuerda ni con la lógica de la vida ni con la de la descripción.

Como la ópera es un arte, cuyo principal medio descriptivo es la música, debe expresar la vida con canciones, pero no por esta razón es ley que todos sus aspectos se canten en el escenario. También es factible utilizar el diálogo en algunos casos, cuando la palabra es más adecuada que la melodía para manifestar las acciones de los personajes o lograr que si el canto de un personaje resulta impropio la tercera persona lo sustituya fuera del escenario. Es una manera de pensar anticuada afirmar que por ser una ópera es indispensable que la vida se exponga sólo por medio de la canción o el mismo personaje patentice su pensamiento en cualquier circunstancia. Al igual que la existencia es variada, también debe serlo la forma de su representación.

La veracidad es la vida del arte. El anterior método descriptivo que impedía reflejar de forma verídica la existencia debe ser modificado en consonancia con la demanda de la época, la aspiración de las masas populares y la naturaleza del arte. Esto viene a ser precisamente una actitud creativa inspirada en la idea Juche. En la creación operística no hay necesidad de demostrar la vida sólo mediante las canciones interpretadas en el escenario, aferrándose a un esquema y sin desistir del método obsoleto.

Mientras estudiábamos y analizábamos las óperas de diversos países del mundo y las del nuestro, nos percatamos de la absoluta imposibilidad de exponer de modo satisfactorio los rasgos espirituales y la vida de los pueblos de la actual época con la anterior forma operística constituida por canciones ejecutadas en el escenario y las piezas orquestales, por lo cual reafirmamos la decisión de realizar una revolución en este género, y, empeñándonos en la creación de las óperas al estilo “Mar de sangre”, introdujimos en ellas un medio de descripción musical totalmente nuevo, que es el *bangchang*.

Esto representa uno de los más importantes éxitos de nuestra revolución operística, al igual que la división en estrofas de las letras musicales.

El significado de su introducción reside en que ha hecho posible describir de manera natural y verídica a los seres humanos y su vida en el nuevo género operístico.

El *bangchang* se emplea no sólo como una vía para explicar las situaciones, sino también para exponer desde diversos ángulos el universo interno de los personajes y reseñar con amplitud la época y la vida, impulsar con dinamismo el drama y relacionar el escenario con el público. Es un eficaz medio descriptivo que permite mostrar cualquier existencia majestuosa o mundo psicológico delicado. Con su incorporación a la ópera, se ha posibilitado presentar con profundidad y amplitud desde varios ángulos, el trasfondo de la vida y del mundo interior de los personajes, lo que era imposible sólo con sus interpretaciones, así como exteriorizar con mayor vivacidad musical la “semilla” y la idea temática de la obra.

La connotación del *bangchang* descansa en que se ha creado un nuevo modo de ópera, el de representarla vida con profundidad y desde varios aspectos, alternando las interpretaciones de los personajes y el *bangchang* según la coyuntura y el desarrollo del drama.

Al incluirse el *bangchang*, tercera forma musical en la ópera, que empleaba sólo las canciones de los personajes y las piezas orquestales, se abre un mundo musical más rico y se hace posible elevar más la función descriptiva de las canciones versificadas en estrofas y enriquecer sin restricciones el conjunto descriptivo de la música combinando con acierto las interpretaciones de los personajes con el *bangchang*, éste con la orquesta, y un *bangchang* con otro, y mostrando su contraste y armonía. Con la incorporación del *bangchang* se ha registrado un cambio radical en la contextura de la ópera. Ha sido en realidad una revolución mediante la cual se abrió un nuevo campo en el estilo operístico y en la dramaturgia musical.

En la ópera, el *bangchang* ocupa un lugar de suma importancia y desempeña un papel enorme.

Se trata de un eficiente medio para reseñar con amplitud y profundidad, desde varios ángulos, las facetas interiores de los personajes.

En ella los personajes expresan de forma directa con el canto su mundo interior, pero tan sólo con éste no pueden exteriorizar con objetividad su propio yo, por lo cual esa manifestación se ve limitada en cierto grado. Pero el *bangchang* puede exponerlo con profundidad y amplitud al dar libertad tanto desde una posición objetiva como desde la de los personajes.

Posibilita describirlo con profundidad, sobre todo, desde la posición objetiva.

En este caso, ayudando fundamentalmente las acciones de los personajes, transmite sus ideas y sentimientos a partir de la óptica del creador. La escena de la ópera revolucionaria “Mar de sangre” en que la madre estudia el abecedario pone de relieve con cuánta profundidad un *bangchang* puede reseñar el estado interior del protagonista con objetividad. La pieza con *bangchang* “La madre aprende el alfabeto” describe como en un cuadro a la protagonista que, sentada en el poyo, se instruye con su hijo menor hasta avanzada la noche, mostrando de modo conmovedor su sublime mundo espiritual. Si en la referida escena madre e hijo cantan alternativamente como lo hacía antes, ello no causaría tanta emoción en los espectadores. Pero cualquiera queda impresionado al ver la escena modificada porque una y otro no cantan de forma directa sino que se limitan a intercambiarse unas cuantas palabras, continuando sus actuaciones y dejando que la orquesta y el *bangchang* expliquen el profundo sentido de su vida y la pureza del corazón de la madre.

También en las escenas de imaginación o sueño el *bangchang* permite exponer con profundidad el mundo interior de los personajes con una visión objetiva. Desde luego, con la música orquestal es factible hacerlo. Pero ésta no puede esclarecer la aspiración y el deseo de los personajes reflejados en la imaginación o el sueño con una imagen

lingüística tan viva como la canción. Cuando la acompaña el *bangchang* es posible presentar cuadros precisos de lo que el personaje imagina o sueña y enriquecer más la descripción de la escena. Mediante el *bangchang* se logra, desde una posición objetiva, recordar los inolvidables sucesos vividos por el personaje en el pasado y mostrar su hermosa esperanza en el porvenir.

El admite destacar también el mundo interior del personaje a partir de sí mismo. En otras palabras, puede desempeñar el papel de portavoz, que explica una historia difícil de expresar directamente por él o un estado psicológico, sólo posible de exponer con un monólogo. En el arte dramático es muy importante mostrar lo que al personaje no le es dado explicar de forma directa o el trasfondo de su existencia.

En la vida ocurren situaciones en que uno no puede manifestar directamente sus ideas y sentimientos o en que resulta más lógico que lo haga otra persona. En las óperas anteriores no fueron pocos los casos en que, hasta en dichas escenas, el protagonista cantaba, lo cual le imposibilitaba relatar con suficiencia su angustia o causaba desazón al cuadro de la vida.

Semejantes deficiencias pueden erradicarse en el drama, por lo general, con el empleo del monólogo o la declamación, pero en la ópera no es factible utilizar este método. La declamación en el drama debe sustituirse por el *bangchang* en la ópera. Cuando éste expresa el pensamiento del personaje y muestra el trasfondo de su vida que él mismo no es capaz de explicar, es posible caracterizarlo mejor y ampliar más el mundo musical de la ópera. Cuando el *bangchang* exterioriza el universo interior del personaje a partir de éste mismo, lo hace fundamentalmente alternándose con su canción. Cuanto con más profundidad lo haga, tanto más el público se verá atraído en forma espontánea al drama aceptando como suyas las experiencias del protagonista.

Aunque el *bangchang* se ejecuta fuera del escenario tiene una gran capacidad de patentizar el carácter del personaje y detallar su mundo interior. Por eso no es menos importante que las canciones que interpreta

el protagonista en la ópera. En cualquier caso puede evidenciar los valores ideológicos y espirituales de los personajes que son difíciles o imposibles de expresar mediante sus canciones o las piezas orquestales.

El *bangchang* se utiliza también como medio eficaz para hacer burla o condenar a los personajes negativos a partir de un punto de vista realista. En las óperas anteriores sus actos se desenmascararon o condenaron mediante sus propias canciones, sus diálogos cantados y sus actuaciones o con el coro de los positivos. Pero con esos métodos es difícil ponerlos al descubierto con agudeza. En determinadas óperas, aun cuando el personaje positivo reprende, cara a cara, con su canción al negativo, éste lo escucha sin reaccionar y sólo después de terminada adopta una actitud como si replicara: “¿qué dices?”. Por eso en no pocos casos causaron impresiones impropias. En tales escenas corresponde al *bangchang* satirizar o desenmascarar y denunciar las actitudes de dichos personajes, con una visión objetiva o desde el punto de vista de los positivos. Entonces será posible poner al desnudo con más agudeza los aspectos negativos y mostrar con veracidad las actitudes de los personajes que tienen lugar en el escenario.

El *bangchang* representa un poderoso medio que contribuye a dilucidar con profundidad la esencia de la época y de la sociedad al describirlas con amplitud según el hilo del destino del protagonista. Constituye también un recurso con que el creador puede dar la apreciación estética a la vida que se desarrolla en el escenario. El arte puede reflejar fielmente las leyes del desarrollo de la historia sólo cuando esclarece con una descripción verídica la esencia de la época y de la sociedad. Para lograrlo, se requiere relatar con profundidad la existencia desde diversos ángulos y ahondar en los detalles de las experiencias de los seres humanos, adquiridas en el decursar de la vida. Cuanto más honda y amplia sea la descripción de la realidad de los personajes y de su mundo interior, tanto más clara resultará la de la esencia de la época y de la sociedad.

Mediante el *bangchang* se puede revelar, desde la posición del autor, la esencia clasista de la sociedad dada, que el protagonista no comprende

todavía, como ocurre en la pieza “¿Desde cuándo aparecieron en esta tierra los criados?” que se ejecuta cuando Ko Pun se ve obligada a trabajar como sirvienta en casa de un terrateniente en la ópera revolucionaria “La florista”, o poner al desnudo la naturaleza de la sociedad explotadora llena de contradicciones al expresar con ardor, desde la posición de los espectadores y de los propios personajes, el rencor y el rechazo contra esa cruel sociedad que hace abortar los abnegados esfuerzos de los humildes, como sucede en la escena de la muerte de la madre, acompañada por el *bangchang* “El amor hace florecer hasta las rocas”, y en la que quedan huérfanas Ko Pun y su hermana, pese a las solícitas atenciones que realizaron para salvarla. El *bangchang*, al unirse con la vida que se desarrolla en el escenario, manifiesta la esencia de la época y de la sociedad, al igual que la narración en la novela, la cual, al resumir con amplitud la época y la sociedad, dilucida su esencia con profundidad filosófica.

El *bangchang* crea condiciones favorables para que el actor realice un trabajo vivo. En la ópera éste puede representar al personaje con veracidad cuando canta con un comportamiento real y viceversa. En las anteriores fue una ley inmutable expresar el carácter del personaje, fundamentalmente, con las canciones en el escenario o las piezas orquestales, por lo cual el actor tuvo que interpretar numerosas melodías y en consecuencia, casi no pudo actuar. De ahí que existieran muchas canciones de contenido artificioso, y al actor, encadenado al cantar, le fuera difícil realizar un trabajo verosímil. Si en ellas se hizo abstracto el carácter de los personajes y los comportamientos no resultaron naturales, y si el curso del drama no tomó una intensidad requerida y fue tedioso, su causa residió, en resumidas cuentas, en que se obligó de modo artificial al actor sólo a cantar y se descuidó su actuación. El *bangchang* crea condiciones suficientes para que actúe con libertad, al exponer su mundo interior y explicar la circunstancia y la atmósfera del drama desde la postura de una tercera persona o al representar sus pensamientos desde su propia posición. Por eso, con la ayuda del *bangchang* el artista puede actuar con credibilidad, y el escenario llenarse de vida.

El *bangchang* es un medio eficaz para desarrollar el drama.

En las óperas anteriores las vías principales para hacerlo fueron el recitado y la orquesta. También el aria y la actuación de los personajes influyeron sobre su evolución, pero no desempeñaron un gran papel. El *bangchang* vence esas limitaciones en la ópera y ejerce una influencia activa. Así impulsa el avance del drama de modo alternativo junto con las canciones de los personajes. Si por esta razón se le exalta e ignora la situación del drama o se le alterna con el cantar de los personajes en cualquier oportunidad, puede causar un efecto contrario al desarrollo dramático. Por eso hay que utilizar de manera adecuada las canciones de los personajes y el *bangchang*, después de analizar meticulosamente la coyuntura del drama.

Asimismo, el *bangchang* propulsa el desarrollo del drama de modo independiente conforme a sus circunstancias. El que acompaña la escena de la muerte de la madre en la ópera revolucionaria “La florista”, y la de “Una verdadera hija del Partido” en la cual la protagonista ayuda a caminar a Miong Jo, quien se halla convaleciente, estimula el avance del drama con una gran fuerza atractiva aunque se combina sólo con la actuación sin comunicación emotiva con las canciones de los personajes. Esta fuerza atractiva se origina no de la exposición externa del acto de las protagonistas sino de la descripción psicológica de su mundo interior. En el escenario sólo se ve el trabajo de las protagonistas, pero al expresar con gran efectividad emotiva mediante el *bangchang* lo que ellas sienten, el drama se propulsa con fuerza y se gana la simpatía del público.

En la ópera es posible unir y hacer avanzar el drama introduciendo el *bangchang* también entre una escena y otra, entre un acto y otro. Si mientras la iluminación se apaga lentamente se escucha el *bangchang* en compañía de la orquesta, es posible lograr una coordinación natural de sentimientos con la escena siguiente y desplegar el drama sin tropiezos, en tanto se ofrece un efecto emotivo especial al escenario en desarrollo. Cuando entre una escena y otra, en una obra que abarca un período histórico extenso, se intercala el *bangchang* se puede exponer en forma natural, sin una explicación especial o una mudanza escénica, el

transcurso del tiempo y el cambio de la vida. También cuando se baja el telón, es aconsejable que, si es necesario, se ejecute el *bangchang* junto con la orquesta para dejar una secuela.

El *bangchang* es un eficiente medio para lograr un intercambio de sentimientos entre los personajes y el público y así unificar a los del escenario con los del auditorio.

La fuerza de un arte escénico realista radica en lograr que el público sienta como una verdad la vida que se desenvuelve en el escenario y haga suyos las ideas y los sentimientos del personaje, riendo o llorando junto con él. En las óperas del pasado los personajes lograron su comunicación intercambiando sus cantos uno con otro, por lo cual existían ciertas limitaciones en cuanto a la relación emotiva con los espectadores. En las óperas al estilo “Mar de sangre” el *bangchang* sirve de puente entre los sentimientos del escenario y los del público, al representar ora el pensamiento de los personajes ora el de los espectadores, y así logra que en el escenario y auditorio reine un sólo hábito.

De igual manera el *bangchang* cumple su papel de puente, al expresar al público lo que el personaje quiere decirle. Escuchándolo, aquél reacciona de modo favorable a lo que dice éste y simpatiza con su actuación siguiendo su trayecto.

El *bangchang* atrae también al público al mundo del drama, al representar lo que quiere expresar al personaje. El *bangchang* “No despierten a la soldado de su dulce sueño”, de la ópera revolucionaria “Una verdadera hija del Partido”, se interpreta cuando la protagonista se duerme con una cuchara en la mano mientras miraba contenta a los heridos que comen el arroz que ella misma preparó con el cereal traído a riesgo de su vida de una aldea ocupada por el enemigo.

La letra dice: “No canten, pájaros del monte. No despierten a la soldado de su dulce sueño”, lo que manifiesta no sólo el deseo de los heridos de ver dormir, aunque fuese un instante más, a la compañera que ama con fervor a los camaradas, sino también el sentimiento del público, que contempla su hermosa conducta. La ardiente melodía del *bangchang*

traslada al escenario el cálido afecto del espectador hacia la protagonista e inunda sus corazones con el hermoso mundo espiritual del personaje central, logrando así que el escenario y el auditorio respiren el mismo sentimiento.

De este modo el *bangchang* ocupa un lugar de suma importancia y desempeña un papel trascendental en la elevación del valor ideológico-artístico de la ópera y la renovación de su contextura.

(2) El *bangchang* resulta más eficaz cuanto más variado es su empleo

Aunque es un buen medio descriptivo, el *bangchang* resalta sólo si se emplea en un lugar preciso y surte efecto cuando se ejecuta en forma adecuada. Los creadores deberán lograr un mayor esplendor del arte operístico a nuestro estilo al utilizarlo con destreza.

El *bangchang* debe emplearse de acuerdo con su característica. En la ópera puede ejecutarse independiente, o en combinación o en turno con las canciones de los personajes, o representando de modo directo la psicología del protagonista, pero en todos los casos de manera objetiva. Su particularidad estriba en que siempre muestra desde ese punto de vista las profundidades de la vida humana no expresadas por las canciones de los personajes. Al elaborar las óperas, los creadores deben analizar con seriedad, cuáles escenas serán adecuadas para mostrar con objetividad a los seres humanos y su existencia e insertar el *bangchang* en ellas. También deben introducirlo cuando es difícil o imposible de presentar el mundo interior de los personajes tan sólo con sus canciones. Sólo cuando sea incluido en el momento apropiado podrá elevarse su función descriptiva y brindar un colorido singular.

El *bangchang* debe utilizarse en forma variada según las escenas, que desarrollan siempre nuevos aspectos de la vida. Mientras ésta se transforma y progresa sin cesar produciéndose de continuo nuevos sucesos desde la primera escena hasta la última, se acrecienta también el

carácter del personaje y se esclarecen el tema y la idea de la obra. La realidad en constante cambio y evolución demanda novedosas y variadas canciones. Para exponerla en múltiples formas, no existe otro género musical que no sea el *bangchang*. Como éste puede describirla con amplitud y profundidad en varios aspectos, desde una posición objetiva, —la de la tercera persona—, si se utiliza bien conforme a la escena, es del todo posible demostrar con variabilidad la existencia que se desenvuelve en el escenario.

El *bangchang* debe usarse con arreglo al carácter del personaje y a las circunstancias en que transcurre el drama.

Lo importante a este respecto es basarse en el principio de resaltar las canciones de los personajes. Se trata de un requisito presentado en relación con su tarea descriptiva para destacarlas como las fundamentales. En la ópera, el carácter del personaje y la situación del drama se expresan concretamente mediante su canción. Por muy eficiente medio descriptivo que sea el *bangchang*, no resultará exitoso sin comunicarse con aquélla. Incluso si se emplea independiente resulta significativo sólo cuando mantiene ese vínculo con la de la escena anterior o posterior.

De las canciones de los personajes de la ópera, la principal es la del protagonista. Al ponerla de relieve es posible describir en debida forma su carácter y esclarecer correctamente la semilla de la ópera. En esto el *bangchang* juega un gran papel. Está claro que también las canciones de otros personajes influyen para hacer sobresalir la del protagonista y revelar su carácter, pero no tanto como el *bangchang*.

Para ello existen varios métodos. El *bangchang* enfatiza el estado emotivo en armonía con la melodía del protagonista, quien en la ópera interpreta, por lo general, la canción tema o las principales, que son las mejores y más pulidas. Pero, por excelentes que sean, en no pocos casos suenan sencillas si se interpretan en solo. En la ópera se recomienda que la canción del personaje, de buena melodía, se ejecute ora individualmente ora en compañía del *bangchang*, en caso necesario. Si éste secunda el solo en varias formas, puede producir un colorido

emotivo peculiar que no le es posible, y expresar más en detalle, con voces acordes, el sentimiento de la canción. No por esta razón se realizará con preferencia el *bangchang* menoscabando la importancia del solo. Este, por su parte, tiene una relevante trascendencia descriptiva en la ópera. Además, cuando el *bangchang* se conjuga con el solo del protagonista, hay que lograr que esta manifestación se respalde y apoye, y se destaque sin dificultades.

El *bangchang* ha de tener adecuada armonía no sólo con la canción del protagonista, sino también con las del resto de los personajes. Es incorrecto subvalorar las de los actores secundarios. Aun en este caso si el *bangchang* representa la idea y el sentimiento de esos personajes y realiza su carácter completando con objetividad el ámbito musical, es posible definirlos con mayor viveza.

Otro aspecto importante en el uso del *bangchang* en consonancia con el carácter del personaje y la coyuntura del drama, es hacerlo de forma variada según el desarrollo de ese carácter y del acontecimiento. Mientras producíamos las óperas al estilo “Mar de sangre” se crearon diversos tipos de *bangchang*, entre otros el solo, el dúo, los grupos vocales pequeño, mediano y grande y se idearon múltiples métodos descriptivos para utilizarlos en correspondencia con las particularidades de la ópera.

Los creadores deben aprovechar con habilidad esta variedad de formas y métodos descriptivos del *bangchang* introducidos en las óperas del tipo “Mar de sangre”, acorde con los caracteres de los personajes y la situación en que tiene lugar el drama. En la ópera, aunque se trate de una misma canción, resulta diferente su efecto musical según si se representa por un grupo vocal pequeño o grande, así como, se cambia el ambiente emotivo de la escena con arreglo a si es interpretada por voces femeninas o masculinas. También es distinto en correspondencia a cómo se interrelacionan la canción del personaje y el *bangchang*. En una palabra, a diez situaciones deben conformarse diez modos de *bangchang* y diez métodos de presentación. La opción en cuanto a la forma y vías de emplearlo no constituye un simple problema técnico y profesional, sino

una labor creativa para hacer virtuosas sus características, lograr la armonía general en el conjunto de la descripción musical de la ópera y elevar su valor ideológico-artístico. Los autores están llamados a trabajar con seriedad aun cuando se trate de interpretar una sola pieza de *bangchang*.

Otro punto importante en el empleo del *bangchang* acorde con los caracteres de los personajes y la coyuntura del drama, es combinarlo bien con el coro masivo. Este, como una nueva forma vocal utilizada en las óperas al estilo “Mar de sangre”, es el mayor, donde participan todos los personajes positivos que se presentan en el escenario y los miembros del grupo de *bangchang*. Se introduce, por lo general, en el auge o en el desenlace de las relaciones dramáticas. El *bangchang* debe unirse al coro masivo en una escena en que el sentimiento dramático llegue a su punto máximo o catástasis después de desarrollar con fuerza el drama en armonía con las interpretaciones de los personajes.

El *bangchang* también debe guardar estrecha armonía con la danza y la orquesta.

Lo fundamental a la hora de combinarlo con la danza es resaltar con propiedad el contenido ideológico-emotivo de ésta. Como ocurre, por ejemplo, en la escena coreográfica del monte Paektu, en la ópera revolucionaria “Mar de sangre”, el *bangchang* puede ejecutarse al comienzo sin pronunciar el texto, e ir elevando gradualmente el tono con una agrupación vocal grande para expresar el indoblegable espíritu de nuestro pueblo que lucha con vigor bajo el símbolo de la majestuosa imagen de ese monte, o como también sucede en la escena imaginaria de la danza, en la ópera revolucionaria “La florista”, puede pasar revista a la vida de los personajes principales, y desplegar su hermoso sueño en el porvenir, mediante sus diversas formas y siguiendo el hilo de sus destinos y sentimientos. En especial, en las escenas de danza ejecutada con un método simbólico, un *bangchang* sin palabras puede dar, según el caso, mayor viveza al baile, con una fuerza atractiva original.

Otro aspecto importante al mezclarlo con la danza es evidenciar su colorido emocional y hacer más eficiente su cadencia. Para que el baile cause una conmoción estética debe estar acompañado por una música

hermosa y suave. Cuando el *bangchang* se conjuga con la danza, no sólo desempeña el papel de poner de manifiesto el contenido, sino que incluso imprime mayor vigor a la cadencia sirviéndole también de música acompañante.

El *bangchang* debe estar en consonancia, igualmente, con la orquesta. En ese caso cumple el papel de mediador entre ésta y la interpretación del personaje, mientras expone con viveza su mundo interior explicando lo que no logra la orquesta, o hace función de enlace entre una escena y otra. El *bangchang* que se combina con la orquesta debe emplearse en forma variada de acuerdo con el grado y matiz de sonoridad de ésta. Cuando une una escena con otra, el sonido de la orquesta debe sustituirse gradualmente por el del *bangchang*, dejando una larga resonancia.

Asimismo, la unión entre una pieza de *bangchang* y otra debe realizarse por varios métodos.

Este género debe mantener siempre su matiz peculiar aun cuando guarde simetría con las interpretaciones de los personajes, la danza y la orquesta. El secreto para agregar lo nuevo a la descripción de los personajes y enriquecer la presentación musical de la ópera descansa precisamente en usar de diversas maneras un *bangchang* con un colorido propio, conforme a cada situación y coyuntura del drama.

3) CUANDO LA ORQUESTA COBRA BRIO OCURRE LO MISMO EN EL ESCENARIO

En la ópera, la orquesta desempeña un importante rol en vitalizar la canción, unir las partes del drama en un proceso musical y lograr una armonía integral de la representación escénica. Lo esencial en este género es la canción, pero su éxito depende en gran medida del papel que

desempeña la orquesta. Sólo cuando ésta mantiene y apoya con eficiencia la melodía principal de la canción, puede la música lograr profundidad. Aunque la canción sea excelente, si la orquesta no la acompaña como es debido, pierde su brillo.

En la ópera la orquesta une en un flujo las canciones de los personajes, el *bangchang* y las demás interpretaciones musicales. Por muchas piezas de calidad que tenga una ópera, si no forman un curso, ésta termina por ser una colección musical. No hay otro medio como la orquesta, capaz de garantizar la continuidad musical entrelazando las canciones con coherencia. Con esa continuidad durante el desarrollo del drama, permite que una canción siga a la otra, acompaña los diálogos y el trabajo de los personajes, se conjuga con la danza, vigorizando sus ritmos; entrelaza las escenas con coherencia de sonidos y logra la unidad descriptiva.

Presentándose también de manera independiente, manifiesta con mayor fuerza los caracteres de los personajes, desarrolla el drama y amplía el mundo musical en la ópera. El éxito en hacer sobresalir las canciones, llevar adelante el drama e imbuir la animación y el entusiasmo en el escenario, depende de cómo se emplea la orquesta. Los creadores, conscientes del papel que ella desempeña en la ópera, deberán esforzarse por crearla y desarrollarla a nuestro estilo desde la posición jucheana.

(1) La música orquestal debe basarse en las canciones en estrofas

Nuestra música orquestal operística debe ser popular, nacional y moderna.

Para hacer de la ópera un arte al servicio del pueblo hay que desechar la anterior música orquestal, compleja y enrevesada, y crear una nueva apropiada a su vida, sentimientos y gusto estético. El camino

correcto para lograrlo es desarrollarla sobre la base de las canciones divididas en estrofas versificadas.

Desde el punto de vista del avance de la música, la actual es una época de canciones en estrofas. Los pueblos de nuestra era demandan este tipo de canciones creadas y perfeccionadas por las masas populares. Considerar como una sencillez esta inclinación del pueblo en la música es el modo de pensar de las clases explotadoras, que lo desprecian, y un concepto burgués de la estética. Las masas populares son genuinas creadoras y disfrutadoras del arte. El sublime y auténtico arte es el que ellas aman. De ahí que mientras se dividen en estrofas las canciones de la ópera, debemos desarrollar una nueva música orquestal, a nuestro estilo, y basada en ellas.

Esto significa que al acompañar las canciones de la ópera, la orquesta debe darles vida a tenor de sus melodías adaptadas a las estrofas, y cuando se ejecuta con independencia, generalizarlas a modo sinfónico, mediante su modificación y ampliación con diversos métodos, sin dejar de basarse en esas melodías.

Si bien ella debe apoyarse en las canciones en estrofas, no hay que tratar de reproducir mecánicamente su melodía. Asentarse en este tipo de canciones no significa de ninguna manera proceder así. Si esto sucede, lo logrado no es una pieza orquestal para la ópera, sino una música acompañante.

La nueva orquesta para la ópera tiene ventajas incomparables sobre la anterior tanto en la expresión del tema y la idea de la obra, del carácter y la vida de los personajes, como en la realización de la unidad interpretativa con la música vocal y el desarrollo del drama.

Cuando acompaña directamente las canciones de los personajes y el *bangchang*, los hace más expresivos y revela con profunda emoción los caracteres y la vida de ellos, al destacar con su sonoridad el sentido de la letra y el efecto estético de la melodía. Al cumplir una función independiente, traslada al público con facilidad al mundo del drama ofreciéndole más intimidad que la orquesta de tiempos pasados —la cual desarrollaba la música mediante el llamado motivo inductivo o la

melodía indefinida—, porque ahora generaliza de modo sinfónico las canciones en estrofas, con la modificación y ampliación por diversos métodos de sus melodías y tonalidades.

Ella también tiene ventajas sobre la antigua en el aseguramiento de la constancia musical. En la ópera, las piezas orquestales y las canciones no deben ser entrecortadas ni el colorido de aquellas apartarse del tono musical general. La ópera debe iniciarse y terminar con música, y en medio de este ambiente han de desenvolverse la vida y el drama. Todas las canciones y las piezas orquestales deben tener armonía aun constituyendo un contraste y unificarse por un tono. En la ópera de nuevo estilo, la orquesta puede garantizar con facilidad la constancia musical ya que lo fundamental es la melodía tema y se basa en los ritmos principales derivados de ella no solamente cuando acompaña las canciones, sino también cuando sirve de fondo al diálogo y a la actuación de los personajes, y expresa la circunstancia del drama y se combina con la danza.

La orquesta operística de nuevo tipo sustentada en las canciones en estrofas es superior, pues fomenta más la capacidad descriptiva y la función dramática de la canción y extiende infinitamente el mundo musical de la ópera, a la vez que es popular porque causa a los espectadores una emoción muy familiar.

Los creadores, manteniendo firmemente la posición inspirada en la idea Juche, deben crear y desarrollar una orquesta operística a nuestro estilo que describa de modo impresionante el carácter y la vida de los personajes y dé más fuerza al escenario.

(2) La orquesta tiene que ser dinámica

Cuando la orquesta es dinámica también lo es el escenario. Se puede decir que la orquesta tiene esa energía cuando expresa con viveza el mundo interior de los personajes y la atmósfera de la escena mediante las diversas sonoridades convenientes a las situaciones, y conduce con

fuerza el drama avanzando al compás con lo que se desarrolla en el escenario. Con vistas a hacerlo dinámico, la orquesta tiene que cumplir tanto la función de acompañante como la de intérprete de la música dramática. Cuando ejecuta el acompañamiento de una canción, debe destacarla, y si lo hace independiente, conducir con vigor el drama vinculándolo orgánicamente con la canción en su transcurso.

La orquesta tiene que secundar de manera adecuada la canción.

El acompañamiento es una forma de ejecución musical que aviva la interpretación vocal con la sonoridad de la orquesta. Su éxito es de una gran importancia para elevar el nivel ideo-artístico de la ópera y el interpretativo de la canción, el cual depende del acompañamiento orquestal, destinado a subrayarla. Ese tiene que precederle para que se origine de modo espontáneo y, en su plena ejecución, apoyarla y adornarla, con suave sonoridad y, cuando se termina, finalizarla con armonía para que deje una impresión agradable.

El acompañamiento debe ejecutarse siempre siguiendo el principio de destacar la melodía principal de la canción. Si fracasa en esto, desvirtúa su contenido ideo-emotivo y disminuye su valor descriptivo. Mientras resalta el colorido de la melodía esencial de la canción, el acompañamiento debe crear un ambiente propicio para que el actor pueda cantar con tranquilidad, y el auditorio se abstraiga con la música.

En la ópera, el respaldo orquestal debe incentivar bien el dramatismo de las canciones. Todas revisten ese carácter, ya que son cantadas en momentos determinados del desarrollo del drama. Para poner de relieve el carácter del personaje y describir el ambiente del drama mediante el acompañamiento musical, es necesario dar cuerpo al dramatismo de la canción por medio de la orquesta. Las canciones que se interpretan en la escena de un barrio de diversión de la ópera revolucionaria “La florista”, en que Ko Pun es calumniada de “ladrona”, y en la del cruce del río Namchon en la ópera revolucionaria “Una verdadera hija del Partido”, tienen acentuado ese dramatismo. La orquesta, cuando acompaña este tipo de canciones, no muestra su profundo significado y

sus sentimientos dramáticos tan sólo con adornarlas y apoyarlas. En tales casos, rebasando el límite del acompañamiento ordinario, es preciso destacar con claridad su fuerza dramática. En otras palabras, es necesario imprimirles giros y cambios según su carácter y tono. Sólo así es posible manifestar el contenido ideológico de la canción, describir con profundidad el mundo interior de los personajes, hacer más emotiva la atmósfera y, de esta manera, dar mayor dinamismo al escenario.

Un imperativo de la orquesta es cumplir con acierto la función de ejecutar la música dramática. La pieza orquestal para la ópera se distingue de la música acompañante en general en que, dejándose escuchar sola cuando lo requiere el progreso del drama, pone de relieve el carácter del personaje, describe la vida e impulsa con energía el desarrollo del drama. Si no cumple esta función, no puede denominarse orquesta operística.

Para asumirla correctamente, la orquesta ahondará en el mundo musical, en el suyo propio, lo que quiere decir profundizar en la búsqueda creadora encaminada a describir con destreza, con su interpretación, la psiquis de los personajes y el gusto estético del drama, que son difíciles de expresar con las canciones y danzas. Desde el comienzo, la música orquestal es un arte que representa el interior de los seres humanos con la armoniosa sonoridad de múltiples instrumentos. Es capaz de describir mediante éstos hasta aspectos del mundo interior de las personas que no pueden decirse con palabras y letras, y tiene una fuerza elocuente para retratar de modo original los rasgos sublimes, hermosos, románticos y heroicos de la vida humana. En la ópera, hay que aprovechar al máximo esta capacidad expresiva de la orquesta para describir con profundidad y minuciosidad el mundo interior de los personajes, y entonces, podrán ser dinámicos tanto la música orquestal como el escenario.

Para que la orquesta pueda cumplir debidamente la función de ejecutar la música dramática, es necesario emplear con acierto la melodía de enlace. Sólo así es posible garantizar un desarrollo sistemático de la

música y su unidad en la descripción, a más de permitir al actor cantar en forma espontánea y natural.

A este género musical le corresponde ligar en un curso melódico las canciones ofrecidas en diferentes circunstancias. Como las canciones de la ópera deben dar continuación y fuerza al drama al ser interpretadas en determinados momentos de su avance, la orquesta debe ayudarlas y guiarlas para que se unan en un proceso e influyan de forma activa sobre el progreso del drama. Con el fin de lograrlo, la orquestación debe llevarse a cabo de modo diferente al arreglo de otras canciones. Lo importante a este respecto no es seguir el esquema de incluir en todas las canciones el preludio, interludio y epílogo. Si esto sucede, la música operística terminará por ser una colección de canciones y, además, imposibilitará la continuación natural de los sentimientos de los personajes y la conducción del drama con tensión. La utilización de la música de enlace entre una y otra interpretación debe efectuarse con variados métodos, en todos los casos, en correspondencia con el carácter de la canción, la circunstancia de la escena, la lógica de la vida y el desenvolvimiento dramático.

La música de enlace debe profundizar en el mundo musical de la ópera y combinarse de modo orgánico con los actos dramáticos musicalizando las circunstancias del escenario en que se efectúan los diálogos y actuaciones de los personajes. En la ópera, se desenvuelven tanto el diálogo y el movimiento de los personajes como las danzas, pero siempre deben ser acompañados por la música. Sólo entonces los movimientos y la expresión facial de los personajes pueden ser vivos y significativos. Cuando se escucha de forma continua la melodía orquestal, el actor puede trabajar en forma natural siguiendo su curso. De lo contrario, su actuación será dilatada o acortada, pero si se mantiene la música, preservará el ritmo y resultará verosímil porque marca su compás. En la escena donde los actores se mueven y dialogan sin cantar, la música de enlace debe centrar su punto de gravedad en describir el universo interior de los personajes y destacar el efecto emocional de la situación, y no en dar una descripción exterior de los actos y los

acontecimientos. Sólo una pieza orquestal que siga la proyección de los sentimientos puede mostrar con amplitud y viveza el mundo musical de la ópera. Para interpretar la música de enlace ajustada al mundo interior de los personajes y a la emotividad de la situación, el sonido orquestal debe crear momentos propicios para que sus sentimientos puedan perdurar, elevarse en forma natural y dejar una larga resonancia, mientras al insinuar la canción y la escena que va a presentarse, se cree el ambiente propicio para la aparición de nuevas imágenes. Entonces el drama podrá ampliar sin cesar el mundo de la música al desarrollarse con vigor, según el curso de los sentimientos.

Para lograr que la orquesta cumpla con propiedad la función de ejecutar la música dramática se necesita, además, interpretar con un alto nivel la de cada escena, que en la ópera adquiere una gran importancia. Las escenas tienen canciones, acciones y diálogos de los personajes, el *bangchang* y la danza. Una tarea básica de la orquesta reside en conjugar con un sentido emotivo todos estos elementos descriptivos y unificarlos en un proceso musical.

La escena acompañada por la orquesta es precisamente la parte en que debe ejecutarse con dinamismo manifestando sin reserva su capacidad descriptiva. En este caso, lo fundamental es representar con profundidad las ideas, sentimientos y psicología de los personajes. En la música de escena, la orquesta debe crear una melodía sinfónica al destacar con diversos métodos descriptivos la canción tema y otras principales, y también las melodías derivadas de ellas. Para lograrlo, hay que desarrollar con audacia las melodías en estrofas, de manera que se correspondan con las situaciones y atmósferas, es decir, alargarlas y ampliarlas según la necesidad, de modo que la orquesta se emplee a fondo. Pero no se debe tratar de extraer sólo sonidos graves mientras se describan con superficialidad los acontecimientos y las actuaciones so pretexto de sacar mayor efecto a la orquesta. Si no muestra el mundo interior de los personajes su sonoridad no provocará ninguna emoción porque sólo resultará sonora y ruidosa, pero sin contenido. Hasta cuando la orquesta acompaña un acontecimiento o un acto, debe retratar

emocionalmente el universo interior que no muestran a plenitud la actuación o el diálogo. Si toca acorde al drama y a la situación y se anima describiendo con fuerza la psicología de los personajes, puede influir de forma activa sobre la creación del drama con una gran fuerza atractiva.

Para dar dinamismo al escenario la orquesta tiene que acompañar con acierto la danza. Tal como ésta se ejecuta con éxito cuando la música es buena, así también adquiere viveza cuando se dinamiza la orquesta. Lo esencial en la música para danza radica en ajustar bien las cadencias. Sólo entonces se puede alcanzar el éxito. Cuando las cadencias y los ritmos son acertados se obtiene una ejecución coreográfica hermosa. Lo importante de la orquestación para danza es elaborar con acierto la música inicial y la intermedia, que la lleva a cambiar. En la danza, no hay mayor desazón que el desacorde entre los motivos que dan comienzo a los movimientos y a la música. La danza aparece con armonía cuando ambos concuerdan, y los bailarines ejecutan los movimientos seguros de sí mismos si está bien marcado el motivo que anuncia la música. Junto con esto, en la música para danza deben ofrecerse con precisión los momentos de cambios. Como ella debe presentar claros contrastes en el curso de los movimientos, la orquesta tiene que acompañarlos de modo que aparezcan en forma natural y con precisas articulaciones en medio de la música.

(3) Hay que combinar los instrumentos nacionales con los europeos

Para incrementar el papel de la música orquestal en la ópera tiene importancia la combinación de los instrumentos.

En las óperas anteriores, en la constitución de la orquesta primaba el número de instrumentos de viento europeos, lo cual, desde luego, es importante en la elevación de su rol. Pero si se observa desde el punto de vista del desarrollo del arte operístico a tenor de nuestras condiciones,

resulta unilateral circunscribir la composición simplemente a un conteo numérico de los instrumentos de viento, que le dará su clasificación. En nuestro país, donde se utilizan tanto los nacionales tradicionales como los europeos, no se debe considerar ésta como un mero concepto cuantitativo. Es una expresión de carencia del criterio propio exceptuar los tradicionales y discutir sólo acerca del número de instrumentos europeos.

Si queremos conducir la música orquestal operística con arreglo a nuestras condiciones, en el verdadero sentido de la palabra, hemos de combinar con acierto ambos tipos. Cada nación posee su propia música e instrumentos y, al mismo tiempo, los introducidos en virtud del intercambio con otros países. El nuestro también posee una excelente música e instrumentos patrios que han venido perfeccionándose a lo largo de su milenaria historia. Como testigo del florecimiento y progreso de la cultura nacional, hizo avanzar su arte musical ejecutando con maestría, ya desde la Edad Media, diferentes géneros musicales con un sinnúmero de instrumentos propios. Su música con un elevado nivel también influyó notablemente en el desarrollo musical de otros países.

Desde fines del siglo pasado, en que se estimulaban los intercambios entre el Oriente y el Occidente, se introdujeron en Corea la música y los instrumentos de este último, que comenzaron a influir sobre la esfera musical de la vida de nuestro pueblo. A partir de ese tiempo existe aquí la música europea junto a la nacional. Esto viene a ser un hecho inevitable que se produce con el intercambio a escala mundial de las culturas y las artes nacionales. Tampoco en la creación de las nuevas culturas y artes, las socialistas, se debe subestimar este fenómeno histórico. El quid del asunto radica en desde qué posición y punto de vista se observa esta tendencia de cruzamiento de una cultura nacional con otra y en qué dirección y principio se desarrolla la propia. También en lo referente a la música nacional y la europea, a los instrumentos de ambos lugares, se precisa mantener siempre la posición y el punto de vista del Juche, de valorarlos poniendo a nuestro pueblo en el centro y situarlos a su servicio. No debemos caer en el nihilismo de realzar sólo la

música y los instrumentos europeos subestimando los nacionales, ni incurrir, por el contrario, en el chovinismo de rechazar aquéllos so pretexto de desarrollar los nuestros.

Si deseamos promover el arte musical en bien de nuestro pueblo, debemos observar el principio de dar preferencia a la música y los instrumentos nacionales y subordinarles los europeos. Al margen de esto es imposible hacerlo avanzar de modo correcto.

Con vistas a subordinar la música europea a la nacional y garantizar la prevalencia de los instrumentos tradicionales sobre los foráneos es necesario considerar como valiosa la última en el primer caso y modificar y perfeccionar, en el segundo, los primeros en correspondencia con el gusto estético actual. Despreciando la música y los instrumentos tradicionales al suponer que son obsoletos, y que sólo los europeos son modernos y buenos, es imposible desarrollar los valores propios.

Los instrumentos de nuestra nación tienen la ventaja de producir sonidos claros y hermosos y ser muy expresivos, pero algunos de ellos tienen defectos: poco volumen y claridad sonoros. En la esfera musical es indispensable fomentar con fuerza esas características y ventajas y erradicar las deficiencias. De lo contrario no es posible impulsar la música nacional de acuerdo con el gusto estético actual. Para ejecutar con elevada calidad cualquier estilo de música con los instrumentos tradicionales, hemos de perfeccionarlos. Orquestrar sobre esta base es una de las vías fundamentales para que la música europea se supedite a la coreana y garantizar la prevalencia de los autóctonos sobre los europeos.

Hoy día, en el país están creadas las orquestas modernas a nuestro estilo, las cuales representan de forma relevante los distintos aspectos de la vida y el fecundo mundo espiritual del pueblo y ejecutan de modo satisfactorio músicas operísticas de cualquier temática. Por su envergadura, colorido sonoro y manera de ejecución, la música orquestal coreana tiene características peculiares que ninguna otra puede alcanzar, y se ha transformado en moderna y apta para nuestras condiciones, capaz de asimilar cuantos instrumentos europeos se introduzcan. La

experiencia demuestra que cuando se fomentan de lleno las características de los instrumentos autóctonos, mediante su perfeccionamiento, es posible cumplir con éxito la tarea de poner los europeos al servicio de la música nacional.

Con el objetivo de integrar los instrumentos europeos a la música coreana es preciso emplearlos con acierto. Sólo entonces podrán ser capaces de expresar los sentimientos de nuestro pueblo y contribuir a plasmar su vida. Ello constituye un principio en la creación de la música nacional y se corresponde también con la aspiración de la población.

Si los de procedencia europea se utilizan en la ejecución de la música nacional, no constituirá ningún problema. Es innecesario decir que nuestros concertistas pueden e incluso deben ejecutar con ellos las melodías europeas más conocidas en el mundo. Un músico puede mejorar su destreza artística y aportar al impulso del desarrollo de la música coreana sólo cuando domine esos instrumentos y las melodías europeas. Existió una época en que la Orquesta Sinfónica no gozaba de popularidad porque con sus instrumentos europeos interpretaba más la música europea que la coreana. Por eso mejoramos su integración y le sugerimos que ejecutara las canciones folclóricas y otras muy conocidas por el pueblo, de acuerdo con sus sentimientos y gustos. Desde entonces disfruta de la acogida del público. Esto evidencia que si se interpreta con los instrumentos europeos la música que prefiere nuestro pueblo es posible ganarse su simpatía y contribuir al fomento de la música coreana. Los creadores no deben rechazarlos a tenor sólo de la nacionalidad, sino aprovechar sus aspectos positivos.

Si deseamos que los instrumentos europeos obedezcan a la música coreana y usarlos a favor de su desarrollo es imprescindible combinarlos con acierto con los nacionales. Hemos de crear una nueva orquesta mediante esta combinación sobre la base del principio de emplear las características que concuerdan con los sentimientos del pueblo y desistir de las que no lo son. La creación de una nueva orquesta mixta a nuestro estilo es un requisito apremiante para

conservar con acierto el carácter popular y las peculiaridades nacionales en el arte musical y elevar su valor ideológico y artístico.

La realidad de hoy demanda a todas las esferas del arte crear y diversificar sin cesar nuevos medios descriptivos y formas de expresión. Estos cambian y se desarrollan continuamente con el progreso de la época y la vida. También en el sector musical se puede reflejar la existencia con mayor amplitud y profundidad y dar un activo aporte al enriquecimiento del acervo cultural de la humanidad cuando se combinan con destreza los instrumentos europeos con los autóctonos.

En el pasado se incorporaron a la orquesta de tipo europeo nuestros instrumentos de viento de bambú que producen sonidos claros y suaves. Con esa introducción y de otros como el *zangsenap* (N. del tr.: una especie de chirimía tradicional), que produce sonidos alegres, se subrayó el matiz nacional en la música orquestal y su melodía resultó muy agradable al oído. También se había creado otro tipo, mediante la introducción en la orquesta nacional de algunos instrumentos europeos específicos. Como consecuencia, ésta cobró un gusto moderno y un claro matiz nacional. Desde luego, en todos los casos antes citados la mezcla fue parcial. Con este método era imposible poner en vías de hecho la orientación del Partido de crear una orquesta mixta a nuestro estilo. De ahí que, mientras realizábamos la revolución operística, orientemos unificar a escala total los instrumentos tradicionales y los europeos. Este nuevo género es de carácter original apropiado a las condiciones de nuestro pueblo, pues asegura la indiscutible prevalencia a los primeros y les une a sus grupos de instrumentos los europeos. Gracias a su creación se ha resuelto de forma sobresaliente la correlación de unos y otros, cuestión pendiente desde hacía mucho tiempo, y la nuestra se ha convertido en una orquesta nacional de nuevo tipo, popular y moderna, de coloridos peculiares y gran volumen sonoro, desconocidos en ninguna otra del pasado. Este es uno de los éxitos más importantes de la revolución operística.

Para mezclar con acierto los instrumentos nacionales y los europeos es necesario hacerlo a nuestro modo.

En la constitución instrumental de la nueva orquesta mixta se debe observar el principio de combinar con armonía los instrumentos europeos que concuerden con las melodías nacionales, con los nuestros de categoría *haegum* (N. del Tr.: instrumento musical tradicional parecido al banjo) y los de viento de bambú, los cuales producen sonidos claros y suaves, de manera que se correspondan con las características de las hermosas canciones coreanas. En especial, se deben resaltar las peculiaridades de estos últimos. El parámetro para la constitución instrumental de la orquesta operística consiste en destacar el colorido nacional de la música, mezclando los instrumentos autóctonos y europeos de acuerdo a ello. Huelga decir que, según sea el caso, el número de unos y otros puede ser mayor o menor.

Para garantizar la prevalencia de los instrumentos tradicionales en la orquesta es preciso concederles el papel principal en la ejecución. De lo contrario no tiene ningún sentido por muy elevado que sea su número. Con vistas a conferirles dicho rol se requiere que ellos se encarguen de la parte fundamental de la música y de las melodías básicas. Pero esto no es siempre factible. En algunos casos los europeos pueden usarse para las melodías básicas. Incluso en esta ocasión, es indispensable que se destaque el colorido nacional en la sonoridad general de la orquesta y que al ejecutarse se produzca un sonido delicado en virtud de la combinación de los instrumentos nacionales y los europeos.

Si se escuchan sólo los sonidos de éstos o de aquéllos no tiene sentido su interacción. Al mezclarlos a escala total, su finalidad estriba, en última instancia, en crear y desarrollar una nueva orquesta que se adecuó al gusto estético del público de nuestra época, aprovechando las ventajas de unos y otros, por tanto es necesario ubicarlos en las posiciones correctas, de acuerdo con el contenido de las obras.

Con el objetivo de encarnar las características nacionales en la nueva orquesta han de mantenerse en vigencia los métodos particulares

para tocar los instrumentos tradicionales. Aun cuando con éstos se mezclan con acierto los occidentales, no se alcanzan relevantes éxitos si su ejecución se basa en las fórmulas anticuadas. Se precisa perfeccionar los nuevos métodos de ejecución eliminando los caducos, sobrevivientes en la orquesta nacional y, al mismo tiempo, desarrollar a nuestro modo los de los instrumentos europeos. Así procuraremos un pleno florecimiento y desarrollo de la orquesta mixta, de nuevo tipo y de carácter popular, apropiada a nuestras condiciones.

(4) La llave del secreto está en el arreglo musical

Para propiciar el canto y la orquestación en la ópera se precisa un buen arreglo.

El arreglo musical consiste en adaptar la canción original a muchas voces, ampliarla, modificarla y cambiar la composición de los instrumentos. Es una creación encaminada a destacar con amplitud y profundidad el contenido ideológico y el colorido estético de la original.

Cuando es acertado, es posible garantizar la amplitud y profundidad requeridas para resaltar las características melódicas de las canciones, de la música orquestal y de su colorido estético; lograr la armonía descriptiva y animar el escenario con ricos sonidos musicales mediante una exitosa ejecución.

Un buen arreglo en el arte musical es tan importante como hallar melodías novedosas y particulares. Los compositores, considerándolo como una creación no despreciable, deben empeñarse en esta tarea, cuyo primer requisito en la música operística reside en su correcta estructuración.

Dicha labor es una empresa creativa para conseguir un mayor relieve, en el aspecto emotivo, de la idea temática de la obra con los contrastes y armonía logrados de distintas canciones y piezas orquestales, mientras se remarcan sus características, y con la unificación

de su conjunto por un tono. A diferencia del arreglo de otras canciones comunes el de la música operística puede perfeccionarse mediante un complejo proceso. Es necesario resolver diversos problemas, entre ellos cómo arreglar todas las canciones y piezas orquestales, de distinto género, desde el preludio hasta el epílogo y unificarlas por un solo tono, qué instrumentos y cómo utilizarlos.

Estos detalles pueden ser resueltos con éxito sólo cuando el compositor estudia a profundidad la obra y sobre esa base estructura minuciosamente el conjunto de la música. El trabajo de estructuración en el arreglo es similar al proyecto en la arquitectura. Al igual que un arquitecto tiene que realizar bien el proyecto para construir un magnífico edificio, el compositor pormenorizará ese trabajo si quiere acertar en el arreglo de la música operística. Es imposible lograrlo si se aferra únicamente a la descripción de una canción en particular o de la música de una u otra escena, sin trazarse un plan de estructuración original acorde a las peculiaridades de la obra y al carácter de la música. Conscientes de la importancia de este trabajo en la música operística, los compositores tienen que realizarlo con irreversible preferencia.

Las piezas musicales de la ópera deben ser arregladas para que sean comprensibles, agradables al oído, y del gusto nacional. Imprimir la sencillez y las características autóctonas a las canciones que se adapten, es un importante principio que compete a esta labor.

Para ello, hay que coordinar con acierto los acordes. Una canción bien lograda causa fuerte impresión en los oyentes con su profundo sentido y expresión de nobles sentimientos, pero sólo con la melodía no basta para manifestarlos a plenitud. La amplitud y profundidad de la melodía, su delicado colorido estético y profundo sentido, pueden destacarse sólo mediante el arreglo, o sea, cuando varias voces hagan un acorde perfecto.

Este debe lograrse en el arreglo con el mayor número posible de voces armoniosas, pero de modo que resulte interesante y no monótono. No digo con esto que se desista por entero de los acordes complejos o de las disonancias, que deben usarse en los momentos necesarios para

impulsar la melodía y causar mayor impresión. Nuestra tarea es utilizarlos con efectividad para manifestar el profundo sentido de la melodía en estrofas versificadas y acentuar el matiz nacional.

En el arreglo, es indispensable acertar en el empleo de las melodías contrastantes y en el cambio de escalas. Como éstos son necesarios para hacer más efectiva la melodía principal con variados sonidos musicales, deben utilizarse en correspondencia con ello. Si, subestimando este requisito en el arreglo, se recurre con frecuencia a ellos, el libre curso de la melodía principal se verá frenado y se perderá el sabor nacional.

En especial, crear sin motivo alguno una melodía contrastante con el pretexto de establecer otra línea melódica o elevar o alargar demasiado la voz en la última parte de la canción con el propósito de imprimirle dramatismo, no es nuestro modo. Nuestro arte debe responder al gusto y los sentimientos del pueblo y, para lograrlo, hay que reflejar a plenitud el carácter popular. Al margen de éste no se necesita ni la calidad artística. Siempre que empleen un acorde o una melodía contrastante y varíen la escala, los compositores, manteniéndose firmes en la posición popular, deben procurar que sean comprensibles y aceptables por todos.

El arreglo debe ser original y no repetitivo. Sólo cuando cada canción operística se adecua en forma novedosa es posible destacar su colorido y ejecutarla con originalidad.

Si desean crear una descripción musical, novedosa y peculiar, mediante el arreglo, los compositores deben meditar en busca de la creatividad con un correcto punto de vista de este trabajo y una fervorosa pasión. Sin la meditación ni la vehemencia es imposible alcanzar el éxito en el arreglo. El compositor debe fijarse siempre una meta superior y esforzarse con bríos en la búsqueda. Sólo cuando se enfrasca en la reflexión y búsqueda y su corazón arde de pasión creativa, podrá realizar un arreglo novedoso y original.

Para lograrlo debe poseer un criterio creativo consecuente y audacia. Sin una interpretación original, de su propia cosecha, sobre la música original, y sin un osado proyecto creativo para arreglarla con un matiz singular, no podrá alcanzar éxito en este trabajo. Mientras va buscando y

creando nuevas formas de descripción en el arreglo, puede sufrir reveses. Un compositor, que por temerles se muestre pasivo, no sacará a la luz una obra sensacional aunque dedique toda su vida a la creación. El debe crear con atrevimiento y de modo constante, nuevas descripciones, sin miedo a los fracasos.

El arreglo no admite que se subestimen el contenido de la música original y el tono de la música operística con el pretexto de proceder con originalidad. En la ópera, el arreglo es indispensable para destacar el contenido ideológico y el colorido estético de la música original y unificar los tonos de las canciones y de las piezas orquestales. Por eso, a la par de encaminar los esfuerzos a mantener el matiz de las canciones en particular, se requiere prestar una profunda atención a unificar los tonos de la música operística en su conjunto. Quien ve algo nuevo en la música original y busca sin cesar otro mundo musical en el arreglo, puede llegar a ser un maestro en este trabajo.

Para acertar en el arreglo, el compositor debe ser muy diestro. Como éste es una reproducción para enriquecer el sentido y colorido de la melodía original, se precisa su destreza. Si el arreglo resulta demasiado simple para facilitar la comprensión, la música se tornará monótona y, a la larga, desagradable a los oyentes, mientras que si por intentar demostrar la destreza se complica el arreglo, es imposible crear una música apropiada al gusto y a los sentimientos de nuestro pueblo. Los compositores deben saber arreglar la música en forma novedosa y a tenor de lo que quiere y siente el pueblo, sin dejar de aprovechar ampliamente los mejores y más avanzados métodos descriptivos y ejecutivos musicales creados en el pasado.

4) RETRATAR CON LA MUSICA AL HOMBRE Y SU VIDA

Para retratar con veracidad al hombre y su vida en la ópera se necesita una eficiente dramatización musical.

Por ésta entendemos el método de describir de modo dramático al hombre y su existencia con las diversas formas y medios de la música. En otras palabras, se trata de un procedimiento descriptivo para organizar el drama con canciones y orquesta.

La ópera es el género mayor del arte musical compuesto por disímiles canciones y piezas orquestales. En ella las canciones ascienden a decenas entre las destinadas a los personajes y al *bangchang*, y la variedad de piezas orquestales es muy rica. Pero, esta cantidad y diversidad no tienen sentido si no se entrelazan de tal modo que den claridad al tema y la idea de la obra y describan el carácter y la vida de los personajes. Pueden constituir eficaces medios descriptivos sólo cuando se ubican en los sitios correspondientes según los requisitos del drama y la lógica de la descripción y representan un curso de desarrollo natural de los sentimientos y estados emotivos. La creación de un excelente drama mediante la combinación armoniosa de las melodías y las piezas orquestales depende por entero de la dramatización musical.

(1) La ópera debe tener su canción tema

En la dramatización musical de la ópera es importante caracterizar a los personajes con las canciones y la orquesta. Esto se consigue cuando se describe con profundidad su mundo ideológico y sentimental. La

ópera es capaz de hacerlo con suficiencia y en forma tridimensional por medio de la música, el baile, la escenografía y el trabajo de los artistas. La cuestión reside en cómo reproducir con veracidad el carácter de los personajes valiéndose de esa capacidad descriptiva.

Lo fundamental en la caracterización de los personajes por medio de las canciones y la orquesta es la descripción del protagonista. Este se halla en el centro de los acontecimientos y conduce el drama hacia adelante al encarnar de manera concentrada la “semilla” y la idea temática de la obra. En las obras artísticas y literarias se alcanza una profunda descripción y se eleva su nivel ideológico y artístico sólo cuando él se presenta en forma viva.

En la dramatización musical de la ópera hay que observar el principio de concentrar las canciones y las piezas orquestales para destacar al protagonista. Como cada una tiene su cometido, no son iguales su contenido y colorido estético, pero ellas deben responder al esclarecimiento de la “semilla” de la obra y contribuir a la descripción del carácter del personaje protagónico.

En la ópera, la canción tema ocupa un lugar relevante en su caracterización musical. Ella desempeña el papel central en ilustrar el tema y la idea de la obra, patentizar el carácter del protagonista, desarrollar el drama y lograr la uniformidad de los tonos. Es decir, representa la música de la ópera, en la cual, aunque se utilizan muchas canciones, no todas participan directamente en el esclarecimiento de la “semilla”. Algunas acentúan los aspectos de la época dada, otras explican la circunstancia de la escena o expresan la belleza de la naturaleza y las diferentes estaciones del año. Entre ellas, la canción tema encarna con más precisión la “semilla” y las características del protagonista y desempeña el rol principal en impulsar el drama.

Debe poseer una letra y melodía excelentes. Su texto expresará hondamente, con vocablos poéticos concisos, el tema de la obra, la idea y el sentimiento del personaje central, y su melodía será novedosa y pulida, adaptada al profundo contenido de la letra. En esta última y en la melodía la canción tema tiene que ser más filosófica, hermosa y perfecta

que cualquier otra. Debe contar con la fuerza que le permita unir las partes del drama y sublimarlo en los momentos importantes de la ópera. Sólo así podrá expresar con vivacidad los valores espirituales y morales y el carácter del protagonista y desempeñar de manera satisfactoria el papel central en la dramatización musical.

En la ópera también deben ser buenas las canciones “pilares”. Únicamente con la canción tema no es posible calar el carácter del protagonista en todos los sentidos. Por eso, la ópera necesita, además de dicha canción, las “pilares”, que son aquellas que contribuyen a poner de relieve los caracteres del protagonista y de otros personajes y la idea temática, jugando un rol no menos importante que la canción tema en conducir los hilos de los personajes y los acontecimientos. Estos hilos son varios y se entretajan con el protagonista en el centro, y mientras progresan los acontecimientos, se revela su mundo espiritual y el de otros personajes, se profundiza el drama y se ilustra la idea temática. Las canciones “pilares” aportan al esclarecimiento de sus caracteres y ofrecen mayor lucidez a esta idea enlazando en un solo curso los variados hilos de los personajes y los acontecimientos, cada cual en correspondencia con uno de éstos. La canción “No llores, Ul Nam”, de la ópera revolucionaria “Mar de sangre”, comienza al levantarse el telón y se repite varias veces hasta la escena en que Ul Nam es muerto a tiros por los enemigos. De este modo, impulsando constantemente el hilo de amor existente entre la madre, protagonista, y su hijo, ahonda en el proceso de formación del concepto revolucionario del mundo en ella. También la canción “Si las mujeres unen sus fuerzas” —que empieza en el momento en que ésta se dirige a la ciudadela con el primer encargo asignado por la organización revolucionaria y se repite en la escena en que se preparan los materiales de ayuda a la guerrilla y en otra en que miembros de la asociación de mujeres en la aldea de mineros efectúan una reunión—, expone el proceso del desarrollo del carácter del personaje central, quien adquirió conciencia revolucionaria, y acentúa con fuerza la idea de la unidad. Asimismo, las canciones “pilares”, interpretándose en los momentos de acción del protagonista y de otros

personajes y durante los acontecimientos principales, profundizan el tema y la idea de la ópera, ponen de relieve en varios sentidos los caracteres de aquéllos e impulsan con dinamismo el desarrollo del drama. Si la canción tema es la columna vertebral de la ópera, las “pilares” pueden considerarse como temas secundarios y terciarios que desempeñan el papel de extremidades que la sostienen. De ahí que para caracterizar con la música al protagonista y a otros personajes hay que componerlas bien y utilizarlas con eficiencia.

En la caracterización del protagonista es importante usar de modo impresionante su primera canción, la cual muestra el ambiente epocal en que se desarrolla el drama, la situación de su vida y su aspiración, y sirve de base a su caracterización. Por tanto debe ser comprensible y a la vez impactante.

Para destacar al protagonista en la ópera también se requiere describir con idoneidad, en lo que respecta a lo musical, los caracteres de otros personajes. El hombre siempre forja y organiza su vida en el marco de las relaciones sociales. También el héroe central de las obras artísticas y literarias puede mostrarse durante su contacto con otros personajes. En ellas, por tanto, es imperdonable descuidar éstos con el pretexto de remarcar al protagonista. Si en la ópera las canciones de excelente calidad se destinan sólo a éste y las sencillas a otros, es imposible lograr la relevancia del primero. La caracterización de los personajes puede llevarse a cabo con éxito cuando se interpretan con profundidad, mediante las canciones y piezas orquestales, tanto el mundo interior del protagonista como el del resto de los personajes.

(2) Adaptar la música al drama

Adaptar la música al drama en la ópera es una de las importantes tareas en la dramatización musical.

En ella el contenido ideológico se desarrolla mediante el argumento y se esclarece por las acciones de los personajes. Es imposible

imaginarlo apartado de ambos. El argumento avanza por medio de las canciones de los personajes, y no por los diálogos, y sus acciones se efectúan mientras las intercambian. De ahí que en la creación de las óperas surja como una cuestión esencial empalmar bien la música al drama.

En la práctica creativa esto no es tarea fácil. En la ópera es imposible subestimar las circunstancias del drama y poner sólo músicas largas con el pretexto de avivarlas, ni insertar muchas actuaciones y diálogos para destacar el drama. Si la música no se une al drama, se pierde tanto una como el otro, por muy buena que sea. En las obras anteriores resultó defectuoso su empalme. Esta cuestión encontró una solución satisfactoria con la creación de las del estilo “Mar de sangre”, en las cuales las canciones están divididas en estrofas y se ha introducido el *bangchang*.

Con el fin de acoplar la música con el drama se precisa resolver correctamente el modo de compaginar lo lírico con lo dramático. En las óperas a estilo “Mar de sangre” resulta fácil su acoplamiento porque, basándose en las canciones divididas en estrofas, capaces de cumplir diversas funciones, expresan los caracteres de los personajes y las circunstancias tanto en lo lírico como en lo narrativo y dramático. Esa facilidad deriva también del hecho de que el *bangchang*, cumpliendo diferentes funciones, inadecuadas a las canciones de los personajes, describe con objetividad sus acciones y las situaciones e impulsa con fuerza el drama.

Para esta unión se necesita, además, emplear las canciones y la orquesta de acuerdo con la escena, que es la unidad básica en la composición del drama y una coyuntura del mismo en la que se establecen las relaciones interpersonales, se desarrollan los acontecimientos y están concentrados los elementos propiciatorios del progreso dramático. Mientras suceden en forma natural las escenas, se profundizan las relaciones interpersonales, y al avanzar sin cesar el drama se esclarecen los caracteres de los personajes y el tema y la idea de la obra. Sólo cuando las escenas se entrelacen en forma dramática y

estén refinadas en lo artístico, podrá el drama seguir un curso continuado. Por tanto, los compositores encaminarán sus esfuerzos a describir cada escena de la ópera como una del drama musicalizado.

Con el objetivo de emplear las canciones y la orquesta en correspondencia con el contenido de la escena y las circunstancias del drama, es preciso seleccionar las canciones acordes a los caracteres de los personajes y las músicas que se corresponden con el colorido estético del acontecimiento. No existe una canción adecuada a cualquier tiempo o lugar. La ópera requiere una música de matices adecuados a los caracteres de los personajes y a las circunstancias del drama. Se debe tener presente que, aunque en la ópera hay muchas canciones, existe sólo una que se corresponde con el carácter de un personaje dado y con un acontecimiento y circunstancia determinada.

Para adaptar la música al drama también es indispensable utilizar de diversas maneras y con elasticidad las canciones y la orquesta según el momento y las situaciones del drama y los cambios en los sentimientos de los personajes. La descripción musical de la escena debe estar de acuerdo con la lógica de la vida, y al mismo tiempo tener múltiples altibajos. Si se desea lograr esto último es necesario solucionar con acierto lo concerniente a en qué momento de la escena insertar la canción, la pieza orquestal o el *bangchang*. Una misma canción presenta diferentes efectos cuando se ejecuta en solo, en grupo vocal o en coro, y lo mismo ocurre con una pieza orquestal, según con qué instrumentos se interpreta. En la descripción musical de la escena es posible garantizar su variedad sólo cuando los referidos problemas se resuelven con acierto, arreglados al momento, a la coyuntura del drama y al estado psicológico de los personajes.

Para adaptar la música al drama es indispensable, además, ejecutar de manera idónea la de enlace, mediante la orquesta. Lo concerniente a la referida adaptación no puede resolverse en su totalidad tan sólo con la exitosa ejecución musical de la escena. En el género operístico, una escena es la prolongación de la anterior y la premisa para pasar a la siguiente. Los caracteres de los personajes se desarrollan y la idea

temática de la obra se esclarece mientras progresa sin cesar el drama con la sucesión de las escenas. Se precisa, entonces, abordar de forma acertada estos cambios en función de la música.

(3) En la dramatización musical lo principal es la coordinación de los sentimientos

La coordinación de los sentimientos es un método descriptivo para brindar un esclarecimiento estético a la esencia de los caracteres al tiempo que se presenta con espontaneidad el mundo emotivo de los personajes según la lógica de la vida. En el hombre, los sentimientos se basan en su existencia, y varían sin cesar según su transformación y desarrollo.

Mientras la forja, el hombre experimenta diversas sensaciones, las cuales integran su universo emocional.

Profundizar en este mundo, el de la emoción, es un requisito fundamental que emana de la esencia del arte.

La ópera detalla con la música las ideas, el sentir concreto del hombre y la emoción que produce su vida. Con esto está relacionada la definición de que la música es un arte de sentimientos. La ópera resulta más impresionante cuando describe los caracteres y la vida de los personajes mediante la exposición de sus facetas interiores y dilucida su pensamiento con un profundo lirismo. Sin exhibir en múltiples aspectos esas facetas, resulta imposible dar una imagen viva del personaje y sin esclarecer sus ideas con lirismo no es posible evitar el carácter abstracto.

Todos los requisitos descriptivos de la ópera pueden ser satisfechos como es debido cuando se acierta en la coordinación de los sentimientos. De ahí que en la creación operística sea imperioso tomarla como lo fundamental en la dramatización musical y procurar así que todas las canciones y piezas orquestales sigan el hilo de esos sentimientos.

Lograr esto significa encauzarlos en un curso musical, y de acuerdo con la lógica de la vida, atendiendo a que varían en el proceso de las actuaciones de los personajes.

Para que las canciones y piezas orquestales sigan su hilo es imprescindible ordenar bien el curso de los sentimientos, que acompañan el de las acciones de los personajes. Si la vida atraviesa por altibajos, es natural que también haya cambios en las emociones, y el constante desarrollo de la vida trae, lógicamente, transformaciones consecutivas en el ámbito sentimental que sigue el proceso de la tensión y el relajamiento, la acumulación y el salto. Esto quiere decir que si en el drama existe un hilo de sucesos, siempre está acompañado por el de los sentimientos de los personajes. Sólo cuando éstos, que son muy diversos, se unen en un curso musical según la evolución del hilo de los acontecimientos, se puede afirmar que las canciones y piezas orquestales de la ópera se han ajustado al hilo de los sentimientos. Si se quiere determinar correctamente este hilo para una ópera, es preciso ahondar en el mundo interior de los personajes. Si por el contrario, se trata sólo de aferrarse a los sucesos altisonantes bajo el pretexto de asegurar el dramatismo u otras cuestiones por el estilo, no será posible encontrarlo con acierto. Aunque sea un suceso intrascendente y simple, el compositor tiene que profundizar en él y descifrar el alma de los personajes que lo viven.

Una vez que ha descubierto el hilo de los sentimientos, ajustado al de los acontecimientos, el compositor debe procurar que todas las canciones y piezas orquestales de la ópera lo expresen, al representar los estados de ánimo principales y esenciales que nacen en los personajes cuando entran en relación con los sucesos. Sólo entonces la ópera, ordenando los sentimientos con la música, puede describir con profundidad la psiquis de los personajes y patentizar su tema e ideas.

Lo principal al encauzar la música en el hilo de los sentimientos es crearle al personaje, con las canciones y la orquesta, la premisa y el motivo de acción para acumularlos y desarrollarlos. Para lograr eso mediante la música es preciso mostrar con hondura y desde diferentes

ángulos, el mundo psicológico del personaje y su ambiente emocional en el instante en que se produce un cambio en la línea de su destino. Este es un momento dramático en el cual aflora un sentimiento acumulado. En la ópera este momento debe expresarse a profundidad con canciones y la orquesta, y definir con acierto su matiz en correspondencia con el universo psicológico del personaje y el medio emotivo. Pero no debe permitirse que con la excusa de ofrecer distintos matices musicales en los instantes de cambio en el hilo del destino de los personajes, los varíen en cada ocasión sin un proyecto integral de todo el proceso del desarrollo del carácter.

Durante su vida es lógico que el personaje atraviese por dificultades y experimente determinadas cosas, pero como la vivencia está condicionada siempre por una circunstancia, la variedad de los matices musicales en los momentos de cambio en el hilo de su destino debe constituir una parte de un proceso unificado para caracterizarlo. Dicha diversidad es inimaginable al margen de cómo se usan los medios descriptivos de la música. En los referidos momentos los compositores han de ahondar más en las circunstancias de la escena y el universo interior de los personajes y escoger con acierto los medios y métodos descriptivos convenientes.

(4) La música debe tener sus perfiles

Ya que la ópera es un arte dramático, cuyo principal medio descriptivo es la música, ésta debe tener sus perfiles. Entonces resultará bien clara su estructura, será posible patentizar con profundidad emocional el contenido ideológico de la obra y se logrará una perfecta armonía descriptiva entre todas las canciones y la orquesta.

Para darle perfil a la música operística, hace falta una melodía temática, que acompañe el conjunto de la descripción. Sólo contando con tal melodía, es posible que la música lo adquiera, alcance su unidad descriptiva y atraiga, desde el comienzo hasta el fin, el interés y la

expectativa del público. Para ello es preciso repetir la canción tema y otras de excelente calidad en los momentos cruciales del desarrollo del drama.

Esto viene a ser uno de los métodos principales de la dramatización musical para darle perfiles a la música y permear el conjunto de la representación de la melodía temática. Asimismo adquiere una gran importancia en profundizar la impresión de las canciones, caracterizar a los personajes principales, mostrar el proceso de desarrollo de sus caracteres y unificar el tono de la música. En las óperas anteriores no se podía pensar en la repetición de las canciones de excelente manufactura ya que éstas no estaban divididas en estrofas. Pero en las de nuevo tipo se ha preparado un novedoso campo para la dramatización musical y elevado más su carácter popular, porque las canciones están versificadas en estrofas y las piezas de calidad, de gusto popular, se reiteran en los momentos necesarios.

Es imprescindible que la canción tema y las “pilares” se repitan, sobre la base de un profundo estudio de la exigencia constitucional del drama, en las escenas en que se evidencia de modo concentrado la idea principal de la ópera. En “Mar de sangre”, ópera revolucionaria, la canción tema del mismo nombre se escucha en tres ocasiones: la primera, al ejecutarse como preludio, hace prever la “semilla” de la obra y atrae al público al mundo del drama; la segunda se deja oír por medio de la orquesta y el *bangchang* denunciando las atrocidades de los imperialistas japoneses cuando perpetran una masacre espeluznante y en la escena en que Yun Sop muere quemado; y la tercera, interpretada por Kap Sun y por el gran *bangchang* en la escena del asesinato de Ul Nam, muestra el indoblegable espíritu de lucha del pueblo frente a los enemigos.

Estos métodos de representación, diferentes al arte de dramatización musical de las óperas anteriores, corresponden por entero a la lógica de la vida y de su descripción. La muerte de Ul Nam no puede analizarse desvinculándola de la de su padre Yun Sop. Sus asesinos eran los

imperialistas japoneses. Padre e hijo sacrificaron sus vidas en aras de la nación y de la revolución.

La escena de la muerte de Ul Nam, siendo una miniatura de la realidad de la Corea de entonces, cuando todo su territorio se convirtió en un verdadero mar de sangre, constituye un agudo cuadro dramático que pone de manifiesto la verdad de la revolución de que, donde hay explotación y opresión, se producen inevitablemente resistencia y lucha del pueblo.

Si en esta escena no se introduce la canción “El mar de sangre” sino otra relacionada con la muerte de Ul Nam, es imposible mostrar la inefable desgracia y el dolor de una familia en un curso musical constante, ni evidenciar la idea de profundo sentido de que la desaparición física de Ul Nam no es de una sola persona sino representa las penalidades y sufrimientos de toda la nación. Al repetirse aquí, por Kap Sun y el gran *bangchang*, “El mar de sangre” —que tan patéticamente se interpretó en las escenas del genocidio y la ejecución de Yun Sop quemado—, el público, pensando no sólo en la muerte de Ul Nam sino también en la de Yun Sop, siente un odio irrefrenable hacia los imperialistas japoneses que asesinaron al padre y el hijo y sumergieron toda la aldea y al territorio coreano en un mar de sangre.

Asimismo, el auditorio queda fuertemente impresionado al escuchar la titulada “¿Compraste las medicinas para nuestra madre?”, que Kap Sun canta abrazando a Ul Nam, quien poco antes de ser asesinado estuvo pescando y consiguió los medicamentos para la madre enferma. Sus melodías son las mismas de “No llores, Ul Nam” que la madre interpretaba en voz baja junto con Kap Sun, para adormecerlo sobre sus espaldas cuando él era un bebé. Iguales las dejó escuchar la orquesta expresando la preocupación de la madre por el porvenir de Ul Nam cuando fue asesinado el esposo y ella y sus pequeños hijos erraban desamparados. Víspera de la muerte de Ul Nam, esta canción, partícipe de tan tristes acontecimientos, se deja oír por última vez en la interpretación de Kap Sun, lo que acentúa el ambiente patético de aquella desgracia. Como decíamos, la canción tema y las “pilares” pueden

incrementar la profundidad filosófica de la descripción y del contenido ideológico de la ópera, sólo cuando se repiten en importantes momentos dramáticos como portadoras del impresionante mensaje que contiene la vida del protagonista.

Ellas deben reiterarse en ocasiones significativas en que se muestre el desarrollo del carácter de los personajes. Como encierran más profundo sentido y poseen mayor fuerza expresiva y ricos sentimientos que el resto de las canciones, si vuelven a escucharse en dichos momentos, pueden describir con más evidencia el proceso de formación del carácter del personaje y de su concepción revolucionaria del mundo. La canción tema y las “pilares” pueden introducirse repetidas veces en una misma escena bajo diversas formas si se requiere para mostrar el sentir interior del personaje y llevar adelante el drama. En la escena de la separación en la ópera revolucionaria “¡Cuéntalo, bosque!”, se reincide con letras y formas de interpretación variadas, la canción “Es glorioso vivir o morir en el camino de la revolución” y así describe con hondura el mundo interior del personaje e impulsa con dinamismo el proceso dramático.

En la ópera, lo concerniente al uso repetido de una canción debe resolverse con acierto porque esto puede mejorar o afectar la representación y hacer interesante o aburrido el curso musical en su conjunto. La solución apropiada de este aspecto es también una creación que requiere meditación, búsqueda y técnica. Cuando se haga necesario el empleo insistente de una canción, hay que estudiar bien la lógica del desarrollo del drama antes de determinar la escena correspondiente y unir por completo la canción con la circunstancia escénica. Si la canción repetida no se relaciona de forma estrecha con esta situación, su presencia, tornándose onerosa, contribuye menos que si se hubiera usado otra. En la ópera, una canción debe reiterarse en sentido progresivo, teniendo algo nuevo en cada ocasión. Como los acontecimientos y coyunturas que acompañan la evolución del drama nunca son repetibles, cuando una canción se reitera, se debe hacer en el sentido de favorecer el avance, con variadas formas y métodos, para producir en cada momento

una novedad de acuerdo con la lógica de la vida. La repetición de la canción tema se puede hacer cambiando sus melodías básicas o utilizando una canción derivada de éstas, pero cuando se varían las melodías, es indispensable procurar que no se altere el matiz original. Al emplear una y otra vez y en varias maneras la canción tema y otras de buena calidad se procurará que esto patentice y remarque su originalidad.

Cuando se repone una canción es conveniente que intervengan en amplia escala la orquesta y el *bangchang*, unidos a la interpretación en el escenario. Si junto con ésta se aprovecha en diversas formas el *bangchang*, pueden obtenerse múltiples cambios y si, además, se introduce la orquesta, se facilita la exteriorización de los sentimientos de diversos matices imposibles de revelar por medio de la canción. La reiteración de una canción, independientemente de la forma en que se hace, resultará una genuina expresión musical sólo cuando corresponda al carácter del personaje y a la situación de la escena.

Para asentar la línea musical en una ópera es preciso insertar y coordinar a la perfección las canciones y la orquesta en el momento oportuno, de acuerdo con el carácter de los personajes, la lógica de la vida, así como el contenido de la escena y las exigencias de la situación. Este es uno de los más importantes principios de la dramatización musical en las óperas al estilo “Mar de sangre”. Al hacerlo así es factible destacar la misma canción y asentar de modo correcto la línea musical, en tanto se crea un curso coherente de los sentimientos y se impulsa con vigor el despliegue del drama con las canciones y la orquesta. Además, sólo de esta manera se puede mostrar con profundidad el proceso de desarrollo del carácter del personaje y expresar en forma musical el tema e idea de la obra.

Al musicalizar el drama los creadores se apartan a veces de este principio prefiriendo lo subjetivo o tratando de poner en primer plano la llamada lógica de la música, lo que demuestra que aún no se han librado por completo del anterior arte de dramatización musical. En las óperas precedentes, para cantar el aria el protagonista tenía que sostener algunos diálogos musicalizados y a continuación forzosamente debía

ejecutar el arioso, y se consideraba imposible la dramatización musical si se violaba este esquema. Dicho proceder puede traer como consecuencia la separación del contenido y la forma en el arte. En la ópera la lógica de la música debe basarse, en todos los casos, en el carácter de los personajes y la lógica de la vida. No puede existir una pura lógica de la música, apartada de uno y de otra.

La canción y la orquesta tienen que ocupar siempre sus sitios en la ópera, de acuerdo con el carácter del personaje y la lógica de la vida, y entrelazarse a la perfección. En su argumento, al igual que en otras obras dramáticas, existen cuatro etapas de la composición: planteamiento, desarrollo, climax y desenlace, a más del proceso de tensión y alivianción y de acumulación y salto. Como en la ópera este reglamento descriptivo se verifica mediante la música, con ella se debe poner en tensión o aliviar la situación dramática, acumular y culminar los sentimientos. En estos momentos, es importante preparar el curso de la música propiciando de modo oportuno el cruce y ensamblaje de las canciones, el *bangchang* y la orquesta. Así las canciones y la orquesta se corresponderán con la lógica del desarrollo del drama, al mismo tiempo que lo llevarán adelante con fuerza.

Para establecer la línea musical en la ópera, las canciones y la orquesta deben utilizarse tras un serio análisis. De fallarse en esto, unas y otra se parecerán, lo que dificultará mostrar con claridad el carácter de los personajes y producir una fuerte impresión en el público con la música, así como hará desaparecer sus altibajos y la tensión en el drama.

Una ópera no resulta buena por introducirle muchas melodías. No se debe tratar de insertar en todas las oportunidades sólo canciones nuevas por haber sido divididas en estrofas versificadas. En el caso de las óperas con canciones de este tipo es necesario utilizarlas con mayor exactitud. La experiencia demuestra que aun bajo la condición de versificar las canciones en estrofas, basta con unas decenas de piezas para describir de modo inmejorable al hombre y su vida en una ópera. Aquí la línea musical puede establecerse con firmeza con tal que las canciones se

introduzcan en las instantes adecuadas, en lugar de emplearse sin motivo mientras el conjunto de las interpretaciones esté permeado de la melodía principal.

En la ópera deben ser de buena calidad la música de apertura, la del climax y la de desenlace.

La primera impresión sobre la ópera varía según cómo se usa el preludio, y la magnitud de lo conmovido por ella, acorde a cómo se interpreta la música de desenlace. Aunque sea una ópera de contenido excelente, no podrá atraer al público a su dramatismo si la apertura no le produce buen efecto, y si falla la música del epílogo se esfumará incluso el sentimiento positivo recibido de la obra.

El preludio, basándose en la canción tema o las “pilares”, debe señalar o advertir el tema y la trama de la ópera. El uso de la música tema o las “pilares” en el preludio, cobra un relevante significado para atraer al público al drama de la obra antes de levantar el telón. Sólo cuando el preludio señale o advierta el tema y la trama, a la vez que destaque el carácter del personaje principal, el público, conociendo qué se tratará en la ópera y quién será el protagonista, se sentirá motivado por el dramatismo con la expectativa de cuál será el destino de éste. Como la música de apertura, basada en la canción tema y en las “pilares”, divididas en estrofas, tiene una estructura concisa y sencilla a la vez que expresa la idea con claridad, traslada al auditorio al mundo del drama en un corto espacio de tiempo, a diferencia de la de las óperas anteriores.

El preludio debe variarse y tener sus particularidades según el tono y contenido de la obra. También puede ser interpretado por la orquesta o con diversas canciones en combinación con ésta, según los casos. En las óperas revolucionarias “Mar de sangre”, “El destino de un miembro del cuerpo de autodefensa” y “Cantos del monte Kungang” la apertura se efectúa sólo por la orquesta. Dado que en las óperas de nuevo tipo el comienzo, aún cuando se escuche sólo tocado por la orquesta, se basa principalmente en la melodía de la canción tema en estrofas, su forma resulta no sólo concisa y clara, sino también íntima para el público.

El preludio debe ejecutarse también con canciones de diversos géneros en concordancia con la orquesta. El objetivo de su introducción en una ópera, reside en mostrar el tema y advertir los acontecimientos que van a desarrollarse antes de que se levante el telón, razón por la cual es necesario adoptar los métodos correspondientes para su interpretación.

También con las de estilo “Mar de sangre” se creó una nueva forma de presentar el prólogo: compaginar la orquesta con el *bangchang* y con otras vías de expresión vocal. En la ópera revolucionaria “La florista”, por ejemplo, se combinan una pieza orquestal a guisa de introducción con el *bangchang* y la melodía que interpreta la protagonista, y en la similar, titulada “Una verdadera hija del Partido” intervienen el mismo tipo de orquesta y el *bangchang*. La apertura de esta obra, constituida por las dos partes mencionadas, desde el primer momento expresa con claridad el tema, augura las acciones heroicas de la protagonista y de esta manera, arrastra al público hacia el dramatismo de la ópera.

Lo concerniente a si el preludio es potestad exclusiva de la orquesta o se efectúa acoplándola con la interpretación vocal, se decide por el contenido y el tono de la ópera dada. Si en una obra de tono lírico-sicológico, la apertura se escucha alto y polifónico, o en otra de matiz epopéyico ésta se interpreta de modo apacible, en ningún caso se corresponde al contenido y al tono de esas creaciones operísticas.

En la ópera se debe emplear con propiedad la música de climax. En épocas pasadas se interpretó en diferentes sentidos lo relacionado con qué normas y principios aplicar para introducirla. En nuestro país, incluso durante la creación de la primera ópera al estilo “Mar de sangre” hubo quienes proponían utilizarla al modo de aria o de recitado, alegando que esa música debe tener un fuerte carácter dramático, y otros que no querían usar la canción tema ni las “pilares”, argumentando que como música de climax se debía incluir siempre una nueva composición en correspondencia con las circunstancias.

Ahora que las canciones de la ópera son versificadas en estrofas, también la música del climax debe revestirse de esa cualidad. Las melodías de “El amor hace florecer hasta las rocas”, de la ópera

revolucionaria “La florista” y las de “Mar de sangre”, de la homónima, producen una fuerte impresión en el público mediante la unión del carácter dramático de la escena de climax y el de las canciones tema y “pilares”.

En una ópera se puede incluir una canción nueva en la escena de climax, pero es preferible repetir, de acuerdo con las circunstancias, la tema o las “pilares” ya interpretadas. En este momento, mientras se empleen otra vez dichas melodías, hay que tratar de elevar los efectos dramáticos mediante la combinación de diversos medios de expresión musical en correspondencia con sus exigencias dramáticas.

Asimismo, se debe efectuar a plenitud el intercambio de sentimientos de los personajes utilizando la canción tema o una de las “pilares” según las demandas de las situaciones y las relaciones emotivas entre ellos, e introducir, en los instantes propicios, el *bangchang* para que el personaje actúe libremente. Este debe utilizarse en aquellas ocasiones en que es más propicio mostrar las acciones del personaje que su canto. En el caso de la música del climax, al tiempo que se usen diversas formas, es necesario acoplarlas mediante la orquesta. Cuando así el escenario se anime, se creará un ambiente propicio para el catástasis.

También en la ópera es imprescindible resolver con acierto lo relacionado con la música del cierre. Esta es la que al final reitera definitivamente el tema e idea de la obra, concluye la trama y esboza el destino que se le depara a los personajes. El cierre de una ópera depende de cómo interviene esa música. Sus formas y los métodos de su interpretación, pueden variar según las óperas, pero siempre acentuará el tema e idea de éstas y dejará en el público una fuerte huella emotiva. Dicha música ha de tener mayor profundidad, amplitud y fuerza que la de cualquier otra escena. No debe componerse como la de una cantata coreográfica o la presentación de programas conjuntos de canciones y danzas. En el caso de la cantata, el final suele ser un coro combinado con una danza ostentosa, pero eso no es posible en una ópera, en la cual es distinto el curso del drama cuando pasa del climax a la conclusión, y se

soluciona también de modo distinto el destino del protagonista, por lo que también la música de cierre debe corresponder por lo natural al contenido del drama.

En el final musical de una ópera deben utilizarse con eficiencia el coro y el *bangchang* de gran envergadura. El conjunto de muchas voces desempeña un papel importante en destacar la música de cierre. Para su interpretación se debe tener bien en cuenta el motivo de la conclusión de los acontecimientos dramáticos, el proceso de solución del destino de los personajes, así como el matiz estético del epílogo, y en correspondencia, fijar con exactitud la forma vocal y el orden de la orquesta y ensamblarlas con armonía. De esta manera, todos los medios musicales contribuirán con sus particularidades al perfeccionamiento de la representación de la música de cierre.

En la ópera, la música de preludio y la de cierre, y el acto prólogo y el epílogo deben relacionarse en el aspecto descriptivo. Si la música de preludio plantea el tema, la de cierre debe darle una conclusión precisa. Las de “La florista” constituyen un modelo de cómo resolver este asunto. En la apertura de esta obra, mientras la orquesta ejecuta la introducción con la melodía de la canción tema “Cada año, al llegar la primavera”, se simboliza la tristeza de nuestro pueblo privado del país y su aspiración a un porvenir feliz, y luego, mediante la canción de la protagonista y el gran *bangchang*, se llama al público a escuchar la trágica historia de Ko Pun, quien cada año, al arribar la primavera, cuando los montes y campos se cubren de flores, se ve obligada a recogerlas y venderlas. En la música de cierre, se repite dicha canción, pero esta vez, resuena jubilosamente patentizando la vida digna y dichosa de la protagonista, quien bajo los rayos del generoso Sol recobra la libertad y va sembrando las semillas de la revolución. En esta ópera la canción tema “Cada año, al llegar la primavera” se interpreta sólo dos veces: en el preludio y en el cierre, pero contribuye de forma activa al planteamiento y aclaración de la “semilla” de profundo sentido de que el cesto de flores, testigo de la tragedia y del amor filial, se transforma en otro a favor de la lucha y la revolución.

Así, en la ópera, las melodías del preludio, climax y cierre, pueden cumplir a plenitud las tareas de mantener la línea musical, describir el carácter de los personajes, desarrollar el drama y esclarecer el tema y la idea, sólo cuando siguen un curso invariable, según la lógica de la vida y de la representación.

(5) Unificar los tonos musicales

La unificación de los tonos musicales en la ópera tiene una relevante trascendencia para lograr la unidad representativa. Al tener un tono claro la obra puede describir con viveza estética la naturaleza de la vida. El de la música operística se define en el libreto. A pesar de esto, si en cada canción no se evidencia el matiz peculiar de su interpretación, la ópera en cuestión resultará una obra sin características propias.

Para crear una original es preciso resaltar el matiz de la música. La unificación de los tonos musicales en la ópera no significa imprimir a todas sus canciones un mismo colorido. Es imposible que en un drama sólo haya canciones solemnes y marciales, en una comedia, piezas alegres y que produzcan risa; o en una tragedia, canciones melancólicas. En la vida hay alegrías y tristezas, risas y lágrimas. El reflejo representativo de los multifacéticos aspectos de la existencia es el mundo de la obra. Por ende, también en una ópera, cuyo tono es patente, intervienen músicas de diferentes matices. Cuando cada canción y cada ejecución de la orquesta tenga sus características, de acuerdo con la naturaleza de la realidad, podrá evidenciarse el colorido estético peculiar de la representación. Pero, las canciones, aunque posean melodías singulares y matices estéticos peculiares, si no armonizan con el tono general de la obra, no pueden sobresalir en una ópera. La compleja labor creativa encaminada a unificar por un tono los matices estéticos de las canciones y la orquesta que se escuchan en cada motivo del avance del

drama, puede llevarse a feliz término cuando se organiza bien la dramatización musical.

Para mantener el tono de la música operística se precisa destacar sus características por medio de la canción tema y armonizar otras y la orquesta con ésta y con la melodía principal. El matiz particular de cada interpretación puede manifestarse sólo en el marco de la armonía general. Cuando todas las canciones y la orquesta muestren sus específicos matices a la vez que concuerden con la canción y melodía tema, se podrá asegurar la unidad del tono.

Para garantizar el carácter invariable y unitario del tono de la música operística se requiere mantener de forma sistemática la melodía tema, repitiéndola en momentos claves del drama, y que se deriven de ella otras melodías. Esta derivación constituye un importante método descriptivo para posibilitar el contraste y la unificación de las canciones operísticas divididas en estrofas.

En la ópera, cuando se mantiene como principal la melodía tema y se originan de ella otras diversas, el conjunto de las representaciones musicales se unificarán por un tono, presentando contrastes y armonía. Los compositores no sólo deben saber componer canciones destacadas sino también lograr la unidad del tono general de la música operística manteniendo de forma sistemática la melodía tema y haciendo derivar otras de ella. Sólo aquella ópera en que cada canción y cada pieza orquestal tengan sus propios y originales matices estéticos y, al mismo tiempo, se unan con armonía por un tono, puede emocionar profundamente al público.

4. LA COREOGRAFIA EN LA OPERA

1) LA OPERA HA DE INCLUIR EL BAILE

En la ópera, el baile constituye otro importante medio de descripción. Para elevar el valor ideo-artístico en una obra operística deben introducirse danzas de profundo significado y belleza rítmica. En el pasado se consideraba su presencia como algo que podía incluirse o suprimirse así como así. La elección del medio de describir para una obra artística depende de las características formales del género respectivo y de su tarea representativa. No obstante, en cuanto a su empleo, es imprescindible tener en cuenta la realidad a reflejar en la obra artística o literaria dada y las exigencias del pueblo en el plano estético.

La vida no sólo proporciona el contenido al arte y la literatura, sino que también determina su forma y método de expresión. Las obras que reflejan con veracidad la realidad tienen que apoyarse lógicamente en la forma y método que se correspondan con sus exigencias.

La época en que vivimos demanda crear un nuevo arte combinado mediante la elevación del papel del presente y su combinación con las manifestaciones de arte específicas, a tenor de la existencia que se diversifica y enriquece cada vez más.

En nuestro país, en la esfera del arte escénico se ha creado un nuevo género de arte al unir la música y la danza. Hoy día, se utiliza en amplia escala en las representaciones conjuntas de canciones y bailes y se desarrolla como un género independiente en forma de cantata coreográfica y la narración músico-coreográfica. El que el arte escénico propenda a adoptar formas combinadas representa una expresión de la

aspiración positiva a reflejar con amplitud y profundidad la efervescente vida de las masas populares en el proceso revolucionario y constructivo. Se trata de una tendencia del desarrollo del arte en nuestra época.

La introducción de la danza en la ópera es otra de las vías de ampliación de la descripción, conforme a la realidad y a la exigencia estética del pueblo. De incluirla, se puede retratar con mayor variedad y riqueza la vida y los conceptos y sentimientos de las personas e imprimir un colorido peculiar a la representación escénica. Con su lenguaje propio, el baile es capaz de mostrar con claridad aspectos difíciles de expresar por cualquier otro género del arte.

En la ópera, llamada a desplegar la realidad en el escenario con vivos cuadros, la música y la pintura pueden ser más eficaces cuando se combinan con el baile. La ópera puede ser bien acogida por el público cuando sus cuadros presenten gran variedad y su drama tenga altibajos, tal como la vida es multifacética. Si en el escenario sólo se canta, es probable que el desenvolvimiento del drama resulte monótono por muy variadas que sean las tonalidades de la música. No obstante, si se introduce la danza en los momentos propicios se producirán cambios en el curso del drama, lo cual variará el escenario.

El baile expone con riqueza y desde varios ángulos la realidad reflejada en la ópera y enriquece el decorado del escenario al provocar mutaciones en la evolución del drama con distintos métodos descriptivos. Si se incorpora en los instantes apropiados, en correspondencia con el carácter del protagonista y las exigencias de su vida, el avance del drama se hace más variado al interferirse con melodías y movimientos rítmicos. La danza, en la ópera puede imprimirle a la música un nuevo giro, diversificar el vestuario, los accesorios, los paneles y el fondo del escenario, y armonizando con la plasticidad de las imágenes, desplegar bellas y elegantes escenas sobre las tablas.

En la ópera, la danza contribuye de modo activo a la expresión de los criterios, sentimientos y vida de los personajes, al esclarecimiento de la idea tema de la obra y a la diversificación del escenario.

Si en la ópera revolucionaria “Canción del monte Kumgang” se logró mostrar con realismo la actividad laboral, feliz y digna de las muchachas campesinas, se debió al uso apropiado de la danza. En esta obra, se describe con riqueza la realidad de las aldeas socialistas de hoy, transformadas en un verdadero paraíso, mientras se muestra con viveza, mediante danzas, la dicha y dignidad de las jóvenes en sus actividades laborales y culturales como la recogida de plantas medicinales y manzanas y la participación en los círculos artísticos. En estas escenas se utilizaron varios medios descriptivos, pero fue la danza la que ocupó el papel principal en desentrañar su contenido y destacar su presentación. Esto demuestra que el baile no es un simple inciso que pueda incluirse o no en una ópera, sino que es uno de sus importantes componentes y un poderoso medio para elevar el valor ideo-artístico de la obra y dar brillo a la representación escénica.

La introducción del baile en la ópera se corresponde, además, con la exigencia estética de nuestro pueblo, que gusta del género en el cual se combinen la música y la coreografía. Con éstas ameniza él su trabajo y vida, por eso le agrada ese tipo de arte. Así se explica cómo hoy día en nuestro país se difunden y desarrollan en amplia escala las danzas cantadas. También en la ópera se debe incorporar el baile, en correspondencia con las hermosas y optimistas costumbres que el pueblo ha mantenido a lo largo de su historia y con su elevada exigencia estética, porque así se crearán representaciones escénicas genuinamente populares.

La experiencia de la creación de las óperas al estilo “Mar de sangre”, patentiza con nitidez el relevante papel que desempeña la danza en la elevación de su valor artístico y en la satisfacción de la demanda estética del pueblo.

2) VINCULAR LA DANZA CON EL DRAMA

En la ópera, la danza puede cumplir su función descriptiva cuando se vincula con el drama. Se requiere una que, desplegándose con el desarrollo de éste, represente las opiniones, emotividades y la vida de los personajes. En las óperas anteriores, en muchos casos, el baile no pasaba de ser un simple aditamento para ambientar las escenas o un medio de entretenimiento del público, pero, como la danza de carácter ilustrativo y entretenido no se compenetra con el drama, no puede ejercer el papel requerido en la elevación del valor ideo-artístico de la obra.

El baile, sólo cuando se interrelaciona con el drama, puede constituir un componente indispensable de la representación escénica y tener un rol activo en destacar el contenido ideológico y elevar la calidad artística de la ópera.

La danza debe incorporarse en escenas donde sea imprescindible.

El que en la ópera el baile tenga que estar relacionado con el drama significa que ha de utilizarse en las escenas que su avance así lo requiera, y no en cualquier escena o momento. Aunque el principal medio de descripción de la ópera es la música, ella sola no puede reflejar la vida en todas las escenas. Unas pueden ser descritas con canciones, orquesta, diálogos y acciones y otras, representadas por el baile. Según su contenido se utilizará la música o la danza. En el arte y la literatura el uso adecuado del medio de descripción de acuerdo con la realidad entraña una condición esencial para alcanzar la unidad del contenido y la forma y la creación de imágenes auténticas. En una ópera la danza se incorporará en aquellas escenas donde la vida no puede ofrecerse por otros medios descriptivos o ella la represente mejor. Si esta función puede desempeñarse muy bien por otros medios, no es

forzoso incorporar la danza, la cual se destacará al usarse cuando sea oportuna.

La danza debe accionar sobre el desenvolvimiento del drama al insertarse en la escena exigida por éste y representar desde diversos ángulos y con amplitud el mundo interior del personaje y su vida. Expresar así ese mundo viene a ser una de sus principales tareas descriptivas.

El baile debe enfocarse en la reseña del universo psicológico del protagonista. Como en el resto de las artes, también en la ópera su nivel ideo-artístico depende de la representación del personaje central, y se decide el valor del medio descriptivo según cómo sirve a este proceso. El baile, por su parte, será eficaz si acciona sobre la exteriorización del mundo íntimo de aquél. También desde el punto de vista de las relaciones del drama con el protagonista, el baile ha de resaltarlo en la ópera, pues el drama es, en resumidas cuentas, el del propio protagonista. Como se desenvuelve, profundiza y desarrolla de modo paulatino siguiendo la línea de la lucha y las acciones del héroe que se opone a lo viejo y crea y defiende lo nuevo, el baile tiene que desplegarse en estrecha relación con su destino. Cuando la danza se basa en la vida de éste y se une a su destino puede vincularse con el drama y responder a la descripción del protagonista.

En la ópera, el baile, a la vez que se relaciona estrechamente con el destino del personaje, tiene que reflejar con profundidad el desarrollo gradual de su conciencia.

La lucha revolucionaria forma personas y vida de nuevo tipo. Si en la ópera se suceden la música y la orquesta y cambian las escenas, es porque se respeta la lógica del progreso de la existencia del protagonista y de otros personajes. Le compete a la danza mostrar de modo nítido los bellos y nobles rasgos espirituales y morales del nuevo ser que progresa en medio de la lucha y las características de la nueva vida.

Para describir con profundidad y riqueza el mundo interior del personaje, el baile debe exponer con detalles y diversidad sus ideas, sentimientos y variaciones psicológicas que emanan de sus vivencias y,

valiéndose de diferentes formas expresivas, presentar en vivos cuadros su deseo y aspiración con respecto a la existencia. Tiene que detallar con viveza el sentir y pensar del personaje, y procurar que ambos se expresen con naturalidad en los movimientos rítmicos.

El baile que describe el yo íntimo del personaje expondrá con profundidad la vida que se palpa en los momentos de gran influencia en el desarrollo de su carácter. Para esto ha de dibujar la existencia presente y evocar su pasado de hondo sentido, —el que haya influido en su progreso—, así como mostrar en escenas de fantasía el futuro que refleje sus ideales. Al mismo tiempo, tiene que exponer bien el proceso de su crecimiento como una persona de nuevo tipo.

En el caso de la ópera revolucionaria “La florista”, si la danza en la escena de la lima llena presenta cómo en la desigual sociedad de clases, —“paraíso” para los ricos e “infierno” para los pobres—, las muchachas de familias adineradas se columpian mientras disfrutan de la belleza de la noche lunar, a la par que muestra la desdichada suerte y triste sentimiento de la protagonista, quien, a diferencia de aquéllas, ha sido vendida y obligada a abandonar el hogar, a su madre enferma y a la hermanita ciega, la danza del sueño expone la bella esperanza de la protagonista de reunirse con sus hermanos de los cuales tuvo que separarse a la fuerza a causa de los imperialistas japoneses y de los terratenientes, y de vivir felices en un mundo sin explotación ni opresión. El baile de la última escena expresa el deseo de que la heroína, que ha emprendido el camino de la revolución, tenga un feliz porvenir, y describe su ardiente aspiración a alcanzar la restauración de la Patria. Mediante estas tres piezas coreográficas, la ópera explica con autenticidad cómo el personaje central, víctima de todo tipo de infortunios y sufrimientos bajo la dominación colonial del imperialismo japonés, se incorpora a la lucha revolucionaria con el hermoso sueño de un mundo mejor, libre de explotación y opresión.

Al propio tiempo que expresa con profundidad el mundo interior del personaje, la danza debe representar con acierto la vida. Los bailes pueden diferenciarse por sus contenidos y formas, pero todos deben

describir de manera adecuada la vida que se refleja en la ópera porque así pueden aportar a la manifestación de las características de la época y la tipificación del carácter del personaje. Podrán conformar un cuadro típico cuando reflejen correctamente la existencia del personaje y las peculiaridades de la época. No se ha de tratar de acentuar en ellos sólo el aspecto político, sin describir minuciosamente la existencia, con el pretexto de presentar las características de la época. También en el baile, éstas deben exponerse mediante vivos y detallados cuadros de la vida. La danza, sólo cuando retrate la vida, poseerá un contenido fecundo, será un componente inseparable del drama y así llenará la ópera de momentos vivos y originales. La danza imaginaria, que expresa el mundo soñado por el protagonista, puede corresponderse con el progreso del drama y prestar una gran contribución a resaltar el conjunto descriptivo de la ópera, cuando despliega sus hermosos ideales con hechos reales de la vida.

El baile tiene que actuar también sobre el desarrollo del argumento. Al mismo tiempo que avance de acuerdo con el curso del drama debe abrirle nuevas coyunturas a lo que va a suceder en la trama o preparar las premisas que permitan darle paso.

En la ópera revolucionaria “Mar de sangre” la danza que se ejecuta en la escena del monte Paektu concluye la primera parte de la existencia de la protagonista, colmada de penalidades, y propicia el tránsito a la segunda fase de la vida que emprenderá en la aldea, desde donde se divisa el referido monte. Lo mismo sucede en la danza grupal “Canción de la movilización general”, que en la última escena crea el presupuesto para pasar del momento en que la heroína exhorta a los aldeanos a integrarse a la revolución, al siguiente, cuando los jóvenes de la aldea marchan a la lucha antijaponesa siguiendo a los guerrilleros. El baile que contribuye al desarrollo del argumento debe intervenir en los instantes más trascendentales del avance del drama sobre la base de la acumulación de las vivencias, y guardar una estrecha armonía con lo que pasa en la escena.

3) DEBEN SER BUENAS LAS SECUENCIAS DE MOVIMIENTOS

Estas secuencias en las danzas que describen las ideas, emociones y vida de las personas son importantes. Cuando ellas resulten originales la danza logrará un recorrido rítmico y siguiéndolo expondrá la vida con naturalidad.

En la creación coreográfica lo primordial es encontrar las secuencias peculiares de movimientos, sin las cuales es imposible componer un baile y, si se seleccionan mal, la obra no será perfecta. Ellas constituyen la esencia del baile.

En la creación coreográfica ha de dirigirse la atención primordial a escoger y perfeccionar las secuencias de movimientos que puedan expresar con acierto el contenido de la vida. Sobre todo, en la creación de la danza operística llamada a retratar el mundo espiritual del personaje de acuerdo con el drama, es de suma importancia encontrar aquellas que tengan un profundo significado y singularidad. De no hallar las que describan con agudeza las ideas, sentimientos y vida del personaje será imposible una magnífica representación coreográfica por muy buena que resulte la imagen plástica. Por supuesto, ella no se compone sólo de las secuencias de movimientos; la música y la escenografía también son partes importantes de ella. No obstante, si se descuida la tarea de encontrarlas y perfeccionarlas, basándose nada más que en la escenografía, la danza no pasará de ser un mero adorno. El contenido de un baile debe conocerse sólo con ver las secuencias de movimientos que se efectúan a tono con la música, al margen de los elementos decorativos y los accesorios.

Las secuencias de pasos deben buscarse en la misma vida. El lenguaje descriptivo del baile es inspirado en los movimientos concretos

que las personas realizan cotidianamente. La raíz de las referidas secuencias también se halla en las múltiples actividades que ellas llevan a cabo. De éstas deben derivarse las que se correspondan con el contenido del baile y armonicen con el ambiente de la vida de la escena correspondiente.

Si se trata de crear un lenguaje expresivo del baile al margen de la vida, se puede caer en diferentes desviaciones. Una es que en determinadas danzas se observa la tendencia a declarar algo en forma simbólica, apartándose de la realidad y a hacer abstractos los movimientos en lugar de concretarlos en concordancia con ésta. El método simbólico desempeña la función de indicar, por medio de la representatividad, las características del objeto a ser descrito y el significado que él encierra, razón por la cual puede emplearse en unas u otras obras. Sin embargo, una simbolización apartada de la vida humana no pasa de ser el subjetivismo del creador. Lo mismo puede decirse de la abstracción de la representación. Esta se necesita para hallar lo general y lo esencial en la vida, eliminando lo individual y de segundo plano, pero en el arte y la literatura la esencia de la vida se hace sentir mediante representaciones concretas y no imaginarias. Abstraer la descripción es una tendencia errónea a presentar la realidad como algo indefinido y general, a diferencia de lo que es.

Los movimientos inspirados en la vida deben perfeccionarse con ritmo y plasticidad en correspondencia con el contenido que tendrá el baile. Entonces podrán desempeñar la función de un lenguaje capaz de exponer las ideas, sentimientos y la vida misma de las personas y, al propio tiempo, convertirse en secuencias de belleza rítmica y plasticidad, que aumenten el estado emotivo. Aquellos que fueron escogidos de la realidad deben perfeccionarse en lo artístico a la vez que ser naturales y originales.

Es de suma importancia destacar en el baile secuencias de movimientos propiamente coreanas. Esto representa una de las principales vías para materializar con acierto el sentir nacional en las danzas. Al llevarlas adelante el baile puede reflejar con fidelidad las

ideas, emociones y la vida de nuestro pueblo y ser de su agrado. En la ópera, en que la música tiene por fundamento las melodías nacionales, es lógico que también la danza se cree a nuestro estilo, basada en las secuencias de movimientos coreanos.

Nuestro pueblo cuenta con un inapreciable y milenario legado en cuanto al arte coreográfico. La danza coreana que expresa el sentir nacional tiene sus propias características en las poses, movimientos, despliegue y ritmo.

Por lo general, en el baile oriental se realizan más movimientos con la parte superior del cuerpo; en cambio en el occidental prevalecen los de la inferior. En el caso de la danza coreana también se ejecutan más movimientos con la zona superior, lo que no significa, sin embargo, que sólo la compongan éstos. Los principales son los de los brazos, pero se combinan con naturalidad con los de las piernas, lo que hace que todo el cuerpo se mueva con armonía. Aquí reside la verdadera belleza de la danza coreana.

Una característica inapreciable suya se manifiesta palpablemente en el hecho de que abundan más movimientos suaves que los bruscos. En ella no hay saltos excesivos. Sus movimientos tienen un nivel adecuado, pero vigorosos a la vez, y resultan suaves y hermosos. Estos dones se revelan sobre todo en las secuencias de movimientos armoniosas y perfectas. Girar levantando o bajando rítmicamente los hombros y las piernas, mover los brazos en forma de olas, todos estos aspectos caracterizan las secuencias propias del baile coreano.

Estas se concentran en las danzas folclóricas que han venido progresando gracias a la inteligencia y talento del pueblo y que sirven de fuente a la coreografía nacional. La nación coreana es homogénea, con iguales tradiciones culturales, pero cuenta con numerosos bailes folclóricos de características regionales. En ellos, que reflejan con veracidad la vida laboriosa de nuestro pueblo y sus hermosas costumbres, se destacan secuencias de movimientos peculiares perfeccionadas con el largo transcurso del tiempo. Nuestro deber es seleccionar de entre los valiosos legados del arte coreográfico aquellas de nítidos matices

nacionales y completarlas en correspondencia con la exigencia del período actual y el gusto estético del pueblo.

En la creación coreográfica no se debe imitar a la danza occidental en menoscabo de las peculiaridades de la coreana ni mezclar ambas. Si se introducen movimientos de la danza occidental, es imposible conservar las características de la coreana e imprimírle modernidad. Un baile no adquiere un carácter moderno con la imitación de lo occidental. Con los movimientos de la danza coreana pueden crearse con todo éxito obras actuales.

Lo concerniente a cómo encarnar el carácter moderno en el baile, puede resolverse de modo satisfactorio cuando las características propias de la danza coreana se destacan de acuerdo con la exigencia de nuestra época y el gusto estético del pueblo. Para llevar adelante con acierto estas particularidades se necesita combinar con armonía las secuencias de movimientos suaves y flexibles con las fuertes y enérgicas. Originalmente, las de la danza coreana, si bien son suaves, tienen una acentuada plasticidad y una nítida línea de acción dramática. Ellas pueden expresar un espíritu animoso con su curso apacible y suave o manifestar un sentimiento tranquilo con su flujo dinámico. Si se perfeccionan en forma apropiada estas valiosas singularidades, es del todo posible crear otras nuevas, que sean a la vez apacibles y dinámicas. La danza “Cae la nieve” se considera una obra destacada, moderna y de fuerte matiz nacional, porque refleja con verosimilitud la vida con las secuencias de movimientos suaves y dinámicos que se corresponden con el gusto estético de nuestro pueblo.

Para componer excelentes secuencias de movimientos se requiere una buena música. Es decir, apoyándose en ésta pueden resultar impecables aquéllas. Una danza se crea a partir de la vida y, al mismo tiempo, de la música. Tanto aquella como ésta constituyen por igual el fundamento y punto de partida de la composición coreográfica. Si la vida le proporciona temáticas, la música le imprime sentimientos y ritmos. Esta sirve de base no sólo para la creación del baile, sino también para su

proceso descriptivo. Sólo siguiendo la melodía el baile puede desplegarse sobre el escenario.

El coreógrafo tiene que elegir una música apropiada y apoyándose en ella componer las secuencias de movimientos. No debe seleccionarlas antes de elegir la música ni supeditarla al baile acortándola o alargándola a su antojo. Aquellas deben corresponderse con el contenido ideológico de la música, su matiz emotivo y desarrollo rítmico. Un ritmo encontrado en la vida tiene que dar pie a una melodía en la música, que a su vez, ha de convertirse en una secuencia de movimientos para un baile. Cuando ésta se convierte en una “melodía” visible, entonces puede concordar con el curso musical.

Como en la ópera, la música y el baile poseen por base una misma vida, pueden compaginarse con facilidad. Esto no quiere decir que las secuencias de movimientos de la danza se integran por sí solas con seguir la música. Esta y el baile, aunque se asientan en una misma vida, tienen sus propios mundos descriptivos, por lo cual el coreógrafo debe conocer bien la primera y estructurarlas secuencias de movimientos de acuerdo con ella. Sólo un buen, conocedor de la música es capaz de crear las correspondientes y pulirlas con arreglo al curso de aquélla. En este sentido podemos denominar al coreógrafo como un compositor que logra una representación musical con secuencias danzarinas. Valiéndose de su fértil fantasía creadora él tiene que perfeccionar en forma novedosa el tema que le proporciona la vida y los ritmos que le advierte la música y convertirlos en singulares secuencias rítmicas del baile.

En las escenas de la ópera deben mostrarse excelentes bailes con bellas y originales secuencias de movimientos, que guarden una estrecha armonía con la música y rebozen sentimientos nacionales.

4) EL BAILE DEBE REPRESENTARSE CON PARTICULARIDADES

El baile operístico ha de representarse en forma multifacética, lo cual permitirá reflejar la realidad con verosimilitud y vastedad, dar a las personas una correcta noción de la vida y ejercer en ellas una fuerte inspiración emotiva.

Para alcanzar una riqueza coreográfica es preciso que cada danza tenga su matiz peculiar. Porque de esta manera los bailes, presentando un contraste, pueden extender en el escenario cuadros variados.

Deben ser peculiares no sólo en un aspecto sino también en todas las vertientes del contenido y la forma, pues si uno de los elementos que integran uno y otra resulta ser igual o tan siquiera parecido, las danzas se dividirán por tipos.

En la ópera revolucionaria “Mar de sangre” aparecen seis piezas, pero no se parecen en nada. Difieren en contenido, en movimientos y forma de despliegue, así como en la música y decoración. Esto demuestra que es posible crear un baile con un claro contenido y un colorido singular, cuando todos los elementos que componen su representación poseen sus características propias.

Para componer tal baile se requiere ahondar en la vida del personaje que se desenvuelve en correspondencia con el decursar del drama. Como en la ópera ella se presenta de forma diferente en cada escena, es imposible crear un baile original sin conocerla con profundidad. La diversidad de la existencia no pasa de ser una condición objetiva para la creación de una danza singular. El resultado de esta tarea depende del punto de vista con que el coreógrafo se adentre en la vida. Si él ahonda en la existencia del personaje podrá comprender con acierto sus características, percatarse de los criterios y motivaciones concretas que

se manifiestan en ella y, sobre esta base, crear una pieza específica. También un nuevo y original lenguaje del baile se descubre durante la profunda exploración de la vida. Toda expresiónailable se asienta en ésta. Cada movimiento rítmico se basa en los cotidianos de las personas y según las acciones de éstas se determinan la colocación y el formato del baile. La diversidad de cambio de la colocación y los múltiples formatos se logran sobre la base de la posición que las personas ocupan en la vida y sus acciones. También el curso del baile y su composición se integran siguiendo ese patrón. Al profundizar en la vida del personaje se pueden encontrar movimientos y formatos singulares del baile, su curso y composición apropiados para dar a conocer de forma peculiar las ideas y sentimientos de aquél y, sobre esta base, crear una novedosa representación coreográfica.

Dado que la danza tiene medios de expresión limitados, no es fácil lograr en cada pieza un nuevo lenguaje representativo, razón por la cual es necesario buscar diversas variantes surgidas con el propio desarrollo del arte coreográfico y perfeccionarlas con novedad. Sobre todo, se prestará atención a seguir llevando adelante las secuencias de movimientos y formas propias del baile coreano.

En el caso de crear un nuevo género coreográfico o de perfeccionar uno utilizado anteriormente es importante conservar sus características. Como la danza es un arte visual, se deben destacar primero sus peculiaridades formales. En la ópera pueden introducirse, en correspondencia con lo que se desarrolla en la escena respectiva, el baile cantado, el de imaginación o el simbólico, pero cada género debe conservar sus particularidades. Cuando la vida a reflejarse en la danza resulta compleja y diversa, es posible usar no sólo un género sino varios en armoniosa combinación. Y en este caso se ha de determinar con certeza el principal y destacar su característica.

El baile cantado difiere de otros géneros coreográficos en el sentido de que quienes cantan son los propios bailarines, pero esto no es suficiente para poner de relieve su estilo. Para resaltar sus características es preciso lograr la armonía entre las melodías y los movimientos. Tal

como en una canción las letras y las melodías deben adaptarse a la perfección para constituir una representación, así también en una danza cantada, las canciones y el baile deben combinarse para conseguir el mismo objetivo. En ella las cadencias y pasos de la música han de identificarse con los del baile. Con el objetivo de subrayar las peculiaridades de este tipo de danza hay que presentarla de acuerdo con los requisitos de la vida. El baile cantado es uno de los géneros artísticos más ligados a la vida, que avanzaron estrechamente relacionados con las actividades laborales del pueblo. Puede tener un matiz peculiar cuando la refleja y posee la forma apropiada a ella en correspondencia con su naturaleza. La “Danza con aventadoras”, de la escena del molino de agua, en la ópera revolucionaria “Mar de sangre”, resultó ser un baile cantado de matiz característico porque en combinación armoniosa con la canción muestra las dignas actividades que realizan los aldeanos para ayudar a los guerrilleros antijaponeses.

En lo que se refiere al baile de imaginación, es necesario también hacer sobresalir su propia peculiaridad. Como él refleja lo imaginado por el personaje en el verdadero sentido de la palabra, tiene que representarse de manera más cautivante que otros bailes. Pero esto no quiere decir que se efectúe como una danza basada en un cuento infantil. Esta y la de imaginación difieren no sólo en el tono, sino también en el método de descripción. La segunda, al mismo tiempo que presenta la entelequia del personaje, debe mostrar a través de ella su ideal y deseo en forma concreta y veraz. No se acentuará sólo el aspecto ilusorio, menospreciando el real, o viceversa, sino lo hermoso que anhela en la vida el personaje, mediante la representación imaginativa.

Para obtener una danza sui géneris el coreógrafo tiene que abrir un nuevo camino con audacia y con un elevado espíritu creador.

Si se limita a basarse en los éxitos y experiencias anteriores o aferrarse a reglamentos existentes, caerá en la imitación y en el formulismo.

En algunos de los bailes de reciente creación se observa que se repiten casi sin cambios los movimientos y formatos de piezas anteriores

y el método de presentar contrastes entre las primera, segunda y última partes del baile, así como aparecen iguales vestimentas y accesorios. Si se imita o formaliza, es imposible fundar una danza singular, aunque la vida a reflejar posea una gran riqueza y se haya planteado una detallada tarea creativa.

El coreógrafo tiene que profundizar en la vida para idear movimientos originales. Aunque se trate de uno solo, siempre debe ser nuevo, y no repetirse nunca.

Las danzas en la ópera, además de ser multifacéticas, deben conservar la armonía. Si no se le presta atención a ésta, pensando sólo en la peculiaridad y diversidad, puede dispersarse la representación escénica. La belleza del arte radica en la armonía de las diferentes imágenes. Al adornar el escenario con diversas danzas de hermosa armonía, la ópera causará una impresión impactante en el público.

5. LA ESCENOGRAFIA DE LA OPERA

1) EL SET Y EL FONDO DEBEN DAR LA IMPRESION DE LA REALIDAD

El set y el fondo son esenciales en la escenografía. Desempeñan un relevante papel para mostrar con viveza la vida y el carácter de los personajes, especificar las particularidades de la época y el régimen social e imprimir plasticidad al escenario.

En el escenario operístico cumplen también un papel trascendental para erradicar las limitaciones de la música, incapaz de mostrar la realidad de modo gráfico.

Al asistir a una obra operística lo primero que el público observa son los paneles decorativos y el fondo, aunque ella pertenezca al arte musical. Cuando el escenario es decorado de una manera viva y cierta, los espectadores prestarán oído a la música, se dejarán atrapar por el dramatismo, y olvidándose de que se encuentran en un teatro, tendrán la impresión de que vivieran esa realidad.

Si el público se admira al aparecer el título y el fondo del escenario, acompañados por la melodía de la orquesta en el prefacio, eso es porque lo dejan vivamente impactados el fondo y otros componentes del decorado.

Si producen este efecto, se conservan frescos en la memoria durante mucho tiempo. Así, en la ópera o el teatro, el set y el fondo contribuyen en gran medida a producir una profunda impresión en el público.

De ahí que han de renovarse sin cesar en la ópera para poder expresar con viveza la diversa y fecunda vida del pueblo en la época actual.

Nuestra ópera, de nuevo tipo, debe reflejar la lucha del pueblo por disfrutar una existencia independiente y creadora. Esta lucha es muy profunda y diversa. Para describirla en una obra operística es preciso preparar con un novedoso criterio el set y el fondo del decorado. De lo contrario, con la forma del set y el fondo de la ópera anterior dividida en actos y escenas consabidos en los que se desarrolla el argumento, no es posible representar con agudeza y verosimilitud la vida de nuestros tiempos ni reflejar correctamente el contenido de la nueva, ni tampoco introducir diversos bailes que se desarrollan al compás de la música con letras en estrofas y conforme al curso del drama.

Los paneles y el fondo del decorado de las óperas antiguas tampoco estaban acordes con las preferencias estéticas del pueblo. Las personas, al presenciar una obra operística tratan de encontrar una vida igual a la que palpita en la realidad. También desean ver en el panorama de la naturaleza descrito en el fondo del escenario, algo tan hermoso y diverso como lo es en la realidad, y tan fresco como lo real, en el decorado. No obstante, otrora el fondo y el set del decorado estaban simbolizados y sujetos en muchos casos a fórmulas, y una vez terminado un acto, caía el telón o se apagaba la luz para dar tiempo a la apremiante tarea de cambiarlos. En consecuencia, los espectadores consideraban condicionales el escenario y la vida que se desarrollaba en éste, y se desviaba su atención y emoción.

En la ópera de nuevo tipo, el fondo y el set de la decoración se han transformado en correspondencia con los gustos estéticos del pueblo. Dan impresión de ser reales y varían según las actividades y la vida de los personajes. Es decir, muestran con veracidad los aspectos de la existencia real y su cambio y evolución. De este modo, en nuestro escenario operístico aparecen el majestuoso monte Paektu, el extenso bosque con su constante oleaje verde, la exuberante llanura cooperativizada con toda la variedad de cultivos, el puerto al que arriban los barcos con bandera izada que simboliza la abundante pesca, las aldeas con sus acogedoras viviendas y el panorama de la hermosa y majestuosa ciudad de Pyongyang. El decorado y el fondo cambian

constantemente imprimiendo frescura y autenticidad al ambiente en cada escena, y si bien se pasa de una estación a otra en pocos minutos y transcurren varios años en un instante, ello da confianza aunque parezca misterioso. Así es el decorado estereográfico del escenario de mutación automática en la nueva ópera.

La actual forma del decorado permite describir con amplitud y variedad cualquier mutación de la naturaleza, y con veracidad y viveza el carácter y la vida de todo personaje. Esto viene a ser uno de los factores principales que inciden en la elevación de la influencia emotiva de la nueva ópera. Los creadores, basándose en los éxitos y experiencias adquiridas en su creación, tienen que perfeccionar el set y el fondo del decorado tanto en el plano artístico como en el técnico.

Estos han de crearse de modo que el ambiente en que se desenvuelve la vida de los personajes resulte real y se expresen con claridad sus ideas y sentimientos y el desarrollo de su carácter.

Este último y la vida del ser humano están inseparablemente relacionados. El crea y lleva a cabo su existencia conforme a su objetivo e ideal. Como el temperamento del hombre se forma, cambia y avanza en medio de la vida que él crea, en las obras del arte y la literatura se debe describir en estrecha relación con el ambiente.

En cualquier obra el entorno puede mostrarse con veracidad y con significación sólo cuando muestre el aspecto social de la época dada y a la vez el carácter del hombre que se desenvuelve en ésta. Si se describe la vida en una obra, es para dar la imagen de la época y el carácter del hombre, artífice de ella.

En la ópera revolucionaria “La florista” los paneles y el fondo decorativos de la escena de la costa del mar—en la que regresa Ko Pun sin cumplir su propósito de encontrarse con su hermano que había estado encarcelado—, no sólo expresan mediante los paisajes de la naturaleza el aciago ambiente de la vida de la muchacha, sino también la indignación que brota de su amarga experiencia. El embravecido mar, de oleaje que azota con fuerza las rocas, es la expresión del estremecimiento espiritual de la protagonista, el estallido de la tristeza y el odio que llenaran su

corazón. Así, en la escenografía operística, el set y el fondo deben expresar con exactitud la atmósfera de la vida del personaje y su mundo interior.

No sólo deben representar este universo, sino también, de modo palpable, la influencia que ejercen los personajes en el ambiente de la vida. De esa manera, es posible describir más impresionantemente a los hombres que transforman el mundo y forjan su propio destino.

El decorado de la escena de la ópera revolucionaria “Mar de sangre”, en la cual la muralla de una ciudadela, guarida de los japoneses, se viene abajo en el momento en que la madre, —la protagonista—, abre su pesada puerta, resalta la sublime figura de ésta, convertida en una persona de nuevo tipo, y afirma fehacientemente la idea de que ninguna muralla ni dificultad puede impedir a los hombres avanzar por el camino de la lucha.

Los protagonistas de la ópera actual no son entes pasivos que se conforman incondicionalmente con la vida que les ha tocado, sino seres activos, los cuales, como la protagonista de “Mar de sangre”, la modifican según su aspiración y demanda de llevar una existencia independiente y creadora, por tanto el set y el fondo deben representar con acierto las ideas y los sentimientos de los personajes que se expresan en la transformación de la vida, pues sólo de esta manera es factible manifestar a fondo las peculiaridades de su carácter.

Para reflejaren detalle el mundo interior de los personajes éstos tienen que secundar con plasticidad el proceso de su formación, cambiando de forma continua según el decurso de la vida, y variarse, de modo activo, con ajuste al desarrollo del drama. De lo contrario, si permanecen inmutables, pierden veracidad. También es difícil mostrar con verosimilitud el ambiente sólo con el cambio del fondo, manteniendo fijos los paneles decorativos. Al cambiar ambos en la medida de lo posible, es factible crearen el escenario un clima verídico de la vida. El objeto que se mueve en la realidad debe desplazarse también en el escenario. Aquí el cambio de los fenómenos naturales y del entorno debe ser tan habitual como lo es en la realidad. Aunque sea

artificialmente motivado, si es espontáneo y se corresponde con el gusto estético de los espectadores puede resultar una representación verídica.

El fondo y los paneles decorativos deben tener la posibilidad de variarse de modo que puedan mostrar el cambio de lugar y de tiempo, según las acciones de los personajes. Si se mantiene fijo el lugar o no se muestra el transcurso del tiempo, ello significa ignorar la lógica de la vida. La atmósfera que no varíe con arreglo al avance de las actividades de los personajes, no es verídica ni puede contribuir a la descripción de sus caracteres. El set y el fondo, valiéndose del amplio espacio del escenario, deben reflejar sucesivamente la existencia que se desarrolla en los distintos lugares.

Asimismo, tienen que mostrar con libertad el transcurso del tiempo en las tablas. Deben exponer, si es necesario, los detalles del progreso del tiempo aunque sea en un mismo lugar, por ejemplo, desde la salida del sol hasta el ocaso, o desde el crepúsculo vespertino hasta el alba. Si muestran, junto con éste, el del lugar de las acciones de los personajes, en la misma medida se reflejará con naturalidad el decurso de la vida.

En la mutación diversificada del escenario la linterna mágica tiene grandes posibilidades descriptivas, pues permite llevar al fondo de la escena todas las cosas y fenómenos tales como son y representar de modo vivo las diversas y complicadas variaciones de la vida sin restricciones de tiempo y espacio. Valiéndose de esa cualidad, los decoradores del fondo tienen que crear nuevos y diferentes cuadros significativos, y prestar atención también a la preparación de los paneles que se emplean como fondo. Si la linterna mágica y los paneles se combinan adecuadamente para componer el fondo, es posible dar a la escena un ambiente más multifacético y fresco.

En la mutación de la escena, la iluminación desempeña un relevante papel. Sólo cuando reciben luz y color mediante la iluminación, el set y el fondo pueden semejar un cuadro artístico. Se puede afirmar que con la iluminación se logra la presentación plástica de la escenografía.

Hay que dirigir la atención a presentar a los personajes y los objetos que aparecen en el escenario, a la hora de iluminarlo, a tenor de la

exigencia del plan de representación. Dónde poner el foco del alumbrado, qué acentuar y qué mutación dar a la escena, no es un simple problema técnico y práctico, sino una cuestión que decide si se plasma o no el proyecto de la representación escénica, por eso hay que proceder con cuidado en cuanto a la iluminación aunque sólo sea de un objeto. La luz debe poner en su centro al personaje que desempeña el papel principal para patentizar lo esencial de la vida que se desarrolla en la escena. De modo particular, debe resaltar al protagonista, siguiendo la línea de su acción. Sólo de esta manera es posible poner de manifiesto su carácter, mostrar con claridad el contenido de cada escena y atraer la atención del público al drama.

Con sus múltiples cambios, la iluminación debe reflejar de modo gráfico y detallado el estado psíquico de los personajes, el ambiente y los sentimientos. Y a través del contraste de la luz y la oscuridad, y de la diferencia de los colores, han de mostrarse las relaciones dramáticas entre los personajes, hacer más propicia la atmósfera, resaltar la característica estereográfica del escenario y condicionar el paso de una escena a otra.

En la escenografía, es indispensable prestar atención, además, a los subtítulos, que desempeñan un inapreciable papel en hacer más explícita la descripción escenográfica de la ópera y dar a los espectadores una clara visión de su contenido ideológico. El escenógrafo, comprendiendo con exactitud la importancia que los subtítulos tienen para elevar el nivel interpretativo de la ópera e imprimirle el carácter popular, debe emplear con arte sus diversas formas.

Otro aspecto esencial es proyectar un impresionante cartel con el título. Este cumple un rol no menos importante que el preludio en ofrecer la primera emoción al público. El participa en su producción con un cuadro vivo, mientras el preludio lo hace con la música. Como, al presentar el título, insinúa el mensaje de la ópera y brinda la visión de su tono, se convierte en guía que traslada el público al dramatismo de la obra. La letra y el color del cartel con el nombre de la ópera y su forma de aparición en el escenario, deben adaptarse al contenido y al tono de la

misma, mientras su presentación debe ser clara y muy expresiva en el aspecto plástico.

En la ópera se utilizarán con acierto los subtítulos para las letras musicales, los cuales desempeñan un sobresaliente papel para hacer comprensiva la ópera y fortalecer las relaciones entre los espectadores y el escenario. Las letras de los subtítulos de las canciones deben ser bonitas, precisas y armoniosas, y proyectarse por estrofas de acuerdo con la melodía.

Los subtítulos explicativos pueden emplearse o no según cómo se desarrolla el argumento. Deberán usarse en aquellos pasajes en que sin ellos no se puedan comprender el motivo y las consecuencias de las acciones ni se conozcan el tiempo y el lugar y en los que es preciso explicar los detalles del contenido.

2) EL MAQUILLAJE CARACTERIZA A LOS PERSONAJES

El maquillaje es un arte que le da al actor el aspecto del personaje y su caracterización visual.

Es un medio de representación indispensable para el trabajo del artista, quien adquiere con su ayuda la figura del personaje al cual representa. Entonces puede confiar en éste como en sí mismo y sentirse identificado con él. Sólo después de adquirir esa confianza, el actor puede interiorizarlo con naturalidad, y profundizar en su caracterización no sólo mediante los diálogos y acciones sino también con la apariencia. En el escenario, al igual que en la vida, los cambios faciales del personaje pueden mostrar de un modo muy sensible y detallado su mundo interior, y en ocasiones reflejar con viveza los más íntimos sentimientos que no son capaces de ser expresados con palabras y acciones.

Al describir la apariencia del personaje, el maquillaje expresará no sólo su universo interior, sino también las características de su nacionalidad, su situación clasista y vida económica, nivel cultural, profesión y edad, en fin, todas sus cualidades. Por eso, tan pronto como aparece en la escena o en el escenario, los espectadores avizoran ya por su figura sus atributos.

Para que el público confíe en la apariencia del personaje es necesario maquillarlo de modo que resulte verosímil.

Es decir, acicalarlo según su carácter y vida y de acuerdo con las condiciones físicas del actor. En una palabra, se puede considerar como un verdadero maquillaje el que se ajusta tanto al personaje como al actor.

Para lograr un retoque verosímil, se procurará que se corresponda con las particularidades del personaje.

Lo importante en esto es configurar el aspecto sobre la base de su mundo interior y garantizar la unidad descriptiva entre ambos. Huelga decir que éste y aquél no se corresponden por completo. Mas, en la figura del hombre naturalmente queda marcada una que otra huella indeleble de su vida. Y cada persona, cualquiera que sea, se viste según su carácter. Por eso se afirma que la apariencia es el rostro de lo interior. Esto significa que el aspecto del personaje debe ser el reflejo de su intimidad. Configurar el tipo del personaje teniendo en cuenta su mundo interior y asegurar la unidad descriptiva entre uno y otro, viene a ser la garantía esencial de la veracidad del maquillaje.

El diseñador de maquillaje debe comenzar su trabajo creativo por analizar a fondo la psicología del personaje y, sobre esta base, madurar la configuración de sus aspectos exteriores. Para conocer sus interioridades es indispensable captar con acierto el rasgo principal de su temperamento y el factor que influye decisivamente en la presentación de su aspecto exterior. En el maquillaje se debe poner énfasis en las características principales del personaje y a la vez reflejar, — según cada caso—, los cambios que se producen en el aspecto externo, a medida que avanza su conciencia ideológica. Esto se presenta como un asunto aún más imperioso cuando se acicala a un personaje cuya formación abarca un

período largo. Si difícil es representarlo con veracidad desde la juventud hasta la vejez, no menos embarazoso es maquillar con acierto al actor que lo interpreta en su transformación durante determinado espacio de tiempo. En este caso, no sólo se le debe dar la apariencia de juventud o vejez, sino también procurar que los rasgos de la primera etapa se noten en la segunda aunque sufran algunos cambios, y que esos rasgos armonicen a la perfección con las peculiaridades del carácter y las huellas de la vida que quedan marcadas en cada etapa de su formación.

Es natural que en la figura de una persona se observen las marcas de su pasado. Si relevante es la influencia que la época y la vida ejercen en la formación de su carácter, no menos sobresalientes son las que dejan en su apariencia. El aspecto exterior adquiere distintos rasgos según el cambio de la época y la vida. Tomemos por ejemplo el caso de los obreros y los campesinos: los de hoy difieren de los del pasado no sólo en los valores espirituales y morales, sino también por su presencia. El maquillador debe escoger con acierto entre las huellas dejadas por los años y la vida en el aspecto externo del personaje, aquellas capaces de ejercer influencia en la tipificación de su carácter y describirlas de modo impresionante. Configurar el tipo del personaje en relación con la época y la vida de manera que influya en la definición de su carácter, viene a ser una de las particularidades esenciales del arte del maquillaje realista.

Para maquillar con credibilidad es necesario hacerlo de acuerdo con las condiciones físicas del actor. Como se trata de delinear la figura del personaje tomando por base la del actor, sólo puede resultar verídica cuando se corresponde con las características físicas del intérprete. De lo contrario el rostro quedará desfigurado y será embarazosa la actuación. El diseñador de maquillaje procurará que en lo exterior del actor se reflejen bien el mundo interior y los rasgos de la figura del personaje. Deberá realzar la parte del aspecto del actor que se asemeje al tipo del personaje y modificar o rechazar otras para lograr de esta manera una descripción ajustada a ambos.

Con vistas a hacer un maquillaje verosímil se tendrán en cuenta también las condiciones del escenario. En el cine, el movimiento de la cámara y las particularidades de la película permiten mostrar los objetos lejanos con tanta claridad como si estuvieran cerca, agrandar los pequeños y ver con nitidez lo que es imposible discernir con los ojos, motivos por los cuales se puede hacer un maquillaje suave. Sin embargo, en la ópera, debido a que entre el escenario y el público existe una distancia que no se puede regular libremente como en el filme, y el ángulo óptico de los espectadores se mantiene fijo, es indispensable maquillar a los actores de modo que se vean con claridad las líneas y perfiles faciales de los personajes que representan.

Para el maquillaje en el teatro se requiere, en general, una exageración descriptiva. Por tanto, se deben utilizar las formas grandes, líneas gruesas y colores intensos. Pero el hecho de que se permita el aumento del maquillaje en el teatro, no significa que se haga sin fundamento. Bajo el pretexto de maquillar con intensidad, no se debe acicalar demasiado el rostro, usar líneas excesivamente gruesas, ni aplicar fuertes contrastes de luz y sombra para agrandar los ojos y lograr narices rectas. La exageración injustificada destruye el equilibrio en la apariencia del personaje y deforma su representación.

Es indispensable obtener maquillajes agradables. Todas las actividades del hombre para transformar la naturaleza y la sociedad, están estrechamente ligadas con la aspiración a lo hermoso. El hombre siempre trata de crear algo admirable en la vida y volver atractiva su apariencia. Hacer algo bello y disfrutarlo es una tendencia intrínseca del ser humano. Como la ópera debe reseñar este anhelo, es imprescindible maquillar de modo atractivo al protagonista y a otros personajes.

Lograr un maquillaje agradable significa reflejar nítidamente en el aspecto exterior el mundo interior de los personajes, a la vez que prevalezca el vigor, y su rostro y cuerpo guarden estrecha armonía.

Lo principal para conquistar este objetivo es poner de manifiesto el universo espiritual del personaje. En el maquillaje no se debe embellecer sólo el rostro y el cuerpo, sin destacar ese aspecto. Si se engalana

únicamente la cara sin tener en cuenta el carácter y la situación en que vive, es imposible que su mundo interior se refleje en el aspecto externo. Acicalarla faz del personaje al margen de su carácter, es expresión de formalismo.

En el maquillaje es necesario buscar lo hermoso acorde al carácter del personaje. Hay que procurar que el obrero, por así decirlo, huelga a aceite, y el campesino, a tierra, sin que por ello se deje de manifestar la belleza que emana de su trabajo. Lograr que el rostro del personaje sea atractivo o acicalar de forma armoniosa su cuerpo, ha de orientarse a poner de relieve la hermosura de su carácter. Cuando se obtiene un correcto equilibrio y armonía entre el rostro y el cuerpo del personaje, de acuerdo con su mundo espiritual, es posible crear una bella imagen humana que guarde estrecha unidad entre lo externo y lo interno.

También en la ópera, es indispensable maquillar bien a los bailarines. Aunque esta tarea ha de realizarse sobre la base del principio que rige en el acicalamiento de otros artistas, debe efectuarse en correspondencia con las singularidades de la coreografía. El de los actores tiene que obedecer a los caracteres y tipos de los personajes que representan, pero el de los bailarines no puede hacerse así, a excepción de los que encarnan algún personaje. Si se da el caso de que todos los bailarines expresan las ideas y sentimientos de un personaje no hay que maquillarlos de esa manera. En un baile de esta naturaleza la apariencia de los bailarines debe ser unificada por un rasgo común y representativo. En una danza que interpreta el pensamiento y el sentir de una persona, para lograr la armonía descriptiva es indispensable uniformar los aspectos de los bailarines, ya que su vestuario y accesorios también son iguales.

3) EL VESTUARIO Y LOS ACCESORIOS CONSTITUYEN UN MEDIO DE LA CARACTERIZACION

La indumentaria y los accesorios desempeñan un importante papel en la caracterización del personaje. Aun cuando se usan sólo en uno o dos pasajes, influyen en ella y en la de la época y del sistema social, así como en el desarrollo del drama.

Es preciso utilizarlos con arreglo a las exigencias de la vida y el carácter del personaje.

En la ropa y los objetos de uso cotidiano se expresan las demandas prácticas y estéticas de sus portadores. Como son elementos indispensables para el ser humano, sus productores tienen muy en cuenta el valor de uso y el estético, al fabricarlos. Esto significa que también en las obras teatrales el vestuario y los accesorios deben seleccionarse y presentarse acorde a las demandas vitales y estéticas del personaje.

Por eso lo concerniente a estos medios no debe ser abordado de modo practicista, sino revestirse de carácter representativo en atención a esas demandas. Si este asunto se resuelve de modo tal que al actor que representa al obrero se le ofrezca simplemente una ropa de trabajo y un martillo, y al que encarna al militar, un uniforme y un fusil, ello dará en todo caso la noción general de su profesión. Como en la ropa de trabajo y el uniforme se reflejan el gusto y la predilección particular de su portador, no se debe tratar la indumentaria con practicismo.

El vestuario y los accesorios han de usarse en relación con los hechos significativos que ejercen una gran influencia en la vida de los personajes. En particular, utilizando con eficacia los accesorios, de modo repetitivo, en los pasajes trascendentales del desarrollo del drama se debe lograr que aporten a destacar el carácter de los personajes y

profundizar el drama. Hay que emplearlos como vehículos para entrelazar a los personajes en sus destinos, resolver de manera impresionante sus relaciones y como premisa de la vida para dar pie a nuevos episodios, que contribuyan a profundizar los vínculos entre los intérpretes y desarrollar con interés el argumento.

El vestuario y los accesorios tienen suma importancia para mostrar las relaciones socio-clasistas entre los personajes. En las obras operísticas que retratan la vida de la sociedad clasista, estas relaciones pueden patentizarse con claridad también mediante esos medios confeccionados a propósito.

Las relaciones de clases en la sociedad explotadora, al igual que en otras esferas del vivir, se reflejan fielmente en la ropa y las cosas de uso cotidiano de las personas. Si bien éstas no pasan de ser simples objetos, llevan implícita la diferencia entre riqueza y pobreza, por eso las obras operísticas deben mostrar los vínculos de clases entre los personajes mediante la descripción del contraste de sus atuendos y accesorios. Mas, sólo con esta diferenciación es difícil patentizarlos a fondo. Máxime en una pieza operística que expone la vida de la sociedad socialista, donde no existen conflictos de clases y todos viven felices por igual, es imposible evidenciar correctamente las relaciones sociales entre los personajes según la diferencia en la calidad de los vestuarios y los accesorios. Estos los esclarecerán no sólo con su calidad sino también con lo que muestran de sus caracteres.

La ropa y los accesorios deben expresar nítidamente las particularidades de la época y el sistema social. Sólo entonces pueden influir en la tipificación del personaje y lograr que el público comprenda ambos con exactitud. Puesto que la ropa y los medios de vida dependen del desarrollo de la época y del carácter del régimen social, es lógico que manifiesten sus rasgos. En la sociedad capitalista existen indumentarias y medios correspondientes a su naturaleza y al modo de vida burgués, mientras en la socialista éstos dependen de su carácter y de su modo de existencia. La moda en el vestuario de la sociedad capitalista propende principalmente a llamar la atención, por eso en ella es un fenómeno

general que el atuendo peque de ostentoso y de ornamental. Sin embargo, el de la socialista, cuyos dueños son las masas populares, se caracteriza por ser hermoso, sublime, correcto y cómodo para actuar. Esto es una expresión de la vida y de los gustos de las personas que de buen grado se dedican a la revolución y al trabajo. Por eso, en la creación operística se deben captar con certeza los factores que caracterizan la época y los aspectos del régimen social y aplicarlos en la confección del vestuario y de los accesorios.

Además, se requiere prestar gran atención a la fabricación de los que utilizan los bailarines.

Estos deben corresponderse con las características y el contenido de la obra. No se usarán los que se emplearon en otro baile, sin tener en cuenta lo antes mencionado, ni los que no se adecúan a la obra, bajo el pretexto de preparar vestuario y accesorios singulares. Hay que guardarse rigurosamente de la tendencia al formalismo como la de utilizar sin justificación alguna trajes ostentosos y accesorios de valor que no tienen nada que ver con las particularidades y el contenido de la obra. Igual que el cantante de ópera ha de utilizar una indumentaria y accesorios adecuados al carácter y a la vida del personaje, del mismo modo el bailarín empleará los convenientes a los de la obra, pues de esa manera pueden ejecutarse con verosimilitud.

El vestuario y los accesorios del bailarín poseerán diferentes peculiaridades según el género y la forma de la obra. En caso de que él asuma el papel de un personaje la indumentaria y los accesorios deben ser adecuados al carácter de éste, y por ende tener particularidades que lo distinguan del resto de los bailarines. Más, en la danza donde varios artistas representan la idea y los sentimientos de un personaje o simbolizan el contenido ideológico de determinadas escenas, sus trajes y accesorios deben ser iguales. Asimismo han de ser adecuados al contenido de la obra, teniendo en cuenta sus singularidades. Aunque se trate de bailes de un mismo género se deben utilizar ropas y accesorios distintos según el contenido. En cualquier pieza coreográfica éstos

pueden expresar con acierto su mensaje y contribuir a la elevación del nivel descriptivo sólo cuando son apropiados.

Además de ser apropiados al contenido ideológico de la obra deben ser cómodos, capaces de facilitarlos movimientos durante el baile, muy expresivos y bellos. He aquí las especificidades de la ropa y los accesorios para los bailarines que los diferencien de los de personajes.

En el bosquejo del decorado es indispensable procurar que el vestuario y los accesorios se diseñen teniendo en cuenta el carácter del personaje y las peculiaridades del baile y, mediante su acertada combinación y armonía con el set y el fondo se cree un hermoso cuadro plástico en el escenario.

4) NECESARIO OBSERVAR EL PRINCIPIO DEL REALISMO EN LA DECORACION

Para satisfacer a plenitud los requisitos descriptivos de la decoración escénica es necesario observar cabalmente el principio del realismo, pues de esta manera se puede describir con verosimilitud la vida y el carácter de los personajes, poniendo fin a las tendencias de reducir demasiado o esquematizar el fondo y otros aspectos de la decoración, exagerar el maquillaje y utilizar el vestuario y los accesorios como simples adornos.

En la ópera, a diferencia del cine, teniendo en cuenta las peculiaridades escénicas, es posible reducir en cierto grado el fondo y otros elementos del decorado en correspondencia con el objetivo que se persigue, esquematizarlos en determinada medida para dar floreo a la descripción escénica, y emplearlos para obtener un mayor provecho como aderezo de los trajes y los accesorios. Mas, si se exagera o embellece la decoración escénica al margen de la vida y del carácter de los personajes, devendrá un formalismo, y si se trasladan al escenario, tal

como son en la realidad, los objetos y personas, se puede llegar al naturalismo.

En el arte y la literatura, el formalismo, al separar el contenido de la forma y subordinar el primero a la segunda, disminuye el valor ideológico y artístico de la obra, y frena su función cognoscitivo-educativa. Los pintores abstractos no comprenden lo que ellos mismos dibujan. Según se dice, si alguien le pregunta a uno de ellos qué es lo que ha pintado, responde que debía habérselo dicho antes de terminarlo, pues él mismo no entiende el resultado de su trabajo. Según ellos, mientras más incomprensibles son sus pinturas para la gente, tanto más exitosas resultan.

El naturalismo es el antirrealismo disfrazado de realismo. Es una corriente artística y literaria burguesa que, pretendiendo reflejar la realidad tal como es, la copia mecánica y superficialmente tergiversando su esencia. Reflejo de los intereses de los burgueses, niega la valoración socio-política e ideo-estética de la realidad, explica de manera profusa los pormenores no esenciales de la vida al margen del principio de la tipificación, y describe al hombre, un ser social, como un animal. Otra expresión del naturalismo es que, adornado de metáforas y separado de la vida social, canta exclusivamente a la naturaleza. En definitiva, tergiversa la verdad de la existencia, mancilla la dignidad del hombre y enerva el valor social del arte y la literatura. He aquí la nocividad y el peligro del naturalismo.

El formalismo y el naturalismo, que paralizan la conciencia clasista de las masas populares, encubren la naturaleza reaccionaria del sistema capitalista y representan los intereses de las clases explotadoras, no tienen nada que ver con nuestro arte y literatura revolucionarios. No debemos admitir nunca, sino rechazar tajantemente, la menor manifestación de alguna de estas corrientes que no reflejan de modo verídico la vida e impiden el avance de la revolución y el desarrollo sano del arte y la literatura.

En la decoración escénica se debe describir con verosimilitud el físico de los personajes, sus atuendos y los accesorios, las casas y

árboles, e incluso las nubes que flotan en el cielo del fondo, de manera que se asemejen a la realidad y patenten con nitidez el carácter de los personajes, la esencia de la existencia y las peculiaridades de la época y del régimen social.

En la ópera revolucionaria “La florista”, hay una escena en que, cuando la protagonista fue a visitar a su hermano y le dijeron que él murió, piensa en suicidarse, pero al recordar a su hermanita ciega desiste de esa lúgubre idea y regresa enferma, haciendo un gran esfuerzo. En este triste pasaje detalles tan verosímiles como una pequeña casa con el letrero “Posada”, un poste solitario, un túnel que se divisa a lo lejos, el tren que sale de él pitando, la tenue luz de sus ventanillas, muestran con profundidad la trágica situación y el complejo estado psíquico de la protagonista y ponen de manifiesto lo esencial de la dura y despiadada realidad de aquella época. Esto revela que el decorado de la nueva ópera es verdaderamente realista, ya que resulta tan natural como en la realidad, esclarece el carácter de los personajes y la esencia de la vida, así como las singularidades de la época y del régimen social.

Para expresar con verosimilitud el temperamento y la existencia de los personajes en el decorado y lograr un resultado que se adecúe a la vida y los gustos de nuestro pueblo, es indispensable aprovechar las ventajas de la pintura coreana y llevarlas adelante acorde al gusto estético actual. Deben perfilarse con veracidad el mundo espiritual de las personas de nuestra época y el profundo proceso de transformación en virtud de la construcción de la nueva sociedad y mostrar con acierto las particularidades nacionales que se enriquecen con otros valores en la actualidad. Esto puede lograrse creando una novedosa forma de decoración acorde al gusto estético moderno, a partir del método tradicional de la pintura coreana, clara y sencilla.

Con vistas a crear una nueva forma de decorado deben introducirse con ahínco los últimos logros de la ciencia y la técnica. Con los equipos y la técnica rutinarios del pasado, es imposible decorar para la nueva ópera. Es necesario aprovechar racionalmente los últimos logros de la ciencia y la técnica en todas las esferas de la escenografía, como en la

elaboración de las piezas decorativas, el fondo y la iluminación relacionados con los medios materiales y técnicos.

Con el pretexto de introducir los adelantos científicos y técnicos en la escenografía tampoco se debe caer en el tecnicismo, sin tomar en consideración el aspecto artístico. En la decoración, la técnica debe estar al servicio de la elevación de los valores ideológico y artístico de la ópera.

Es necesario que en todas las esferas de la escenografía se busquen de manera continua y se aprovechen con más eficiencia las posibilidades para crear un inédito tipo de decoración. Repitiendo las formas existentes o empleando los mismos medios y métodos de descripción, es imposible mostrar en un plano actual los aspectos nuevos de la vida aunque se reflejen, e introducir innovaciones en la escenografía. Los escenógrafos, conscientes de su responsabilidad de desarrollar el arte operístico, tienen que desistir con audacia del caduco modo de pensar y método descriptivo para dominar con originalidad el mundo creativo de la escenografía.

6. LA REPRESENTACION EN EL ESCENARIO OPERISTICO

1) ACTUAR BIEN PREPONDERANDO LA MUSICA

La búsqueda y los esfuerzos de los creadores y artistas que participan en la producción operística encuentran sus resultados definitivamente en la representación escénica.

En su perfeccionamiento el trabajo creativo del actor ocupa un lugar importante. El crea de forma directa el carácter del personaje que constituye lo fundamental en ella. Mediante este proceso la canción escrita por el compositor se convierte en una interpretación musical viva.

En la ópera, primero que todo, el actor debe cantar bien. Si para el actor de teatro lo esencial es parlamentar y actuar con calidad, para el de ópera lo es interpretar la canción con acierto. Aunque también para éste el diálogo y la actuación son medios de la representación, no se pueden igualar al papel que desempeñan las canciones. Al lograr una exitosa interpretación puede representar como es debido al personaje.

Para que el actor en la ópera alcance ese propósito, debe conocer y experimentar con profundidad el carácter y la vida del personaje.

Si interpreta la canción sin una correcta comprensión y profunda experimentación de la idea, los sentimientos y la vida del personaje, no puede cantar de acuerdo con su carácter. No pensará que con sólo observar los requisitos técnicos de la partitura, la ejecutará con calidad aun cuando no logre interiorizar el temperamento y la existencia del personaje. Si no pasa por este proceso, no interpretará la canción con

veracidad aunque cumpla esos requisitos. Incluso el actor que ejecuta un papel extra, para no mencionar el del protagonista y otros personajes principales, precisa estudiar la vida del que va a encarnar y penetrar su pensamiento y sentir. Aunque se trate de un personaje que canta sólo una canción, para representarlo con verosimilitud es necesario estudiar su trayectoria, asimilar sus ideas y sentimientos y vivir siempre dentro de su mundo. Sólo quien vive el universo del personaje y experimenta su existencia, puede creerse que es idéntico a él e interiorizarlo perfectamente. Cuanto con más profundidad se introduce el actor en su personaje, con tanta mayor naturalidad cantará a tenor de su estado anímico, representándolo con autenticidad.

Evidenciar el colorido emotivo de la melodía es una de las vías fundamentales para interpretarla con credibilidad, acorde al carácter y la vida del personaje.

En la ópera, el colorido de la canción tiene por base el mundo espiritual y la existencia del personaje y refleja sus sentimientos. Sacarlo a la luz viene a ser una condición importante para describir su carácter y vida con un gusto estético peculiar. Cuanto con mayor exactitud revela el actor el colorido de la melodía, con más claridad expresará las facetas interiores del personaje, su existencia y personalidad.

Para poner de manifiesto el matiz emotivo de la canción, el actor debe interpretarla con adecuado control de sus inquietudes.

Hay cantantes que con el pretexto de penetrar en el reino de las emociones, tratan de captar primero determinados sentimientos sin el motivo que lo justifique, pero no por eso los espectadores se conmueven como ellos. Si cantan de esa manera, es imposible manifestar como es debido el colorido de la melodía, expresar de modo verídico la intimidad del personaje, y a la larga, es probable destruir la coordinación emotiva del drama general. En la ópera se canta cuando en determinada situación del desarrollo del drama se crea un motivo mediante la vida y sobre esta base se acumulan las emociones. Por eso el actor debe hacer su interpretación teniendo en cuenta las vivencias y

las sensaciones del personaje, las cuales se adquieren en el desarrollo del drama.

También el *bangchang* debe ejecutarse con calidad de acuerdo con sus particularidades, que lo distinguen de las canciones entonadas en el escenario. Tiene colorido y forma diferentes a los de éstas. Sus integrantes cantarán en consonancia con esas características, pues así es posible resaltar su colorido peculiar y garantizar la variedad musical al revelar con exactitud el contraste entre él y las canciones que se interpretan en el escenario.

Para ejecutar como es debido el *bangchang*, se requiere una voz clara y agradable, con gran volumen y sonoridad, cualidades con las que se puede transmitir emotividad y patentizar su colorido. Hacer sonidos y expresar los sentimientos son cosas distintas, pero en la música están inseparablemente relacionados. Con gran sonoridad y volumen el *bangchang* manifestará a plenitud los sentimientos. Si el sonido es seco, y no rico, el sentimiento que expresa resulta monótono. La sonoridad del *bangchang*, aunque está vinculada con el número de voces, depende en buena medida de la composición vocal y de la interpretación.

En la interpretación del *bangchang* es importante satisfacer a plenitud los requisitos concernientes a su función y forma.

Cuando un cantante del *bangchang* interpreta en representación de un personaje, lo hace desde la posición de éste, por eso debe conocerlo bien y penetrar en su mundo interior y sobre esta base, cantar identificado con su estado de ánimo, al igual que el actor de la escena debe introducirse en el universo del personaje de la obra. Para éste basta con asumir el papel del que le corresponde, pero el integrante del *bangchang* debe interpretar las canciones que representan las emociones de varios personajes, por eso tiene que conocer cómo piensa y siente cada uno de ellos. Cuando el *bangchang* emana de un profundo conocimiento de las intimidades de los personajes puede elevar su representación y conmover al público.

El *bangchang*, que a diferencia de las canciones interpretadas por los actores, representa la posición del autor respecto a la vida, o explica las

circunstancias sociales, los paisajes y el transcurso del tiempo, debe ejecutarse en correspondencia con sus características para poder revelar el colorido de las melodías y realzar la representación escénica.

Hay que hacerlo acorde con las especificidades de sus variadas formas. Puede ejecutarse en solo, dúo, y en coro pequeño, mediano y grande, que son diferentes a las canciones que se presentan en el escenario. El asunto está en interpretar de modo distinto las diversas canciones, con lo cual el *bangchang* puede manifestar su propio colorido, expresar su variedad, y conjugándose con acierto con los cambios de la escena, dinamizar la representación operística y dejar margen a la experimentación sensorial de los espectadores.

Los operistas deben cantar de manera que las letras se escuchen con claridad. La cuestión de pronunciar con corrección puede resolverse al aplicar el método de vocalización a nuestro estilo, el cual permite interpretar las canciones con suavidad, naturalidad, claridad y de modo agradable a tenor de la preferencia estética y las peculiaridades físicas de los coreanos.

En lo que respecta a la aplicación del método de vocalización, es necesario tener una correcta noción de lo nacional y lo europeo. En la actualidad nadie considera la voz empañada del *fansori* como la vocalización adecuada a la melodía nacional. Mas, algunos piensan erróneamente que sólo lo popular puede representar el modo de cantar a nuestro estilo. Aunque entre lo popular y lo europeo existe diferencia, no es indispensable preponderar uno de éstos. Únicamente con lo popular es imposible interpretar con éxito las canciones modernas, de extensa escala. Y por el contrario, sólo con lo europeo no se puede lograr una buena interpretación musical que agrade al gusto estético del pueblo.

Los operistas deben dominar el método de interpretación a nuestro estilo, es decir, con tonalidades suaves, diáfanos y armoniosos y con naturalidad. Si lo hacen así, espontáneamente despertarán sentimientos nacionales en el auditorio y se transmitirán con claridad las letras.

En la ópera se ha de lograr la armonía musical. El atractivo de la interpretación musical de los coros pequeño, mediano y grande radica en la interacción de la amplitud y sonoridad de la ejecución de los personajes que los integren: También en el *bangchang*, cuando se escuchan con armonía las voces de determinado número de cantantes, diez o veinte, según sea el caso, es posible alcanzar una hermosa expresión musical.

Para conseguir este objetivo es indispensable que el artista aplique un mismo método de cantar, mantenga rigurosamente los intervalos y coordine los tonos sobre la base de la interiorización de las ideas, sentimientos y la vida del personaje. La armonía artística puede resultar perfecta cuando se logre integralmente, en todos los aspectos del contenido y la forma de la obra, y no en una sola vertiente de la descripción.

Los actores de la ópera deben realizar con éxito su trabajo manteniendo la relevancia de la canción.

Si lo hacen igual que otros cantantes, moviendo las manos y gesticulando, no podrán representar con verosimilitud a los personajes ni interpretar la melodía con calidad. Aunque uno tenga buena voz y cante de forma excelente, si en el escenario se pone rígido y no sabe actuar, es difícil que sea seleccionado para trabajar en una ópera. Esta es un arte musical, un arte de la actuación y de la vida. Sus canciones son expresiones musicales de lo que piensan y sienten los personajes y se extraen de su vida. Son, al igual que los diálogos, una especie de acción para expresar el pensamiento y las emociones de los personajes. Tal como las actividades de éstos se basan en la vida, y se transforman y desarrollan a la par que ésta, así también sus canciones brotan de la realidad, y cambian y progresan lo mismo que ella. Cantar en una ópera es, en última instancia, actuar y vivir. Ya que en ella las canciones y actuaciones están interrelacionadas al basarse en la existencia, si los artistas cantan y actúan con calidad, pueden representar con autenticidad y viveza a los personajes y mostrar la existencia de forma natural.

En el escenario el artista actuará con tanta naturalidad como en la vida misma. No debe hacerlo sin mantener la plasticidad mientras canta, y viceversa. En la ópera, la existencia del personaje se desarrolla sin interrupción desde la entrada en el escenario hasta su salida, por lo que el artista debe representarla con espontaneidad, antes, durante y después que interpreta la canción, mientras dure la resonancia.

El artista de la ópera debe cantar mientras actúa y actuar mientras canta, al igual que los actores del cine y teatro que dialogan actuando y actúan dialogando, según su método de representación.

De manera especial, debe acompañar las canciones con ademanes verosímiles. Cuando las canciones vayan seguidas por acciones, es posible representar de modo vivo al personaje y esa interpretación musical producirá una fuerte impresión y sentimiento. Tales acciones tienen que coadyuvar a hacer más efectivas las canciones. Unas y otras expresan por igual el pensamiento y el estado de ánimo de los personajes. Pero las primeras sólo tienen sentido cuando contribuyen a hacer más expresivas las ideas y emociones de las segundas. El artista debe prestarle a la canción una atención primordial, y hacer con naturalidad su actuación para que armonice con su colorido y ponga de relieve las ideas y sentimientos que ella tiene implícitos.

Para apoyar con eficiencia las canciones mediante los movimientos, es indispensable conocer las características de la actuación operística. Es fácil moverse mientras se habla, pero es difícil cantar y a la vez actuar. Por eso, el artista de la ópera, a diferencia del actor de teatro, debe evitar los movimientos complejos y ademanes menudos, seguir una línea de acciones de amplio radio y combinar con éstas otras significativas que convengan al colorido de las melodías. Los actores que realizan con habilidad su trabajo, expresan bien el carácter del personaje con pocas acciones, pero otros no lo logran aunque se empeñen demasiado. El artista de la ópera debe tener tal destreza que con pocas y sencillas acciones ponga de manifiesto el modo de ser del personaje, mientras realce la interpretación musical.

Al cantar no hará movimientos innecesarios, ni subestimaré los gestos dirigiendo la atención, más de lo necesario, a la interpretación musical. El actor, que es capaz de combinar las canciones y los movimientos, puede representar con autenticidad al personaje.

El operista debe actuar con naturalidad, no sólo cuando canta, sino también mientras se escuchan la orquesta y otras melodías. En la ópera existen momentos en que el artista debe moverse en el escenario sin cantar. Algunas veces se mantendrá estático, mientras uno de los personajes interpreta una canción; otras, expresará con movimientos la vida que se desarrolla, en tanto se oye el *bangchang*. En algunas ocasiones resulta más eficaz manifestar con acciones que con canciones lo que piensa y siente el personaje.

Cuando se mueve en medio de la orquesta y las otras canciones, coordinará sus acciones con la melodía, en la medida de lo posible.

Como en la ópera la canción es parte del drama y viceversa, los movimientos deben efectuarse unidos a la melodía y escucharse ésta al tiempo que aquéllos. Cuando los personajes actúan al compás de la melodía y del ritmo, esos movimientos serán descriptivos y se logrará una armonía con la música. He ahí una característica importante de la labor del artista de la ópera.

Con el pretexto de realizar los movimientos artísticos al compás de la música no debe ceñirlos al ritmo como los bailarines, ni mucho menos exagerarlos como los actores de “Simpa” del pasado. Esto último se manifiesta en gran medida en el trabajo de los actores que desempeñan el papel de los personajes negativos. Algunos de los que representan a los terratenientes, policías y a otros personajes negativos propenden a realizar acciones superficiales y exageradas, en lugar de esmerarse al cantar. Sobreactuar es un rezago del caduco “Simpa”. El mayor defecto de la labor de sus adeptos es querer adornar los parlamentos y movimientos y aferrarse a la exageración de lo exterior. De esta manera es imposible representar con autenticidad a los personajes.

Si en la ópera el artista se deja arrastrar por esas ejecuciones, no sólo perderá credibilidad la representación de su personaje, sino también su interpretación musical. Tiene que desplazarse con naturalidad, haciendo cada gesto y movimiento con viveza y veracidad, con arreglo a las ideas y sentimientos contenidos en las canciones.

Los bailarines tienen que ejecutar con calidad las obras coreográficas. Cualquiera puede bailar, pero es difícil hacerlo con éxito desde el punto de vista artístico. Hay algunos que en cuanto el coreógrafo termina una pieza, lo primero que tratan es de practicar los movimientos rítmicos, pero de esa manera es difícil representarla como es adecuado. Antes han de profundizar en su estudio. Entonces podrán establecer una correcta orientación para representar la pieza coreográfica, adentrarse en su mundo y dominar las ejecuciones rítmicas.

El análisis de la pieza coreográfica debe efectuarse siguiendo la línea de la vida del personaje, que se profundiza con el desarrollo del drama. En cada escena de la ópera los bailes son diferentes, pero reflejan las ideas, sentimientos y la existencia del personaje, y dependen del drama. El artista conocerá en qué pasaje del drama se presenta determinado baile y qué requisito refleja, cómo se relaciona con la vida del personaje y cuál es su contenido ideológico y peculiaridad descriptiva.

Los bailarines deben entregarse a la labor representativa después de entender a la perfección la obra, de profundizar en su mundo y dominar por completo los movimientos coreográficos mediante los ensayos sistemáticos.

Además, tienen que bailar con movimientos auténticos y agradables, que despierten a plenitud el gusto nacional. La tarea principal del bailarín, al igual que la del coreógrafo, es lograr una interpretación coreográfica verídica. La belleza y el gusto nacional de la presentación coreográfica se garantizan también por su autenticidad. La descripción pura, sin doblez, implica hermosura y el expresar tal como son las ideas, emociones y la vida de nuestro pueblo, despertará el gusto estético nacional.

La belleza y la veracidad de la ejecución coreográfica nacen de la armonía. Una danza resulta verídica y hermosa cuando sus movimientos poseen armonía, además de ser espontáneos y perfectos.

La auténtica armonía de la interpretación coreográfica se logra con la unión del interés y la emotividad del bailarín. La supuestamente creada con un montaje mecánico de las poses y movimientos no es artística en el estricto sentido de la palabra. En una obra artística, si aquella se aparta del contenido, no puede ser auténtica y bella aunque esté bien lograda. La verdadera armonía coreográfica se obtiene cuando todos los bailarines actúan respirando al unísono.

Los bailarines podrán respirar al unísono cuando capten las ideas y las sensaciones de la danza y sobre esta base perfeccionen los movimientos y dominen el ritmo de la melodía acompañante. Moverse al compás de la música es una premisa para dar armonía a la interpretación coreográfica, la cual se consigue si las poses y la expresión facial se conjugan con naturalidad con los movimientos que cambian sin cesar.

Al ejecutar una pieza, el bailarín tiene que procurar que sus movimientos y poses muestren las individualidades de la danza coreana. Aun cuando el coreógrafo cree una pieza de fuerte matiz nacional, no tendrá ningún valor si el artista no la interpreta con calidad. Este tiene que conocer bien las características de la danza autóctona, y realizándolas, bailar con movimientos bellos y auténticos, impregnados del gusto estético nacional.

Los artistas que participan en la producción operística deben ser magníficos cantantes, actores y bailarines. Han de poseer un talento tal que les permita cumplir cualquier tarea en cualquier momento. Ese talento, aplicable en la práctica, se adquiere con una ininterrumpida actividad de ensayos y creación. Hay que pulirlo sin descanso y estudiar ininterrumpidamente para alcanzar un nivel siempre más alto.

2) LA INTERPRETACION MUSICAL DEPENDE DEL DIRECTOR

La preparación de la pieza para la orquesta operística no sólo es una tarea del compositor, sino también del director y de los instrumentistas. Si la ejecución de las canciones en la ópera es la obra común del compositor, director y los actores, la de la orquesta es la producción compartida de los dos primeros y de los músicos.

Al compositor le compete crear una pieza orquestal apropiada a las actividades en el escenario, mientras que al director y a los instrumentistas les atañe interpretarla como una obra musical perfecta.

Profundizar en el mundo musical viene a ser el primer proceso de la creación de la obra orquestal. El estudio de la melodía para orquesta podrá tener un resultado efectivo cuando, a partir del conocimiento del entorno musical, experimente la vida que se refleja en ella.

El contenido de la melodía orquestal de la ópera encierra la vida, los criterios y el sentir de los personajes. Para comprenderlo con acierto y crear una magnífica obra musical el director y los instrumentistas deben ahondar en la existencia y el mundo espiritual de éstos.

Si se dirige o se ejecuta con practicismo, sin pasión ni noción de lo que se desarrolla en el escenario, es imposible que en la ejecución orquestal se perciba la actividad real de las personas.

El director y los músicos deben conocer con profundidad, tanto como los actores, el carácter de los personajes e interiorizar fielmente sus ideas y sentimientos e, identificándose con su vida, dirigir o tocar los instrumentos con emoción. Desde un principio, la dirección y ejecución se realizan con el corazón, al igual que en otras esferas de la creación artística.

El director y los instrumentistas pueden crear una obra orquestal valiosa que conmueva al público cuando sus corazones arden de pasión y entusiasmo. Aunque se trate de una gran orquesta, su interpretación musical será floja y vacía, y por tanto desagradable al oído, si la dirección y ejecución se llevan a cabo con apatía.

Una orquesta, aunque sea pequeña, superará la sonoridad de otra mayor si es bien dirigida y tocada con ardor. El quid del asunto no está en la envergadura de la composición instrumental, sino en el entusiasmo del director y de los instrumentistas. Cuando éstos, a tenor de los sentimientos de los personajes, desempeñan sus respectivas funciones con pasión la orquesta cobrará una sonoridad briosa, trasladando a los espectadores al drama que se muestra.

El director y el instrumentista deben poseer, además de la pasión creativa, una fecunda capacidad imaginativa y una elevada destreza. La labor que ellos realizan no es un arte que reproduce mecánicamente la melodía, sino un arte creativo destinado a interpretarla en un nuevo y peculiar sentido. Si esa tarea, con el pretexto de conservar el valor ideológico y artístico de la melodía, la hacen de forma mecánica, es imposible alcanzar éxitos. Es indispensable dotarla de un nuevo y peculiar matiz. Podrá considerarse una verdadera creación aquella dirección y ejecución que, aun basándose en la melodía original, ponga de manifiesto con sentido peculiar su valor ideológico y artístico, valiéndose de la riqueza imaginativa y la habilidad. El director y el instrumentista deben poseer una fecunda capacidad de imaginación y una elevada destreza para interpretar de modo impresionante las ideas y los sentimientos reflejados en la música, así como una facultad imaginativa tan aguda que al oír un sonido capten diez visiones, y, al escuchar un fragmento de la melodía, proyecten toda la interpretación.

El resultado de su labor creativa se refleja en la sonoridad de la orquesta. Su búsqueda, imaginación y pericia se requieren precisamente para alcanzar la armonía en la interpretación orquestal, la cual se logra con la coordinación artística de los diversos sonidos que emiten los distintos instrumentos. Cada sonido cobra un sentido descriptivo cuando

forma un acorde con otros. La orquesta para la ópera de nuevo tipo, combina los instrumentos nacionales y occidentales, por eso es muy imperioso que se ejecute con armonía, lo cual se logra cuando todos los músicos unifican sus métodos interpretativos. Si los que tocan los instrumentos nacionales y occidentales mantienen sus métodos interpretativos tradicionales, es imposible alcanzar la armonía orquestal y poner de relieve la tonalidad peculiar de la orquesta combinada de nuestro estilo. La unificación de los métodos de ejecución viene a ser una de las vías principales para obtener concordancia en la interpretación.

Ella se requiere no sólo para los instrumentos del mismo tipo, sino también para los que no lo son. El músico tiene que adquirir el método de tocar a nuestro estilo, que produce sonidos claros, agradables y solemnes. Independientemente de qué música interprete y de qué instrumento emplee, debe poner de manifiesto, con nuestro método de tocar, los gustos estéticos que ella refleja, imprimiendo armonía a la representación orquestal.

Para obtener esta simetría es importante unificar las poses y movimientos de los instrumentistas, lo cual representa una premisa para la unidad de los métodos de ejecución y la concordancia de la interpretación orquestal. Tal como en el baile, las poses y movimientos de los bailarines forman una gama armónica, así también lo serán en la ejecución musical los de los instrumentistas.

Si los de éstos no concuerdan, la interpretación resultará desafinada y los instrumentos emitirán sonidos disonantes. En la ejecución musical todos los instrumentistas deben actuar con uniformidad y espontaneidad según la melodía.

La armonía de la interpretación instrumental no se logra sólo con la destreza. La auténtica se obtiene en aquel colectivo de creación, en el cual todos sus integrantes actúan con una misma idea y sentimientos. Con estas condiciones se posibilita la unidad de los métodos, poses y movimientos interpretativos.

Existen instrumentistas que se entusiasman, sumergidos en el mundo musical, cuando tocan al compás de los otros, pero cuando no lo hacen, permanecen inexpresivos, lo que no debe ocurrir. Un poso en el proceso ejecutivo es, en todo caso, una interrupción en el marco de la música que se escucha, por eso el músico, toque o no, debe estar ensimismado en la melodía y actuar al unísono con los demás.

Al mismo tiempo que alcanzar la armonía de la orquesta, se requiere ensamblar ésta con las canciones de los personajes y con el *bangchang*.

Para que la orquesta y las canciones de los personajes tengan una adecuada simetría es indispensable que el director y los instrumentistas den una respuesta acertada a las demandas técnicas del acompañamiento instrumental y, a la vez, se adecúen al estado emotivo de los actores.

Como en el escenario se presentan varios personajes con diferentes caracteres y aspiraciones, lo concerniente a quién representa la orquesta y qué pensamientos y emociones trata de realizar, lo decide el estado emotivo del personaje que ella expresa. Esto demuestra que ha de existir un criterio principista en cuanto a la identificación emotiva entre el director y los instrumentistas con respecto a lo que se desarrolla en el escenario.

Ellos deben actuar, fundamentalmente, al compás del protagonista y del personaje central de cada escena en todo el decursar escénico. Al adentrarse en el mundo interior de estos personajes, podrán crear una interpretación orquestal que fluya en forma espontánea de acuerdo con lo que ocurre en la escena.

En el centro de la creación de las imágenes musicales de la ópera se encuentra el director, que es, por decirlo así, su “comandante”. El no sólo debe ser un artista que crea dichas imágenes, sino también un educador ideológico, un organizador que despierte la conciencia política y el entusiasmo creador de los actores e instrumentistas y que coordine sus labores creativas.

Para cumplir con su responsabilidad y papel como “comandante”, tiene que rechazar el sistema y el método de dirección arbitrarios,

consistentes en imponer de manera unilateral su voluntad, frenando la facultad creadora de los actores y músicos e impidiendo, a ultranza, la intervención de otros en lo que respecta a la interpretación musical.

En la dirección musical es preciso dar al traste con el sistema y método de creación caducos y sustituirlos por nuevos, que permitan a los actores e instrumentistas cumplir satisfactoriamente con sus tareas desde la posición y actitud de dueños. El director debe guiar y ayudar a todos los que participan en la creación operística para que realicen de la mejor forma las tareas descriptivas, uniendo sus fuerzas, con elevada conciencia política, responsabilidad y entusiasmo creador.

Una misión importante del director es trazar un detallado plan de interpretación sobre la base de un profundo análisis de la partitura y unificar las opiniones del colectivo de creación al respecto.

Al elaborarlo no debe exponer la partitura tal y como está, sino definir el rumbo de la creación de la música operística supliendo o perfeccionando lo que se omitió o quedó impreciso en las etapas de composición y arreglo, y presentarles su proyecto y opinión a los actores e instrumentistas para que los analicen en colectivo.

Durante el debate colectivo debe procurar que éstos planteen con entera libertad sus criterios, y guiarlos con acierto a adquirir uno en común acerca de la música para la ópera correspondiente, y a buscar vías originales para perfeccionar la presentación musical.

Una vez trazado este detallado plan de interpretación, el director ha de orientar sobre bases científicas y sistemáticas los ensayos de los actores e instrumentistas. Intensificarlos individualmente y por grupos constituye una premisa para elevar el nivel de interpretación de la música operística y lograr su armonía. En cuanto a los ejercicios de ambos, se debe tener como un principio la intensificación de los individuales antes de pasar a los colectivos y generales.

En la etapa de descripción musical, el director, además de adentrarse en el entorno musical, debe conducir hacia él a los actores y músicos, coordinar sus sentimientos con los de éstos, recalcarles los puntos claves —de manera que a la hora de cantar y tocar lo hagan con seguridad—, y

de modo especial, orientarlos a mantener con exactitud el ritmo de la ejecución.

Este último aspecto es importante no sólo para la ejecución orquestal sino también para el conjunto de la representación operística. Aunque el ritmo dramático depende en gran medida del trabajo de los actores, éstos no pueden menos que seguir el de la ejecución musical, toda vez que cantan y actúan conforme al desarrollo de la orquesta. Si el ritmo del drama es rápido o lento, está relacionado con cómo el director coordina el de la interpretación orquestal. Por eso debe mantener con exactitud este ritmo a tenor del curso general del drama.

No se debe acelerar o reducir de modo arbitrario el ritmo normativo de la ejecución orquestal, porque se ha acordado de antemano entre todos los actores, músicos y técnicos de la escenografía, sobre la base del contenido del drama. Si el director no lo mantiene como es debido, se creará confusión en el conjunto del desarrollo escénico, tales como la entrada y la salida de los actores, los cambios del set, el fondo y la iluminación, y como consecuencia es imposible alcanzar la simetría en la presentación operística. Al conservarlo de forma adecuada, es factible orientar con unidad las acciones de todos los integrantes del grupo de creación y coordinar sus diversos procesos.

El director debe presentar a los actores e instrumentistas como protagonistas de la composición de la música operística y poner en pleno juego su conciencia y facultad creativa de manera que ellos se adentren en el ámbito musical y desplieguen sus funciones interpretativas por un cauce correcto, así como plantearles elevadas metas para la creación de imágenes musicales y ser muy exigente con ellos. Sólo mediante la combinación de la educación con el control, es decir, enseñando y exigiendo que cumplan lo que les ha enseñado, es posible manifestar a plenitud la conciencia y la facultad creativa de los actores e instrumentistas.

El director, educador y conductor de otros, ha de estar preparado con más solidez que cualquiera en el plano ideológico y artístico, y poseer

gran capacidad para dirigir. Al ser competente, podrá cumplir a plenitud con su misión y papel como “comandante” de la interpretación musical.

3) EL DIRECTOR DE ESCENA ES EL RESPONSABLE DE LA ARMONIA ESCENOGRAFICA

En la creación operística el director de escena desempeña un papel de suma importancia. En ésta, al igual que en la producción filmica, él es su “comandante”. Si en la interpretación musical el director de orquesta es “comandante”, el de escena es el que con igual condición conduce todas las esferas de la creación operística, con unidad, incluida la musical.

Está encargado de reproducir en imágenes escénicas, vivas y armoniosas, lo descrito en la literatura, guiando de una manera unificada a los artistas de diferentes manifestaciones. Máxime en nuestra ópera, nueva en el contenido y original en la forma, que le plantea al director nuevas tareas desconocidas en la del pasado. A diferencia de ésta, no sólo es revolucionaria y múltiple en el contenido, sino que, además, sus medios de descripción son variados y complejos. El director de escena, coordinando las diversas imágenes que crean los artistas de forma individual, conforme a las exigencias de la “semilla” y a las características de la obra, tiene que producir novedosos cuadros armoniosos que constituyan una representación unificada, integral.

Para lograrlo es indispensable que se cuente con el núcleo. La representación artística se obtiene con la “semilla” como núcleo. También en la ópera ésta sirve de base a la presentación de los personajes y demás factores de la obra.

El factor principal que interviene en el esclarecimiento de la “semilla” radica en el carácter de los personajes. Por tanto, el director

de escena debe componer el drama y alcanzar la armonía de la representación, tomando por centro a los intérpretes.

Ha de situar el foco de su atención en dar vida a las imágenes que éstos encarnan, no sólo a la hora de estructurar los acontecimientos y crear los conflictos, sino también al utilizar los medios descriptivos. Le corresponde trabajar en este sentido para introducir una canción o un baile, acondicionar el ambiente escénico y darle perspectivas y organizar el desarrollo del drama y el cambio de las escenas. De esta manera obtendrá una magnífica armonía escénica.

Para estructurar el drama con las imágenes personales como eje, es necesario coordinar bien la expresión de los sentimientos. Esto es el fundamento de su organización. Al hacerlo de manera excelente es factible describir con acierto el mundo interior de los personajes, profundizar en sus relaciones dramáticas y dar frescura y vigor al avance del drama.

Por muy bien tramados que estén los acontecimientos, y por agudos que sean los conflictos, si los sentimientos de los personajes no se expresan como es debido, la ópera perderá su atracción estética. En ésta deben desarrollarse los sucesos y crearse los conflictos en correspondencia con el avance de las emociones, porque sólo de esta manera el escenario cobrará frescura e impresionará a los espectadores.

Coordinar de forma adecuada las emociones significa describir con veracidad sus manifestaciones, lo cual desempeña un papel importante para realzar la representación general de la ópera y atraer al público a la vida que se desarrolla en ella.

La conjunción de los sentimientos puede resultar verosímil cuando se corresponde con el carácter y la vida de los personajes. Como el sentir de las personas emana de su vivencia emotiva, es lógico que se coordine conforme al carácter de los personajes y a la lógica de su existencia.

Para cumplir con este objetivo se expresará con espontaneidad, y sin artificios, el complejo y diverso mundo de emociones que experimentan durante la lucha por hacer realidad sus ideales, y se describirán en detalle

sus variadas manifestaciones según el avance de la vida. Al hacerlo debe centrarse la atención en destacar la motivación principal.

En el caso de cada personaje se deben subordinar sus emociones secundarias a la fundamental, y en el de la representación general de la obra, supeditar las líneas de sentimiento de los personajes a la del protagonista. La concatenación de las emociones es de por sí un método descriptivo para manifestar la línea de motivaciones principales y la esencia de los caracteres y para esclarecer los aspectos fundamentales del desenvolvimiento de la vida.

Mediante la compaginación de los sentimientos se debe lograr que éstos se acumulen y se manifiesten oportunamente de acuerdo con el carácter de los personajes y la lógica de la vida. Sólo alternando adecuadamente la acumulación y la manifestación conforme al transcurso de la existencia se podrá mostrar con realismo el mundo espiritual de los personajes y que las canciones se escuchen con espontaneidad. Como las canciones operísticas son expresiones de los criterios y motivaciones de los personajes, inspirados en sus propias vivencias, pueden conmover a los espectadores cuando se interpreten en el momento oportuno, sobre la base de la aglomeración de los sentimientos.

Las coyunturas para su acumulación y manifestación han de establecerse a tenor de la lógica de la vida y del curso del drama. Si con el pretexto de amontonarlos, se dilatan demasiado sin darles ocasión para manifestarse y viceversa, el avance del drama tendrá lagunas y perderá atractivo estético.

Al respecto es importante aquilatar el avance emotivo general del drama. Si se coordinan los sentimientos, ateniéndose a cada escena por separado, se fragmentará su progreso y no podrá desarrollarse el drama con dinamismo y emotividad. Aun cuando en una escena se haya creado el estado emocional para introducir una canción, si esto entorpece el desenvolvimiento general de los sentimientos, se deberá buscar otro método descriptivo, de modo que se siga adelante con espontaneidad sin detenerse o interrumpirse.

Lo importante para obtenerlo es establecer los vínculos emotivos apropiados entre las escenas. Como en la ópera, con el cambio de las escenas es probable que se interrumpa el desarrollo de los sentimientos, es indispensable relacionarlas bien en el aspecto emotivo. Cuando las escenas varíen manteniendo en la forma debida el desarrollo lógico y el emotivo, será posible llevar con constancia la línea de sentimientos y conducir el drama, sin interrupción, hasta el tope.

Si se expresan con veracidad y profundidad o no los criterios y estados de ánimo de los personajes, depende por entero de los actores que los representan. Si éstos conocen con exactitud el mundo interior de los personajes y lo experimentan a fondo, pueden mostrar con verosimilitud sus ideas y sentimientos y encauzar con propiedad el avance de las emociones en correspondencia con lo exigido por el desarrollo del drama. Por tanto el director de escena tiene que centrar los esfuerzos en la labor con los actores, sobre todo, con los que encarnan a los personajes principales.

En relación con esto, es importante guiarlos con tacto a actuar de acuerdo con lo que demanda la vida real y con las características del nuevo género operístico. Debe lograr que ellos realicen su trabajo sobre la base de un correcto conocimiento y profunda experimentación del carácter y la vida de los personajes. En las obras artísticas, cuanto con mayor profundidad se encarne en las imágenes el propósito de los autores, en lugar de revelarse gráficamente, es tanto mejor. El autor procurará que su idea, aun cuando se materialice en cada imagen, se exprese con espontaneidad en el desarrollo lógico de la realidad. Sólo entonces podrá crear escenas verosímiles que se granjeen la simpatía del público. Al director de escena le compete, además, orientar a los actores a que, basándose a pie juntillas en la vida de los personajes, canten, hablen y actúen de modo tan espontáneo como lo hacen en la realidad.

Asimismo, debe dirigirlos con acierto para que, aun interpretando su papel con estricto respeto a la realidad, satisfagan las exigencias de la coordinación de sentimientos, que en su conjunto se basa en el mundo interior de los personajes representados por los actores, o dicho con más

exactitud, en su vivencia emotiva. Esto significa que al empalmar los estados de ánimo, el director debe prestar atención a la labor con los actores, sobre todo, a reflejar sus experiencias emocionales con respecto a los personajes. Debe dirigirlos de manera tal que revelen sin artificios los diversos sentimientos de los personajes, acumulándolos y manifestándolos acorde a los requerimientos de sus caracteres y a los del despliegue del drama en general.

Como los actores operísticos representan el carácter y la vida de los personajes fundamentalmente mediante las cantones, el director de escena, al orientar sus trabajos, debe poner interés en que ellos las interpreten bien. Para alcanzar este objetivo ha de orientarlos a que sus expresiones y gestos revelen con veracidad la idea y el sentir de las canciones y armonicen en la mejor forma con éstas. Han de evitarse aquellos que entorpezcan la interpretación musical, aunque sean impresionantes, mientras se debe apoyar y perfeccionar los que pueden realzarla, si bien en un principio parezcan impropios e imperfectos.

La obra operística es una creación común del colectivo. El director de escena, al estudiar el libreto, junto con el resto de los integrantes del grupo de creación, debe procurar que ellos lo consideren como su propia obra y tengan igual criterio sobre el mismo, ya que de esta manera se facilita la armonía de su representación. Lo más importante para arribar a esta opinión es que los componentes del grupo de creación comprendan con exactitud la “semilla” de la obra. Al apoyarse en ella con firmeza durante todo el proceso de la creación operística, es factible obtener la armonía entre la música, el baile, la escenografía y las restantes manifestaciones de la puesta en escena.

El director de escena tiene que llevar a cabo con energía la educación ideológica del conjunto en todo el proceso de la creación operística.

En la representación de la ópera se reflejan con fidelidad el estado ideológico y el nivel artístico del colectivo que la creó. También su armonía tiene por premisa la identidad ideológica y volitiva de este grupo. En un equipo de creación, cuyos integrantes discrepan al analizar

y comprender el libreto hasta en los aspectos más insignificantes, para no hablar de los que persiguen la notoriedad personal o dan primacía a la destreza individual, obviando la identidad de idea y voluntad, es imposible conseguir armonía en la representación de la ópera. Cuando todos posean una elevada destreza y realicen sus labores al unísono pensando como uno solo, sobre la base de la misma idea y voluntad, es factible alcanzarla, en el verdadero sentido de la palabra.

La educación ideológica de los miembros del equipo de creación desempeña un papel relevante no sólo en la elevación del valor ideológico de la ópera y en conquistar la armonía de su interpretación, sino también en la aplicación del principio de la rapidez creativa, y la formación revolucionaria de los creadores y artistas. El director de escena ha de anteponerla estrictamente a la orientación de la labor creativa. Mediante su intensificación debe conseguir que todos los componentes del grupo mantengan una sólida unidad en el plano ideológico y volitivo, manifiesten a plenitud su capacidad e inteligencia y hagan gala de un elevado espíritu colectivista. El objetivo de esta educación ideológica reside en producir en un tiempo breve obras de alto valor ideológico y artístico. Por eso, hay que llevarla a cabo con constancia y de modo ininterrumpido en todo el proceso de montaje de la ópera, en estrecha vinculación con la labor creativa.

El director de escena, como “comandante” del grupo de creación, debe mostrar su ejemplo en la práctica. Al actuar así, podrá unir a todos los integrantes del equipo en cuestión con una idea y propósito, guiarlos con certeza a desarrollar la “semilla” de la obra y llevar al escenario una ópera bella y amena.

* * *

Me he referido a la orientación del Partido para el desarrollo del arte operístico sobre la base de la idea Juche y a las vías concretas para llevarla a la práctica.

Si en nuestro país se ha efectuado con relevante éxito, y en un tiempo sumamente breve, la revolución operística, y se han creado cinco óperas revolucionarias, entre ellas “Mar de sangre”, esto se debe a la orientación del Partido con respecto al desarrollo del arte operístico y a los abnegados esfuerzos de los escritores y artistas, fieles sin límites a él.

Debemos sentir un legítimo orgullo y dignidad nacional de haber creado, en la época del Partido del Trabajo, las óperas de nuevo tipo, al estilo “Mar de sangre”, radicalmente distintas a las del pasado, y cuyas ventajas y vitalidad se han demostrado con amplitud tanto dentro como fuera del país, y de haber abierto la época operística revolucionaria.

Sin embargo, no debemos dormirnos sobre los laureles. Tenemos por delante la tarea de consolidar los éxitos de esta revolución, impulsarlos y situar en un peldaño superior nuestro arte y literatura acordes con las características del pueblo coreano.

Los escritores y artistas, en acato a las ideas artísticas y literarias jucheanas del gran Líder y a la orientación del Partido que las encarna, tienen que adentrarse en la palpitante realidad para producir más óperas y otras obras revolucionarias, y de esta manera contribuir en gran medida a la causa por la transformación de toda la sociedad según la idea Juche. Por el momento deben crear con éxito una nueva obra operística al estilo “Mar de sangre” con motivo del 30 aniversario de la fundación de Partido del Trabajo de Corea y así dar mayor brillo a esta significativa fecha.

Estoy convencido de que todos los escritores y artistas, dando prueba de su ilimitada fidelidad al Partido y al Líder, registrarán nuevos avances en la creación de obras artísticas y literarias de carácter revolucionario.

*Impreso en la República Popular
Democrática de Corea*

No. 007121