
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Pancu, Dorothea; Jorba, Manuel, dir. Ópera Nacional Rumana : génesis y desarrollo. 2008.

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/44618>

under the terms of the  license

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

FACULTAT DE FILOSOFIA I LLETRES

PROFESOR COORDINADOR: DR. MANUEL JORBA

**ÓPERA NACIONAL RUMANA.
GÉNESIS Y DESARROLLO**

AUTORA: DOROTHEA PANCU

JUNIO 2008

INDICE

ARGUMENTO	1
CAPÍTULO I. LA ÓPERA EN EL TERRITORIO RUMANO	8
I.1. CUÁNDO Y CÓMO APARECE LA ÓPERA EN RUMANÍA; CÓMO SE DESARROLLA	8
I.1.1. Los primeros espectáculos de ópera	8
I.1.2. Intentos de permanencia del género en los Países Rumanos	9
I.1.3. Los espectáculos líricos de Bucarest	11
I.1.4. Grupos y espectáculos en las primeras décadas del siglo XX	15
I.1.5. Acciones precursoras que favorecieron la aparición de la Ópera del Estado de Bucarest	19
I.2. LA ÓPERA RUMANA COMO INSTITUCIÓN ESTATAL	21
CAPÍTULO II. LA CREACIÓN NACIONAL	33
II.1. LOS PRIMEROS GÉNEROS MÚSICO-TEATRALES	33
II.2. LA CREACIÓN MUSICAL LÍRICA EN EL SIGLO XIX	35
II.2.1. El vodevil	35
II.2.2. La opereta	37
II.2.3. La ópera cómica	40
II.2.4. La ópera	45
II. 3. LA CREACIÓN RUMANA DE ÓPERA DEL SIGLO XX	50
CONCLUSIONES	122
ANEXO 1 Más de un siglo de creación nacional en el ámbito del teatro lírico	130
ANEXO 2 Óperas de duración breve próximas al género de la ópera de cámara	134
ANEXO 3 Óperas con temas literarios célebres	138
BIBLIOGRAFÍA	141

ARGUMENTO

Comencé a escribir el presente trabajo pensando en unas palabras que en los últimos años había oído muy a menudo: la globalización cultural y la integración europea. No creo haberles dado tanta importancia - no hice nada más que informarme sobre lo que significaban realmente - hasta el momento en el cual Rumanía se hizo miembro de la Unión Europea y me quedé sorprendida pensando en lo que significaba este hecho desde el punto de vista cultural. La primera respuesta que encontré fue “financiación”; la integración europea significa fondos para la cultura rumana. Luego pensé que no podía tratarse solamente de eso. ¿De qué más? Y luego cambié de perspectiva. Me puse en el lugar de “los demás” y la pregunta fue: “¿Qué aporta Rumanía; cuál es su dote cultural?” Me di cuenta de que, al igual que en cualquier circunstancia de la vida, la gran oportunidad no es la de recibir, sino la de ofrecer. A la vez que la integración europea, la cultura rumana tiene la oportunidad de entregar sus valores, de darlos a conocer, de contribuir a través de sus particularidades a lo que significa *unidad en la diversidad*, globalización cultural o espacio cultural aumentado.

El presente trabajo no habla de la Unión Europea o de la globalización, sino de la esencia de un ámbito al que me dediqué en los últimos años, sobre la creación nacional de ópera.

Muy pocas cosas se conocen sobre lo específico nacional de la ópera rumana, o de la ópera de Rumanía en general, y considero que este tema es aún más interesante dado que, en mi opinión, no hay una manera más elocuente de conocer a un pueblo que a través de su creación artística.

LA ESTRUCTURA:

Estructuré el trabajo en dos capítulos principales:

- La ópera en el territorio rumano y
- La creación nacional

El primer capítulo presenta la manera en la cual la ópera entró en el espacio geográfico rumano, bajo qué forma se presentaron las primeras representaciones líricas, cuáles fueron las compañías que contribuyeron antes que nada a la naturalización del género en Rumanía y luego a su desarrollo, con qué espectáculos de ópera tuvo sus primeros contactos el público rumano y

especialmente el de la capital (elegí la ciudad de Bucarest por ser ésta la más desarrollada en esos tiempos en cuanto a los espectáculos de teatro lírico), cómo se creó la institución de estado la Ópera Rumana – única todavía, mantenida sin ninguna competencia particular hasta el presente – y qué temporadas desarrolló “en libertad”, hasta la instauración del régimen comunista.

El segundo capítulo presenta la creación nacional desde los primeros géneros músico-teatrales, la creación lírica del siglo XIX, la creación rumana de ópera del siglo XX – el siglo durante el cual se desarrolló prácticamente la ópera rumana -, expone los más importantes títulos y autores, junto con elementos característicos de éstos, y se cierra con la ópera de cámara.

Las conclusiones tratan de enmarcar la creación nacional lírica en el contexto general del siglo XX, de las transformaciones culturales y artísticas de este período, siguiéndole las influencias.

El método de investigación a través del cual elaboré el presente trabajo fue la documentación.

Las fuentes utilizadas más a menudo fueron las publicaciones de la especialidad, las colecciones de prensa, las colecciones de carteles de la Ópera Nacional de Bucarest y los documentos bibliográficos.

LA IDEA:

El largo tiempo pasado desde la difusión internacional de la ópera hasta el momento en que este género se integró en la vida musical de Rumanía, hacia finales del siglo XIX, encuentra su motivación, entre otras causas, en un condicionamiento cultural sin un específico nacional en especial, y el mismo fenómeno se manifestó en diferentes regiones del mundo.

Un grupo relativamente pequeño de países europeos tuvieron la prioridad de la evolución cultural y artística, mientras que el resto solamente tomaron el producto cultural ya creado. Los países que disfrutaron plenamente del que probablemente fue el más ‘suculento’ período cultural, representado por los siglos XVIII y XIX, fueron Alemania, Austria, Francia e Italia.

Por lo demás, aun países que eran en ese momento grandes poderes políticos y militares, como por ejemplo el Imperio Ruso, importaron primero el arte occidental y luego desarrollaron creaciones propias.

La forma de arte escénico que los rumanos conocieron como primera etapa nacional fue el teatro.

El teatro con textos autóctonos evolucionó primero hacia la comedia y, más tarde, hacia el vodevil y el drama. Muy pronto las obras empezaron a ser ilustradas de manera sonora, con una música de escena interpretada por grupos instrumentales, compuesta o arreglada por los músicos, que se convirtieron en los empleados de las compañías teatrales.

Desde la música de escena no pasó mucho tiempo y se realizaron los primeros espectáculos de teatro con elementos musicales – secuencias cantadas, llamadas cuplés, para que luego naciera un género híbrido llamado *comedia con canciones* o *espectáculo mágico musical*, para consagrarse finalmente el término de vodevil, según la denominación francesa.

El siguiente paso hacia el espectáculo lírico fue la promoción a nivel nacional e internacional de este género, como una combinación entre comedia (sátira) y música (canciones y bailes). Siguió la opereta, la ópera cómica (en el sentido que tiene el término en francés, es decir la ópera con fragmentos de texto hablado) y finalmente la ópera propiamente dicha.

Pero vamos a ver brevemente cómo se desarrollan los acontecimientos a lo largo de los dos siglos representativos por la aparición y el desarrollo del teatro lírico en Rumanía.

El siglo XIX

El siglo XIX fue el siglo en el cual los rumanos conocieron las temporadas líricas, a través de las compañías extranjeras, mientras que los Conservatorios formaron las primeras generaciones de cantantes.

El camino hacia la ópera fue allando por las temporadas de ópera italiana, que, con el tiempo, se vuelven permanentes.

Después de 1885 empezaron a dar espectáculos las compañías rumanas también, que estaban en desventaja desde el principio a causa de la falta de medios financieros, de la falta del apoyo oficial y de la competencia desleal.

Las creaciones de ópera de aquellos tiempos trataban sobre todo temas inspirados de la vida de los rumanos, presentados a través de una música que recurría al folklore, que los músicos extranjeros habían descubierto y al que habían reconocido la originalidad.

Los comienzos del teatro lírico rumano

A pesar de que la primera ópera rumana en la plenitud del sentido de este término es *Petru Rares*, compuesta en 1889 por Eduard Caudella y representada en 1900, mucho antes aparecen en carteles las llamadas “óperas”, de hecho óperas cómicas y operetas de los compositores de Rumanía.

Los carteles que anunciaban las representaciones de teatro de Bucarest, señalan ya desde el principio una diversidad de subgéneros del género músico-teatral. Si fórmulas como ópera cómica, vodevil o comedia con canciones son bien conocidas, variantes como “tragiparada”, “espectáculo mágico nacional”, “obra de gran espectáculo”, “gran espectáculo mágico”, “hecho nacional”, sorprenden por la terminología subjetiva y no científica.

Del estudio de los datos aparecidos en los mismos carteles ya mencionados, se deduce que el mayor número de representaciones pertenece al vodevil, bajo dos formas: el vodevil propiamente dicho o la comedia-vodevil. Sigue en las preferencias “la comedia con canciones” y luego “la cancioncita” y “la cancioncita cómica”.

Las creaciones se inspiraban en temas nacionales y, aunque cómicos, los temas tenían un carácter satírico, sancionando las mentalidades humanas o las disfuncionalidades de la sociedad.

Aparecen como héroes negativos el boyardo cosmopolita, el aventurero politicón, el hombre de carrera, el funcionario corrupto, y como héroes positivos los bandoleros justicieros, la gente sencilla del pueblo, los *lăutari* (véase la nota 10 a pie de la página 33).

Los nombres que se relacionan con los más apreciados trabajos de teatro musical de la segunda mitad del siglo XIX, del vodevil y de la opereta, son: Alexandru Flechtenmacher, I. Andreas Wachmann, Ciprian Porumbescu, Eduard Caudella, George Stephanescu, Tudor Flondor.

Los títulos más populares: *Señora Chirita*, *La ciudad de Iasi en tiempos de carnaval*, *Cinel-Cinel*, *La piedra de la casa*, *Iorgu de Sadagura* firmadas por Alexandru Flechtenmacher sobre textos de Vasile Alecsandri.

La opereta *La vieja Harca*, escrita en 1847 por A. Flechtenmacher, sobre un texto de Matei

Millo, es considerado el primer trabajo rumano representativo para este género.

Hacia el final del siglo XIX, la creación destinada al escenario lírico evoluciona en el sentido de la intensificación del efecto dramático del libreto, y ahora las composiciones están influenciadas por las corrientes de las escuelas nacionales y del Romanticismo.

Olteanca, el trabajo del compositor Eduard Caudella del año 1880, contiene números musicales alternados con diálogos y desarrollos de los momentos de conjunto que encontramos en los finales de los actos y que acerca el género a la ópera cómica.

En la misma categoría pueden encajar *Nini* y *El sargento Cartucho* de C. Dimitrescu, *Sanziana* y *Pepelea* de G. Stephanescu, *Pentecostés*, *La boda campesina* de Iacob Muresianu.

Asimismo se compone la primera ópera romántica rumana en el año 1889: *Petru Rares* de Eduard Caudella, considerado el creador de la ópera rumana.

Junto con la decisión meritoria de presentar espectáculos de la literatura universal a cargo de la compañía rumana de ópera, se crea una imagen relevante del fenómeno lírico y una verdadera cultura de la ópera, hacia la cual empieza a dirigirse cada vez más la atención de los compositores.

Constantin Dimitrescu, Mauriciu Cohen-Lanariu, Alexandru Flechtenmacher, Ciprian Porumbescu continúan la formación de la escuela nacional de ópera, de interpretación y de creación a través de trabajos con temas históricos o de la vida del pueblo.

Se puede notar que, en el siglo XIX, el teatro lírico rumano conoció un desarrollo digno de consignar y, a pesar de que las partituras de ópera fueron pocas, tuvieron el mérito de haber cubierto el periodo de consagración.

El siglo XX

Después del año 1900, Tiberiu Brediceanu (con sus cuadros musicales *En la velada*, *En la cosecha*), Tudor Flondor (musicalizando las comedias de V. Alecsandri), Dimitrie Cuclin (que se inspira por lo general en leyendas y en temas pastorales o antiguos grecolatinos - *Traian* y *Dochia*, *Agamemnon*) prefiere temas ingenuos expresados a través de un lenguaje musical impersonal, en el cual la canción popular, aunque presente algunas veces en forma de cita, no corresponde al desarrollo dramático de la acción y acentúa la contradicción entre texto y

música.

La diversidad de los géneros en la ópera rumana se produce entre las dos guerras mundiales:

El drama popular aparece a la vez que la ópera *La desgracia* (1927) compuesta por Sabin Drăgoi, siguiendo el modelo de la obra de teatro homónima de I.L. Caragiale. Asimismo, es el primer trabajo con un contenido social, profundamente realista.

El drama psicológico está representado por la ópera *Marín el pescadero* (1932), compuesta por Martian Negrea, que se inspiró en la narración breve *Pecado de boyardo* de Mihail Sadoveanu. El conflicto social del medio popular rumano está reflejado tanto en el texto como en la música.

La tragedia lírica *Oedip* (1932) de George Enescu representa un momento de síntesis tanto de los procedimientos de transfiguración del folklore, es decir del lenguaje típico rumano, como de las orientaciones de la composición universal.

La ópera buffa *Mateo dice* (1938) de Ion Nona Otescu asume los principios de los contrastes dramáticos.

La ópera para niños *La cabra con tres cabritos* (1939) de Alexandru Zirra es una ópera-cuento, un subgénero con implicaciones directas en la evolución de la ópera de cámara, especialmente en lo que incumbe al lenguaje asequible y a las dimensiones reducidas.

El drama histórico aparece con la ópera *Alexandru Lăpusneanu* (1944) de Alexandru Zirra.

La comedia musical *Una noche tormentosa* (1950) de Paul Constantinescu prefigura la aparición de la ópera de cámara por sus dimensiones relativamente reducidas, por el ritmo veloz de desarrollo, por las modalidades de tratamiento vocal (recitativos, habla, habla cantada e incluso arias) e instrumental (la orquesta participa de la acción y aun del diálogo).

El período moderno de la ópera rumana se halla en la segunda mitad del siglo XX.

Las direcciones de orientación de los compositores se diversifican y el género cobra una apariencia cada vez más moderna. Por un lado aumenta la preferencia por los grandes temas históricos, por la creación de unos verdaderos frescos sonoros, como sucede en *Decebal*, *Ion Voda el terrible*, *La rebelión* de Gheorghe Dumitrescu, *La raza de los Soimaresti* de Tudor Jarda o *Pană Lesnea Rusalim* de Paul Constantinescu.

No obstante, aparece también el fenómeno de minimalización del género lírico-dramático, para conseguir la sencillez requerida por otro segmento del público, y es entonces cuando empieza el desarrollo de la opereta rumana: *Ana Lugojana* de Filaret Barbu, *¡Déjenme cantar!* de Gherase Dendrino.

Hacia la ópera de cámara, el paso se hizo paulatinamente, como ocurrió en el caso de la ópera contemporánea europea, a través de trabajos de transición que sólo contenían o sugerían rasgos del género.

La mayoría de los trabajos de ópera rumanos de la segunda mitad del siglo XX contienen características de la ópera de cámara, como, por ejemplo, pocos personajes, orquesta reducida, duración breve de desarrollo.

La ópera de cámara apareció en la creación rumana sobre todo en las últimas tres décadas, a causa de la necesidad de abordar un lenguaje más esencializado, con medios sencillos y que estén al alcance del compositor.

Algunos títulos del que por ahora es el último género surgido en la creación nacional, cerrarán esta breve presentación de los más importantes acontecimientos de la existencia del teatro lírico de Rumanía y dejarán lugar a la exposición detallada del tema.

Posficción, 1995

compositor Dan Dediú,

Urmuzica, 1996-1998

compositor Sorin Lerescu,

Jacques, 1986

compositor Radu Bacalau,

La trilogía de la fortaleza cerrada, 1973-1988

compositor Aurel Stroe.

CAPÍTULO I

LA ÓPERA EN EL TERRITORIO RUMANO

I.1. CUÁNDO Y CÓMO APARECE LA ÓPERA EN RUMANÍA; CÓMO SE DESARROLLA

El espectáculo lírico aparece en el espacio geográfico rumano a finales del siglo XVIII, principios del XIX, a través de las compañías extranjeras que vienen a dar espectáculos en las principales ciudades del país.

Sus representaciones consistían en obras teatrales, óperas y ballet. En aquel entonces, el espectáculo ofrecido al público rumano, bajo el título de “ópera”, en realidad era un género parecido al Singspiel o de una ópera cómica en sus formas más sencillas.

I.1.1. Los primeros espectáculos de ópera

Hasta que la Ópera Rumana empieza a funcionar, la vida musical de las ciudades rumanas y, en especial, la de Bucarest, era bastante rica, incluyendo el campo de los espectáculos líricos.

Había espectáculos de Ópera italiana, de otras compañías extranjeras, espectáculos de vodevil, de teatro guiñol, espectáculos de la compañía teatral rumana, representaciones acrobáticas, conciertos y bailes.

Las compañías extranjeras valoraban más la ópera, las rumanas preferían el vodevil y la opereta. Las condiciones materiales en las que se desarrollaban los espectáculos no permitían que ni los decorados ni los trajes fueran los requeridos; no se podían contratar coristas o instrumentistas suficientes y muchas veces se renunciaba a páginas enteras de la partitura.

También se organizaban recitales o representaciones mixtas con fragmentos de obras teatrales, de ópera y números de circo.

Los primeros espectáculos de ópera fueron representadas por compañías itinerantes italianas, francesas y alemanas. El hecho de que estos grupos también daban espectáculos en los países más desarrollados desde el punto de vista de la tradición de la ópera, hizo que su repertorio estuviera a la altura de las expectativas y de la moda de los países respectivos, con la puesta en

escena de creaciones de Wolfgang Amadeus Mozart, Carl Ditters von Dittersdorf, Domenico Cimarosa o Giovanni Paisiello, poco tiempo después de los estrenos absolutos de dichas creaciones.

Los principales centros en donde se hicieron espectáculos fueron sobre todo las ciudades de Transilvania, pero no solamente: Oradea, Sibiu, Timisoara, Cluj, Arad, Brasov, Iasi, Bucarest. En el siglo XIX se mantuvo la novedad y la modernidad del repertorio y los habitantes de estas ciudades tuvieron la oportunidad de ver creaciones de Gioacchino Rossini, Gaetano Donizetti, Vincenzo Bellini, Luigi Cherubini, Daniel François Esprit Auber, Etienne Nicholas Mehul, Giacomo Meyerbeer, Luigi Ricci, Carl Maria von Weber, Giuseppe Verdi.

El 8 de septiembre de 1818 se puso en escena en Bucarest el primer espectáculo de ópera, representado por la compañía de Johann Gerger: *L' Italiana in Algeri* de Gioacchino Rossini.

En rumano, los primeros espectáculos de ópera fueron puestos en escena en primer lugar por los alumnos de la escuela musical de Blaj, en el año 1825, y más tarde, en 1836, el equipo de la escuela de la Sociedad Filarmónica de Bucarest presentó aquí un espectáculo también en rumano, *Semiramide* de Gioacchino Rossini.

El mismo año, 1836, aparecen relatos en crónicas acerca de los vodeviles interpretados por una compañía rumana, una francesa y otra alemana.

I.1.2 Intentos de permanencia del género en los Países Rumanos¹

La falta de salas donde se pudieran representar los espectáculos fue uno de los problemas que frenaron el desarrollo y la popularidad del género. Ese tipo de edificios se hallaban sólo en Transilvania.

En Timisoara, el primer teatro existía ya desde 1781, y 15 años después se puso en escena *La flauta mágica* de Wolfgang Amadeus Mozart, tan sólo unos años después de su estreno absoluto. En esta ciudad siguió con frecuencia la presencia de las compañías de ópera extranjeras, alemanas y húngaras.

¹ El territorio actual de Rumanía fue dividido en tres partes distintas, conocidas bajo el nombre genérico de los Países Rumanos, hablantes de lengua rumana: Valaquia, Moldavia y Transilvania. El estado actual rumano (Rumanía) resultó de la unión de los principados de Moldavia y Valaquia, en el año 1859. Transilvania, incorporada a la parte húngara del Imperio Austrohúngaro entre los años 1867 y 1918, se unió con Rumanía en 1918, el año de la Gran Unificación.

Las temporadas se hacen cada vez más frecuentes y permanecen en Timisoara desde el año 1784.

Otros teatros fueron construidos en 1875 y en 1882, en este último dirigiendo el célebre Bruno Walter.

En Moldavia, en 1883, se presentaba la obra *La Dame Blanche* de Adrien Boieldieu.

En Iasi, la capital de Moldavia, venían grupos dirigidos por empresarios franceses (Foureaux, Delnary), alemanes (Tereza Frisch), italianos (Villa de Barbieri). En sus representaciones aparecen creaciones pertenecientes a Vincenzo Bellini, Giacomo Meyerbeer, Gaetano Donizetti, Daniel Francois Esprit Auber, Gioacchino Rossini.²

La compañía rumana pone en escena la primera opereta nacional (una representación teatral más desarrollada, con personajes y temas míticos), *La vieja Harca* de Matei Millo y Alexandru Flechtenmacher (Iasi, 1848).

En 1896 se construyó el Teatro Nacional de Iasi.

Temporadas permanentes están mencionadas a Bucarest desde el año 1843.

La temporada permanente no significó una fluidez absoluta de las representaciones o el contrato de una compañía única, sino la garantía, desde aquel año, de unas representaciones de ópera para cada temporada teatral.

En 1852 se construyó el Teatro Nacional de Bucarest.

En Craiova, donde ya había Teatro Nacional desde 1848, se desarrollan entre los años 1860-1870 temporadas teatrales líricas con óperas, operetas y *vodevilles*: *Lucia di Lammermoor*, *Linda di Chamounix*, *Crispino e la comare* de Luigi si Federico Ricci, *Baile de disfraces*, *Barbe-blue* de Jacques Offenbach; *vodevilles* de Alexandru Flechtenmacher y de J. A. Wachmann (*Papelka*, *El caballero de San Jorge*, *El corte del pelo*, *El amor del diablo*, *El soldado rumano*, *Dos ricos*, *El dinero del diablo* etc).

El primer intento serio de estabilizar una compañía rumana de espectáculos líricos lo hizo Aron Bobescu (Boba, Bobeni) con su compañía de opereta.

Se hizo en Craiova en 1889, pero se relacionó tanto con Moldavia como con Bucarest, activando más de 20 años haciendo giras en muchas ciudades. En el repertorio aparecían varios

² Conf. George Franga, *La Ópera Rumana sobre la escena del Teatro Nacional de Bucarest en textos y documentos, 1833-1920*, vol. I, Bucarest, 1960.

títulos rumanos, algunos significativos (*La vieja Harca* de Alexandru Flechtenmacher y Matei Millo, *Novilunio* de Ciprian Porumbescu), así como ciertas operetas importantes (*El vaivoda de los gitanos*, *Mam'zelle Nitouche*, *El vendedor de aves*).

Aron Bobescu compuso una opereta, *El pequeño pavo real de los bosques*, siguiendo el modelo de un cuento de Ion Eliade Radulescu.

La compañía interpretaba al final de los espectáculos y teatro y momentos coreográficos folklóricos.

En el año 1889 se funda la Sociedad de Arte Teatral de Craiova.

La temporada teatral dura 4 meses e incluye operetas y *vodviles* de Flechtenmacher, Porumbescu, J. A. Wachmann, Aron Bobescu, George Fotino.

I.1.3 Los espectáculos líricos de Bucarest

En Bucarest, la mayoría de los espectáculos son puestos en escena por la Ópera Italiana. Además de esta compañía también presentan espectáculos las compañías rumanas de operetas (y teatro) - Pascally, Petculescu, Alexandrescu.

El mayor problema de un edificio apropiado para espectáculos se solucionó apenas a mitades del siglo XIX gracias a la construcción en 1852 del Gran Teatro llamado desde 1877 el Teatro Nacional.

Ya desde el primer año de utilización, la escena del Teatro Nacional siempre fue el anfitrión para las compañías líricas, rumanas o extranjeras, que presentaron óperas, operetas y *vodviles*.

Los empresarios extranjeros dominaron la competición con los autóctonos, así que la mayoría de las compañías líricas eran extranjeras. No obstante, ocasionalmente, estos invitados intentan conectar más con el público, ofreciendo espectáculos con temas rumanos, interesantes para los habitantes de la capital, tal como sucedió, por ejemplo, en la temporada 1881-1882, cuando se puso en escena la obra *El bandolero justiciero* de Oreste Bimboni.

En los espectáculos de los empresarios extranjeros cantaban artistas rumanos también. Por ejemplo, en la Ópera Italiana, Elena Teodorini, (que luego cantó en la célebre Ópera La Scala

de Milán), aparece frecuentemente en las temporadas teatrales 1877-1880, obteniendo grandes éxitos en el escenario del Teatro Nacional en *Rigoletto*, *Ruy Blas* de Filippo Marchetti, *El barbero de Sevilla*, *Baile de disfraces*, *Norma*.

Los carteles de esta compañía teatral muestran lo mucho que se diversificó y se transformó el repertorio de ópera presentado en Bucarest.

Fijémonos en las obras que han sido puestas en escena:

Ernani, *Rigoletto*, *La Traviata*, *Baile de disfraces*, *Los dos Foscari*, *El trovador*, *Aida*,
La fuerza del destino de Giuseppe Verdi;
Ruy Blas de Filippo Marchetti;
Crispino e la comare de Luigi si Federico Ricci;
Faust de Charles Gounod;
Carmen de Georges Bizet;
La Favorita, *Lucrecia Borgia* de Gaetano Donizetti;
Norma de Vincenzo Bellini;
Ebreea de Jacques Elie Fromental Halevy;
El barbero de Sevilla de Gioacchino Rossini;
Los hugonotes, *Dinorah (Le pardon de Ploemel)* de Giacomo Meyerbeer.

En la temporada 1879-1880 en la Ópera Italiana se ponen en escena *Los hugonotes*, *Lucrecia Borgia*, *Dinorah*, *El trovador*, *Faust*, *Favorita*, *Aida*, *La fuerza del destino*.

LOS ESPECTÁCULOS DE LOS RUMANOS

Los espectáculos líricos de los rumanos se hacían en el Teatro Nacional y eran de dos tipos: los de la Sociedad dramática del Teatro Nacional (comedias con canciones, *vodeviles*, representaciones feéricas, operetas, óperas; éstas se desarrollaron hasta la temporada 1903-1904, cuando se renunció a ellas ante la fuerte competencia representada por la compañía de Nicu Poenaru) y los de la Ópera Rumana (los cantantes eran casi los mismos que actuaban en los espectáculos del Teatro).

Los cantantes rumanos presentan la primera obra en el ámbito de la compañía de la Sociedad Dramática del Teatro Nacional en la temporada 1879-1880. Se trata de la obra cómica en un acto “Buenas tardes vecino” de Ferdinand Poise, la música hecha por George Stephanescu, el

estreno el 8 de marzo de 1880.

Sigue *Olteanca* – la música de Eduard Caudella y Gh. D. Otremba, el libreto de G. Bengescu-Dabija, con el estreno el 27 de febrero de 1882.

La primera compañía profesional de ópera que presentó un espectáculo de ópera – en la plenitud del término, tal y como lo entendemos hoy en día – en rumano, fue la de George Stephanescu, que actuó *Linda di Chamounix* de Gaetano Donizetti en Bucarest, el 6 de mayo de 1885.

El evento coincide con la fundación de una institución lírica nacional, desgraciadamente de una manera efímera, pues, más allá del éxito obtenido, los impedimentos surgidos hicieron que esta iniciativa desapareciera rápidamente. Se dieron varias representaciones con *Faust* de Charles Gounod, *Fra Diavolo* de Daniel Francois Esprit Auber, *Ernani*, *El Trovador* y *La Traviata* de Giuseppe Verdi, *Don Pasquale* y *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, en su totalidad 18 espectáculos.

La primera representación hacía precisiones claras en el cartel de que primero se iba cantar en rumano.

Después de una pausa, en la temporada 1894-1895 la compañía teatral rumana vuelve con la presentación de *La Canción de Fortunio* de Jacques Offenbach y *Fra Diavolo* de Daniel François Esprit Auber.

La apertura de la temporada siguiente se hizo con el estreno de *La Dame blanche* de Adrien Boieldieu, seguida de títulos como *Si fuera rey* de Adolphe Adam, *Los diamantes de la corona* de Daniel Francois Esprit Auber, *Le precauzioni* de Enrico Petrella, *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni, *Norma* de Vincenzo Bellini, *La Favorita* de Gaetano Donizetti.

En el año 1897 la Ópera Rumana consigue un subsidio y presenta *Tannhauser* de Richard Wagner, y *Don Giovanni*. La compañía se componía de rumanos y extranjeros, y en ocasiones aparecían también invitados italianos, así como rumanos que no formaban parte de la compañía.

El 20 de febrero de 1898 la compañía rumana propone una ópera cómica nacional - *Nini* de Constantin Dimitrescu, el libreto de Dimitrie Ionescu Zane.

Desde el año 1898 el repertorio se enriquece con *Carmen*, *Los hugonotes*, *Faust*, *Navareza* de Jules Massenet, la opereta *Choufleuri* de Jacques Offenbach.

En la temporada 1899-1900 se ponen en escena *Aida*, *Baile de disfraces*, *Ernani*, *Rigoletto*, *La Traviata*, *Ebreea*, *Cavalleria rusticana*.

El 1 de noviembre de 1900, en la apertura de la temporada, se pone en escena la primera ópera rumana (se trata nuevamente del término de ópera en la acepción actual) - *Petru Rares* de Eduard Caudella, el libreto de Theobald Rehbaum (Rehbaumann) teniendo como fuente de inspiración una novela corta de Nicu Gane.

Se trata de una obra histórica romántica en la que aparecen también secuencias bailables folklóricas – el *brâu*³ y la *hora*⁴.

El evento demostró que aun desde el período de comienzo de los espectáculos líricos rumanos los creadores autóctonos empezaron a componer partituras según el teatro musical. Estos trabajos eran en un principio *vodevilles*, comedias con canciones, operetas, más tarde óperas cómicas y luego óperas en el verdadero sentido de la palabra.

Los primeros autores que firmaron trabajos lírico-dramáticos de gran amplitud fueron George Stephanescu, Eduard Caudella, Mauriciu Cohen-Lanariu.

En la temporada 1900-1901 el repertorio aportaba *La Gioconda* de Amilcare Ponchielli, *Norma* de Vincenzo Bellini, *El trovador* de Giuseppe Verdi, *La africana* de Giacomo Meyerbeer, *El barbero de Sevilla* de Gioacchino Rossini, opereta *El vendedor de aves* de Karl Zeller.

La compañía se separa, así que en la temporada 1901-1902 ya no se puso en escena ninguno de los espectáculos de los rumanos.

³ Baile popular rumano en círculo durante el cual los bailarines se agarran el uno de la cintura del otro.

⁴ Baile popular rumano de ritmo lento, durante el cual los bailarines se agarran de la mano, formando un círculo cerrado.

I.1.4 Grupos y espectáculos en las primeras décadas del siglo XX

LA OPERA ITALIANA

La ópera italiana sigue con sus temporadas en el Teatro Nacional de Bucarest, alternando con la compañía teatral. Estos espectáculos se dieron sea en el Teatro Nacional sea en el Teatro Leon Popescu – posteriormente conocido con el nombre de Teatro Lírico.

Entre las óperas puestas en escena más a menudo figuran *La Favorita*, *La Gioconda*, *Mignon*, *Ruy Blas*.

En general el idioma en el que se cantaba era el italiano, pero no pocas veces se solía que el solista cantara en su idioma.

En las temporadas 1901-1902 y 1902-1903 está presente en Rumanía Pietro Mascagni, quien dirige también su obra más conocida - *Cavalleria rusticana*.

Para la temporada 1903-1904 aparecen como espectáculos: *Otello* de Giuseppe Verdi, *Lohengrin* de Richard Wagner, *Los hugonotes* de Giacomo Meyerbeer, *Manon Lescaut* de Giacomo Puccini, y se realiza el estreno rumano de la obra *Mefistofele* de Arrigo Boito, en el Teatro Nacional (1903).

En la temporada 1904-1905 el repertorio es amplio, con títulos conocidos pero también con unos menos puestos en escena en esos tiempos en Rumanía, tal como *Wilhelm Tell* de Gioacchino Rossini. Se presenta la ópera *Romeo y Julieta* de Charles Gounod.

En 1907 encontramos en el cartel la ópera *Zaza* de Ruggiero Leoncavallo.

En la temporada 1907-1908 se ponen en escena: *Rigoletto*, *El trovador*, *Ernani* de Giuseppe Verdi, *El barbero de Sevilla* de Gioacchino Rossini.

En la misma temporada pueden verse en Bucarest *Los hugonotes* de Giacomo Meyerbeer si *Los puritanos* de Vincenzo Bellini.

En la primavera del año 1908, una compañía italiano-rumana pone en escena *Iris* de Pietro Mascagni, *Werther* de Jules Masenet, *Tosca* de Giacomo Puccini, *Norma* de Vincenzo Bellini etc.

Durante un año la ópera italiana falta del escenario; sus espectáculos son reproducidos en 1910

por la compañía coordinada por Hariclea Darclee.

Llaman la atención títulos como *Andrea Chenier* de Umberto Giordano, el estreno rumano de la ópera *Adriana Lecouvreur* de Francesco Cilea, un espectáculo con el segundo y tercer acto de la ópera *L'Amico Fritz* de Pietro Mascagni.

La compañía Castellano es la última que dio espectáculos en Bucarest, hasta el año 1913.

En 1914 comienza la guerra y se interrumpe la circulación internacional de las compañías líricas; después de 1918 la corriente pro-nacional trae en primer plano la Ópera Rumana.

OTRAS COMPAÑÍAS TEATRALES EXTRANJERAS

Aunque tenían la supremacía en el ámbito del teatro lírico, los italianos no fueron los únicos extranjeros que hicieron espectáculos de ópera en Bucarest, en los primeros años del siglo XX.

La compañía lírica del Teatro Nacional de Praga (que cuenta 80 personas) aparece en Bucarest en 1903 y presenta creaciones checas como *La novia vendida*, *Dalibor* y *El beso* de Bedrich Smetana, al lado de *La dama de picas* de Piotr Ilich Tchaikovski, *Las narraciones de Hoffmann* de Jacques Offenbach y *Los rebeldes* de K. U. Kowarovici.

En 1906 una compañía teatral de Francia presenta obras maestras francesas, pero también obras que hoy en día ya no son puestas en escena con tanta frecuencia, creaciones como *Mireille* de Charles Gounod, *Mignon* y *Hamlet* de Ambroise Thomas, *Los pescadores de perlas* de Georges Bizet, *Dinorah* de Giacomo Meyerbeer.

Tampoco faltan los conjuntos de Alemania que, por ejemplo, actúan en 1910 en creaciones wagnerianas - *El holandés errante* (estreno en Rumanía), *Lohengrin*, *Tannhauser*, dos óperas de Giuseppe Verdi y *Faust* de Charles Gounod.

Entre 1917-1918, cuando ocupan Bucarest, los alemanes traen compañías teatrales líricas de Alemania: la Ópera de Darmstadt (en 1917, con *Lohengrin*, *Fidelio*, etc.) y Hoftheater Dessau (en 1918, con *Lohengrin*, *Tannhauser*, *Tristán y Isolda*, *Los maestros cantores de Núremberg*, *Walkyrie*, *Tiefland* de Eugene d'Albert, etc).

COMPAÑÍAS TEATRALES RUMANAS DE OPERETA

Nicu Poenaru organizó su propia compañía, que ponía en escena operetas. Esta agrupación fue una de las más poderosas compañías líricas. En Bucarest logró adentrar en el Teatro Lírico, su año tope siendo 1903. Siguieron jiras en el país con operetas y óperas cómicas.

Constantin Grigoriu a través de su compañía, llamada "Compañía Lírica Rumana", fue el que trajo, desde septiembre de 1904, un gran éxito del género de la opereta.

Esta compañía itinerante era una de las más admiradas. Los espectadores venían a montones, atraídos por los intérpretes que aparecían en el cartel, elegidos entre los mejores artistas del país.

El repertorio incluía operetas vienesas que estaban de moda, y títulos *clásicos* como *El vendedor de aves*, *El vaivoda de los gitanos*, *El murciélago*. Asimismo han puesto en escena de manera consecuente creaciones rumanas (obras cómicas).

La compañía tenía orquesta, tenía coro y además de un núcleo principal se contrataban artistas locales, con los que se hablaba anteriormente, de tal manera que a la llegada a la ciudad de la compañía teatral éstos ya conocieran las partituras.

“La Compañía lírica Grigoriu” desempeñó su actividad durante diez años y tuvo en su repertorio no sólo operetas sino también óperas - *Las narraciones de Hoffmann* de Jacques Offenbach, *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni, “*Los payasos* de Ruggiero Leoncavallo, *Don Pasquale* de Gaetano Donizetti, *Werther* de Jules Massenet.

La compañía de operetas "Gr. Gabrielescu" fue la primera que presentó en rumano la ópera *La Bohème* de Giacomo Puccini, en el año 1916.

La compañía de operetas “Al. P. Marinescu” comenzó su actividad en 1878 e intensificó su presencia bucarestina en 1897-1901.

Pusieron en escena operetas, la ópera cómica *Si fuera rey*, la ópera *Las narraciones de Hoffmann*.

Sobrevivió hasta los años de la primera guerra mundial.

Además de las compañías rumanas había también compañías extranjeras de opereta, pero, en este ámbito, la seria competencia de los artistas autóctonos impidió la generalización de la

costumbre de invitar solamente grupos del extranjero.

Del repertorio de operetas de finales del siglo XIX no podían faltar los títulos relevantes y éxitos del género: *El vaivoda de los gitanos*, *El vendedor de aves*, *La viuda alegre*, *Sangre vienesa*, *Silvia*, *El encanto de un vals*, etc.

Asimismo, la última parte del siglo XIX aporta a la creación rumana también unos títulos representativos del género de la opereta y de la ópera cómica, fomentando la idea de que la esfera músico-teatral es una dirección principal de preocupación para los creadores rumanos.

En Brasov tiene lugar en 1882 el estreno de la opereta *Novilunio* de Ciprian Porumbescu (con un tema de inspiración folklórica tratado por el poeta Vasile Alecsandri), realizada por un conjunto de aficionados. Se trata de una música armoniosa, animada, de un auténtico carácter nacional.

En 1897 se pone en escena la opereta *El sargento Cartucho* de Constantin Dimitrescu.

El más importante representante de la ópera cómica es Eduard Caudella que escribe *Olteanca* (en 1879), *La hija del campesino* (en 1882), *El boyardo Baltag* (en 1882), *El príncipe Epaminonda* (en 1883).

George Stephanescu también muestra interés por la ópera cómica, escribiendo *Sanziana* y *Pepelea* y proyectando otros dos trabajos más que se habían quedado sin terminar.

Mauriciu Cohen-Lanariu compone las óperas *Mazeppa*, *La isla de las flores*, *En vísperas de la boda* y *Tudorel*.

Así como la opereta cautivó la atención de los amantes de *vodevil*, en los años anteriores a la primera guerra mundial, el teatro de revista se convirtió en una competidora para la opereta.

A principios del año 1916, la vida musical llegó a la cumbre del desarrollo en su lado lírico-teatral, habiendo al mismo tiempo a Bucarest dos compañías de opereta, una de ópera italiana y “La Compañía de Ópera y Ópera cómica”.

I.1.5 Acciones precursoras que favorecieron la aparición de la Ópera de Estado de Bucarest

Después de firmarse la tregua en 1918 los artistas regresan a Bucarest, al mismo tiempo que la vida pública en la capital vuelve a la normalidad.

En octubre de 1918 aparece otra compañía de ópera rumana, llamada “Compañía rumana de ópera y ópera cómica de los artistas asociados”.

Estos meses, al igual que en la primavera y el verano de 1919 se comprueban ciertas acciones de organizar un grupo que dé espectáculos en el Teatro Nacional y que obtenga estatuto de Ópera Rumana.

Bajo el pretexto que no hay condiciones necesarias para compartir la distribución de la actividad y del espacio de actuación y de ensayo, la intención de conceder a un grupo lírico el derecho de actuar en la sala del Teatro Nacional sigue sin resultado.

Además, se arguye que las tardes de ópera harán que numerosas obras rumanas ya no puedan ser preparadas y puestas en escena, a causa de la falta de espacio para los ensayos, añadiéndose la escasez de los vestuarios, de los cuartos, de la decoración, de los trajes.

Asimismo aparece la idea de que la ópera no es una institución rumana, sino que es una reproducción de las óperas extranjeras, que se construiría en un nivel inferior al de los extranjeros, todo ello en detrimento del arte dramático nacional.

En otoño del mismo año, 1919, se constituye “La Sociedad Lírica Rumana – La Ópera”, bajo el alto patrocinio de S. M. la Reina María.

La nueva compañía garantiza espectáculos desde la primavera del año 1919, en el Teatro Nacional. En la primera temporada se ponen en escena *Aida*, *Lakme* de Leo Delibes, *Tosca*, *Cio-Cio-San*, *Rigoletto*, *Carmen*, un total de casi 50 espectáculos.

En la siguiente temporada, el Teatro Nacional ya no acepta compartir el espacio de actuación y de ensayos, la Ópera siendo obligada a trasladarse al Teatro Lírico. La escena demasiado pequeña de aquí hace que los montajes sean elegidos entre los que tienen un grado mínimo de carácter espectacular de la imagen.

Por consiguiente la Ópera apareció como una sociedad de capital privado, a la que los artistas aportaron una contribución material equivalente al valor de su prestación escénica. De este modo, cada miembro fundador contribuyó con el contravalor en dinero de un número de

algunas presencias sobre la escena, como un apoyo ofrecido a la Sociedad hasta que los ingresos podrían compensar los gastos y que se lograba llegar a la remuneración de los solistas. Además de estos fondos apelaron a donaciones, se hicieron conciertos en su beneficio, y a menudo los artistas renunciaron a las remuneraciones merecidas, por devoción y espíritu de sacrificio.

La segunda temporada (1920-1921) se abre con *Samsón y Dalila* de Camille Saint-Saens y tiene como estrenos a *Faust* y *Gioconda*. El repertorio incluía también algunos títulos, la orquesta se componía de 80 personas, gran mayoría de los solistas eran rumanos.

El estado interviene con apoyo, pagando el alquiler de la sala del Teatro Lírico para los espectáculos de ópera.

La falta de dinero crea un estado de conflicto, allanado por la intervención de las autoridades culturales que deciden la liquidación de la sociedad privada (el 26 de enero de 1921) y el comienzo de los trámites para la nacionalización de la Ópera.

I.2. LA ÓPERA RUMANA COMO INSTITUCIÓN ESTATAL

El debut oficial de la nueva institución tiene lugar el 8 de diciembre de 1921, con el espectáculo *Lohengrin* de Richard Wagner.

Esta primera temporada siguió con *La Bohème* de Giacomo Puccini, *Mefistofele* de Arrigo Boito, luego *Carmen* de Georges Bizet, *Tosca* de Giacomo Puccini. Sigue el estreno de *Lakmé* de Leo Delibes y *Aida* de Giuseppe Verdi.

LAS TEMPORADAS ANTERIORES A LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL⁵

La temporada 1922 – el estreno de *El holandés errante* de Richard Wagner. En menos de dos semanas siguió *El barbero de Sevilla* de Gioacchino Rossini.

El siguiente estreno se llamó *La novia vendida* de Bedrich Smetana, luego *Madame Butterfly* de Giacomo Puccini.

Un nuevo estreno fue *Werther* de Jules Massenet, seguido por *Faust* de Charles Gounod.

El final de la temporada trajo como novedad *El baile de disfraces* de Giuseppe Verdi.

A través de los años aparecen cada vez más invitados extranjeros – de Rusia, Italia, Polonia, Francia.

La temporada 1923-1924 comienza con otro estreno de Wagner: *Walkirya*.

A principios del año 1924 se presenta por primera vez *Los payasos* de Ruggiero Leoncavallo. Siguió luego *La Wally* de Alfredo Catalani y *Manon* de Jules Massenet.

En la siguiente temporada (1924-1925) el primer estreno fue *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni, luego *La Traviata* de Giuseppe Verdi, *Fedora* de Umberto Giordano, *Hansel y Gretel* de Engelbert Humperdinck y *Rigoletto* de Giuseppe Verdi.

La temporada 1925-1926 trae un estreno de prestigio: *Boris Godunov* de Modest Petrovici Musorgski.

⁵ Los datos sobre estas temporadas son tomados de *La Ópera Rumana de Bucarest* de O. L. Cosma. La colección de carteles y datos presentada por G. Franga en su libro dedicado a la Ópera Rumana influyó decididamente en la renovación de la estructura de los repertorios que se presentaron durante las temporadas.

A continuación se realizaron *Las narraciones de Hoffmann* de Jacques Offenbach y *Salome* de Richard Strauss.

El primer estreno de la temporada siguiente (1926-1927) fue *El rey de Ys* de Edouard Lalo.

Siguió *Gianni Schicchi* de Giacomo Puccini y se retomó *Lohengrin*.

Pero desde el punto de vista de la música rumana el gran evento, que tuvo lugar el 16 de abril de 1927, fue la presentación de la primera partitura lírica de la creación nacional: *La boda trágica* de Alexis Catargi (trabajo que había tenido su estreno mundial en Monte Carlo, cinco años antes).

Los ecos fueron positivos tanto desde el punto de vista de la prensa como del público, y al final todos estuvieron de acuerdo con que la música rumana fuera apoyada y a continuación se piden nuevos títulos, que serían cada vez más interesantes.

Un segundo evento de la temporada puede considerarse la presencia del compositor Pietro Mascagni en la Ópera, quien dirigió su celebre creación *Cavalleria rusticana*, en el mes de junio.

En rumano se puso en escena *Ebreea* de Jacques Elie Fromental Halevy.

La temporada 1927-1928 tiene como primer estreno *El rapto en el serrallo* de Wolfgang Amadeus Mozart. Sigue *Aida* a principios del año 1928 y luego el nuevo estreno de *El trovador* de Giuseppe Verdi.

En primavera llega de jira una compañía lírica parisiense, cuyos miembros son solistas de la Ópera Comica de la capital de Francia. Ellos cantaron en los espectáculos de la Ópera Rumana, interpretando partituras francesas. Por primera vez se representó la escena lírica *En la velada* de Tiberiu Brediceanu, creación que tuvo gran éxito. Luego siguió otra creación rumana: *La desgracia* de Sabin Dragoi siguiendo el modelo del drama homónimo de I. L. Caragiale.

La temporada 1928-1929 trae a la escena un valioso estreno - *La dama de picas* de Piotr Ilich Tchaikovski. En la primera parte del siguiente año se pone en escena *Mignon* de Ambroise Thomas.

En marzo se juega *Aleodor* de Victor Gheorghiu. La huelga de los coristas y la baja calidad de la música hicieron que las reacciones fueran negativas.

La temporada se cerró después de estrenarse un tríptico de óperas en un acto: *Bastien y*

Bastienne de Wolfgang Amadeus Mozart, *La Serva padrona* de Giovanni Battista Pergolesi y *El secreto de Suzanna* de Ermanno Wolf-Ferrari.

Un nuevo título wagneriano abre la temporada 1929-1930: *Tannhauser*.

La Sociedad Rumana de Radio hace la propuesta de iniciar las transmisiones de espectáculos a través de las ondas. Siguió un nuevo estreno de mucho éxito – *El caballero de la rosa* de Richard Strauss. Hasta el final del año se logra realizar otro estreno, con la obra *Don Pasquale* de Gaetano Donizetti.

En enero de 1930 apareció sobre el escenario bucarestino el célebre ruso Feodor Chaliapin, en el papel protagónico de *Boris Godunov* y en el papel de Mefisto de *Faust*.

El siguiente estreno fue al comenzar la primavera: la opereta *El murciélago* de Strauss-hijo.

Otro evento de gran importancia lo constituye la presencia del célebre Titta Ruffo, que canta en el papel de Fígaro de *El barbero de Sevilla* de Rossini, con muchísimo éxito.

La crisis económica hizo que se produjera una situación sin precedente: la suspensión de la actividad en la ópera, hasta el mes de enero del siguiente año.

La temporada 1930-1931 duró solamente unos cuantos meses, el primer estreno siendo *El matrimonio secreto* de Domenico Cimarosa, al principio del mes de abril.

El príncipe Igor de Alexandr Borodin fue el estreno que abrió la temporada 1931-1932. Poco tiempo después siguió la opereta *El vaivoda de los gitanos* de Johann Strauss-hijo y luego un nuevo estreno, el opus lírico beethoveniano *Fidelio*.

Antes de acabarse el año 1931 aparecen otros estrenos – *La chica del oeste* de Giacomo Puccini, *La gran noche*, cuadro musical de Tiberiu Brediceanu y la ópera *Thais* de Jules Massenet.

La temporada 1932-1933 menciona el estreno wagneriano *Parsifal*, título de gran prestigio para cualquier Opera.

En corto tiempo siguieron: *Andrea Chenier* de Umberto Giordano, *Lucia di Lammermoor* de Gaetano Donizetti, *Ernani* de Giuseppe Verdi, *La hora española* de Ravel. A continuación hubo otro estreno de una partitura moderna: *Las joyas de Madona* de Ermanno Wolf-Ferrari. En abril se montó *Tiefland (El llamamiento de las montañas)* de Eugene d'Albert.

Tras unos problemas vinculados con la falta de fondos al nivel del Ministerio de Artes, el mismo año nace una crisis que lleva directamente al abandono de la concesión.

De este modo, la temporada 1933-1934 comenzó muy tarde y el primer estreno es en el mes de

febrero de 1934: *Tristán e Isolda* de Richard Wagner.

La siguiente novedad pertenece al repertorio de opereta – la adaptación de Heinrich Berté de las canciones de Schubert concretada en *La casa con tres chicas*. Se pone en escena la ópera *Las alegres comadres de Windsor* de Otto Nicolai.

La temporada 1934-1935 tiene su primer estreno en diciembre, se trata nuevamente de una ópera wagneriana, un evento artístico: *Los maestros cantores de Núremberg*. El siguiente estreno, un título menos importante, una opereta de Franz Lehar - *Frederika*.

Al celebrarse el centenario de la muerte de Bellini artistas italianos aparecieron en *Norma*, un estreno criticado por el hecho de que había cortes en la partitura.

La siguiente temporada (1935-1936) presenta un evento importantísimo: el montaje de una comedia musical, *Una noche tormentosa*, de Paul Constantinescu, simultáneamente con *Constantin Brancoveanu* de Sabin Dragoi.

Hasta el siguiente estreno, *Si fuera rey* de Adolphe Adam, se siguen jugando *El barbero de Sevilla* y *La Traviata*.

Se montó una prestigiosa partitura mozartiana: *Don Giovanni*.

El último estreno de la temporada fue *Adriana Lecouvreur* de Francesco Cilea.

La temporada 1936-1937 trajo solamente un estreno en su primera parte, una ópera rumana firmada por Ion Borgovan: *El pájaro maravilloso*.

En primavera hay un estreno lírico rumano: *La noche de San Jorge*, ópera cómica de Tudor caballero de Flondor.

La temporada siguiente (1937-1938) trajo aun desde la primera noche el encuentro con la obra maestra mozartiana, *Las bodas de Fígaro*.

A finales de otoño aparece un nuevo título de prestigio – *Otello* de Giuseppe Verdi, luego la ópera *Evgueni Oneguín* de Piotr Ilich Tchaikovski.

Un gran evento fue la jira de la Ópera de Estado de Frankfurt con *El anillo del nibelungos* de Richard Wagner, añadiéndose también *El caballero de la rosa* de Richard Strauss.

La temporada 1938-1939, la última en tiempos de paces en Europa, comenzó a mitades de octubre, el primer estreno siendo la ópera cómica *Los cuatro rústicos* de Ermanno Wolf-Ferrari. En marzo se realizó un estreno memorable, con la última creación de Verdi, *Falstaff*.

Se presentó una partitura rumana, el cuadro musical *En la cosecha* de Tiberiu Brediceanu.

Un grupo de solistas rumanos agradecieron a los artistas alemanes su visita, actuando en Frankfurt en *Rigoletto* y *Boema*.

La temporada 1939-1940 – el estreno de *La flauta mágica* de Wolfgang Amadeus Mozart.

La Ópera invitó para varios títulos al célebre barítono Mariano Stabile (*Falstaff*, *Otello*, *El barbero de Sevilla*), y después volvieron los artistas alemanes de la Ópera de Frankfurt, nuevamente con la Tetralogía wagneriana.

En la misma temporada cantó en Bucarest el gran tenor italiano Aureliano Pertile, en *Otello* de Giuseppe Verdi. Se estrena también *Luisa* de Gustave Charpentier.

También se presentó *La Traviata* de Giuseppe Verdi.

En los carteles de la Ópera aparecían los nombres de varios artistas, llegados desde Francia, Italia, Alemania.

La temporada 1940-1941 fue marcada por la cesión de grandes partes del territorio rumano, por la entrada de Rumanía en la guerra, del régimen de derecha y por el terrible terremoto del otoño de 1940.

El Teatro Lírico ya no se utilizaba y la Ópera se traslada al Teatro La Reina María. El primer estreno se hace apenas en febrero – una partitura rumana, *Con el amor no se juega* de Constantin C. Nottara.

Lo que siguió fue otra ópera rumana: el drama histórico *Alexandru Lapusneanu* de Alexandru Zirra.

La primera temporada de guerra (1941-1942) apenas trae un estreno en Navidad. La renovación del repertorio se produjo a través de la ópera-cuento *La cabra con tres cabritos* de Alexandru Zirra. En primavera hubo otro estreno – *Ariadna en Naxos* de Richard Strauss.

Siguió otra temporada (1942-1943) con problemas, preocupaciones y los bombardeos a los cuales estaba sometida la capital. El estreno preparado fue *La reina de la primavera* (*Die Maienkonigin*) de Christoph Willibald Gluck.

El siguiente evento fue el estreno de la ópera *El evangelista* (*Der Evangelimann*) de Wilhelm Kienzl.

La música rumana está presente en *La Semana Santa* de Nicolae Branzeu.

El final de la temporada trajo la aprobación para la creación de una orquesta propia de la Ópera,

encontrando de esta manera una mejor solución para la orquesta de la Filarmónica, excesivamente solicitada.

La temporada 1943-1944 debutó con la ópera rumana *El Junco Emperador* de Lucian Teodosiu. A continuación se montó *Der Freischutz* de Carl Maria von Weber.

En la primavera del 1944 se hace la jira de la Opera de Estado de Viena, teniendo en frente al director de orquesta Karl Bohm, presentándose al público rumano *Cosí fan tutte* de Wolfgang Amadeus Mozart.

La temporada siguiente, 1944-1945, aparece bajo el signo de la ocupación del país por los ejércitos soviéticos y de la pérdida de la esperanza para la restauración del Teatro Lírico, completamente destruido por los bombardeos. Desgraciadamente, las bombas habían llegado también al Teatro Nacional, la Ópera perdiendo de este modo hasta la posibilidad de llegar a ser alojada en un escenario de dimensiones medianas.

A la vez, poco a poco empezaron las interferencias de orden político, las depuraciones, las determinaciones de cualquier tipo.

Como estreno se eligió la reproducción de la opera *Evgueni Oneguin* de Piotr Ilich Tchaikovski. Pero el verdadero estreno fue la ópera *Casanova* de Mihail Daia, a finales del mes de abril.

Después de 1945 la Opera comenzó una nueva etapa, así como todas las instituciones rumanas. Directrices de orden político empezaron a infiltrarse cada vez más agudo en la actividad de la institución, imponiendo la toma de decisiones vinculadas al repertorio, al personal artístico, a las jiras, etc.

Durante un tiempo – según el modelo soviético – las óperas de Richard Wagner fueron eliminadas, bajo el pretexto de que representaban la ideología nazi.

Se impuso la idea de apoyar las óperas rusas y soviéticas, que tuvieron un peso importante en el programa de la temporada.

A la vez apoyaron la creación nacional también, especialmente aquella relacionada con la historia nacional, “el presente radiante”, las cualidades del proletariado, la lucha entre la retrógrada y el progresista, la presentación de los activistas políticos, de los líderes, la crítica de la burguesía y de los hacendados.

Aun así, afortunadamente, el repertorio tradicional se mantuvo en una proporción prácticamente mayoritaria.

Poco a poco las cosas empezaron a tomar un camino más cerca de lo normal.

El período 1945-1950 fue muy duro, y sin embargo se trataba de una etapa de reorganización. El comienzo de los años '50 fue más problemático desde el punto de vista político, pero después de la muerte de Stalin y después de deshacerse de las obligaciones absurdas, la actividad de la Ópera se dirigió hacia una nueva evolución.

A través de los eventos de gran importancia de ese tiempo hay que recordar la construcción de una nueva sede, el Teatro de Ópera y Ballet en una zona cercana al centro de la Capital.⁶

Dejando a un lado la rigidez y los bajorrelieves del frontispicio, el edificio es notable y fue una entrada en la normalidad en lo que incumbe la necesidad de la existencia de un espacio de juego, de ensayos y de almacenamiento a mitad del siglo XX.

Una de las mayores realizaciones de estos años fue la presentación de la obra maestra de Enescu *Oedip*, por primera vez en Rumanía, el 22 de septiembre de 1958 – desgraciadamente después de la muerte del autor. La ópera fue cantada en rumano.

Las últimas tres décadas del siglo XX se caracterizan por el fenómeno del refugio masivo de los valores artísticos en el mundo libre, ahí haciendo carrera muchos intérpretes líricos rumanos, que han ido de Bucarest (y de otros centros culturales también): Virginia Zeani, Ileana Cotrubas, Viorica Cortez, Eduard Tumagian, Alexandru Agache, Corneliu Murgu, Mariana Nicolesco, Marina Krilovici, Nelly Miricioiu, etc.⁷

El repertorio evolucionó constantemente, en un ritmo bastante lento, juntando los estrenos con

⁶ Como una curiosidad, menciono que, según el sistema de entonces, en la construcción participaron expertos soviéticos y equipos de voluntarios que hacían trabajo dedicado al bienestar de su patria.

⁷ Aun en las condiciones de la desaparición de la opresión y de la libertad de movimiento de los artistas después de 1989, el fenómeno del abandono de la escena rumana se intensificó. De esta manera se llegó a la situación en la cual los artistas mas valiosos, los que estudiaron a Bucarest y que pudieran convertirse en estrellas de la Ópera Rumana de la capital, llegaron a cantar casi exclusivamente sobre las escenas internacionales: Angela Gheorghiu, Leontina Vaduva, Ruxandra Donose, Adina Nitescu, Ana-Camelia Stefanescu, Iulia Isaev, Caterina Celia Costea, etc.

títulos antiguos pero retomados en nuevas versiones de representación sobre la escena. Entre los espectáculos que trajeron éxitos para la institución hay que mencionar *Oedip* de George Enescu (en rumano, 1958), *El caballero de la rosa* de Richard Strauss, *Pelleas y Melisande* de Claude Debussy, operas de Bizet, Borodin, Tchaikovski, Giordano, Gounod, Leoncavallo, Mascagni, Mozart, Puccini, Verdi, Wagner, Weber, etc.

La música del siglo XX se quedó bastante alejada de la Ópera, las partituras actuales siendo muy raras – excepto el ballet, donde las partituras de Stravinski, Prokofiev, Debussy fueron una fuente constante para nuevas producciones coreográficas.

No obstante, el repertorio actual fue cultivado en la creación nacional, poniéndose en escena operas de Paul Constantinescu, Sabin Dragoi, Alexandru Zirra, Gheorghe Dumitrescu, Doru Popovici, Cornel Trailescu, Pascal Benteoiu, etc.

Entre los estrenos de óperas rumanas presentadas al público por el teatro lírico bucarestino hay que nombrar *El amor médico* de Pascal Benteoiu, *Balcescu* de Cornel Trailescu, *Decebal* de Gheorghe Dumitrescu, *Señora Chiajna* de Nicolae Buicliu, *El derecho al amor* de Teodor Bratu, *Ecaterina Teodoroiu* de Emil Lerescu, *La chica de los claveles* de Gheorghe Dumitrescu, *Galileo Galilei* de Corneliu Cezar, *Hamlet* de Pascal Benteoiu, *Horia* de Nicolae Bretan, *Ion Voda el terrible* de Gheorghe Dumitrescu, *Corazón de niño* de Carmen Petrabasacopol, *El interrogatorio del alba* de Doru Popovici, *El lucero* de Paul Urmuzescu, *El principito* de Vlad Opran, *El gato con botas* de Cornel Trailescu, *Prometeo* de Doru Popovici, *La desgracia* de Sabin Dragoi, *El roble de Borzesti* de Teodor Bratu, *El más largo día* de Doru Popovici, etc.

La presentación de la creación rumana fue animada por vías artificiales también.

Para cada una de las ediciones anuales del gran festival comunista titulado el Festival Nacional “El canto de Rumanía” era obligatoria la realización de un estreno.

Sin embargo hay algo bueno que se hace, relacionado con esta promoción artificial de la creación nacional, al concretarse la idea de *Estudio de la ópera de cámara*, dedicado a la presentación de unas partituras contemporáneas rumanas en fórmulas concertantes o semiescénicas.

De esta manera, muchos compositores rumanos, aun de la nueva generación, obtuvieron la programación de sus partituras en la Ópera, entre ellos: Anatol Vieru, Dan Dediú, Sorin Lerescu, etc.

Desgraciadamente más de una vez fueron elegidas óperas rumanas contemporáneas que no eran suficientemente atractivas y aunque tenían un valor incierto, los criterios de elección dependían muchas veces de las circunstancias.

Como una conclusión de este primer capítulo, en el cual hemos visto cómo evolucionó el espectáculo lírico en el espacio geográfico rumano, el cuadro presentado a continuación viene a comprobar el interés que muestran por esta zona los empresarios italianos, los promotores del género en Rumanía.

Estrenos absolutos en ciudades rumanas de óperas italianas compuestas en el siglo XIX; el tiempo que pasó desde la primera audición mundial hasta la primera audición rumana.

Autor	Título	Detalles	Lugar y fecha de estreno absoluto	Lugar y fecha de estreno rumano	Otros representaciones en el espacio geográfico rumano
1	2	3	4	5	6
1. Apolloni Giuseppe	L'Ebreo	"Melodramma tragico" en un Prologo si 3 actos, libretto de Antonio Boni	Venecia, Teatro La Fenice, 1855	Iasi, 1860	Bucarest, 1865 Galati, 1868
2. Arrigo Boito	Mefistofele	"Opera ballo" en un Prologo, 3 actos y Epilogo, libretto - el compositor	Milán, Teatro alla Scala, 1868	Bucarest, 1891	
3. Alfredo Catalani	La Wally	"Opera seria" en 4 actos, libretto de Luigi Illica	Milán, Teatro alla Scala, 1892	Bucarest, 1924	
4. Filippo Marchetti	Ruy Blas	"Dramma lirico" en 4 actos, libretto de Carlo d'Ormeville	Milán, Teatro alla Scala, 1869	Bucarest, 1873	
5. Mercadante, Saverio	La Vestale	"Tragedia lirica" en 3 actos, libretto de S. Cammarano	Napoli, Teatro San Carlo, 1840	Bucarest, 1847	Iasi, 1852
6. Otto Nicolai	Il Templario	"Melodramma serio" en 3 actos, libretto de Girolamo M. Marini	Torino, Teatro Regio, 1840	Bucarest, 1848	
7. Giovanni Pacini	Saffo	"Tragedia lirica" en 3 partes, libretto de S. Cammarano	Napoli, Teatro San Carlo, 1840.	Bucarest, 1850	
8. Carlo Pedrotti	Tutti in maschera	"Comedia lirica" en 3 partes, libretto de Marcelliano Marcello	Verona, Teatro Nuovo, 1856	Bucarest, 1866	
9. Achille Peri	Vittor Pisani	"Melodramma" en 3 actos, libretto de F. M. Piave	Reggio Emilia, 1857	Bucarest, 1871	
10. Enrico Petrella	Jone, o l'ultimo giorno di Pompei	"Dramma lirico" en 4 actos, libretto de Giovanni Peruzzini	Milán, Teatro alla Scala, 1858	Bucarest, 1868	Craiova, 1871
11. Enrico Petrella	La Contessa d'Amalfi	"Dramma lirico" en 4 actos, libretto de Giovanni Peruzzini	Torino, Teatro Regio, 1861	Iasi, 1873	
12. Amilcare Ponchielli	La Gioconda	"Melodramma" en 4 actos, libretto de Tobia Gorrio (Arrigo Boito)	Milán, Teatro alla Scala, 1876	Galati, 1880	Bucarest, 1889
13. Feporrico Ricci	Corrado di Altamura	"Dramma lirico" en un Prólogo si 2 actos	Milán, Teatro alla Scala, 1841	Bucarest, 1851	
14. Giuseppe Verdi	Nabucodonosor (Nabuceo)	"Dramma lirico" en 4 actos, libretto de Temistocle Solera	Milán, Teatro alla Scala, 1842	Bucarest, 1847	Iasi, 1851
15. Giuseppe Verdi	I Lombardi alla Prima Crociata	"Dramma lirico" en 4 actos, libretto de Temistocle Solera	Milán, Teatro alla Scala, 1843	Bucarest, 1845	Iasi, 1851

1	2	3	4	5	6
16. Giuseppe Verdi	Ernani	"Dramma lirico" en 4 actos, libretto de F. M. Piave	Venecia, Teatro La Fenice, 1844	Bucarest, 1846	Iasi, 1851
17. Giuseppe Verdi	I Due Foscari	"Tragedia lirica" en 3 actos, libretto de F. M. Piave	Roma, Teatro Argentina, 1844	Bucarest, 1850	Iasi, 1851
18. Giuseppe Verdi	Giovanna d Arco	"Dramma lirico" en 4 actos, libretto de Temistocle Solera	Milán, Teatro alla Scala, 1845	Bucarest, 1850	
19. Giuseppe Verdi	Attila	"Dramma lirico" en un Prologo y 3 actos, libretto de Temistocle Solera y F. M. Piave	Venecia, Teatro La Fenice, 1846	Bucarest, 1849	Iasi, 1852
20. Giuseppe Verdi	Macbeth	"Melodramma" en 4 partes, libretto de F. M. Piave y Andrea Maffei	Firenze, Teatro in via della Pergola, 1847	Timisoara, 1850/51, en alemán	Bucarest, 1855, Iasi, 1856
21. Giuseppe Verdi	I Masnadieri	"Melodramma tragico" en 4 partes, libretto Andrea Maffei	Londres, 1847	Bucarest, 1850	Iasi, 1852
22. Giuseppe Verdi	Luisa Miller	"Melodramma tragico" en 3 actos, libretto de Salvatore Cammarano	Napoli, Teatro San Carlo, 1849	Bucarest, 1852	Iasi, 1853
23. Giuseppe Verdi	Rigoletto	"Melodramma serio" en 3 actos, libretto de F. M. Piave	Venecia, Teatro La Fenice, 1851	Bucarest, 1854	Iasi, 1854 Timisoara, 1855, en alemán
24. Giuseppe Verdi	Il Trovatore	"Drama" en 4 partes, libretto de S. Cammarano	Roma, Teatro Apollo, 1853	Iasi, 1854	Bucarest, 1855
25. Giuseppe Verdi	La Traviata	"Melodramma" en 3 actos, libretto de F. M. Piave	Venezia, Teatro La Fenice, 1853	Bucarest, 1856	Iasi, 1857
26. Giuseppe Verdi	Les Vepres Siciliennes	Opera en 5 actos, libretto de E. A. Scribe y Charles Duveyrier	Paris, 1855	Bucarest, 1861	Iasi, 1874
27. Giuseppe Verdi	Aroldo	"Melodramma" en 3 actos, libretto de F. M. Piave	Rimini, 1857	Bucarest, 1860	Iasi, 1874
28. Giuseppe Verdi	Un Ballo in maschera	"Melodramma" en 3 actos, libretto de Antonio Somma	Roma, Teatro Apollo, 1859	Bucarest, 1863	Iasi, 1864
29. Giuseppe Verdi	La Forza del Destino	Opera en 4 actos, libretto de F. M. Piave	St. Petersburg, 1862	Bucarest, 1880	
30. Giuseppe Verdi	Don Carlos	Opera en 5 actos, libretto de Joseph Mery y Camille du Locle	Paris, 1867	Iasi, 1874	
31. Giuseppe Verdi	Aida	Opera en 4 actos, libretto de Antonio Ghislanzoni	Cairo, 1871	Bucarest, 1876	
32. Giuseppe Verdi	Otello	"Dramma lirico" en 4 actos, libretto de Arrigo Boito	Milán, Teatro alla Scala, 1887	Braila, 1889	Bucarest, 1889 Iasi, 1889
33. Giuseppe Verdi	Falstaff	"Commedia lirica" en 3 actos, libretto de Arrigo Boito	Milán, Teatro alla Scala, 1893	Bucarest, 1939	
34. Gualtiero Sanelli	Luisa Strozzi	"Dramma tragico" en 3 actos, libretto de Pietro Martini	Parma, Teatro Regio, 1846	Bucarest, 1848	
35. Federico si Luigi Ricci	Crispino e la comare	"Melodramma fantastico-giocoso" en 4 actos, libretto de F. M. Piave	Venezia, Teatro San Benedetto, 1850	Craiova, 1860-1870	

Analizando los datos anteriores, resulta que 24 de las 35 partituras ya mencionadas, es decir dos tercios del total, se encontraron en los carteles rumanos en un periodo de tiempo de 1 a 8 años de distancia frente al estreno absoluto.

Se comprueba la presteza con la que se actualiza el repertorio con las nuevas partituras líricas, la gran mayoría de las óperas presentadas en el cuadro llegando en los países rumanos en corto tiempo después de la primera audición mundial.

Todo ello comprueba el interés que los empresarios manifestaban por los países Carpato-danubianos, siendo una zona en la que los italianos venían de visita a menudo, solamente un tanto inferiores a Rusia en cuanto al interés, que, en aquel entonces, era uno de los más importantes imperios, una gran fuerza europea, un país rico y que apoyaba las artes y implícito la manera específica de vivir de las civilizaciones del oeste del continente europeo.

CAPÍTULO II

LA CREACIÓN NACIONAL

II.1 LOS PRIMEROS GÉNEROS MÚSICO-TEATRALES

El primer género escénico rumano que se impuso fue el teatro. En la primera mitad del siglo XIX éste tuvo grandes actores, dramaturgos importantes, compañías bien organizadas y un público ansioso de ir a ver este tipo de representaciones.

En el período ya mencionado la gloria del escenario rumano se debía a dos personalidades teatrales importantísimas: Matei Millo y Costache Caragiale, que daban espectáculos en colaboración con los músicos - Alexandru Flechtenmacher⁸ en Iasi, y respectivamente Johann Andreas Wachmann⁹ en Bucarest.

La música ya empieza a formar parte de las representaciones teatrales, a través de los cuplés y los momentos instrumentales de matices nacionales, e incluso a través del uso de las melodías *lăutărești*¹⁰. En estas melodías los compositores ven el específico rumano, pero también la vía a través de la cual estas creaciones llegan directamente a los oyentes, tratando de influir en sus gustos.

Alrededor de los años 1846-1850 se presta más atención a las colecciones y a las adaptaciones de folklore. Franz Liszt escribe “Rapsodia Rumana” y A. N. Verstovski introduce dos melodías rumanas en un ballet de su ópera “Gromoboi”.

⁸ Flechtenmacher, Alexandru (Adolf) (1823-1898) – compositor y director de orquesta alemán, nacido en Brasov. Estudió la música en Alemania e hizo jiras como violinista, siendo posteriormente maestro de conciertos y director de orquesta en el Teatro de Iasi. En su creación encontramos oberturas, variaciones, diferentes obras y un gran número de *vodeviles*, la mayoría en textos de Vasile Alecsandri, pero también colaboró con Matei Millo, junto con éste realizando la opereta feérica *La vieja Harca*, importante para su posición de pionero, al igual que la Obertura nacional “Moldavia”, la primera obra orquestral nacional.

⁹ Wachmann, Johann Andreas (1807-1863) – compositor nacido en Boemia, establecido en 1830 a Bucarest. Director de la Escuela de música de la Sociedad filarmónica, autor del primer *vodevil* rumano (*El triunfo del amor*), de un fragmento de ópera dedicado a Miguel el Valiente (en rumano, Mihai Viteazul), de más de 60 *vodeviles*, operetas y “óperas”, de varias canciones, de obras instrumentales y orquestrales. Se conoce como uno de los más importantes músicos de su tiempo.

¹⁰ Los *lăutari* – cantantes gitanos, que heredaban las costumbres de padre a hijo, que tocaban el violín, la flauta, el clarinete, la trompeta, etc. Fueron el primer segmento del profesionalismo musical laico. Llegaron a tener un papel bien determinado en la vida musical de las ciudades, pero siguieron participando a las fiestas de los pueblos.

A Bucarest, la vida musical es constante empezando por el año 1843, fecha en la que la compañía dirigida por el empresario italiano Basilio Sansoni se establece aquí, y a Iasi en 1851, una vez con la compañía de Pietro Tozzoli, pero es bien sabido que otros conjuntos venían también en ciudades más pequeñas, tal como Brasov, Galati y Craiova.

Los grupos rumanos ya existentes daban espectáculos alternando con los extranjeros, luchando con una competencia desleal: muchas veces, los extranjeros recibían subsidios de parte del gobierno y los autóctonos no, llegándose hasta la proclamación del monopolio para alguna compañía italiana y la prohibición de los espectáculos líricos de los rumanos¹¹.

Aunque tengan que afrontar grandes obstáculos, los actores rumanos luchan para seguir presentándose ante el público. Las compañías de vodeviles sufren la falta de músicos profesionales, al nivel de la orquesta y también al nivel de la instrucción de los actores.

La aparición de la Escuela de música y declamación de Iasi en 1861 y luego de las Escuelas superiores de música de Bucarest y Iasi en 1864 representa un gran paso para la garantía de medios artísticos profesionales para los espectáculos músico-teatrales.

Tan sólo ocho años más tarde la vida musical hace grandes avances con la aparición de la primera orquesta sinfónica rumana – compañía que ofrecerá temporadas ininterrumpidas, aunque en un principio más pobres en conciertos a causa de los problemas financieros.

¹¹ Según George Franga, opera citada.

II.2 LA CREACIÓN MUSICAL LÍRICA EN EL SIGLO XIX

II.2.1 El vodevil¹²

La consecuencia directa de los espectáculos de música es la aparición de un nuevo género – musical dramático esta vez – el vodevil.

Con una trama animada, cuplés satíricos, canciones folklóricas y temas inspirados de la realidad rumana, el vodevil se convierte en corto tiempo en el favorito del público.

El estilo adoptado es uno ligero, agradable, cómico o melodramático.

El vodevil rumano tiene un profundo carácter nacional, que se debe principalmente a la música y la danza. Es una continuación de los espectáculos populares, especialmente parecido al género característico del teatro guiñol, que tenía actitud semejante, caracteres parecidos, junto con canciones y melodías de juego.

La interpretación instrumental y vocálica estaba hecha por los *lăutari*.

La canción no era un mero accesorio, sino que también era un medio de representar a los personajes, de destacar el vivir de los personajes o de señalar la nacionalidad o la ocupación de ellos.

Al fin y al cabo, el vodevil es la continuación en un plano musical más avanzado de las comedias, ellas mismas conocidas muchas veces bajo el nombre de “comedias de canciones”, subtítulo que también encontramos en la cubierta de muchos vodeviles. Este hecho demuestra la continuidad del género y la falta de una delimitación estricta. El más importante signo distintivo radica en el hecho de que la música de los vodeviles forma parte de la acción, siendo

¹² Según la definición del *Diccionario explicativo de la lengua rumana*, el *vodevil* es „una especie de comedia fácil o de farsa (en un acto), en cuyo texto aparecen cuplés que se cantan acompañados de canciones conocidas y con acompañamiento orquestal”. Además de que la limitación a un solo acto no es obligatoria, la definición muestra correctamente las características de este espectáculo tal y como eran en el siglo XIX.

Las explicaciones ofrecidas por *The New Grove's Dictionary of Opera* muestran el hecho de que a sus orígenes el término se refería a una canción popular francesa, de carácter bailable, de forma estrófica, con textos cómicos o satíricos. Posteriormente, *vaudeville* hacía referencia en Francia a un trabajo escénico de diálogos hablados y de canciones de gran popularidad adaptadas o reordenadas. Tales espectáculos pueden ser vistos en los tiempos anteriores al reinado de Luis XIV. Los textos de los *vodeviles* eran sátiras de costumbres, de aspectos sociales, políticos, de la Revolución Francesa, o simplemente divertidas. En el siglo XVIII la mayoría de las partituras francesas consideradas *opéras comiques* eran vodeviles.

parte de la dramaturgia, en cambio en las obras de teatro la música servía como fondo o bien tenía el papel de llenar las pausas entre las escenas, los cuadros y los actos.

Desde el punto de vista de la terminología se puede ver que los vodeviles rumanos tienen una multitud de nombres: canciones cómicas de corta dimensión, cuadro nacional, episodio patriótico con canciones, melodrama nacional, espectáculo mágico, etc.

Como medio de caracterización del héroe que la canta, la canción crea una atmósfera adecuada incluso a través del género elegido – romance, marcha, vals, polca, serenata, ronda, doina, etc. Las melodías de los vodeviles, sencillas y fáciles de retener, gozan de un gran renombre.

La primera creación de este género, que abrió pasos al vodevil en Rumanía, es *El triunfo del amor* de Henric Winterhalder con la música de Johann Andreas Wachmann, presentado por primera vez en 1835, a través de los actores estudiantes en el Conservatorio filarmónico de Iasi.

El texto no tiene nada que ver con el ámbito rumano, ya que la acción se desarrolla en el sur de Italia y que los personajes se llaman Fabricio, Amelia, Evelina, Valerio, etc (nombres que no son rumanos).

La música tampoco tiene mucho contacto con el folklóre nacional, puesto que está hecha a base de unas melodías célebres de las partituras de los compositores que estaban de moda.

En el sentido absoluto del término, los vodeviles rumanos son los firmados por Vasile Alecsandri, entre los cuales los primeros fueron *Iorgu de Sadagura* y *La ciudad de Iasi en tiempos de carnaval*. Su música, hecha por Alexandru Flechtenmacher, valora plenamente los recursos del folklore, concediendo a las obras originalidad y pertenencia nacional exacta.

Los personajes de Alecsandri representan el mundo rumano, siendo llenos de sabor y de rasgos típicos de la sociedad rumana: Doña Chirita, Marghiolita, el austriaco Franz; Leonil, Coscodan, Atiborrado.

El vodevil *La boda campesina*, de los mismos autores, también merece ser mencionado, como pretexto de traer al escenario un séquito de costumbres populares.

La música de los vodeviles se centra en el romance, en los bailes de salón y rondas (música de los *lăutari*).

El lugar que los números musicales ocupan no es siempre el mismo, su lado sonoro pudiendo ser más importante o más discreto, sin seguir al pie de la letra ciertas reglas: hay vodeviles que tienen solamente 6 números musicales (por ejemplo, *Cinel-Cinel*), pero también con 42 de tal secuencias (por ejemplo, *Los abismos de Bucarest*).

Una de las “reglas” de hacer música era la inspiración de melodías de gran circulación, sea de música clásica, sea de obras extranjeras, o bien sea de otros vodeviles; a veces estas melodías eran tantas que luego superaban a las originales, compuestas especialmente para el vodevil en causa.

Aunque la forma específica para la música vocal era el cuplé, hay también otras variantes de construcción de los números cantados – la arieta, la balada, el romance.

Raras veces encontramos dúos (que en general requieren yuxtaposiciones estróficas y menos canto simultáneo) o conjuntos de 3 ó 4 personas.

Una etapa más desarrollada llega con la aparición del fragmento musical dramático del año 1848 *Miguel en vísperas de la batalla de Călugăreni* de J. A. Wachmann, según el texto de Ion Eliade Radulescu. Teniendo como fuente de inspiración la historia, el compositor crea un monólogo, la oración de Miguel, un dúo y un coro heroico. Para devolver el color nacional J. A. Wachmann utiliza el ritmo de *hora*.

II.2.2 La opereta

La opereta *La encantadora* o *La vieja Harca* de Al. Flechtenmacher (texto de Matei Millo) – el estreno en Iasi en 1848 – es asimismo un momento decisivo en la evolución del género musical dramático.

El trabajo encaja en el género del espectáculo mágico, juntando lo real con lo fantástico, el cuadro de la vida en el campo con las brujerías y la aparición del diablo.

Por más animadas y cómicas que sean las virtudes del libreto, el texto de Matei Millo no tiene un valor dramático peculiar; el éxito y la popularidad de esta opereta (que se volvió imprescindible en el repertorio de las compañías teatrales rumanas de la segunda mitad del siglo XIX) resultaron de la combinación con la música y la animación de las danzas.

Frente a los 6-12 números musicales de un vodevil, *La vieja Harca* tiene 22 números, con una música sencilla, armoniosa, con géneros variados (coro, recitación, romance, arie, balada, dúo

cómico, *hora*, diferentes conjuntos) y un final más amplio.

Cada uno de los tres actos lleva un título:

- I. El secuestro, el carro de bodas
- II. La brujería, el tronco estropeado
- III. El acompañamiento, el diablo derrotado

Los personajes son:

Lascu - joven boyardo, conocido con el nombre de Vlad

La vieja Harca - gitana bruja

Chiosa - gitano, el criado de Lascu

Ganju - el padre de Viorica, viejo guardabosque

Viorica - hija de Ganju

Un Ángelel - guardián de Viorica

Barzuel - novio viejo de Viorica

Un hijo de gitanos, dos diablos, dos gitanos, gitanas, chicos, gitanos nomadas.

La escena se desarrolla en la frontera de Trutus.

La acción, desarrollada en el campo, opone las aspiraciones de los jóvenes Viorica y Vlad con las intenciones de novizgo y matrimonio del viejo Barzu, entre los cuales se interponen las brujerías de la vieja Harca. Se mezcla el elemento real con el fantástico y el sobrenatural, todo ello llevando hacia un final feliz.

Aunque más elevada y más compleja, la música todavía no tiene valencias caracterológicas demasiado profundas. El folklore del que se inspiró Al. Flechtenmacher fue el de los *lăutari* de la ciudad: el segundo alargado y el ritmo de *hora* son los estándares de música nacional utilizadas, pero aun en su ausencia se nota el carácter rumano de la música.

No obstante, podríamos decir que el inconmensurable éxito que tuvo la opereta - además de la risa causada por un papel in travesti y por las escenas con diablos u otros elementos interesantes del desarrollo de la acción - se debe en gran medida a la música, variada,

agradable, elocuente, con fuerza de representación, con un nuevo entusiasmo diferente al típico bastante restringido de los cuplés de los vodeviles.

El crítico Nicolae Filimon, citado por O. L. Cosma en “La cronica de la música rumana”¹³, senala sobre la música de la opereta *La vieja Harca* lo siguiente:

“*La música de esta ópera es sencilla y muy hermosa. Su autor no buscó otra cosa más que inspirarse de los sufrimientos y las alegrías del pueblo rumano. En esta música hay arias muy hermosas y, además de tantas bellezas que contienen, también tienen el mérito de ser tratadas de manera dramática.*”

Está muy claro que la terminología de opereta utilizada por los autores no asegura la fama de esta obra a nivel mundial (puesto que la opereta francesa nació una década después). La opción de notar la palabra *opereta* demuestra que el término circula aun cuando falten los espectáculos específicos del género que iban a aparecer posteriormente.

Después de *La vieja Harca* empezaron a aparecer todavía más operetas, la mayoría de ellas debidas a Johann Andreas Wachmann, Alexandru Flechtenmacher y Ludovic Wiest. Pero ellas copian demasiada música para poder imponerse como operetas originales, de valor.

Las más exitosas partituras – pero se trata de un éxito efímero – fueron *La escalera del gato* de Al. Flechtenmacher, y *El pequeño pavo real de los bosques*, *Pepelea*, *Juditha* y *Holofern*, *La estrella del pastor*, *La hija de la mujer de los endrenones* – todas de J. A. Wachmann.

Estas operetas se estrenaban con un número orquestal, contenían momentos musicales variados, incluyendo coros y secuencias de ballet, es decir que se trataba de bailes.

No podemos hablar de los comienzos de la opereta sin mencionar la aportación de Ciprian Porumbescu a través de *Novilunio*, partitura que tiene como base una leyenda adoptada por Vasile Alecsandri, estrenada en 1882 a Brasov, ahí donde el compositor se había establecido.

El tema pone en discusión una historia de amor que trata de los destinos de dos parejas – Anica y Leonas y Dochita y Bujor, cuyas aspiraciones hacia la felicidad están concretadas y con la

¹³ Octavian Lazar Cosma, *La crónica de la música rumana*, vol. III, Ed. Muzicala, Bucarest, 1976, pág. 117.

ayuda sobrenatural de la aparición de la luna nueva (*Novilunio*) y con la ayuda terrenal del Viejo Ciocarlan.

La opereta se impuso en el repertorio desde el estreno y sigue existiendo estos años, especialmente gracias a la música llena de encanto de Porumbescu, sencilla, armoniosa, con atributos folklóricos, conectada a la evolución de la dramaturgia.

Otra partitura que merece mencionar es *El sargento Cartucho* de Constantin Dimitrescu, con el libreto de D. I. Apostolescu, estrenada en 1895.

El tema está vinculado con la Guerra de Independencia y con el mundo del campo, pero sin tener fuerza dramática, los 18 números teniendo el deber de mantener despierto el interés del público. Constantin Dimitrescu logra componer una partitura agradable, llena de vida, que junta la línea occidental con la temática folklórica.

Otras operetas compuestas a finales del siglo XIX pertenecieron a Tudor Flondor, George Stephanescu, I. Iacobitz, Pietro Benotti.

II.2.3 La ópera cómica

El término de ópera cómica, a veces él mismo alterado por la fórmula directa de ópera, debe ser reconocido, en el contexto de la creación rumana, con su connotación francesa – aquella de ópera con recitaciones habladas, y no en el sentido italiano, de ópera buffa.

De la categoría de ópera cómica forman parte trabajos que aparecen desde 1834, como *Los cazadores* de J. A. Wachmann o *Tobern* de J. Herfner (1835), cuyas partituras ya no existen. El mismo compositor firmó la ópera rumana *Zamfira*, en 1935. sin embargo parece que estos trabajos, más allá de la terminología imprimida en la cobertura, eran todavía fundamentalmente tributarias a la opereta.

La gran expansión de la ópera cómica iba a producirse en la segunda mitad del siglo, al imponerse como la más conocida forma de teatro musical y al constituirse como el espacio de preparación de la ópera romántica.

Los creadores que se ocuparon de este género fueron Eduard Caudella, George Stephanescu, Constantin Dimitrescu y Mauriciu Cohen-Lanariu.

El primero fue el que realizó la primera partitura de ópera cómica en el verdadero sentido de la palabra – *Olteanca*, en 1879, compuesta en colaboración con Gh. D. Otremba (el autor de las canciones), con un libreto de G. Bengescu-Dabija.

En el plano musical se nota el aumento de la complejidad vocal y de la interrelación con la dramaturgia, así como un trato profesional de las páginas corales, escritas en 4 voces. Es evidente que hay sonoridades de índole folklórica, e incluso marchas entusiastas.

Olteanca

Opera cómica en tres actos de Ed. Caudella y Gh. D. Otremba, con un texto de G. Bengescu-Dabija.

Los personajes:

Sandu Kirkidescu - gran propietario

Jenica Mariposita - voluntario para la guerra

Gracioso - amo de llaves en la finca de Sandu

Sofia - la esposa de Kirikidescu

María - la ahijada de Sofia

Anica - la criada

El comandante Títire

Una chica, otra chica, una campesina. Un criado, campesinos, campesinas, criados, oficiales, fantasmas, diablos. Incluye una gran marcha militar – “El regreso del ejército de la guerra”. La escena se desarrolla en Porumbeni, en la finca de Kirikidescu.

La acción se desarrolla en el año 1878, y tiene los datos de una farsa, las situaciones cómicas y los eventos imprevistos siendo ocasionados por la desconfianza en honor de la esposa quedada en casa durante la campaña militar. El boyardo Kirkidescu sospecha que entre Jenica, el novio de su ahijada, y Sofia existieran relaciones amorosas secretas, y se disfraza de turco.

Aquí es donde intervienen fantasmas, diablos, el abad de éstos, para que todo acabe bien, con un final sentencioso que conducía hacia la confianza conyugal.

De hecho, para Caudella éste fue solamente el principio ya que la siguiente ópera cómica se

muestra superior – se trata de “La hija del campesino” (1881-1882), con un libreto de Gh. Irimescu.

El tema ponía de relieve una situación que aparecía a menudo en el teatro – la tentación de los ricos de conquistar a las chicas de los pueblos de sus haciendas.

Smarandita, la hija del campesino, está orgullosa de su carácter fuerte y de la inteligencia de apreciar correctamente las intenciones y la forma de ser de la gente, y finalmente empieza a darse cuenta de las intenciones del boyardo.

Los coros y los conjuntos son más ricos, y la música orquestral mucho más desarrollada. Además, asistimos por primera vez a una larga escena de ballet, en el segundo acto, elemento novedoso en la música rumana.

En el año que acababa la ópera *La hija del campesino* Eduard Caudella sacaba a la luz otra ópera cómica – *El atamán Hacha*, con un libreto de Jacob Negruzzi e I. L. Caragiale inspirado de una novela de N. Gane, que a su vez desarrollaba un tema de los escritos de Ch. Dickens.

El protagonista, el atamán Hacha, aburrido de vivir siempre de fiesta en fiesta al lado de sus compañeros Stacan, Cantimplora, Trago y Dudusca se casa con la bella Zulnia, para convertirse en hombre de familia. Sin embargo la nueva hipótesis también lo aburre, y por eso quiere volver a sus andanzas, pero ya nada de eso le da satisfacción alguna, y regresa arrepentido a su hogar.

Sigue en pie la idea de que se puedan prestar melodías célebres de óperas extranjeras, el final tomando escenas de *Faust* de Gounod.

La ópera tiene algunos momentos muy bien realizados, pero en conjunto es desigual y sometida a unos clichés.

Siguió *El principito Epaminonda*, ópera cómica realizada en un libreto de Iacob Negruzzi, presentada a Bucarest en 1885.

En los planes de casamiento de los jóvenes Zamfir y Zinca (la hija del abad de peleteros, Tanase) se interpone el riquillo Principito Epaminonda, que pide la mano de la chica. Pero los jóvenes hacen todo tipo de farsas y meten en un lío al griego, haciéndolo que abandone la ciudad y que les deje en paz.

Como forma un poco más elevada que hasta entonces, destaca el sexteto vocal del primer acto y

los momentos de larga inspiración melódica no faltan para nada, la ópera siendo mejor recibida que las anteriores, desde el punto de vista de la música, y sin embargo no tiene vida escénica muy larga. En cambio la presencia de las canciones populares es más restringida.

George Stephanescu compuso dos operas cómicas – *La suegra* y *El cardo de los hombres*, la primera en un libreto de Th. Sperantia y la segunda en uno de Gh. R. Bengescu. La más utilizada forma es el cuplé, en general los números musicales siendo bastante pocos en comparación con las dimensiones normales de una creación semejante.

Las concesiones hechas al gusto del público a través de la adopción de una música fácil o de citas que actualmente nos parecen absurdas (“La marcha triunfal” de *Aida* introducida en *La suegra*) hicieron que estas partituras cayeran en el olvido.

En 1898 estaba representada a Bucarest la ópera cómica *Nini* de Constantin Dimitrescu, el libreto de Dimitrie Ionescu-Zane.

El sujeto trata de la vida bohemia de los artistas de París. La música se debe a las influencias francesas. Mejor dicho a causa de las debilidades del libreto, pero también a causa de una interpretación que no convenció al público, la ópera no tuvo éxito.

Nini

Ópera cómica en 3 actos, el libreto de D. Ionescu-Zane. Se estrenó el 20 de febrero de 1897, a Bucarest, en el Teatro Nacional.

Los personajes:

Nastu - pintor

Narizzone - rico

Glicone - rico

Jenica - pintor

Petrisor - pintor

Cojan - maestro pintor

Gheorghe Hardau - mesonero

Gascanescu

Un guardia civil del pueblo

Un chico de taberna

Nini

Doña Tarsita y Doña Marghiolita – sus tías

Coro y figuración – alumnos y alumnas, pintores, campesinos y campesinas, invitados, guardias civiles. La escena se desarrolla en Bucarest (acto I y II), en Caldarusani (acto III).

La acción se desarrolla en París, en el mundo de los artistas bohemios. A la joven Nini le cortejan Narizzone y Glicone, dos viejos ricos, pero ella ama al pintor Nastu, con el que, finalmente, se va a casar.

La música de la ópera ofrece cierta variedad y goza de una armonía melódica primaria. También se nota la utilización, restringida, de los *Leitmotiven*.

Otro compositor que compuso óperas cómicas fue Mauriciu Cohen-Lanariu, autor de los trabajos *La isla de las flores* y *En vísperas de la boda*. Estos trabajos son más largos y más variados desde el punto de vista musical que los de Caudella.

La isla de las flores – ópera cómica en 3 actos – tiene a base un libreto de G. Bengescu Dabija, que imaginó un mundo irreal, ideal, donde había una completa armonía entre hombres y mujeres. En la isla de las flores, reservada para las mujeres, no se le permitió a ningún hombre que entrara. Éstos, dirigidos por el Príncipe Azul, buscan una manera de entrar en la isla, a la que finalmente la van a conquistar, realizando en un final la armonía entre los dos grupos antagónicos.

En vísperas de la boda sigue siendo la más representativa creación de Mauriciu Cohen-Lanariu, rica en escenas de coro y de grupo, variada en plan musical, con sonoridades folklóricas de las que se hace uso para presentar el ámbito de los personajes del pueblo, opuestas en plan sonoro a los protagonistas, a los aristócratas. Tudorel y María, los protagonistas, reciben apoyo de parte de Katherina y Bezobrazov, que les ayuda para que realicen sus deseos amorosos.

En su totalidad, las óperas cómicas se deben a la idea de supremacía vocal.

La parte orquestral, cuando se pone de relieve, se presenta de manera individual (introducciones, pequeños intermedios), sin que participe plenamente para apoyar el discurso del solista.

Esta presencia discreta de la orquesta es una consecuencia del estilo de ópera y de vodevil, donde el papel totalmente predominante estaba reservado para los personajes del escenario.

II.2.4. La ópera

Hasta la aparición de la ópera histórica nacional *Petru Rares* de Eduard Caudella, la primera partitura representativa para el género de la ópera en Rumanía, muchos compositores avanzaron hacia la formación de este género. Parte de éstos fueron autores extranjeros, presentes ocasionalmente en Rumanía, que compusieron creaciones líricas a las órdenes o con el apoyo de la reina Elizabet, a veces siguiendo los libretos de ella misma, firmados con el nombre de Carmen Sylva.

Estos compositores venían de diferentes países y eran músicos bien preparados (en ocasiones tratándose de directores de orquesta contratados por los empresarios de las compañías de ópera que daban espectáculos en Rumanía), pero sin que fueran los mejores: Julius Sulzer, M. Bianchi, Zdenek Lubicz, Oreste Bimboni, Ivar Hallstrom. Junto a éstos hay que mencionar los nombres de Edmund Farkas, compositor de Cluj y Alexandru T. Zissu. Este último lanzó la primera partitura lírica, *Magdalena*, más probablemente una ópera propiamente dicha, así como resulta de los comentarios de la prensa (una clasificación firme no fue posible porque la partitura ya no se pudo encontrar más).

Magdalena es un trabajo de la juventud del autor y tiene a la base un libreto de G. Curatolu.

El amor entre Magdalena y Pedro, un campesino, se pone a prueba porque éste tiene que ir a la guerra. Con la intención de salvar a su amado de los peligros del ejército, Magdalena cede finalmente ante las insistencias del rico ciudadano Arturo, convencida de que, con la ayuda del dinero recibido de parte de éste, podrá traer a Pedro de regreso a casa. Pero Pedro vuelve a casa solo, antes de que Magdalena cumpla la promesa que le hizo a Arturo, que ya le había dado el dinero, y que se ve engañado. Finalmente entiende la fuerza del amor de los dos y se convierte en su protector, facilitándoles la boda.

El siguiente compositor que tuvo el valor de escribir ópera fue Theodor Wagner, el que firma las partituras *La reina Topacio*, *El amor del diablo* y *La muerte de Miguel el Valiente*.

No obstante, a pesar de la indicación de “ópera” puesta por el autor, éstas son más cercanas a la ópera cómica, gracias a los diálogos hablados. La última de éstas tiene solamente 10 números,

variados, con una amplia presencia del coro y una orquesta bastante extensa.

El mismo personaje histórico preocupó también a Julius Sulzer, director de orquesta de la Ópera italiana, que escribió la ópera *Miguel el Valiente* tras un pedido gubernamental lanzado por el Ministerio de la Cultura e Instrucción Pública. Aun en estas condiciones la partitura no fue presentada públicamente.

La ópera fue elaborada en alemán, tiene 3 actos, y saca a la luz el conflicto entre los aristócratas y el gran vaivoda, pero en una sucesión de acciones que no respetan la realidad histórica y que no logran dar la congruencia del libreto y que retratan a los personajes.

Las influencias folklóricas son complejas y mixtas, habiendo entonaciones húngaras, alemanas, rumanas, la unidad estilística del texto musical siendo perjudicada en general.

M. Bianchi, él también director de orquesta de la ópera italiana, compuso en 1874 la ópera *Clara*, sobre la cual no se conocen suficientes datos.

Zdenek Lubicz es el autor de la ópera *La cumbre del deseo* (1879), con un libreto de Carmen Sylva traducido al rumano por el poeta nacional Mihail Eminescu.

Oreste Bimboni firmó la partitura *El bandolero* (1882), el sueco Ivar Hallstrom escribió la ópera *Neaga*, puesta en escena a Estocolmo en 1885, y Carol Manzoni-Papa es el creador de *La pastoral de Rumanía*.

Los compositores rumanos que hicieron los primeros pasos en cuanto a la creación de la ópera rumana son, así como lo esperábamos, los que ya tenían experiencia teatral tras la composición de *vodeviles* y de óperas cómicas. Se trata de Alexandru Flechtenmacher, George Stephanescu, Mauriciu Cohen-Lanariu y Eduard Caudella.

Alexandru Flechtenmacher llega al más alto nivel del género lírico en 1880, componiendo el drama lírico en 3 actos *La chica de Cozia*, con un libreto de Eugeniu Carada, según una balada de Dimitrie Bolintineanu.

Es un tema que desarrolla el motivo del amor hacia el país, de la lucha por la liberación de la dominación turca, personificados a través de la figura del príncipe Vlad el Empalador y de una joven rumana que, disfrazada de capitán, lucha heroicamente en el campo de batalla.

Desafortunadamente la partitura fue destruida por las llamas de un incendio, no hay datos acerca de su presentación pública, y hay indicios sobre el hecho de que no habría sido

terminada por el compositor.

George Stephanescu, el fundador de la primera compañía rumana de ópera, compuso el trabajo *Petra*, ópera en un acto con un libreto de Edgar Aslan (que presenta el patriotismo de los moldavos que luchaban en contra de los turcos en los tiempos de Esteban el Grande), quedado sin final; asimismo, elaboró fragmentos de una futura ópera a la que había titulado *Constantin Brancoveanu*.

La figura de Mazeppa fue también fuente de inspiración para la ópera con el mismo título de Mauriciu Cohen Lanariu, partitura mucho más lírica, falta de autoridad dramática y con una música demasiado sosa y que se debía a la copia de unos atributos estilísticos extranjeros.

Los mismos dos autores que habían colaborado para la música de la ópera cómica *Olteanca* - G. Otremba y Ed. Caudella – sacan a la luz en 1886 la ópera *Dorman o los romanos y los dacios*, con un libreto de N. Beldiceanu.

La acción de la ópera pone en oposición a Clodiu, cónsul de Roma, y Dorman, el líder del ejército de los dacios.

La trama evoluciona en dos direcciones, una vinculada con el enfrentamiento en esencia militar entre los dos y otra vinculada con las complicaciones nacidas del amor, los celos y el honor en relación con los sentimientos de amor mutuo de Valeria, la hija de Clodiu, y Dorman.

Este libreto se inscribe como uno de los más exitosos en comparación con los presentados anteriormente y ocasiona una expresión musical que Caudella toma siguiendo el modelo francés de grand opera.

Apenas a través del drama histórico *Petru Rares* de Eduard Caudella, compuesta entre 1883-1889, pero puesta en escena apenas en 1900, el tesoro musical rumano se enriquece con una ópera romántica rumana.

El tema de la ópera trata del pasado glorioso de Moldavia, el reinado despótico de Estebancito Voda, la rebelión del pueblo en su contra y la entronación de Petru, como símbolo de unos valores de justicia y libertad representados por este descendente de Esteban el Grande.

Petru Rares

Ópera en 3 actos, el libreto de Teobald Rehbaum (Rehbaumann) siguiendo una novela corta de N. Gane. Se estrenó el 2 noviembre 1900, a Bucarest, en el Teatro Nacional.

Los personajes:

Petru Rares - tenor

Ileana - soprano

Estebancito - barítono

Tudora - mezzosoprano

Marín - tenor

Primer acto

En un prado, mientras que los jóvenes festejan, Petru está pensativo, siendo preocupado por el porvenir de Moldavia, gobernada por el indigno Estebancito según el gusto de los boyardos. Aparece Tudora, la hija de un boyardo desterrado que murió lejos de su país, mirada con simpatía por todos.

El séquito de caza del príncipe se acerca, los hombres de Estebancito agarran a Petru en el bosque y luego está encarcelado bajo la acusación de haber cazado en las haciendas del príncipe.

Ileana, su supuesta hermana, viene a pedir clemencia a Voda. Éste, sorprendido por la belleza de la chica, le promete la libertad de Petru, a condición de que la chica vaya al palacio. Esta última acción del príncipe despierta la ira de los campesinos, que juran vengarse.

Segundo acto

En el palacio real Ileana se entera de un gran secreto. En realidad Petru es el hijo de Esteban el Grande, al que este le había nombrado como descendiente al trono del país. El joven boyardo Marín, junto con Tudora, entran disfrazados en el palacio y tratan de liberar a Ileana, pero no logran hacerlo. Una nueva tentativa es dirigida por Petru, que asalta el palacio junto con los campesinos, decidido a apartar a Estebancito, por el bien del país.

Tercer acto

Petru anuncia a Ileana que los campesinos se rebelan y que ellos están a punto de entrar en el palacio. Éstos quieren que Petru sea nombrado príncipe, hecho disputado por los boyardos, pero finalmente aceptado, cuando Ileana trae la prueba de la descendencia principesca de Petru. Los dos jóvenes se casan y Estebancito se quita la vida, delante de la muchedumbre.

La ópera refleja las tendencias primarias relevadas por la creación de las escuelas nacionales – la inclinación hacia temas nacionales, con la puesta en evidencia de unas personalidades históricas y de las ideas generosas de patriotismo, valentía, heroísmo, justicia, verdad, etc.

El tema es típico romántico y este hecho sale a la luz también por el enlace de la línea mayor de la acción – que se refiere al pueblo, a Moldavia – y la línea secundaria, que evoluciona en función de las relaciones personales que existen entre los héroes de la ópera, más exactamente el tema del amor y de la discusión de dos hombres para la conquista del corazón de una joven doncella.

Para la realización de las intenciones del autor (compositor y libretista) se hacen incluso unas concesiones en cuanto a la realidad histórica, tomándose la libertad de imaginar siguiendo algunos datos cronológicos, de carácter, de situación, de concordancia con las fuentes de las crónicas.

Las fuentes utilizadas por el que escribe los libretos son las escrituras de Ion Neculce y la novela corta histórica “Petru Rares” de Gheorghe Asachi.

El conflicto opone de una manera bastante simplista dos mundos – del bien y del mal, representados por Petru y los campesinos, por un lado, y por Estebancito y los boyardos, por otro lado. Cada uno de los dos líderes está seguido por un compañero – Tudora (y Marín) y Nichita.

Se presentan de manera antagónica dos mundos sociales convertidos en dos mundos musicales – el ámbito del príncipe y de los cortesanos, que tiene a la base una música dramática de influencia francesa y alemana, y el ámbito de los personajes del pueblo, acompañados de sonoridades folklóricas, que no son simples reproducciones sino que son tres estructuras modales específicas, reconocidas como tal por estudios hechos de Caudella.

La ópera benefició de un estilo moderno para la época de su composición, hecho que se le

reprochó en crónicas desde el estreno. Hay una variedad de formas de expresión: balada, aria, arioso, monólogo, recitativo melódico.

Los coros también son de diferentes expresiones – de caza, heroicos, de gloria, líricos.

Asimismo, existen *Leitmotiven*, números cerrados alternan con escenas cursivas, y la orquesta cobra un pronunciado papel en la evolución dramática.

La ópera *Petru Rares* se inscribe de este modo, con todos sus específicos, en los paradigmas de la ópera romántica, hecho característico de las nuevas culturas musicales europeas conocidas bajo el nombre de escuelas nacionales.

Al igual que Glinka, Caudella recurre a un tema histórico, al folklore, a los coros, a elementos de la naturaleza, a la descripción de las aspiraciones del pueblo, caracteriza a los personajes y pone en una evidente antítesis las fuerzas del bien y del mal.

II. 3. LA CREACIÓN RUMANA DE ÓPERA DEL SIGLO XX

TÍTULOS DE REFERENCIA

Las óperas que mencionamos a continuación representan una selección basada en factores de orden histórico, temático, estilístico y, no en último lugar, la presencia en el repertorio.

George Cosmovici

Marioara

Compuesta en 1902, en colaboración con Conrad Schmeidler¹⁴; el libreto sigue el modelo del drama homónimo de Carmen Sylva. Se estrenó a Praga, en 1905.

El reparto:

Marioara – soprano

Tudora - soprano

¹⁴ La aportación creativa de Conrad Schmeidler parece ser bastante restringida, el alemán (profesor de composición de Cosmovici) interviniendo con observaciones y sugerencias tras el análisis de la partitura compuesta por su alumno, así como se pudo constatar tras una declaración de prensa de Schmeidler.

Marina - mezzosoprano
Chiva, madre de Marioara - contralto
La guardabosque - contralto
Tudor - tenor
Marín, su hermano - barítono
Dan - bass

El tema:

Primer acto

Marioara es una hermosa mujer que vive en una casa al margen del bosque. De ella están enamorados los hermanos Tudor y Marín - cortadores de leña. Marioara ama a Tudor pero los dos no confesaron nunca sus sentimientos. La casa de Marioara tiene una fuente de la que los dos hermanos vienen a menudo a tomar agua, descansando luego en el prado. Tudor no puede dormir, pensando en Marioara y en la manera en la cual le podría decir que la ama. Marioara llega y los dos hablan, pero Tudor no tiene el valor de confesarle su amor.

Marín despierta y - aunque sospecha que podría existir alguna relación entre Tudor y Marioara - le confiesa a su hermano su pasión por la joven mujer, a la que está convencido pedirle que se case con él.

Tudor, tomado por sorpresa, no le dice nada de sus propios sentimientos, al contrario, le da ánimos a su hermano.

Marioara está intrigada que el que le pide matrimonio no es Tudor, sino Marín. Fisgoneando a este último sobre la opinión que Tudor tiene sobre un posible casamiento de su hermano con ella, está mortificada por la falta de oposición del amado o incluso, creyendo que en realidad él no la quiere, acepta convertirse en la novia de Marín.

Marioara pregunta a su madre Chiva que fue lo que sintió cuando le pidieron matrimonio, hablándole así sobre la decisión que tomó. Chiva está sorprendida que su futuro yerno no sea Tudor, sabiendo que su hija le amaba a él. Está invadida por negros presentimientos.

Segundo acto

Pasaron algunos años. Marioara cantaba su amor por el niño recién nacido, el único consuelo de

su vida, puesto que a Marín no lo amaba. Ella es desdichada, pensando siempre en Tudor, que, él también está martirizado por su amor no confesado hacia la esposa de su hermano.

Marín, sabiendo que no es querido, siente celos de Tudor y quisiera que éste se fuera lejos de ellos. Él actúa severamente con Marioara, tratando de arrancarle una prueba de sus sospechas, mientras que en su mente nace la idea del homicidio.

El niño no consigue para nada dormir y Marioara trata de averiguar de una guardabosques que es lo que tiene que hacer para que el pequeño pueda descansar. Cuando hay una fuerte tormenta va a encontrarse con la guardabosques, y ésta le dice que el insomnio del niño se debe al hecho de que nació de una madre que pensaba en el pasado, y no en su marido al que no amaba, sino en otro hombre. La guardabosques corre aterrada, presintiendo la inminencia de una desgracia.

Sola, desesperada, Marioara llora su desdicha, su única esperanza siendo el amor hacia Tudor. Éste llega y se entera de que la mujer de su vida le corresponde a sus sentimientos. Los dos confiesan su amor, comprendiendo que su destino es que se queden juntos. En ese momento el niño por fin logra dormirse, pero se abisma en el sueño eterno, y Marioara no se da cuenta de la cruda realidad. Marín regresa a casa y ve a través de la ventana a los dos enamorados, comprobando así sus sospechas de que Marioara le es infiel con otro.

Tudor le pide a su amada que huyan juntos en el mundo pero ella se niega, queriendo quedarse junto al niño y temiendo la maldición de su esposo. Está consciente de la muerte de su hijo y ésta le hace se niegue de una manera todavía mas decidida, sintiéndose castigada por Dios por su amor oculto. Tudor se va, evitando el encuentro con Marín.

Tercer acto

Pasaron 18 años. En el cementerio, junto a dos tumbas bien cuidadas se acercan dos muchachos, Horia y Dan, los hijos de Marioara. Horia es idéntico a Tudor.

Llegan sus hermanas, Marina y Tudora, trayendo la noticia de que su madre dio a luz de nuevo, esta vez una niña bautizada con el nombre de Marioara.

Marioara llega al cementerio y ve que ahora su estado es tranquilo, su vida cumpliéndose con el nacimiento de tantos hijos a los que ama incondicionalmente, su ternura manifestándose especialmente hacia Horia, a quien Marín trata a veces con dureza. Los niños cantan felices, gozando la belleza de la naturaleza.

Entre Marioara y Marín hay una discusión fuerte. El hombre quiere saber si Marioara le fue infiel con Tudor y si acaso Horia es en realidad el hijo de éste y no el suyo. Su esposa mantiene su inocencia, confesando que Tudor trató de convencerla a huir juntos, pero que ella no aceptó, y que seguramente Horia es el hijo de Marín. Éste está invadido por los remordimientos porque mató a su propio hermano.

Los pensamientos no lo dejan tranquilo, su única esperanza siendo que Dios perdone sus pecados.

Marioara le dice que ella ya encontró su tranquilidad y aconseja a Marín (según el ejemplo de un hijo que mató a su padre y que consiguió el perdón a través de la penitencia) que construya una pequeña iglesia sobre las dos tumbas, para que de este modo lave el pecado fratricida. Éste, arrepintiéndose, acepta y en los ecos de la oración dicha por los niños, pone la base de la construcción.

Estando de rodillas ante la tumba de Tudor, Marín recibe una señal de perdón: una rama de palma traída por un ángel.

La ópera se acaba con una atmósfera de luz y reconciliación, Horia estando delante de Marín, que lo acepta como a un hijo querido.

Después del estreno en Praga la ópera fue representada también en otros escenarios europeos como Núremberg, en 1906 y Viena, en 1914.

La música de la ópera es expresiva y se desarrolla en un flujo continuo, en una manera de índole wagneriana pero que muestra también una apertura hacia el ámbito de la ópera posromántica francesa e italiana. El estilo es claramente más moderno que el de Eduard Caudella, pero el lado nacional, rumano, de la música y los datos que mostrarían la personalidad propia del compositor son demasiado confusos.

George Cosmovici compuso también una segunda ópera, *La fuente de Blandusia*, en tres actos, con un libreto inspirado de Vasile Alecsandri. Esta creación artística de Cosmovici también fue representada sobre la escena, a Bucarest, en 1910.

George Enescu

Oedip (Edipo)

Tragedia lírica en cuatro actos con un libreto de Edmond Fleg, inspirado de las tragedias *Edipo rey* y *Edipo en Colono* de Sófocles. El estreno mundial a Paris, en la Ópera, el 10 de marzo de 1936. El estreno en rumano a Bucarest, el 22 de septiembre de 1958.

Los personajes:

Edipo - bass barítono

Tiresias - bass

Creonte - barítono

Pastor - tenor

Sacerdote - bass

Forbas - bass

Paje - bass

Teseo - barítono

Layo - tenor

Yocasta - mezzosoprano

La Esfinge - contralto

Antígona – soprano

Meropa - mezzosoprano

Una tebana – contralto

Tebanos y luego viejos atenienses (tenores y bassos), vírgenes tebanas, dos tebanas, dos cortesanas, Ismena, la niñera, guerreros, pastores, las guardias de Oedip, el séquito de Creonte, viejos tebanos.

Los primeros esquemas para *Oedip* – la obra maestra de Enescu, una de las más grandiosas creaciones musicales rumanas y una de las partituras fundamentales del teatro lírico moderno data desde 1910. Sin embargo, la partitura no fue terminada en forma orquestal hasta el año 1932.

Aun el libreto de Edmond Fleg, esbozado antes de la Primera Guerra Mundial, se finalizó

apenas en 1921¹⁵, desarrollándose en la más compleja de todas las adaptaciones dramáticas del mito de Edipo, cubriendo la vida del héroe desde su nacimiento y hasta su muerte. El tercer y el cuarto acto se basan – con modificaciones significativas – en Sófocles, pero los primeros tres tratan acontecimientos que, aunque bien conocidos en la leyenda, parece que nunca fueron presentados sobre una escena.

El período de base para el trabajo en esta partitura de Enescu fue 1921-1922, más exactamente desde el verano del primer año hasta el otoño del segundo, cuando, en noviembre, Enescu tocó en el piano la ópera completa ante un grupo de amigos.

Aunque el estreno de la ópera fue recibido con entusiasmo, especialmente por el ámbito musical, la ópera *Oedip* fue sacada del repertorio de la Gran Ópera en 1937 y ya no se puso nunca más en escena cuando todavía Enescu estaba vivo.

La primera reproducción fue en una variante radiofónica realizada por el director de orquesta Charles Munch, emitida en Radio France en 1955, poco tiempo después de la muerte del compositor.

A Bucarest se puso en escena en 1958 en la Ópera Rumana, y desde ese momento la ópera ocupó el lugar merecido en el repertorio de este teatro.

Montajes fuera del país de origen del compositor fueron relativamente pocos, la ópera ganándose admiradores de diferentes rincones del mundo especialmente a través de las grabaciones¹⁶.

El tema:

Primer acto (Prólogo)

Un cuarto en el palacio de Layo. Un prelude orquestal presenta unos de los *Leitmotiven* principales del trabajo, empezando por el llamado *Leitmotiv* “del Destino”. Siguen los *Leitmotiven* “del parricida” y “de la victoria del hombre”, seguidos por un tema relacionado con

¹⁵ Enescu rechazó la primera versión.

¹⁶ Una realizada por los rumanos en 1964 (con David Ohanesian y el director de orquesta Mihai Brediceanu) y otra por los extranjeros (la disquera EMI) en 1989 (con Jose van Dam y el director de orquesta Lawrence Foster).

el incesto¹⁷. El telón se levanta en el momento de las fiestas dedicadas al nacimiento del hijo de Layo e Yocasta.

En la primera parte del primer acto hay una música luminosa, con fuertes referencias al folklore rumano a través de las alusiones de tipo *doina* que se oyen en flautas y piccolinas, asociadas al canto de las gaitas de los pastores. Éstos empiezan a bailar una clase de juego arcaico que marca el clímax de la fiesta.

Cuando Yocasta y Layo están a punto de dar un nombre al niño, el profeta Tiresias, que hasta entonces se había callado, de repente saca un gemido de desesperación. Él preve que este niño, por cuyo nacimiento fue desafiado el deseo de los dioses de castigar a Layo por la desaparición de su raza, es predestinado a convertirse en el asesino de su padre y el esposo de su madre.

Toda la alegría desaparece inmediatamente de la fiesta, y Layo e Yocasta tratan desesperadamente a ridiculizar la profecía de Tiresias. Finalmente Layo ordena a un pastor que se lleve al niño y que lo deje en el paso de Kiteron para matarlo.

El desarrollo y la disuasión están reflejados en fragmentos disparados de la músicaailable.

Segundo acto

Primer cuadro

Un cuarto en el Palacio de Pólipo, el rey de Corinto. Por no haber respetado las disposiciones de Layo, el pastor dio el niño a Forbas, que en secreto lo puso en el lugar del hijo de los reyes de Corinto – que acababa de morir. Edipo creció con la convicción de que Meropa y Pólipo son sus padres, y éstos creyeron que Edipo era su hijo. Después de 20 años, el joven se entera por el oráculo sobre la profecía que fue hecha cuando nació. Cree que la profecía se refería a Meropa y a Pólipo, a quienes amaba y se obsesiona con la idea de abandonar Corinto para siempre, para evitar el cumplimiento de la maldición.

En el comienzo de la primera escena del cuadro, Edipo está atormentado por estos pensamientos y no participa a las fiestas organizadas en honor a Afrodita y a Adonis. Cuando Meropa le pregunta qué es lo que le preocupa, y cuando ésta le asegura que no es un niño recogido, él la asusta revelándole la profecía, y le dice que va a abandonar la ciudad cuanto

¹⁷ No obstante, la técnica de los *Leitmotiven* de Enescu es demasiado flexible para que este tipo de calificaciones fijas sean satisfactorias: los temas iterativos muchas veces cambian tanto de forma como de función, y los motivos aparentemente distintos pueden presentar ciertos parecidos que los hacen relacionarse entre ellos.

antes.

Durante esta escena contrastes de gran efecto aparecen entre la serenidad de la música de las fiestas y la intensidad oscura de lo dicho por Edipo.

Segundo cuadro

Se desarrolla en la encrucijada de tres caminos.

El testigo a lo que va a pasar es un pastor que resulta ser el mismo que le salvó la vida al hijo del rey Layo. Él toca la gaita y canta una canción con aspecto de *doina*, cuyos ecos rehacen en la mente del oyente el emblema sonoro que tenían los pastores en el primer acto. Estos sonidos de gaita se añaden a la sonoridad de mal agüero que precede el comienzo del cumplimiento del destino del protagonista.

Se desencadena una tormenta, a medida que Edipo piensa cada vez con más furia hacia los dioses, culminando con el gesto de levantar el palo de una manera provocadora amenazando el Destino.

En el camino aparece Layo, en un carro, manejado por un carretero y vigilado por un guardián. Éstos creen que Edipo había hecho el gesto de amenaza refiriéndose a ellos y en la lucha que empieza Edipo les vence a los tres. Ignorando el hecho de que uno de ellos es el rey de Tebas, Edipo vuelve a su camino. La tormenta llega a su culminación.

Tercer cuadro

Delante de los portales de la fortaleza de Tebas, Edipo se entera del guardián que vigilaba los muros que la mujer Esfinge aterrorizaba a los tebanos. Ella obligaba a los transeúntes que contestaran a preguntas y adivinanzas, y los que ignoraban la respuesta estaban devorados enseguida.

El que lograría contestar a una pregunta de la Esfinge provocaría la muerte de ésta y la liberación de la ciudad, siendo luego cubierto de gloria y recompensado con generosidad.

Al principio de la escena la Esfinge se halla en un plano lejano, durmiendo; su sueño y su despertar están representados a través de las más extrañas y sobrenaturales sonoridades de toda la partitura de la ópera.

Decidido a convertirse en el salvador de la fortaleza, Edipo enfrenta a la Esfinge y logra descifrar la adivinanza dicha por ésta¹⁸. En los tormentos de la muerte, la Esfinge parece a medio llorar, a medio reír: ella deja a Edipo que piense que la victoria obtenida será, finalmente, falta de contenido.

El triunfo del protagonista es generosamente recompensado: se trata de la escena más espectacular, un triunfo colectivo, los tebanos recibéndolo como a su nuevo rey y ofreciéndole como esposa a Yocasta, que había enviudado desde hace poco.

Tercer acto

La plaza pública de Tebas.

Pasaron 20 años, tiempo durante el cual Edipo parece que fue más fuerte que el Destino: reinó como un rey sabio, la ciudad de Tebas prosperó e Yocasta le hizo muchos más hijos.

No obstante, en la ciudad la peste había estallido hace poco. Creonte consulta el Oráculo y se entera de que la peste seguirá haciendo estragos hasta que el asesino del rey Layo, hallado en la fortaleza, será descubierto y castigado.

Creonte pide ayuda a Tiresias para identificar al culpable – pero el viejo profeta acusa al rey.

Al principio Edipo cree que ésta es la consecuencia de una conspiración tramada por Creonte para quitarle el trono.

Poco a poco, los hechos que marcaron su pasado son confesados por un pastor – el único testigo en vida que sabía del infanticidio ordenado por Layo – y por Forbas, que llega como delegado de Corinto.

Después de los acontecimientos relatados por éstos Edipo se da cuenta de la verdad.

Contrariada, Yocasta se suicida, Edipo se automutila sacándose los ojos. Luego abandona la ciudad para salvar a los habitantes de la peste y comienza hacer peregrinaciones, junto con su más querida hija – Antígona.

Mientras que se presentan los acontecimientos del pasado, reaparecen secuencias musicales de los actos anteriores. El clímax es el monólogo en el que el ciego Edipo confiesa su culpa y llora

¹⁸ “Nombra a alguien o algo mas fuerte que el destino”, y la respuesta es el “Hombre”.

su suerte delante de los tebanos reunidos en torno a él.

Cuarto acto (Epilogo)

Una cueva sagrada cerca de Atenas.

Aunque en líneas generales deriva de *Edipo en Colón*, la descripción de los últimos momentos de la vida del protagonista aporta una nota de arrepentimiento cristiano, una serena liberación espiritual de la tiranía del Destino.

Después de muchos años de vagar por el mundo, el viejo Edipo llega junto con Antígona a la cueva donde se hallaban las Furias (Erinias), ahora convertidas en protectoras pacíficas de Atenas y del célebre rey Teseo.

Aparece Creonte, tratando de convencer a Edipo que regrese a Tebas, que ahora está afectada por nuevas desgracias y que le pide la ayuda. Ante el rechazo de Edipo, Creonte trata de llevarlo a la fuerza, secuestrando a Antígona. Pero está interrumpido por la aparición de Teseo y de unos viejos atenienses. Creonte les dice que el hombre que él quiere agarrar mató a su propio padre y se convirtió en el esposo de su madre.

Edipo proclama su inocencia, sosteniendo que no hizo esas cosas a sabiendas y que, por consecuencia, es inocente. Él declara que, en plan moral, venció a su destino.

Como si le confirmaran la respuesta, las Erinias se oyen desde lejos llamándole por su nombre. Edipo entiende que está llamado al descanso eterno, en un lugar secreto que sólo Teseo conoce. Con la vista recuperada para este último camino, Edipo conduce a Teseo en la cueva. Edipo desaparece en una inmensidad de luz.

Las Erinias traen el desenlace: “Dichoso el que tiene el alma pura” porque el conseguirá la paz.

El último acto tiene una atmósfera peculiar, diferente a las demás, empezando y acabando por un estado de calma profunda y celestial.

Aunque puedan llevar a controversias, las implicaciones filosóficas y simbólicas de este final construido por Edmond Fleg son, a nivel espiritual, igual de satisfactorias e impresionantes como en cualquier obra maestra del siglo XX.

Nicolae Bretan

Horia

Cantante de ópera, director de escena y compositor, Nicolae Bretan se inscribe entre las personalidades que relacionaron su nombre con el fenómeno del arte lírico nacional.

Lucero, su primera ópera inspirada del poema homónimo de Mihail Eminescu, también se convirtió en la primera partitura rumana de género creada en Ardeal y el primer espectáculo lírico rumano presentado sobre el escenario de la recién creada Ópera Rumana de Cluj¹⁹.

Después de *Los héroes de Rovine*, la ópera dedicada a la figura del príncipe Mircea el Viejo, Nicolae Bretan quiso crear una nueva ópera histórica, esta vez mucho más amplia, dedicada a un héroe transilvano.

Para esta epopeya nacional de los rumanos de Transilvania el compositor eligió como símbolo a Horia que, junto con Avram Iancu, es uno de los más representativos y más populares líderes de las rebeliones populares de los siglos pasados.

La ópera fue pensada como un fresco histórico dedicado al campesinado, sometida a lo largo de los siglos a unas seguidas y múltiples opresiones.

Es significativo el hecho de que el trabajo de Nicolae Bretan sorprende el momento de la gran rebelión de 1784, este gran movimiento popular, que sucedió cinco años antes de la Revolución Francesa, representando, por sus reivindicaciones, el más fuerte intento de subminación de las relaciones feudales y de aniquilación de la servidumbre.

La ópera presenta la situación en la que vivió y seguirá viviendo por mucho tiempo después de la abolición de la rebelión la mayoría de la población de Transilvania.

El hecho de que se basa en elementos reales, que respetan al pie de la letra la verdad histórica, que sorprende una larga superficie de aspectos determinantes de la vida de los campesinos de Ardeal, que trae al escenario personajes de gran renombre en la conciencia de los rumanos (todo esto en una forma dramática apropiada, apoyada por medios musicales), confiere a la ópera *Horia* un estatuto de fresco social nacional, de creación de referencia para los comienzos del teatro lírico rumano.

¹⁹ La Ópera Rumana de Cluj se fundó en 1920.

Horia es el primer drama musical histórico mencionado por la historia del género en Rumanía. La atracción y el interés para el público, a los que contribuye el tema pero también en gran medida la música, hicieron que esta ópera fuera considerada la más representativa y exitosa dramatización musical de un fresco histórico nacional²⁰.

A través de sus dimensiones (7 cuadros, agrupados en 4 actos), esta partitura es la más amplia y compleja de la creación del autor, requiriendo un grupo numeroso de intérpretes y una variedad escenográfica bastante grande.

Se estrenó el 24 de enero de 1937, en la Ópera Rumana de Cluj²¹. El libreto pertenece al compositor y fue sacado del drama histórico homónimo de Ghita Pop.

Los personajes:

Horia	bass-barítono dramático
Closca	barítono
Crisan	tenor
Dochia, esposa de Horia	mezzosoprano
Ileana, su hija	soprano dramática
Ionel, el novio de Ileana	tenor lírico
Kemeny, barón, cómite y gobernador	bass
Nyil, barón	tenor (barítono)
Hunfy, baronesa	soprano
Nutu, siervo de la baronesa	tenor dramático
Pavel, siervo	barítono

Justo desde los primeros momentos se afirma el carácter nacional y patriótico de la música, cuando resuena en la coral masculina el tema de la canción “¡Despiértate, rumano!”²². Inmediatamente después de eso, a la aparición del barón Kemeny, que recibía en audiencia a Horia, se escucha a Marsellesa.

²⁰ Los diferentes montajes y su larga presencia sobre los escenarios líricos de Bucarest y de Cluj son la prueba de la apreciación de la que gozó “Horia”, la más cantada y apreciada ópera de Nicolae Bretan.

²¹ En la misma temporada se montaron otras dos partituras rumanas – “En la cosecha” de Tiberiu Brediceanu y “Las rosas rojas” de Constantin Bobescu.

²² Esta canción volvió a ser el himno nacional de Rumanía después de la Revolución de 1989.

El dinamismo y el dramatismo de la escena están disminuido por momentos de arioso y elementos estándar de los estilos de romance: repeticiones de motivos, retrasos, rutas melódicas específicas de este tipo de canción, melodramatismo, acompañamiento de arpa, frases unidireccionales.

En la parte de Horia se oyen entonaciones de índole folklórica, amplificadas cuando el héroe habla sobre los campesinos rumanos.

Entre los cuadros, para llenar los momentos de pausa y para preparar la atmósfera, Bretan recurre a secuencias de recitación paulatina que forman parte de los deberes del coro.

El segundo cuadro es el que más se dedica a las entonaciones folklóricas, combinadas con momentos específicos: *doina*, villancico, canción lírica.

En la siguiente escena está el lugar del aria de Horia, ocasionada por el enfrentamiento entre él y el barón Nyil, momento de intensa representación.

En las secuencias que se relacionan con la intriga los medios predilectos son el recitativo dramático, las sonoridades heroicas, de marcha, las alusiones a la esfera aristocrática a través de una señal de trompetas. Vuelve varias veces el *Leitmotiv* “¡Despiértate, rumano!”, mostrando la determinación de entrar en acción.

En el cuadro que presenta la junta de los rebeldes se cola un momento al que podríamos llamar cavatina, a través de la cual Horia presenta las promesas hechas por el emperador.

El cuadro principal es complejo y presenta el desarrollo del movimiento de rebelión. Motivos militares, matices elevados, de fortísimo, orquestación densa, efectos especiales, réplicas del coro vislumbran la imagen de la lucha.

Horia tiene una nueva aria, la más larga de toda la ópera, en la que aporta argumentos en cuanto a su actitud conciliante y justa, considerada por algunos como cobardía o traición, finalmente Horia siendo aclamado por las masas en sonoridades dinámicas, de fiesta.

Después de desarrollarse las luchas y la derrota de los rebeldes, el coro se convertirá en la voz de los aristócratas y entonará motivos victoriosos, de alegría.

La ópera *Horia* gozó de un gran éxito en el estreno. El público recibió calurosamente esta epopeya nacional que, teniendo un libreto con cualidades teatrales evidentes movilizó a Nicolae Bretan en la composición de su más exitosa creación.

Los medios de expresión son diversificados por contrastes, acción, la fuerza de los retratos, los momentos pintorescos de lucha o sentimentales, las secuencias folklóricas.

Para la realización del color nacional, el compositor utiliza de una manera eficiente el folklore rumano del cual se inspira mucho más que para otras partituras.

El coro es ampliamente utilizado, en general “números” cerrados y bastante esquemático, pero con una partitura espectacular.

El personaje principal es sólido, y los momentos que le corresponden logran ofrecer un panorama musical complejo.

Todas estas características hacen de la ópera “Horia” un momento importante del desarrollo de la ópera nacional rumana y un punto de donde otros compositores seguirán evolucionando.

Sabin Dragoi

La desgracia

Drama musical en tres actos, el libreto escrito por el compositor siguiendo a I. L. Caragiale²³.
El estreno a Bucarest, en la Ópera Rumana, en 1928.

El reparto:

Dragomir, mesonero	tenor
Gheorghe, maestro	barítono
Anca, esposa de Dragomir	soprano
Ion, galeote	bass
Un viejo	barítono

La acción se desarrolla en un pueblo de montaña, a finales del siglo XX.

Primer acto

Fiesta en el pueblo, delante de la taberna de Dragomir. Se baila *hora*. Después de que la gente empieza a irse, el maestro lee el periódico y comenta con Anca y Dragomir la fuga de Ion el Guardabosques, condenado al presidio por haber asesinado al primer esposo de la mesonera. Dragomir, el verdadero asesino que se quedó impune, está perturbado, más aún cuando siente que Anca sospecha la verdad. Le habla a ésta con dureza y se va con el maestro en el pueblo.

Segundo acto

En la taberna llega, andrajoso y aterrado, Ion. Anca le sirve, dándose cuenta de quién es. El maestro le trae la noticia de que Dragomir decidió irse en el mundo y le aconseja que lo deje. Anca se niega, su preocupación siendo el descubrimiento del verdadero asesino de su ex-marido. Cuando Dragomir regresa a la casa, borracho, Anca le hace preguntas sospechosas. Al quedarse sola y al comprender que Dragomir es el culpable, toma la decisión de no dejarle que se quede sin recibir el castigo merecido.

²³ Ion Luca Caragiale, el mayor dramaturgo rumano, 1852-1912.

Tercer acto

Anca se entera de que Dragomir quiere irse por un año, puesto que en este tiempo el crimen habría sido prescrito y él se habría salvado del juicio. Dragomir, despertado de sus pesadillas, se asusta por la aparición de Ion. Anca le dice a Ion que Dragomir es el verdadero culpable, y el prófugo se precipita sobre el culpable del crimen y de los sufrimientos que él tuvo que soportar injustamente. Luego se tranquiliza y acepta la propuesta de Dragomir de huir juntos. Irritado, ya no se puede controlar más y, al ver un cuchillo, se quita la vida. Anca acusa a Dragomir de la muerte del pobre hombre. A la aparición del maestro, Anca dice que vio cómo su esposo mató a Ion y pide ayuda para capturar a Dragomir. Éste quiere matarla pero entre tanto en casa entran varios aldeanos, que lo inmovilizan y lo llevan a juicio, por un crimen que, al igual que Ion, no cometió.

Anca da la sentencia: “Para hechos, recompensa, y desgracia para desgracia”.

El compositor Sabin Dragoi se afirma en la música rumana en los años '20, al principio a través de las recopilaciones de folklore, luego a través de la creación lírica en la que utiliza las entonaciones populares. Firma cinco óperas de este tipo: *La desgracia*, *Kir Ianulea*, *Horea*, *Constantin Brancoveanu* y *Pacala*.

La desgracia, su ópera fundamental, sitúa al compositor en el primer plano del movimiento de afirmación de la ópera rumana.

La partitura fue creada en la época posterior a la Gran Unificación²⁴ y se inscribió en la esfera del entusiasmo nacional que se manifestó incluso por los pedidos hechos por la Ópera de escribirse partituras sobre temas rumanos.

El tema en el que el compositor se paró es el drama de Caragiale *La desgracia*, un drama individual con acentos sociales ampliados.

La tragedia del protagonista, Ion, arranca de un error judicial, siendo condenado por un crimen que no había cometido. Tras los golpes que le administraron los guardias, con la intención de hacerlo confesar, Ion enloquece.

Anca y Dragomir, los otros dos protagonistas, representan el deseo de venganza y, respectivamente, de evitar la pena.

²⁴ Véase la nota 1 del capítulo I del presente trabajo.

Sabin Dragoi extiende el cuadro de la ópera de dos actos, como era en la obra inicial, a tres actos y concentra toda la evolución en torno a Ion.

El compositor introduce un Prólogo en el cual se presenta el mundo del pueblo, con campesinos juntados en la taberna, que cantan alegres.

El folklore de Dragoi es estrictamente auténtico, es un folklore campesino puro, mantenido lejos de las influencias musicales de la ciudad, y el autor hizo un credo de la valorización de este potencial nacional de la música rumana.

„ El compositor rumano tiene que dar a traves de la musica lo que la forma de ser de su raza representa lo mas caracteristico, mas duradero y mas definitivo. En eso radica la fuente de la originalidad del artista creador. ”²⁵

Entre los géneros de la música popular, Sabin Dragoi eligió con el mayor interés el villancico, considerado el más auténtico desde el punto de vista de su vejez. Se utilizan citas y melodías en el espíritu de la música popular, en general el parámetro melódico siendo extremadamente rico y variado.

La columna vertebral de la construcción dramática musical la forman los *Leitmotiven*. Se trata de motivos cortos, utilizados con elasticidad también en función de la coyuntura dramática, relacionados con factores directos de la acción o de los personajes. Por ejemplo, con Ion se relacionan tres *Leitmotiven*, pero Dragomir no tiene ningún *Leitmotiv* propio, y Anca está caracterizada a través de construcciones musicales propias y diversificadas, sin tratarse de estructuras únicas de *Leitmotiven*.

La opción de la caracterización de Ion a través de varios *Leitmotiven* se puede explicar a través de la utilización por el compositor de la técnica del desdoblamiento, de la oscilación entre consciente e inconsciente, cuando se trata de este personaje, luego del mando hacia la esfera de Ion cuando otros personajes están en primer plano, guardando la unidad de la imagen musical del héroe.

El clímax y el desenlace también representan una cumbre del logro en plan musical.

El *Leitmotiv* de la venganza es el que domina en subsidiario, pero la tensión crece a medida

²⁵ Sabin Dragoi en la Revista *Musica* del año 1921.

que los acontecimientos se desarrollan de una manera acelerada.

El desenlace del personaje Ion – la muerte – no constituye también el desenlace de la acción, que se deja esperar. Finalmente, Anca logrará vengar a Ion, y también a Dumitru, poniendo a Dragomir ante una situación sin salida. Así como Ion fue condenado injustamente, de la misma manera Dragomir llega a ser condenado por un crimen que no cometió.

En este desenlace participa de una manera activa el coro, de un modo muy diferente al papel colorístico que había al principio de la ópera.

Más allá de la evolución dramática, de la originalidad de la partitura, de la creación de una atmósfera específicamente rumana, la ópera tiene unas imperfecciones relacionadas con su lado sinfónico débil, con el lado polifónico poco acentuado, con el insuficiente esbozo musical de Anca y Dragomir, con unas contradicciones entre el desarrollo de la estructura de tipo villancico y las necesidades impuestas por el texto y de la situación dramática.

Los méritos de esta ópera son de orden histórico, de vital importancia en la utilización de la canción popular pueblerina como fuente de inspiración, como de durabilidad del drama popular como modalidad de imaginación de un trabajo lírico escénico. Asimismo la manera en la que valoró el tema y el libreto del texto es más que meritoria, y estas cualidades fueron comprobadas en el tiempo, por el prestigio del que gozó la partitura y por el interés mostrado por los teatros musicales, por los especialistas y por el público.

Paul Constantinescu

Una noche tormentosa

Comedia musical en 2 actos, libreto escrito por el compositor, según la obra homónima de I. L. Caragiale. Se estrenó en Bucarest, en la Ópera Rumana, el 25 de octubre de 1935. Fue revisada en el año 1950 y presentada en la nueva versión en Bucarest, en 1951.

Los personajes:

Señor Dumitrache (dicho “Titirca corazón- malvado”), comerciante de madera para la construcción, capitán en la guardia civil	bajo
Nae Ipingescu, administrador, amigo político del capitán	barítono
Chiriac, hombre de confianza de Dumitrache, vendedor en el comercio, sargento en la guardia civil	tenor
Spiridon, joven vinculado en la casa de Titirca	voz de chico de uno 14-16 años, o mezzosoprano
Rica Venturiano (archivero en un juzgado de unidad forestal administrativa, estudiante de derecho y publicista)	tenor
Veta, esposa del señor Dumitrache	mezzosoprano
Zita, su hermana	soprano

La acción se desarrolla en Bucarest, a finales del siglo XX, en casa de Dumitrache.

Primer acto

Señor Dumitrache y Nae Ipingescu hablan de política, pero el tema de conversación deriva rápidamente hacia el incidente acaecido una noche antes en la taberna Iunion, donde Veta y Zita fueron seguidas por un hombre.

Chiriac, el hombre de confianza de Dumitrache, a quien este último deja que se encargue de sus negocios y de su mujer, le recuerda que muy pronto llega la hora de ida a la inspección nocturna.

Dumitrache e Ipingescu leen el periódico y admiran el artículo firmado por R. Vent.

Afuera estalla un escándalo, provocado por el antiguo marido de Zita. Cuando los dos quieren ir a rescatar a Zita, Spiridon se queja de su vida de sirviente en casa del señor Dumitrache.

Zita recibe de parte de Spiridon la nota enviada por el administrador de Iunion y luego manda al joven que lleve la respuesta a través de la cual invita a Rica Venturiano esa noche en su habitación. Luego Zita trata de convencerla que vaya de nuevo, cuanto antes, a Iunion; Veta, enojada, se niega. Ella se ve afectada por la actitud celosa de Chiriac, que se muestra intrigado por el acontecimiento que tuvo lugar en Iunion y que sospecha que el hombre del que hablaba el señor es un amante de Veta. Primero, ésta se hace la indiferente, luego, temiendo perder a su amado, jura ante Chiriac que es inocente. Convencido de las declaraciones de Veta, Chiriac renuncia al enojo y el primer acto acaba con la escena de amor de los dos.

Segundo acto

Tras un intermezzo sinfónico, vemos a los dos amantes separándose. Veta, melancólica, está mirando las fotos del álbum.

A hurtadillas, Rica sube por la ventana. Entra en el cuarto de Veta y sin darse cuenta de que se equivocó de habitación y de persona, le hace ardientes declaraciones de amor.

El susto de Veta le hace saber que a la que tiene enfrente no es Zita, sino otra dama. Hasta que se aclaren las cosas, señor Dumitrache ve desde la calle la escena entre los dos y comienza la persecución del intruso, acción en la que entrena a Ipingescu y a Chiriac. La tensión de la persecución crece, Spiridon corre a llamar a Zita para salvar a Rica de las manos de los vengadores.

Zita, junto con Veta, aclaran el enredo y rescatan en el último momento al joven que finalmente se comprueba que es el mismo periodista “R. Vent.” cuyos artículos señor Dumitrache e Ipingescu leían con admiración. Pero queda la pregunta: si nada pasó en el dormitorio de Veta,

¿cómo llegó una bufanda de hombre a su cama? Naturalmente, Chiriac declara que el objeto le pertenece, hecho que retorna la tranquilidad al ingenuo comerciante, pues era precisamente Chiriac el defensor de “su honor de padre de familia...”

Ion Luca Caragiale fue siempre una tentación para los compositores rumanos, a través de muchos de sus trabajos, desde sus obras breves hasta sus obras mayores. Para Paul Constantinescu, la tentación hizo que realizara la ópera cómica *Una noche tormentosa*.

A través de la atracción hacia la ópera cómica, Paul Constantinescu se inscribe en las líneas de una tradición que tiene sus orígenes en los *vodeviles* del siglo XIX, continuada por Eduard Caudella, George Stephanescu, Constantin Dimitrescu a través de sus óperas cómicas.

Así entró en el teatro lírico rumano la música urbana de amplia difusión, representada especialmente por la canción mundana o el romance.

Paul Constantinescu la utiliza sin restricciones, observando que es propia de los personajes de Caragiale, en tanto que reina musical del mundo. Pero el compositor fue mucho más lejos, elaborando un lenguaje que reúne diferentes sonoridades de la música autóctona, pero también influencias del lenguaje musical europeo, como por ejemplo elementos del estilo de Stravinski. De este modo, el pasado y el presente se unen en un todo más dinámico, más teatral y adecuado al espíritu cáustico de Caragiale.

En cuanto al texto, destaca la adaptación perfecta de la música y de la concepción del compositor a la obra misma de Caragiale, sin que sea necesario un libreto especial que reescriba y que enfoque el original desde otra perspectiva.

Se mantiene la división en dos actos, a pesar de ciertas abreviaciones del texto. Los dos actos de la obra teatral tienen cada uno nueve escenas, si bien, mientras que el primer acto de la ópera conserva las nueve (levemente abreviadas), el segundo acto consta sólo de cinco. Los actos de la ópera se entrelazan por un Interludio que presenta la atmósfera que prepara el clímax, a través de repasos y remisiones melódicas.

Para encontrar un estilo musical compatible con el lenguaje y el carácter de los personajes, Paul Constantinescu embellece la atmósfera con ciertas “groserías”, destinadas a retratar el ámbito urbano de finales del siglo XIX.

La acción en sí misma no goza de una tensión demasiado fuerte, dado que los conflictos se presentan más bien confusos, hecho que es específico de la comedia. En cambio, el retrato de

los personajes es ampliado por Caragiale, lo que encontramos plenamente en la ópera de Paul Constantinescu.

La valoración del potencial caracterológico, presentado en el fondo de una acción en perímetro cerrado, en la casa de señor Dumitrache, lleva a la afirmación de la comedia o del potencial cómico.

La partitura fue compuesta en un período durante el cual en el plano europeo había aparecido un modelo brillante en el dominio de la ópera cómica. Precisamente en Bucarest se había puesto en escena poco antes *Gianni Schicchi* de Puccini.

Pero Paul Constantinescu no tenía a su alcance casi ningún otro modelo, a excepción de las obras maestras de los grandes compositores italianos del siglo XIX.

Para la música rumana de hasta 1934, *Una noche tormentosa* representa una novedad, y es la primera creación significativa de este tipo de óperas.

La atención de Paul Constantinescu se concentró en la transposición musical del sistema de declamación propio de la lengua rumana y del tipo de expresión verbal de los personajes de Caragiale. Resulta de ello cierta manera de construir las frases y de distribuir los acentos, así como el ritmo precipitado, con cascadas de réplicas, que refleja el carácter específico de un texto dramático que vive a través del diálogo. De aquí proviene la opción del compositor por un estilo declamatorio, suficientemente variado para individualizar a cada personaje.

Cada protagonista se beneficia de una caracterización óptima, con elementos leitmotílicos, como, por ejemplo, el Leitmotiv del señor Dumitrache, presente ya en el Preludio, motivo con matiz oriental.

En una creación dominada por el lado vocal, por la expresión del texto, el encuentro de un modo inventivo de ofrecer una posibilidad de evolución a la expresión orquestal, es meritorio. Al aparato orquestal, al que se añade el acordeón, Paul Constantinescu le otorga el papel de dinamizar el desarrollo sonoro y de concederle un color adecuado.

La melódica, la rítmica y los colores del timbre vienen a esbozar las individualidades de los protagonistas o los grupos de personajes de rasgos comunes.

Los cambios de rumbo, los finales inesperados, los trayectos principales de la acción, el humor típico de Caragiale, contribuye a la animación de la comedia, que el compositor logra representar en la partitura.

Las escenas tienen grados diferentes de matiz y logran ser igual de atractivas independientemente de la cantidad de chistes, prevaleciendo la calidad de la parte cómica. Se

puede poner como ejemplo la comicidad de la escena nocturna en la cual Rica Venturiano declara apasionadamente su amor a una persona a la que no puede ver bien y sin darse cuenta de que la confundió, pero también el humor surgido de la manera en la cual Dumitrache e Ipingescu leen y comentan los artículos de prensa.

De la misma forma, la persecución del intruso nocturno, como en las películas de Mack Sennett, por un lado, y la plasticidad de la narración de Dumitrache que cuenta el acontecimiento de Iunion y posterior al abandono del jardín veraniego, por otro lado.

El final aporta una dosis de ridículo todavía más grande: Dumitrache, encontrando la prueba incontestable de la infidelidad de su esposa y pidiendo explicaciones a Rica Venturiano, se tranquiliza al saber que ese cuerpo del delito pertenece a su hombre de confianza, Chiriac!

En *La noche tormentosa* no hay personajes positivos, héroes de carácter puro. Y, sin embargo, el gris de los personajes es complejo, generando unas intensas vivencias, interiorizadas o exteriorizadas.

La personalidad de éstos está descrita musicalmente por Paul Constantinescu con medios variados, del recitativo cantado al arioso, de la pronunciación cantada al dúo, de manera que la música presentan tanto la condición social de los personajes como su localización en el espacio de la ciudad en la que viven. De esta manera se relaciona también con el elemento nacional, folklórico, de la música.

Para destacar el específico urbano, Paul Constantinescu elige la pulsación en tonos de vals. El vals, el baile, “la élite” de Iunion representan la esfera de los aprovechados, de la burguesía deseosa de avanzar en el ámbito social, donde los comerciantes son superiores a los contratados y son como los boyardos ante la servidumbre. El vals representa tanto la burla de enriquecimiento rápido y del cosmopolitismo, como la imagen del amor entre Rica y Zita, especialmente por la irónica aria de amor “Ángel radiante”.

Otro dominio de las fuentes melódicas es el balcánico-oriental, imagen de unas mentalidades heredadas de la época fanariota.

También presenta resonancias orientales la canción de suburbio, que pertenece a la esfera musical del señor Dumitrache y que, en otra dirección, presenta la figura de Spiridon.

Nae Ipingescu, al igual que Dumitrache, es caracterizado también por los ecos soldadescos, de marcha, signo de que los dos pertenecen a la guardia civil. Éste es un deber que cumplen, en su opinión y en la de su subordinado Chiriac, los verdaderos “pilares de la sociedad”.

Veta, la esposa de Dumitrache, es desdichada, se consuela con canciones de corazón triste y aparece caracterizada por el romance lascivo y sentimentalista.

Todas estas esferas musicales interaccionan a menudo, agrupándose y cruzándose de una manera que confiere unidad estilística a todo.

Tres *Leitmotiven* dominan aun desde la primera escena, y son de hecho los más representativos como significado dramático: el *Leitmotiv* del Iunion – es decir el lugar en el que estalló el conflicto (el enfado del señor, la pasión de Rica y las esperanzas de Zita); el de Dumitrache; el “del honor del padre de familia”.

Chiriac se hace conocido en la segunda escena por un tipo de arioso (sin contornos melódicos elocuentes). Él abre una línea secundaria, refiriéndose a los ciudadanos que no entienden que deben someterse a las actividades paramilitares conducidas por Dumitrache e implícitamente por él, y a Ghita Tircadau, el ex-esposo de Zita, personaje descrito como uno negativo.

A Spiridon lo encontramos en la tercera escena, también en un momento solístico.

Sigue la escena de la política (la cuarta escena), cuando se comprueba la ignorancia y la vanidad de los dos “hombres de sociedad”. Caragiale saca de relieve la admiración infinita de Dumitrache hacia las palabras vacías, pomposas y utilizadas de una manera equivocada por el que firma el artículo del periódico.

Spiridon reaparece, en la quinta escena, con un aria que se impuso en el repertorio de las mezzosopranos, juguetona, con ecos de suburbio y de canciones mundanas.

Zita está puesta en evidencia en la sexta y séptima escena: ingenua, exaltada, con lamentaciones acerca de su destino y con sueños relacionados con la carta secreta de amor recibida del desconocido que la había perseguido en la noche que fue a Iunion.

Veta, la segunda heroína de la obra, está caracterizada en la octava escena: desconsolada, decepcionada, suspira de una manera lamentable, en un monólogo sentimental, lacrimógeno, dedicado no al amor por su esposo, sino por su amante celoso.

La continuación de esta línea de acción se hace en la novena escena, cuando Chiriac también aparece.

Aquí, Veta hace uso de todo el arsenal sentimental, de las declaraciones pasionales a la

amenaza del suicidio. La reconciliación de los dos amantes facilita la creación de una escena de amor acompañada, desde fuera, por la voz del marido, que está tranquilo, mientras que de su honor de padre de familia se encarga... Chiriac, su hombre de confianza.

La ópera sigue con un interludio instrumental, en el cual, después del *Leitmotiv* de Dumitrache, es presentado, desarrollado y sometido a las variaciones el *Leitmotiv* de Iunion.

La tensión y la inquietud con los que comienza el segundo acto prefiguran la cadena de acciones pasadas con rapidez y llenas de suspense que seguirán.

El romance de Veta “En un momento de felicidad” no es otra cosa más que el silencio que hay antes de la tempestad.

En la escena cuando Veta se duerme (una disminución y una dispersión del trayecto melódico) se oyen ecos del vals de Iunion y los movimientos del reloj que anuncian la hora del encuentro de Zita con su nuevo admirador.

De aquí en adelante, el ritmo se hace trepidante, la música es viva, con rupturas brutales entre sus fragmentos, con tensión y desarrollo de cabalgada.

En la segunda escena, Rica Venturiano, tuerto, a oscuras, recita delante de Veta sus apasionados versos dedicados a Zita, en la línea melódica presentada en la escena de la lectura de la carta, combinada con el *Leitmotiv* de Iunion, expuesto en su totalidad.

El arioso está interrumpido por los gritos de Veta, primero horrorizada, luego tratando de volver a la realidad al intruso, para que finalmente irrumpa en una cascada de risas.

No obstante, el miedo a no ser descubierta con un hombre en la habitación está traicionado por la evolución musical de Veta, que tiene en su mente estando en los celos del amante, a quien acababa de tranquilizar diciéndole que no tenía el más mínimo interés por la persona desconocida de Iunion.

La escena está llena de vigor, de animación, de humor. Y siguen en ese tono aun después del cambio de situación, cuando Venturiano se da cuenta del error e improvisa un montón de excusas y de explicaciones, acompañadas de su presentación desde el punto de vista de la posición social que se atribuye, a pesar de que es sólo un estudiante y un humilde empleado de un juzgado local.

Precisamente esta prolongación de las excusas le ocasiona la angustia. Como tarda en abandonar el cuarto, da tiempo a los hombres de la casa – presentes en el trabajo de ronda de noche, junto con Nae Ipingescu – a que se pongan enfrente de la ventana y que den la alarma, situación prefigurada por la intervención del *Leitmotiv* de Dumitrache al final de la segunda

escena.

La tercera escena presenta el comienzo de la persecución del intruso, al mismo tiempo por Dumitrache y por el extremadamente celoso Chiriac, los dos compitiendo en prometer venganza.

La música deriva de una desbordante manera “con fuoco”. Prácticamente se trata de un cuarteto vocal que, al igual que el que aparece en el último acto de la ópera *Rigoletto* de Giuseppe Verdi, presenta los pensamientos y los sentimientos de cada uno de los personajes. Veta desempeña su parte comenzando por la idea “¡No sois normales, lo juro!”, Chiriac por “¡De ésta no se salvan!”, Nae Ipingescu por el estereotipo o respuesta “¡Verdad!”, Dumitrache con la misma intención que Chiriac – “¡De ésta no se salva, señora!”. Pero el señor está lejos de observar el parecido, así como tampoco se da cuenta de la preocupación de Veta por la integridad de uno sólo de los tres “hombres de la ley” – la de Chiriac.

La penúltima escena es todavía más tensa, y a todo ello se añade la desesperación de Zita, “¡Ay! Que me matan a mi querido” y la furia de Veta dirigida hacia Zita, por culpa de la cual los celos de Chiriac están puestos nuevamente a prueba.

En el alboroto general domina el *Leitmotiv* de Iunion, y un aumento general prepara la entrada en escena del infeliz joven, que, enloquecido, pronuncia nervioso la frase que dio título a la obra: “¡Ay, qué noche tormentosa!...”

El *Leitmotiv* de Dumitrache triunfa, a la vez que los perseguidores entran en el cuarto de donde Venturiano ya no puede escaparse más.

Los personajes aparecen aquí llenos de color y ricamente caracterizados por las actitudes que adoptan y por la manera de manifestarse.

Garabet Ibraileanu²⁶ comenta el momento de la siguiente manera:

“... [se pone de relieve]... la seriedad y la concentración de Veta; el romanticismo y la expresividad de Zita. La consistencia y la ingenuidad del señor Dumitrache, la soltura y la falsedad intelectual de Rica. La espontaneidad del señor Dumitrache, el formalismo mecánico de Nae Ipingescu. La elegancia de Rica, la canallada de Chiriac. El burlesco del lenguaje típico de suburbio que utiliza el señor Dumitrache, la jerga artificial de Rica...”

²⁶ Garabet Ibraileanu, crítico literario. *Escritores rumanos y extranjeros*, vol. I, Ed. para la literatura, Bucarest, 1968, p. 256.

Tras la aclaración de las cosas y la admiración declarada de Dumitrache y de Ipingescu acerca de la pluma de periodista del joven, Rica va cobrando valor y lanza un montón de acusaciones. Tras un trío de unos cuantos ritmos, de repente vuelve la atmósfera de sospecha, pero la impertinencia de Chiriac difunde la preocupación del señor: el objeto que prueba la deshonor de la mujer (la bufanda de hombre) no pertenecía a Rica, sino al que sostenía el honor de padre de familia de Dumitrache, Chiriac, con lo cual el comerciante puede concluir que no pasó nada.

La ópera *Una noche tormentosa* representa un momento importante de la afirmación de la creación lírica rumana, superando a otra partitura del género, la ópera bufa *Mateo dice* de Ion Nonna Otescu.

La creación de Paul Constantinescu *La noche tormentosa* también queda como el momento de máxima importancia. Su siguiente ópera, *Pană Lesnea Rusalim*²⁷ ya no logra alcanzar el valor de la primera.

Una noche tormentosa, por sus valores artísticos, de efecto cómico y escénico, por el virtuosismo de los caracteres, y por su espíritu moderno, propio del siglo XX, está considerada hoy en día también entre las más logradas creaciones rumanas del género, digna de la asociación con la obra de I. L. Caragiale.

²⁷ Creación épico-heroica del año 1955, con libreto de Victor Eftimiu.

Pascal Bentoiu²⁸

Entre los creadores rumanos que marcaron de una manera significativa la evolución de la ópera en el perímetro nacional pero también europeo, en una de las primeras posiciones encontramos a Pascal Bentoiu.

Aunque haya firmado solamente tres óperas, entre las cuales sólo dos son escénicas (la tercera siendo destinada a la transmisión radiofónica), éstas se inscribieron como logros fundamentales, que cubren los dos lados del género lírico-dramático: el trágico y el cómico.

Sus creaciones de ópera fueron y siguen siendo cantadas en concierto, puestas en escena, grabadas, premiadas.

Asimismo, *Hamlet* y *El amor médico* representan jalones valóricos en la creación rumana, tanto como realización musical como desde el punto de vista de la dramaturgia musical y del pensamiento teatral.

Antes de abordar la ópera, el compositor siguió e implementó los principios de la música asociados al drama escribiendo música de teatro.

Comprendiendo la importancia de la alineación perfecta de la música con el texto (no solamente con el mensaje de éste, pero también con el ritmo y la gradación de éste), el creador compuso él solo los libretos, optando por una nueva perspectiva de la música de unas célebres obras de teatro, una perteneciendo a William Shakespeare, la otra a *Molière*.

No obstante, el compositor moderno Pascal Bentoiu, no es un modernista, un innovador del lenguaje en el sentido de la búsqueda de unos efectos puramente sonoros. Tratando de evitar la tentación del experimento acústico, el creador pone en el pentagrama sólo aquellos sonidos solicitados por la concepción musical, la problemática del tema, el conflicto dramático. Los nuevos procedimientos a los que recurre son en primer lugar medios de expresión, correlacionados con el significado deseado, surgidos del interior de la situación musical dramática concreta.

La dimensión moderna de la expresión musical de Pascal Bentoiu concede a las obras de Shakespeare y *Molière* otra dimensión, la de la actualización de los medios de expresión, que potencia plenamente la actualidad del mensaje, quedada prácticamente intacta.

Cada una de sus tres partituras de ópera es fundamentalmente diferente la una frente a la otra.

²⁸ Pascal Bentoiu, compositor contemporáneo, nacido en 1927.

El brío y la sátira, el dinamismo caracteriza *El amor médico*; la sobriedad, la esencialidad, la economía de medios son específicos de la ópera radiofónica *El sacrificio de Ifigenia*, y la introspección y el dramatismo, de la tragedia musical *Hamlet*.

En *El amor médico*, Pascal Bentoiu vislumbra un nuevo aspecto del texto, relacionado con el pensamiento musical, ilustrando así la teoría que sostiene en su libro *Aperturas hacia el mundo de la música*²⁹, es decir que un compositor logra alcanzar su meta de verdad solamente si logra crear la funcionalidad dramática a través de medios musicales.

El segundo principio del pensamiento del creador se concentra en el retrato musical, el requisito principal siendo el encuentro de un ámbito musical característico y diferenciado para cada personaje principal.

El humor de la ópera proviene de la configuración musical dramática, pero también del encuentro de unos “trucos” estrictamente musicales, a través de la parodia sonora, de la introducción de unos elementos de la música ligera, de unos latidos de cha-cha, yendo hasta la citación de la famosa línea melódica “Valencia”, todas estas cosas llevando a la creación de un estado de relajación, de buena disposición, de eliminación de las tensiones causadas por los rigores de unas fórmulas estrictas de teatro lírico.

A la base del conflicto está el enfrentamiento entre la mentalidad de una generación con concepciones anacrónicas y el espíritu suelto y valiente de los jóvenes, expresada por la oposición entre Sganarelle y Lucinda, su hija.

En otro plano aparece el tema tradicional de la ópera bufa; la agudeza de la sirvienta cara a cara con el dueño.

En un tercer plano aparece la idea de que el amor vence cualquier obstáculo.

El amor médico

Ópera cómica en un acto (12 escenas), el libreto escrito por el compositor, siguiendo el modelo de la obra homónima de *Molière*. El estreno el 23 de diciembre de 1966, a Bucarest, en la Ópera Rumana.

²⁹ Pascal Bentoiu, *Aperturas sobre el mundo de la música*, Editura Eminescu, Bucarest, 1973.

Los personajes:

Sganarelle, comerciante rico	bass
Lucinda, su hija	soprano ligera
Lisetta, doncella	soprano lírica
Lorenzo, novio de Lucinda	tenor
4 Doctores	tenor, 2 barítonos, bassos
Notario	bass
Champagne, criado	bailarín

La acción se desarrolla en París, en la casa de Sganarelle.

Escena I. Sganarelle, intrigado por la melancolía constante de su hija, trata de averiguar cuál es la causa. Enterándose de que Lucinda quiere casarse, se va furioso, fingiendo que no oye.

Escena II. Lisetta se entera por su dueña de su amor, y le promete que ayudará a su amado a entrar en la casa.

Escena III. Sganarelle está avisado que Lisetta está gravemente enferma, y pide que llamen a cuatro médicos.

Escena IV. Llegan los médicos, examinan a la paciente y anuncian que se pondrán de acuerdo para establecer el diagnóstico. A Sganarelle y a Lisetta se les pide que esperen afuera.

Escena V. Los médicos se consultan, hablando sobre... caballos.

Escena VI. Cada médico pone un diagnóstico diferente, con otro tratamiento. Pelean entre ellos y paran sólo cuando reciben sus honorarios. Se van dando las últimas recomendaciones (contradictorias, por supuesto), que vuelven loco a Sganarelle.

Escena VII. Llego Lorenzo, disfrazado de médico, y lo recibe Lisetta.

Escena VIII. Sganarelle está avisado que vendrá un médico extraordinario que logrará la curación.

Escena IX. Lorenzo entra e impresiona a Sganarelle con palabras y gestos brujescos.

Escena X. Traen a Lucinda. Durante la consulta los dos jóvenes confiesan su amor. Lorenzo le dice a Sganarelle que para la curación hace falta una ceremonia de casamiento, falsa, a través de la cual Lucinda iba a ser engañada y curada. Lorenzo está preparado para hacer el papel del novio. Sganarelle llama al notario, contento que se pudo encontrar un remedio.

Escena XI. Llega el notario y Sganarelle, pensando que se trata de un contrato ficticio, escribe una gran suma como dote.

Escena XII. Ballet final con bailarines traídos por Lorenzo, para animar a la paciente. Los dos novios huyen de la casa y Lisetta avisa al desesperado Sganarelle que fue engañado.

El estilo musical de Pascal Bentoiu es uno dinámico, lleno de temperamento y con fuerza de hacer los retratos, no sólo de los personajes, sino también de las situaciones.

Como procedimientos vocálicos específicos encontramos en *El amor médico* las formas típicas transmitidas por la ópera en los últimos dos siglos: recitativo, aria, arioso, habla entonado.

La música es muy visual, escénica, su simple audición indicando muy claramente a un director de escena las imágenes visadas por el compositor.

Un elemento importante es el del movimiento escénico, la agitación o el baile siendo los principales atributos que se evidencian. Relacionado con este aspecto se puede observar la rica estructura del departamento de percusión de la orquesta, fortalecido para hacer frente a los requisitos de enfatizar los ritmos. Y sin embargo la orquestación no está cargada, el carácter de la ópera siendo más bien cameral.

La caracterización de los personajes

Sganarelle esta caracterizado a través del recitativo, pero también a través de las tres secuencias de larga extensión que el compositor le dedica: arioso, monólogo y aria.

La parodia es la modalidad predominante, la ridiculez y la burla siendo presentes a menudo, en tono con las replicas del texto.

El personaje aparece anacrónico, con vistas fijas, insensibles, de cierto modo vanidoso, aun grosero, con un comportamiento que provoca la risa pero también la compasión. Con la intención de parecer inteligente, autoritario, respetable, Sganarelle obtiene solamente el efecto opuesto.

El ritmo, la orquestación, las pausas, la armonización de las líneas melódicas, la citación de la canción “Valencia”, su puesta en relación musical con los demás personajes llevan hacia una imagen fuertemente sugestiva, haciendo de Sganarelle un personaje perfectamente esbozado.

Desde el punto de vista musical Sganarelle aparece aislado de los demás personajes principales, siendo situado en una posición singular, como perteneciendo a otro mundo diferente al de los tres jóvenes que se oponen.

Lucinda, Lorenzo y Lisetta obtienen, por antítesis, la simpatía de los espectadores. Jóvenes, inteligentes, sentimentales, ellos son representados por imágenes musicales luminosas, alegres, llenas de vida, más aún cuando el desenlace les es favorable. Hasta aquel momento, cada uno tiene una esfera sonora propia, sola, Lisetta pareciendo falta de preocupaciones e indiferente.

Lucinda tiene como principal modalidad de caracterización la línea lírica. Al principio está dominada por la melancolía, por los sueños de amor. La línea vocal es cantable, romántica.

Su aria “Nunca hablé” es el principal momento dedicado a la caracterización directa y es una de las páginas más románticas y más relacionadas con la imagen lírica de la aria de ópera de las heroínas femeninas (según Mihai Cosma en *La ópera en Rumanía vista en contexto europeo*).

Lisetta, con papel de soprano, es similar al prototipo de la doncella. Ella, al igual que Fígaro de la ópera rossiniana, es la llave del desarrollo de los acontecimientos, a los que maneja con astucia y creatividad. Como elementos musicales característicos del personaje pueden ser mencionadas la cantilena con rítmica elocuente y el habla melódica. Y a éstas se les añaden elementos teatrales, como la pantomima, por ejemplo cuando Lisetta ridiculiza la decisión de Sganarelle de recurrir a la consulta de los médicos. Su aria "La, la, la, ria, ria, ra" es un fragmento de virtuosidad y alegría, de fuerza caracterológica.

Lorenzo, el joven enamorado, toma la iniciativa del desarrollo de los acontecimientos en casa de Lisetta, siendo en el centro de la intriga empezando por la segunda parte de la ópera.

Sus sentimientos de emoción, de amor intenso y el deseo de obtener como fuera el matrimonio con Lisetta son presentados por la música que lo acompaña – más melódica, con más fluidez.

Los cuatro médicos representan un elemento pintoresco entre los personajes de la ópera. Su entrada, su supuesta consulta, su veredicto constituye una escena unitaria en la cual la sátira, la puesta en evidencia del ridículo y el cómico son en primer plano.

El exceso de cortesía en las fórmulas de tratamiento, las reverencias prolongadas, la tapada de la incompetencia profesional a través de frases de condescendencia, la desviación de la discusión hacia el engaño azotan la tipología del médico célebre pero incompetente como también la confianza ciega que los burgueses como Sganarelle tienen en éstos.

Sganarelle mismo es de cierta forma parecido a los médicos por la usurpación en su mente de una supuesta posición social (así como el Bartolo rossiniano).

Desde el punto de vista de la composición, el tema está expuesto a fagotes y trombones, en una irónica arrogancia.

En esta escena, introducida por el compositor especialmente por su efecto musical y dramático, no existiendo en la obra de *Molière*, el papel de la orquesta se hace predominante, los instrumentos teniendo la iniciativa del desarrollo sonoro. No obstante, el cuarteto de los médicos aparece primero en la fórmula sin acompañamiento. Las opiniones totalmente diferentes y la manera en la cual están expuestas crean un alboroto en la mente de Sganarelle, que no entiende nada.

A pesar de que *El amor médico* es una ópera bufa, es extremadamente “seria” en cuanto a la construcción y el pensamiento musical.

Elemento clave de la dramaturgia musical, el Leitmotiv, está utilizado de manera creativa y diversa por Pascal Bentoiu, al menos dos o sino tres elementos sonoros parecidos teniendo el papel de las evoluciones musicales importantes, relacionadas con los personajes y el desarrollo de la acción.

El primero está presentado en doble situación: “Ya no te quiero más” (aparecido por primera vez a través de la voz de Sganarelle) y “Quiere casarse” (cantado por Lisetta), ellos teniendo un aspecto similar. El segundo es incisivo, dinamizante, siendo una fórmula rítmica de tres notas breves, derivada del cha-cha-cha.

La fantasía y el humor musical del compositor están presentados también por “el juego” con las citas, éstas siendo sutilmente elegidas, de diversos ámbitos, no necesariamente cómicos, de la “Valencia” hasta el uso del tema del amor de *Tristán e Isolda* de Richard Wagner en el dúo del amor, la lectura de la canción francesa "Sur le pont d'Avignon", alusiones a la "Cavatina de Figaro" de *El barbero de Sevilla* de Rossini, un momento pucciniano, la *Walkyrie* de Wagner.

A pesar de que las óperas bufas tradicionales siempre tenían partes corales y los finales de los actos estaban representados por conjuntos vocales espectaculares, Pascal Bentoiu renuncia a una sobredimensión de la presencia en el escenario, ofreciendo de este modo a los teatros líricos pequeños también la oportunidad de poner en escena la ópera, aun si encontrar cuatro voces masculinas (los médicos) pueda ser bastante difícil hoy en día para las producciones pequeñas.

El sacrificio de Ifigenia

A los cuatro años de la composición de la ópera cómica *El amor médico*, Pascal Bentoiu se dirigió nuevamente hacia el género lírico, pero en un territorio hasta entonces ajeno a la música rumana: la ópera radiofónica.

Para este proyecto el compositor eligió de nuevo un tema universal, general humano, extraído de la creación de Eurípides³⁰: *El sacrificio de Ifigenia*.

Al igual que en su primera ópera, Pascal Bentoiu firma el libreto también, realizado en colaboración con Alexandru Pop.

La primera realización sonora tuvo lugar en 1968, en los estudios de la Radiodifusión Rumana, la partitura gozando de una larga apreciación, confirmada también por la obtención del Premio de la Radiodifusión Italiana.

El tema antiguo se refiere a la idea del sacrificio por el bien de la comunidad, Agamemnon siendo obligado a sacrificar a su propia hija. Ifigenia entiende y consiente al final la necesidad de este gesto dramático.

Estando en Aulis y queriendo dirigirse hacia Troia, los griegos no pueden navegar a causa de la falta del viento en el mar. Agamemnon pide consejos al hechicero Calchas, que revela la condición impuesta por los dioses para permitir que los griegos se vayan: que el rey sacrifique a su hija Ifigenia para Artemis. Agamemnon obedece y trata de atraer a su hija Ifigenia hacia el lugar destinado al sacrificio pretendiendo que la llama para celebrar el casamiento con Ahile. Agamemnon no logra mantener su decisión y trata de salvar a Ifigenia, hecho sorprendido y sancionado por Menelau, su hermano.

³⁰ Eurípides escribió dos obras en las cuales el personaje principal era Ifigenia – se trata de *Ifigenia en Aulis* y de *Ifigenia en Taurida*. La acción presentada por Pascal Bentoiu es la de la primera de estas obras.

Dolido, el rey se muestra decidido, e Ifigenia, sumisa, está lista a dar su vida si ésta era la condición puesta por los dioses para el triunfo de los griegos. En el último momento está salvada por Artemis.

El sacrificio de Ifigenia trae un trato musical totalmente diferente al del *Amor médico*. La partitura propone sólo dos personajes principales - Ifigenia y Agamemnon, coro femenino y una formación camerada de tipo instrumental. Pascal Bentoiu retiene una cantidad pequeña de texto de la fuente literaria. Su libreto es más bien un soporte literario para la caracterización musical y no una acción teatral propiamente dicha, faltando el elemento conflictual expuesto según las leyes de la evolución dramática.

A pesar de que se perciben dos planos – el estático y el evolutivo, predomina la imagen relacionada con el comentario y el desarrollo de la idea de base, de la oposición entre libertad y necesidad, entre vida y muerte, entre deber y aspiración, entre la voluntad de vivir y el implacable final exigida por los dioses.

La parte instrumental recurre solamente a dos fuentes sonoras: el órgano y el compartimiento de percusión. El sonido se enriquece a través de los efectos especiales típicos de la banda magnética y de las posibilidades de estudio del tipo filaje, del eco, de los *collages*. No obstante, la partitura no es sobrecargada con tales procedimientos, ellos sirviendo solamente a la imagen sonora, ahí donde se siente la necesidad.

Aun en las condiciones de la economía de los personajes, queda evidente la supremacía vocal, así como la expresión lírica, permanentemente contrapuntada de tensiones.

Lo que hace que *El sacrificio de Ifigenia* sea perfectamente compatible con los principios perennes del género lírico es la musicalidad, elemento fundamental de la expresión musical de Pascal Bentoiu.

Hamlet

Drama en 3 actos (o 1 acto con 3 cuadros), libreto escrito por el compositor, siguiendo a William Shakespeare. Primera audición a Bucarest, en el Ateneo Rumano, en 1971.

Estreno escénico en Marsilia, en la Ópera Municipal, en 1974.

En un escenario rumano la ópera se representó por primera vez a Bucarest, en la Ópera Rumana, en 1975.

Los personajes:

Hamlet	tenor
Rey Claudio	bass
Reina Gertrudis	mezzosoprano
Polonio	tenor
Ofelia	soprano
Laertes	barítono
Rey de la obra	tenor
Reina de la obra	soprano
Luciano	mimo
Osrik	barítono
Espectro	voz de Hamlet

La acción se desarrolla en el castillo de Elsinore, en el siglo XIV.

Primer acto. Preludio coral

Escena 1. Hamlet tiene la revelación del crimen cometido por el rey Claudio. El espectro del padre lo provoca a vengarse. Interludio.

Escena 2. El rey Claudio trata de espiar a Hamlet a través de Ofelia. El príncipe finge la locura. El segundo interludio.

Escena 3. Hamlet, ayudado por los actores que juegan en una obra cuya acción se parece muchísimo con los hechos terribles que acontecieron en Elsinore, tiene la prueba de la culpabilidad del rey.

Escena 4. La explosión de la confirmación – gran conjunto coral en la palabra “¡Luz!”. Tercer

interludio, la Fuga. (Pantomima: Hamlet llega a casa de la reina. Durante la discusión mata accidentalmente a Polonio. El espectro lo impide que mate a la reina).

Segundo acto

Escena 5. La locura de Ofelia

Escena 6. Laertes, el hermano de Ofelia, quiere vengar a Polonio.

Escena 7. La segunda entrada de Ofelia. El complot de Claudio con Laertes por el crimen de Hamlet.

Tercer acto

Escena 8. El monólogo "Ser o no ser".

Escena 9. Osrik invita a Hamlet al duelo con Laertes. El monólogo se cierra.

Escena 10. El desarrollo del duelo, la traición, la muerte de Laertes que revela la conspiración, la muerte de la reina, el asesinato del rey. Hamlet muere después de que, con un grandísimo esfuerzo, sube al trono de su padre. El coro canta un madrigal final.

Hamlet, la tercera y última de las óperas de Pascal Bentoiu, fue distinguido con el Premio "Guido Valcarenghi", su estreno mundial fue en la Ópera de Marsilia y publicada por una casa editorial de Milán. Un semejante impacto internacional de una ópera rumana es algo que pocas veces sucede, aun si tenemos en cuenta solamente los datos presentados más arriba.

¿Acaso el tema fue lo que hizo internacionalmente conocido al *Hamlet* de Pascal Bentoiu? Teniendo en cuenta el hecho de que es la única ópera rumana inspirada de la célebre tragedia, y entre las pocas inspiradas de la creación de Shakespeare en general, podríamos decir que sí.

La valentía de tocar un tema tan célebre vino después de una etapa en la que el compositor se familiarizó con el universo teatral, Pascal Bentoiu firmando numerosas partituras destinadas a la música de escena.

El compositor rumano eligió de la obra de teatro solamente las secuencias que mejor encajaban en su concepción dramática musical y en la imagen musical que construyó para el texto shakesperiano y para los personajes.

Así como lo aclara Pascal Bentoiu mismo, la música viene a recrear la poesía, la profundidad

sicológica, la vehemencia dramática, el significado humano y filosófico.

La creación musical ofrece otro universo, en el cual la obra literaria conocida queda solamente como uno de los elementos que la componen³¹.

Y al nivel de los personajes se hace una selección, ellos siendo demasiado numerosos para la manera en la cual fue concebida la ópera: se renunció a Horacio, a todos los cortesanos excepto a Osrick, a los militares, embajadores, sirvientes, payasos, algunos actores y al príncipe de Noruega, Fortinbras.

De las 19 escenas de la obra shakesperiana el compositor eligió 10, deteniéndose sobre todo en momentos de los actos 3, 4 y 5, la única escena guardada de la primera parte de la obra siendo la cuarta escena del primer acto, en la cual Hamlet se encuentra con el Espectro, la escena con la que de hecho comienza la acción de la ópera.

A excepción de las escenas 5, 6 y 7, Hamlet está presente todo el tiempo, la escena 8 siéndole dedicada por completo, con el célebre monólogo “Ser o no ser”. De este modo su participación en el desarrollo de la acción es mayor.

El punto máximo aparece en la tercera escena, y no hacia el final, en ese momento desenmascarándose claramente al autor del crimen y comprobándose la culpabilidad del rey. Así pues, la meta de Hamlet ya está alcanzada, faltando solamente que la ponga en práctica.

En cuanto al punto mínimo, éste aparece en el monólogo de Hamlet.

Los momentos de acción alternan con momentos de índole sicológica, creando una curva de tensiones y relajaciones.

En *Hamlet* encontramos páginas orquestales enteras, y en general una viva y pregnante participación de la orquesta. Aunque falte la Obertura, su lugar siendo ocupado por un poema coral “a capella”, la orquesta queda como uno de los más activos elementos, teniendo el papel de relacionar – en los frecuentes interludios – otras veces el papel de comentar, o el de amplificar la tensión.

Tratándose de un drama musical, los *Leitmotiven* son presentes. La manera en la cual Pascal Bentoiu los hace y los utiliza no toma ni de Wagner ni de Enescu la técnica del tematismo, sino que la aplica de una manera personal, diversificada y compleja.

³¹ Pascal Bentoiu, *Hamlet*, programa de sala de la Ópera Rumana de Bucarest.

Octavian Lazar Cosma³² señala tres categorías de emblemas temáticos:

1. los fundamentales, relacionados con ideas o personajes;
2. desarrollos melódicos de larga respiración, compatibles con un verdadero retrato sonoro;
3. motivos de fondo, expuestos exclusivamente por la orquesta.

De la primera categoría se impone con elocuencia el Leitmotiv de Hamlet. El está asociado también con la idea de la muerte, del asesinato.

En la segunda se inscribe la melódica dedicada a Ofelia.

Los motivos de fondo son relacionados normalmente con una sola escena y evoluciona en el interior de la sección respectiva.

Hamlet de Pascal Bentoiu se impuso como una de las más valiosas creaciones escénicas de la música rumana. De un fuerte poder dramático, equilibrado desde el punto de vista de las tensiones y las acumulaciones, bien dimensionada al nivel de la caracterización musical de los protagonistas, esta partitura está considerada como una de las grandes realizaciones de la ópera contemporánea.

³² Octavian Lazar Cosma, *La dramaturgia de la ópera contemporánea rumana. "Hamlet" de Pascal Bentoiu*, en: Estudios de Musicología, vol. XVI, Bucarest, 1981.

Liviu Glodeanu

Zamolxe

La creación lírico-dramática rumana cultivó a la vez temas nacionales y universales, sea de la zona literaria sea de la zona tradicional – leyendas, mitos, símbolos, etc.

En esta última categoría tiene sus orígenes la ópera-oratorio *Zamolxe* de Liviu Glodeanu³³, compuesta en 1969, una de las partituras rumanas notables del género.

En el libreto que compuso – teniendo como punto de partida la obra homónima de Lucian Blaga – el compositor desarrolló las ideas y el conflicto dramático en una trayectoria propia, centrándose en la relación entre creencia y voluntad, entre impuesto y convicción, entre oscurantismo y libre albedrío.

La ópera *Zamolxe* propone una nueva visión en cuanto a la estructura y a los datos característicos de este género.

El compositor recurre solamente a dos personajes principales (*Zamolxe* - barítono y el Mago - bass), al coro (compuesto de 12 personas) que es el personaje central de la ópera, a cada una de las 12 voces atribuyéndose un modo peculiar de emisión del sonido o de la palabra, y a 6 sacerdotes que están solicitados, como modalidad de expresión, por diferentes tipos de habla cantada o canción hablada.

Ya no existe más la idea de cultivar la vocalización de tipo belcanto o la idea de aria o dúo, etc., siendo elegidos los principios del drama musical moderno. El específico de la escritura, de la evolución de la dramaturgia, de los balances de tensión así como la falta de un desarrollo agradable de los acontecimientos se explica por la opción del compositor de presentar esta partitura como ópera radiofónica, *Zamolxe* siendo, después de *El sacrificio de Ifigenia* de Pascal Bentoiu, la segunda ópera radiofónica de la creación lírica nacional.

Liviu Glodeanu pensó su trabajo en conformidad con las más nuevas concepciones técnicas y estilísticas del momento, el acento cayendo sobre la cultivación de la capacidad de transmisión del mensaje ideático. La diversidad expresiva pone en equilibrio en gran medida el carácter estático del libreto, falto de una acción en los términos clásicos de la dramaturgia.

³³ Liviu Glodeanu, 1938-1978.

A grandes rasgos, el tema habla del enfrentamiento entre Zamolxe y el personaje descrito como el Mago, la meta siendo la atracción del pueblo dacio hacia un nuevo conjunto de conceptos relacionados con la creencia, propuestos por Zamolxe, finalmente el Mago perdiendo su influencia y a sus discípulos.

La ópera se desarrolla en cinco actos, cada uno teniendo una denominación: "Ritual pagano", "Exhortación", "Oprobio", "Conjuración" y "Ritual para Zamolxe"³⁴.

El plano musical refleja la evolución del tema, la victoria de Zamolxe, que alejó a los dacios de la creencia promulgada por el mago, siendo ilustrada por la vuelta de las mismas configuraciones melódico-rítmicas del primer acto al último acto, al ritual dedicado por éste a Zamolxe.

El eje central del pensamiento musical de Liviu Glodeanu parece ser la orquesta, amplificada especialmente en la sección percusión, que tiene un papel decisivo. La ópera, falta de atracción melódica, sin embargo atrae al espectador por la profundidad y la complejidad de la expresión. A pesar de que fue arrebatado demasiado temprano de entre los vivos, el compositor es uno de los creadores rumanos apreciados, cuya música llena de sustancia logra hacer frente a las pruebas del tiempo.

³⁴ O. L. Cosma, *El impacto de los géneros vocales sobre los instrumentales: la ópera „Zamolxe” de Liviu Glodeanu*, en la revista *Investigaciones de musicología*, no. 5, Bucarest, 1998.

Nicolae Brindus

El burdel de las gitanas (El bochorno)

En la segunda parte del siglo XX, la ópera conoció sensibles mutaciones, aun en el perímetro de las escuelas de compositores más nuevas, como lo es la escuela rumana.

El fenómeno se refiere a los compositores modernos y no los autores que quisieron guardar el antiguo estilo. Más exactamente, en las últimas tres décadas en Rumanía, se pueden sorprender al menos dos posiciones totalmente opuestas: autores devotos por completo al estilo romántico y autores dispuestos a renovar la ópera, más o menos radicales, animado por moldes más sencillos o mas atrevidos.

Nicolae Brindus no se encuentra entre los más radicales compositores de ópera en el paisaje lírico-teatral rumano, pero su ópera en dos actos *El burdel de las gitanas* – escrita entre los años 1978-1985, siguiendo el modelo de la narración breve homónima de Mircea Eliade – puede ser considerada como una creación nueva, con un lenguaje complejo, que impresiona por la densidad sonora, pero sin adoptar una solución radical en cuanto a la dramaturgia musical.

En el caso de la ópera *El burdel de las gitanas*, la dramaturgia empujada casi hacia lo absurdo no es una decisión del compositor sino del autor de la fuente literaria que inspiró la escritura del texto.

Anclada en mundos extrapolados, con elementos de realidad y cotidianos, pero también con elementos abstractos, irreales, la acción oscila permanentemente entre presente y pasado y proyecta siempre a los personajes en situaciones límite, en situaciones que no necesitan motivación.

Para la determinación tipológica de la ópera clásica, romántica, pero también moderna, esta motivación era un requisito obligatorio.

Las leyes de las unidades de tiempo y espacio se desarticulan aquí, la fluidez de la acción no teniendo causalidad. Cuanto más el comportamiento de los personajes sea falto de sentido, más los elementos dramáticos de este tipo de ópera serán más interesantes.

Por consiguiente, el compositor Nicolae Brindus, yendo con toda confianza tras los pasos de Mircea Eliade, no necesita evoluciones absolutamente controlables, siéndole suficientes ciertos hitos, bastante lacónicos, para tener las componentes que edifiquen las concepciones y la estructura dramática.

En general, en la narración breve, por el específico del género, muy pocas veces hay un conflicto intenso, teatral, es decir una confrontación abierta de dos grupos de personajes, situación en posiciones antitéticas. Esto existe menos en el caso de *El burdel de las gitanas*, más aun cuando Mircea Eliade forma parte de una generación animada de otros conceptos ideático-filosóficos, entre los cuales la formación de otra tipología estética, en la cual el absurdo y la atemporalidad ocupa un mayor lugar.

Por lo demás, estos deseos del pensamiento literario de la mitad del siglo XX coinciden con las búsquedas para reformular el género de la ópera, considerándose que la ópera, género acabado, ya no tiene esperanzas de sobrevivir, habiendo suficientes coordinadas nuevas que la revitalicen en otras bases.

En general, los compositores de ópera de la segunda mitad del siglo XX ya no creen en los viejos moldes, ya no le dan importancia a la melodía, ya no necesitan más el conflicto entre los personajes para animar la acción, a veces ni siquiera buscan la acción.

Para ellos presentan más interés las problemáticas dualistas, el abstraccionismo, las relaciones no tipológicas, lo que lleva hacia una nueva dimensión de la ópera, otra en comparación con la tradicional.

En la creación rumana de ópera se manifestó y se sigue manifestando esta actitud frente a la ópera: el lado instrumental se vuelve prioritario en comparación con la componente vocal, la actitud es solamente esbozada, sugerida, las proyecciones ofrecidas se dirigen sólo a la imaginación del espectador, invitado más bien a pensar y menos a participar de una manera afectiva.

Se pueden citar por ejemplo óperas como *Zamolxe* de Liviu Glodeanu, *Iona* de Anatol Vieru, y por supuesto *El burdel de las gitanas* de Nicolae Brindus.

Con esta ópera, Nicolae Brindus quiso ofrecer una réplica músico-teatral a la narración breve de Mircea Eliade, no solamente en espíritu, o más aun en su letra, porque guardó con mucho cuidado los datos extraídos del texto literario, incluyendo el desarrollo de lo que se podría llamar acción, pues algo sí que pasa. Algo que entrena mundos atemporales y sobreespaciales, en un desarrollo que ya no necesita más motivaciones, que sorprende por la falta de causalidad y por sorpresas, en un ambiente más bien terrenal, cotidiano, del cual el héroe – el profesor de piano Gavrilesco – no puede salir.

Él se ve débil ante el destino, no quiere de ninguna manera que se interrogue profundamente

acerca de lo que le pasa y trata de afrontar las situaciones nuevas frente a las cuales está puesto por una voluntad que no le pertenece y a la que no tratará de identificar. No recuerda cosas fundamentales para su existencia y tampoco busca revelarlas.

Dicho de otro modo, lo que podría ser determinado como el hilo de la acción no es otra cosa más que un ritual del paso por una existencia de la cual Gavrilesu no pudo gozar ya que, aunque lo buscaran para sus lecciones de piano, no hizo una carrera notable.

Éste es también un ritual de iniciación, en el cual no es necesaria la lucidez o la voluntad, lo que, finalmente, lleva a la idea de que la vida del personaje es un fracaso, así como su carrera artística, a la que ni siquiera deseó verdaderamente.

Y sin embargo ¿cuál es la acción?

Un día tórrido, Gavrilesu, profesor de piano, viaja en el tranvía, tras una lección de piano, agobiado del bochorno que le recuerda de un tal coronel Lawrence (una vez agobiado él también del calor sofocante, africano).

Nace una discusión entre los viajeros, invocándose un jardín con sombra y una choza, poblada de gitanos, cerca del cual va a pasar; en realidad es la imagen eufemística de un burdel, acerca del cual un anciano habla de una manera no muy favorable.

Gavrilesu se muestra curioso por saber lo que pasa en el burdel de las gitanas, pero no está decidido.

Baja del tranvía, interrumpiendo su viaje, porque se da cuenta que olvidó su maletín con las partituras.

Camina a pie, enfrentando el bochorno de la calle y llega al burdel de las gitanas. Parece que entra sin querer, se deja guiar por una joven chica a la anciana que le cobra y llega en un cuarto donde hay tres chicas: una gitana, una griega y una hebrea.

Le piden que adivine cuál es la gitana; tras unas vacilaciones y pasos por el laberinto de la memoria no logra identificarla; también fracasa en el segundo intento. Parece salir de la realidad, se dirige hacia las habitaciones sin que las encuentre, se cae y se envuelve en la alfombra.

Vuelve a la calle, quiere irse a su casa. Llega, pero nadie lo reconoce. Los vecinos que él conocía ya no existían.

Le dicen que lo que él busca había ahí años atrás – cinco, ocho, doce...

El peregrinaje sigue con un coche de caballos, Gavrilesu busca indicios que ya no los tiene,

pues es un perdido en este mundo.

Regresa al burdel de las gitanas y ahí vuelve a encontrar a Hildegard, su amor de cuando era estudiante en Charlottenburg, que parece que lo espera desde hace mucho tiempo, y finalmente, irán juntos en un sueño sin regreso.

Se pueden identificar 8 episodios que oscilan entre real e irreal, organizados de una manera simétrica:

1. en el tranvía;
2. en el burdel de las gitanas;
3. las tres mujeres;
4. el sueño, siempre en el burdel de las gitanas;
5. en el tranvía;
6. en casa;
7. en el camino;
8. en el burdel de las gitanas y la marcha final.

Nicolae Brindus extiende el escenario, enriqueciéndolo. Estructura la ópera en 2 actos y 4 cuadros y numerosas escenas o momentos orquestales o coreográficos. La orquesta está dividida en dos conjuntos, dos orquestas, pues un aparato timbral excepcionalmente amplio, que viene a sustituir o conceder las dimensiones previstas por el compositor en el escrito de Eliade.

La configuración de la ópera aparece de la siguiente manera:

Primer acto

Prólogo – Preludio orquestal

Primer cuadro – El tranvía

Escena:

1 – Gavrilescu

2 – Gavrilescu

3 - Arie

4 - Monólogo

5 - Soledad

Personajes:

Gavrilescu, un anciano

Gavrilescu, un anciano,
un vecino (de tranvía)

Gavrilescu, un anciano

Gavrilescu

Gavrilescu

Segundo cuadro – En el burdel de las gitanas

1 – La choza de la anciana	Gavrilescu, una gitana joven, La anciana
2 - Primera adivinanza	Gavrilescu, voces
3 – Segunda adivinanza	Gavrilescu, voces
4 – Baile de la gitana	Gavrilescu, la gitana
5 - Pantomima	Gavrilescu, chicas
6 - La choza de la anciana	Gavrilescu, chicas

Segundo acto

Preludio orquestal

Primer cuadro – El peregrinaje

1 - Una casa	Gavrilescu, una mujer, un joven
2 – En tu casa	Gavrilescu, coro
3 – La casa de al lado	Gavrilescu, un vecino
4 – Una taberna	Gavrilescu, el tabernero

Segundo cuadro – De noche

En la calle	Gavrilescu, el cochero
-------------	------------------------

Epílogo

1- La choza de la anciana	Gavrilescu, la anciana
2 - El pasillo	Gavrilescu
3 - Hildegard	Gavrilescu, Hildegard
4 – La marha	Gavrilescu, Hildegard, El cochero

Comparando la versión adoptada por Nicolae Brindus y la interpretación de la narración breve hecha por Sorin Alexandrescu, se observa que los cuadros impares coinciden con el mundo real, mientras que los cuadros pares representan el mundo irreal.

Aunque la narración comienza con el tranvía y éste vuelve – en la ópera siendo reemplazado con el coche de caballos – el tiempo ya no es el mismo. A pesar de que Gavrilescu actúa con naturalidad, dejando la impresión que sus acciones fluyen, siguen, se desarrollan sin rupturas, todo lo que pasa muestra que él perdió el control del tiempo, la memoria lo deja, no está

consciente, en el paso de la temporalidad, de sus acciones y éstas se vuelven incoherentes. Se aleja de la vida y la realidad se quebra a cada rato en la segunda parte, es decir en el segundo acto de la ópera, independientemente del cuadro o de la escena.

Aparece una serie de ideas fijas, de obsesiones: el calor tórrido, el hecho de que no encuentra lo que busca, la cartera, el billete de tranvía, la sombra, el viaje, su ocupación de pianista, la adivinanza, el laberinto, la pesadilla, los años pasados.

El ambiente general que Nicolae Brindus crea no deja ningún rastro de dramatismo; predomina lo lírico, finalmente transformado en un sueño apaciguador.

En la ópera, personajes que tienen cierta individualidad en el primer acto se metamorfosean en otra identidad en el segundo: así el Anciano se convierte en Señor Costica (el Tabernero), Un vecino de tranvía se convierte en Un vecino de casa, el Cobrador aparece luego como el Cochero.

Estas transformaciones se explican musicalmente, puesto que el compositor recurre, para individualizar a sus personajes, a *Leitmotiven*.

Cada uno de los héroes sera acompañado y caracterizado por cierto ritmo instrumental³⁵.

Gavrilescu está relacionado con los clarinetes, las flautas y el piano, su voz de barítono teniendo en profundidad afinidades con estos colores instrumentales.

El violín solo y las cuerdas son propias de la soprano que representa a Hildegard.

El fagot está atribuido al Anciano y al Tabernero Costica, barítono.

La Anciana, que aparece dos veces, es la mezzosoprano y está caracterizada por el ritmo de la corneta inglesa.

El oboe está reservado para el personaje Un vecino – tenor.

Al basso, que primero es el Cobrador y luego el Cochero, se le atribuye el trombón.

La viola y los *cineles* caracterizan a la joven gitana, la mezzosoprano que, más tarde, será el personaje Una dama.

El calor tórrido se presenta siempre a través de las *glissandes* de las cuerdas.

Se puede notar en la estructura de los momentos de la ópera que Gavrilescu es omnipresente durante los dos actos. Si no fueran entrenados otros personajes también, este hecho remitiría al tipo de mono-ópera lo que, de cierta forma sigue válido, dado que el personaje central llega ser el factor polarizador del completo desarrollo.

³⁵ Anton Dogaru, *La ópera “El bochorno” de Nicolae Brindus*, en la revista Música no. 2 de 1998.

Solamente a éste se le presta atención, solamente a través de éste ocurre algo. A él se mandan todas las referencias, él vive la pesadilla del fracaso en la vida, perdiendo la noción del tiempo, proyectando una alegoría de la muerte, o un sensible distanciamiento de la realidad circundante. Nicolae Brindus se decidió por una estructura de ópera cargada. El personaje principal omnipresente no tiene oponentes – los tipos adyacentes con los que entre en contacto no son más que acompañantes efímeros. De este modo su soledad aparece alzada a dimensiones cósmicas.

No habiendo pretextos para contrastes fuertes, inevitablemente aparece el elemento estático. Para compensarlo, Nicolae Brindus creó momentos dinámicos, como las escenas de ballet, en las cuales la percusión concede una nota refinada por la carga colorística de las diferentes fuentes instrumentales.

Las reflexiones del compositor³⁶ testifican, entre otras cosas, que la modernidad de la ópera *El burdel de las gitanas* radica, ante todo, en la concepción, en la construcción y en la elaboración. Es una cuestión de contenido y por eso gran parte de lo que Brindus llama “el museo de la ópera” no fue evitado: recitativos, voces acompañadas, momentos de ballet, réplicas habladas o en Sprechstimme, oberturas, interludios orquestales, etc.

Por ejemplo, el personaje central es presentado en circunstancias vocales de entre las más variadas: declamación, cantabilidad, Sprechstimme.

En el contexto instrumental separado de la ópera, la escritura vocal parece, en verdad, la más tradicional, vista bajo el aspecto de situar las voces, del esbozo de los personajes, de la partitura perfectamente justificable de texto y plenamente comprensible.

En la parte orquestal, tratada de una manera modernista, Nicolae Brindus sigue sin renunciar a la cantabilidad.

Las inspiraciones sonoras tienen sus fuentes en medios diversos, como las románticas, el folklore rumano – con las referencias al villancico y al llanto, los juegos con ritmos balcánicos, teniendo resonancias orientalizantes, las músicas urbanas modernas – el romance y el tango. Todas estas fuentes acogidas en formas transfiguradas.

Lo profano, lo burlesco, lo cotidiano gozan de remisiones a esferas sonoras con

³⁶ Apuntadas en la revista Música por Anton Dogaru.

transfiguraciones que guardan su familiaridad, mientras que lo sagrado, el sueño, el paso a otro tiempo se realiza a través de planos sonoros transfigurados intensamente.

Se vehiculan diversas modalidades de formular los glisandos, especialmente en relación con el mundo del paso del tiempo, con las situaciones irreales del comportamiento del protagonista, Gavrilesco. La densidad instrumental es tan grande que hay momentos en los cuales ya no se puede distinguir un relieve en especial, todo siendo determinado por la intención de conceder unos estados de imponderabilidad, indefinibles.

Aparecen ciertas asociaciones musicales comparadas con ciertos estados – por ejemplo el bochorno presentado a través de cascadas de glisandos, que aparecen no solamente en las escenas del mundo real sino también en las del mundo irreal.

La ópera *El burdel de las gitanas* aparece como una realización compositiva especial.

No se trata de una partitura fácil de abordar para la interpretación o la recepción – pues supone un inmenso aparato, en todas las secciones, aunque requiera sólo siete solistas.

El espectador está invitado a pensar, a meditar sobre la existencia, porque en este caso la ópera no es sólo deleite pasivo, sino participación intelectual, implicación filosófica, existencial.

El burdel de las gitanas fue presentada el 19 de junio de 1987, en un concierto en la Sala de la Radiodifusión, la primera audición haciendo una fuerte impresión en el auditorio.

El título con el cual apareció en el cartel, *El bochorno*, fue elegido a último momento, renunciándose a la formulación *El burdel de las gitanas*, que no era conforme con la visión de los oficiales comunistas.

Aunque la ópera de Nicolae Brindus constituya una muy adecuada transposición de la narración breve de Mircea Eliade, ella no es presentada al público, desgraciadamente, en la manera creada por el compositor, es decir, sobre una escena lírica.

Anatol Vieru³⁷

El primer contacto de este compositor con el género lírico se hizo a través de la ópera *Iona*.

Siguió *El banquete de los pobres* – título que tuvo que ser modificado en *El castigo*, para poder ser inscrito en el cartel del concierto; *Telegramas*, *Tema con variaciones*, *Un pedagogo de escuela nueva*.

De todas éstas, solamente *El banquete de los pobres* tuvo la oportunidad de lanzarse, y eso no en Rumanía sino en Alemania, a Berlín. No obstante, las partituras se encontraron con el público, en la forma concertante, en la forma semi-escénica o a través de las grabaciones en la radio o en disco.

Los dramaturgos elegidos por Anatol Vieru para el apoyo literario de sus creaciones líricas son nombres de prestigio de la literatura rumana: I. L. Caragiale, Mihail Sorbul y Marin Sorescu.

Las cinco óperas tienen cada una sus características especiales, aunque también hay una serie de rasgos que pueden agruparlas. Por ejemplo, si *Iona* requiere una gran orquesta, con una percusión ampliada, para las miniaturas caragialianas se prefieren las formaciones camerales.

El autor mostró valentía e iniciativa (se trata del período del régimen totalitario) eligiendo temas relacionados con la contemporaneidad, con los aspectos oscuros del período comunista, a pesar de que la relación no era abusiva sino alusiva.

El banquete de los pobres trae en primer plano un autócrata y el estado de miseria en la que el pueblo desenvuelve su existencia.

Iona propone un medio cerrado, sin salida, dominado por la esperanza de salvación, de libertad. Las obras breves al modelo de Caragiale golpean la mentalidad de una sociedad pervertida por politiquero, incompetencia, falsos principios, mentira, arbitrario.

La primera creación lírica de Anatol Vieru, *Iona*, es un drama en el cual se presenta solamente a un personaje, que dialoga con el mismo, desdoblándose así en tres voces.

El ambiente de la obra de Marin Sorescu, respetado con bastante consistencia, es amplificado por la participación del coro.

El tema se centra en la persona del pescadero Iona, que no logra pescar nada en la red.

³⁷ Uno de los majestuosos compositores rumanos de la segunda mitad del siglo XX (1926-1998). Entre sus composiciones nombramos cinco óperas, el oratorio *La ovejita (Miorița)*, *liedos* y música programática, el conjunto para dos coros a capella *Escenas nocturnas* (según Federico García Lorca), el trabajo cameral *El tamiz de Eratostene* (según Eugen Ionesco).

Un monstruo marino lo traga y continúa su existencia en un espacio oscuro, cerrado, sin perspectiva, en el cual su identidad está aniquilada. Encontrando recursos de oponerse a este estado de hecho, Iona logra perforar el vientre del pez, pero recibe la sorpresa de descubrir que no hizo más que mudarse en otro vientre, y cuando se fugó de ahí también se da cuenta de que todavía está dentro de un vientre. Finalmente logrará recobrar su libertad, recordará su nombre y su identidad, pero en un estado de profundo abatimiento y desesperación considera que él mismo es una pieza en la sucesión de vientres y que solamente a través de la muerte se puede liberar.

Iona

Opera en cuatro cuadros. El libreto inspirado de la obra homónima de Marin Sorescu. La primera audición en concierto en la Radiodifusión Rumana, en octubre de 1976.

El tema:

El pescador Iona, personaje trágico, nos aparece al final de la Metamorfosis, sólo, con su caña, en la pesca. Tal y como lo indica el dramaturgo "... como cualquier hombre solo, Iona habla fuertemente consigo mismo, haciéndose preguntas, dando respuestas, actuando siempre como si fueran dos personajes. Se desdobla o se aprieta según las exigencias de su vida interior. Este carácter plegable del individuo, tiene que ser interpretado con sutileza..." Iona se desdobla, se tripla aun para hacerse compañía.

Primer cuadro

Iona está en la boca del pez, indiferente, con la caña tirada en el mar. Está de espaldas a la oscuridad del fondo de la boca del inmenso pez; a su lado hay una pecera, con pequeños peces, sus peces, "particulares". La boca del pez se cierra y el pez traga a Iona; mientras pide ayuda gritando, todavía tiene tiempo para arrepentimientos - "¡Eh, si por lo menos fuera el eco!"

Segundo cuadro

El interior del Pez I es como un tipo de cueva en la cual los rincones más oscuros se mueven de una manera rítmica, pues el pez mastica. Ahora Iona es él mismo una pieza de pecera, Iona parece que se tripló: Iona I (barítono), Iona II (tenor) e Iona III (bass). El personaje trata de

darse cuenta si lo traga vivo o muerto.

Le salen las lágrimas al ver como los pececitos son comidos y descarnados. Sigue teniendo el cuchillo con él y busca un sitio, en el vientre del pez, que lo perfora y que se salga.

Tercer cuadro

Perforando el Pez I, Iona se despierta en el interior de otro pez, Pez II.

En una decoración parecida a la del cuadro anterior, Iona se encuentra con los pescadores I y II, mudos, “comidos” ellos también, y piensa en su regreso a casa.

Se agita queriendo liberarse de nuevo, si no con el cuchillo, entonces con las uñas.

También perfora el vientre del Pez II para llegar, sorprendido, en otro interior. El Pez III había tragado al anterior. Iona vuelve sobre sí nuevamente.

Cuarto cuadro

Finalmente, Iona está libre. Esta otra vez solo (Iona-barítono).

Con barba de ermitaño, sale por una boca de cueva pasando por la grieta del ultimo pez perforado. Invita sus ventanas de la nariz que respiren como lo hacían en la juventud; arranca hacia la casa, pero no reconoce los sitios. Los que encuentra en el camino no le pueden decir nada.

Iona mira horrorizado la secuencia interminable de los vientres de peces y cubre sus ojos con las manos.

Trata de recordar “¿Cómo se llamaban esos ancianos buenos que venían a nuestra casa cuando era niño? Pero los otros dos, el hombre ceñudo y la mujer trabajadora, que veía muchas veces por nuestra casa y que al principio parecía que no eran tan viejos? ¿Cómo se llamaba el edificio donde yo estudié? ¿Cómo se llamaban las cosas que estudié? ¿Qué nombre tenía ese objeto de cuatro pies en el que comíamos y bebíamos y en el cual jugué unas cuantas veces? Cada día veía en el cielo algo redondo, se parecía a una rueda roja, y se rodeaba sin parar solamente en una sola parte, ¿cómo se llamaba? ¿Cómo se llamaba esa diablura hermosa, maravillosa, infeliz y cursi, formada por los años que yo viví? (iluminado de repente) Iona. Yo soy Iona (pausa). Y ahora si me pongo a pensar yo tuve razón. Todo comenzó bien. Pero el camino, él se equivocó (grita) ¡Iona, Ionaaa! Es al revés. Todo es al revés. Pero no me dejo. Me voy otra vez. Esta vez te llevo conmigo. ¿Qué importa si tienes suerte o no? Es difícil estar solo (saca el cuchillo).

Iona, ¿ya? (perfora su vientre). Salimos de alguna forma a la luz.”

La ópera comienza con una amplia página sinfónica, *El himno del silencio*, que se desarrolla simultáneamente con la visualización del grabado *Metamorfosis* del pintor M. C. Escher, que presenta una génesis del mundo. La música que se desarrolla en esta introducción es masiva, monumental, y sugiere la sensación sonora de la respiración de un pulmón. La impresión creada marca lo implacable y la impotencia de oponerse a un mecanismo.

La organización de los sonidos se somete a unas matrices estrictas, que están a la base de dos bloques sonoros, primario y respectivamente complementario, tratándose del supuesto modo MIO³⁸.

Se realiza un enfoque paulatino de la vocalidad cantada, el personaje único comenzando del habla y evolucionando paulatinamente hacia un ritmo melodioso de ésta hasta que finalmente se logra la expresión cantada.

El compositor es estricto en el nombramiento de las indicaciones vocales, utilizando también expresiones concretas, que diferencian la emisión.

El movimiento del agua se intensifica, el nivel de agitación de las olas crece, elemento concretizado de manera sonora a través de los glisandos de las cuerdas y luego a través de la intervención del coro en el falseto.

En el segundo cuadro los recitativos están interrumpidos por un arioso, aparece un segmento coral parodiante que nace de las palabras “La eterna destrucción”, y se impone la arie de Iona.

En el tercer cuadro los recitativos encuadran una monodía en la cual la voz y los instrumentos parecen dos bloques independientes. Un interludio sombrío prepara el siguiente cuadro, en el cual Iona está finalmente libre y sus desdoblamientos desaparecieron.

El punto culminante aparece después de que, en una clase de ronda, Iona evoca el pescadero tragado por una ballena y trata de recordar su identidad, descubriendo que es Iona.

El desenlace trae la muerte del héroe cuando vuelve – en una simetría aplicada consecuentemente a lo largo de la ópera – *El himno del silencio* y la imagen de las

³⁸ O.L. Cosma, *Anatol Vieru – la creación de ópera*, en la revista *Música*, no. 1, 1991.

Metamorfosis, ahora añadiéndose también una dimensión sonora nueva, cinta magnética, en la cual la música ya escuchada se desarrolla ahora en dirección opuesta.

Hablando de Iona, el compositor dice que es un personaje que podría ser visto desde el punto de vista del cómico, pero que acaba trágicamente. Iona, un pescadero muy sociable, se inventa compañeros de conversación en el interior del propio yo, pero acabará por ser vencido por la obsesión del círculo cerrado que lo dirige hacia el suicidio.

El banquete de los pobres

(compuesta entre 1978-1981)

La ópera *El banquete de los pobres* fue llamada por Mihail Sorbul comedia trágica. Anatol Vieru renuncia a esta terminología en cuanto al título de la ópera, para construir un comentario musical dramático lleno de sustancia, de tensión, de alusiones sociales a la generosidad fingida de un despota que mantiene al pueblo en hambre. No obstante, desde el punto de vista de la evolución dramática, la línea del cómico que acaba en tragedia no es solamente guardada sino también ampliada como efecto. En este sentido Ruxandra Arzoiu³⁹ cita las palabras del autor:

*“Hay cierta transformación de género en el interior de la obra, cierta coyuntura que arranca de alguna parte y llega ahí donde no lo esperamos. Prometiendo que sea una comedia la ópera acaba como tragedia, lo que es esencial. Éste es un elemento presente no solamente en este trabajo, y que me atrajo siempre, es un rasgo más amplio del arte rumano. En Caragiale también parece ser una comedia de boulevard, pero en realidad te das cuenta que es totalmente otra cosa y Sorbul actúa de esta forma no sólo en *El banquete de los pobres* sino también en “*La pasión roja*”. De hecho en Rumanía todo comienza con una burla y se transforma en tragedia y ella también puede volver a la burla finalmente.”*

³⁹ Ruxandra Arzoiu, *La ópera "El banquete de los pobres" de Anatol Vieru, según la obra de Mihail Sorbul*, la revista Música, no. 4, 1998.

El tema:

Empalador Voda, descontento de que el país era lleno de pordioseros, cojos y pobretones, decide que, después de haberlos engatusado con un gran banquete a todos juntos, los mataría y así sanaría también el ámbito social.

A diferencia de la ópera anterior aquí el compositor se limita a un conjunto de sólo 10 instrumentos – compañía cameral con órgano electrónico, percusión y 2 guitarras, utilizada de una manera diferente de una escena a otra. En comparación con Iona y sus tres voces, aquí Anatol Vieru trabaja con una serie de personajes – once, desarrollados durante 17 escenas.

El compositor decide guardar la forma versificada de la expresión, tomada de la fuente literaria.

Los personajes:

Vlad el Empalador

El Medelnicer⁴⁰ barítono

El Cómite tenor

El Bebedor tenor

Faldero barítono

Doncella mezzosoprano

Sisoie tenor

Limosna bass

Vasluianu barítono

El Vornic⁴¹, El Gramático

La acción se desarrolla en 1640, en la corte del príncipe Vlad el Empalador.

La exposición incluye los preparativos para el banquete. El Cómite averigua si todo fue preparado según las órdenes del príncipe. El Medelnicer sorprende el robo de Faldero, que había comido de los manjares preparados para el banquete.

⁴⁰ El boyardo que vierte el agua para que el príncipe se lave las manos, pone la sal y sirve la comida.

⁴¹ Gran boyardo encargado con la vigilancia de la corte del príncipe, con el manejo de los trabajos internos, teniendo también atribuciones judiciales.

La escena II es dominada por el solo del Medelnicer, en la cual se presenta cómo Voda había paseado a dos monjes por entre los palos donde encontraron su fin los castigados. El monje que se mostró horrorizado por lo que había visto acabó igual que ellos, mientras que su hipócrita compañero se salvó, alabando las barbaridades cometidas.

En la siguiente escena vuelve el Cómite, que comprueba el final de los preparativos. Sonidos cortos, desesperados, deja la impresión de un suspense. A través de las puertas abiertas, la muchedumbre trata de irrumpir, pero es empujada hacia atrás y las puertas están nuevamente cerradas con llave, esperándose la orden de Voda.

Dos cortesanos (El Medelnicer y El Bebedor) comentan en la escena IV la crueldad y la dureza del Empalador, en un tempo que cobra dinamismo. Los sonidos que anuncian el fin de la ceremonia de la Mitropolia invita a la vez al banquete.

Es el momento cuando interviene el coro, con susurros, glisandos, quejidos.

A continuación, la escena VI, se lee la orden a través de la cual el príncipe invita a los pobres al banquete, los sonidos de campana alineándose con la flauta y el violoncelo.

El comienzo de la escena VII es sinónimo con el estallido del conflicto – los huéspedes están preparados a empezar a comer. Se nota una aglomeración sonora, que indica la prisa de los hambrientos, seguida por una ordenación relacionada con la presentación de los pobres, entre los cuales se infiltró el rico glotón Limosna.

La escena VIII describe el banquete, la alegría, los clamados. Esta detectado el Ciego falso, que seguía con la mirada los bolsillos en los cuales buscaba monedas.

Sigue un Intermezzo lírico, en el cual se presenta la suave personalidad de la Doncella, la única voz femenina, en contraste con todos los demás personajes. El melodismo revela elementos turco-orientales, y el soporte acompañante insinúa la ironía, reforzada por las molestias de los comensales, Sisoie y Limosna, acerca del decaimiento de la Doncella y de su patética persona.

Esta ironía está seguida por la voz de Limosna en la escena X, para que luego Sisoie y el coro tomen la iniciativa, en una sucesión de diálogos contradictorios, Sisoie siendo acusado por su

compañeros que es un mentiroso, un ladrón y un tacaño.

El conflicto latente está ampliado en la siguiente escena, cuando Sisoie está acorralado por todos, creyendo que así podían quitarle el dinero escondido. Domina las sonoridades del tambor.

Un diálogo entre tres y el esbozo de una línea romántico-sentimental caracteriza la escena XII, dinámica, en el primer plano siendo la Doncella y Vasluianu, como también el burlador Limosna.

El banquete tiende a degradarse en la escena XIII, los pleitos se amplifican, la Doncella se queja de que fue pellizcada, la bebida calentó los espíritus. La exclamación “¡Qué tiempos!” se transforma, bajo el poder del miedo que se insinúa, en “¡Qué temblores!”, anunciando un final inesperado.

La siguiente escena tiene una amplitud sonora marcante, los protagonistas siendo cuando reunidos cuando separados, sobre todo ello imponiéndose una coral recitada, que crece hasta la entrada del Empalador, el punto culminante.

En la escena XV, una de las más complejas y diversas en cuanto a la expresividad, Voda se entretiene con los presentes, habla con los boyardos, luego, después de que pregunta a los comensales si están contentos, se retira acompañado de los que quiso rescatar de la matanza. La música llega a una fuerza expresiva especial cuando presenta la revelación del Príncipe que expresa su deseo de matar a los pobres, el climax de la ópera, la escena de máximo dramatismo.

En la escena XVI se retoma la pelea entre los comensales, sobre el fondo de la evolución coral, y con una pulsación rítmica, alerta e incisiva. Limosna cae como víctima de la ira de los que lo rodean.

Todos encontrarán su fin en la escena XVII, el desenlace. Se presenta la lucha desesperada y sin suerte para la salvación, persiguiendo cuidadosamente las reacciones individuales y de grupo.

A través del trato compositivo del tema, se evidencia el paralelo por el cual, con toda su

barbaridad, el Empalador no es más terrible que los pobres mismos, que, en el banquete, muestran hipocresía, crueldad, maldad, ira, avaricia, odio, una suma de defectos caracterológicos y no solamente físicos (mancos, cojos, etc.).

Los boyardos tampoco se muestran dignos de su posición – son sospechosos, hipócritas, humildes, sin personalidad.

Aun Vlad el Empalador aparece en colores que no lo favorecen – miedoso, afectado, sensible a los engatusamientos, enfermo.

Toda la partitura se apoya en la concepción modal

Las siguientes óperas de Anatol Vieru son todas inspiradas de la inagotable creación humorística de I. L. Caragiale.

Sin que sean partituras amplias, conformes con la definición estándar del género, ellas tienen una actitud original, adecuada a lo que sugiere el texto literario, del tipo de la ópera de cámara.

El compositor transpone en la música tres de las más queridas y succulentas obras breves de Caragiale: *Un pedagogo de escuela nueva*, *Telegramas* y *Tema con variaciones*.

Una primera característica que se encuentra en todas las tres mini-óperas es el fiel retomo del texto, explotado en su integralidad.

Una segunda, se refiere al atuendo sonoro del discurso vocal, a menudo tratado de manera soberana, de manera que la contribución del grupo acompañante es significativamente reducida.

Otro rasgo unificador se refiere a la sustancia teatral, subordinada al discurso verbal y así pobre en acontecimientos escénicos o en interrelaciones que generan conflicto dramático o evoluciones amplias.

Vistas en orden cronológico, las tres partituras se alinean de la siguiente manera: *Telegramas*, *Tema con variaciones* y *Un pedagogo de escuela nueva*.

Telegramas

(1982-1983)

La primera, *Telegramas*, está estructurada en 21 variaciones, en un flujo ininterrumpido.

El tema de esta obra breve es el relato de una serie de telegramas enviados de la provincia hacia las autoridades de Bucarest. Ellos describen un conflicto, hacen el retrato de los dos personajes - Costachel Gudurau y Radu Grigorascu – y parodian las mentalidades de una sociedad más que imperfecta.

A pesar de una escalada a la que se le dan proporciones alarmantes, todo acaba bien, con la sorprendente reconciliación total y pública de los dos “enemigos”.

El texto está perfectamente puesto en la luz por un tratamiento de índole recitativa de las dos voces, el tenor y el barítono.

Los procedimientos vocales son diversos, a pesar de que se circunscriben al recitativo: habla en alturas relativas, falsetto, habla, cantabile, habla glisando, síntesis entre la entonación y recitación.

El elemento instrumental es discreto, con funciones colorísticas y de ampliación de la atención acumulada, y es reforzado por un grupo de instrumentos compuesto de un clarinete, un violín y un violoncelo.

En esta partitura también sigue la preferencia por la expresión a través de los parámetros modales, pero esta vez se recurre a un modo único, lo que imprime por supuesto, una nota de pronunciada homogeneidad, fortalecida también por el desarrollo ininterrumpido.

Tema con variaciones

(1983)

El sujeto de *Tema con variaciones* es el relato desde diferentes ángulos de un incendio de Bucarest, así como entienden el significado del acontecimiento cuatro periódicos diferentes, cada uno representando los intereses de otro partido.

Debido al específico de esta obra breve caragialiana Anatol Vieru no crea personajes individualizados, sino que hace uso de la célebre fórmula la Voz I y la Voz II.

En el esbozo del discurso musical también participa la cinta magnética, utilizada aun desde el principio, para crear un fondo adecuado para la variante de noticia publicada por el periódico “El universo”.

Asimismo, el compositor recurre a un instrumento electrónico con teclado, que envuelve en ritmos de baile la presentación de las noticias.

Al igual que en la otras óperas, Anatol Vieru utiliza la línea modal.

Un pedagogo de escuela nueva

(1983-1984)

Más amplia en dimensiones, la obra breve *Un pedagogo de escuela nueva* ofrece a la música un espacio de desarrollo más amplio.

Al igual que en *Tema con variaciones*, los personajes de Anatol Vieru no aparecen individualizados, siendo consignada solamente la voz de cada uno: contra-tenor, barítono, bass, de hecho situaciones vocales del mismo profesor Marius Chicos Rostogan, presentado al lado de sus alumnos.

Al principio hay también un presentador, que luego relacionará las cuatro escenas. El grupo de acompañamiento se compone del violoncelo, el violín, el clarinete e instrumento electrónico con teclado.

Las secciones son las siguientes: La conferencia, Una inspección, En vísperas de los exámenes y El examen anual.

En una corta idea final, se observa la originalidad de estas creaciones de Anatol Vieru, el mantenimiento, el comentario y la ampliación de las valencias del texto, el acercamiento a la esfera expresionista, pero también de la esfera de la comedia.

Aunque reconocidas de manera unanime como siendo valiosas e interesantes, estas partituras siguen esperando una vida escénica, una carrera pública, para completar la imagen musical con el imprescindible lado teatral.

Estas últimas creaciones de Anatol Vieru hacen el paso hacia el siguiente segmento importante en la evolución de la ópera en Rumanía, segmento cuyo desarrollo será cada vez más visible en los últimos años:

LA ÓPERA DE CÁMARA

Por la necesidad de la utilización de un lenguaje esencializado, con medios sencillos y que estén al alcance del compositor, en la creación rumana de ópera en las últimas décadas domina la ópera de cámara, caracterizada a través de pocos personajes, orquesta reducida, duración breve de desarrollo.

Uno de los primeros trabajos rumanos de este tipo es la ópera de cámara con pantomima *Gorog Ilona*, compuesta por Cziky Boldizsar en 1967. Conocida también con el título de *Balada para cuarteto vocal y orquesta de cámara*.

Algunos títulos de ópera de cámara compuestas en las últimas décadas

La Abeja reina

Creación representativa en el ámbito de la ópera de cámara, *La Abeja reina* fue compuesta en 1982 por Mihnea Brumariu siguiendo el modelo del trabajo homónimo de Marin Sorescu. La ópera está escrita para seis solistas y un grupo cameral.

En los dos actos, la parte vocal se manifiesta especialmente a través de estados de encanto y vocalizaciones lo que concede al conjunto un carácter bastante estático pero se dinamiza hacia el final, donde aparece la superposición de la voz hablada y de los efectos de cinta magnética.

Las influencias de las creaciones de los precursores, Paul Constantinescu o incluso Anatol Vieru, se hacen ver tanto en la concepción de los papeles solísticos como del comentario instrumental.

Jacques

La ópera de Radu Bacalu, terminada en 1986, vuelve a poner en primer plano la atracción que los compositores mostraron hacia los escritos de Eugen Ionesco, especialmente en el trato del género de la ópera de cámara.

Esto se debe no solamente a las características generales que se refieren a la forma – teatro breve, número relativamente pequeño de personajes, recursos escénicos mínimos, sino también al lenguaje mismo, a la estilística propia del dramaturgo, al juego de palabras, al contrapunto de las ideas y al absurdo resultado hacia el cual se dirigen.

Como idea general, *Jacques* tiene muchos aspectos en común con *La cantante calva* – otra obra del dramaturgo, una ópera de cámara⁴² que saca de relieve elementos esenciales en la construcción de las dos, contenidas también por el recorrido musical: la depersonalización de los héroes a causa de la ignorancia y de la tendencia hacia lo irrisorio; el tiempo – con los que se pueden medir dimensiones de todo tipo – es presentado aquí por el personaje Jacques, considerado “cronometrable”, mientras que en *La cantante calva* incluso hay un péndulo con apariciones de las más imprevistas; otro elemento común lo constituye las réplicas prosaicas y la preferencia hacia lo grotesco existente en la resonancia de las palabras, el uso de unos clichés verbales y su superposición caótica que muestra la degradación y la alienación de los personajes en un espacio determinado.

Con todos estos parecidos, la idea que domina en la ópera *Jacques* es la de la superposición, del falso deber, que significa demagogia, el despertar de una conciencia inexistente que está a punto de ridiculizar el ámbito del absurdo.

⁴² Compositor Dan Voiculescu, 1993.

La música de la ópera de cámara *Jacques* se caracteriza por unidad temática, que viene a dar uniformidad al discurso de los personajes y a enmarcarlos en una masa sonora sin sustancia y sin contorno, es decir sin personalidad.

Se utiliza un lenguaje compositivo contemporáneo diversificado: melodía de tipo opereta, blues, jazz, neoclasicismo, etc.

El compositor esboza algunos puntos culminantes que también confieren otra dimensión a los retratos que se quieren diferenciados por edad y sexo, pero resulta ser uno solo por contenido y aspiraciones: el grotesco sugerido a través del cómico, pero también a través del falso dramatismo, a través de los matices brutos que caracterizan a los personajes.

Uno de estos momentos individualizados es el lamento de la madre, un personaje central, construido siempre con los motivos principales, pero con una fuerza de impresión mayor debida al parlado y al estilo romántico, femenino y vulnerable en el cual se entona.

Otro episodio distinto esbozado es el fragmento realizado con procedimientos clásicos, un cuarteto vocal de la segunda escena que se reúne de una manera pretenciosa como para debatir un grave problema: las mujeres.

La superposición de los clichés verbales de los personajes está presente en varias ocasiones, anticipada por una señal que anuncia la entrada de un nuevo personaje y se repite cada vez en las mismas condiciones. La puesta en movimiento de estas ideas fijas de cada uno representa de hecho una reacción espontánea, una revelación del subconsciente de una manera bastante llamativa, desordenada, así como lo es la escena completa, con muchos diálogos dinámicos en un aparente caos.

Un momento semejante pero creado de una manera más sencilla, hasta prefigura un punto culminante, tanto musical como dramático, que nace del magma sonoro: Jacques dice, a través de una ascensión melódica, que Roberta no es lo suficientemente fea para que se case con ella.

La arie de Jacques (la escena V), con una estructura compleja, es la clave de la ópera, la cumbre del absurdo. La arie tiene un recorrido melódico variado, dispuesto de otra forma que los momentos de hasta entonces y sugiere la forma de la arie tradicional a través de los retomos de frases. Pero los motivos componentes provienen de las mismas estructuras con algunas

variaciones.

Los movimientos de los personajes y cierta ruptura de ritmo son presentados a través de los acentos de jazz y swing que la instrumentación sugiere.

Otra arie de gran superficie es la de Roberta , la escena V.

El carácter dramático está sugerido aquí a través del habla cantada.

El papel de la orquesta es elocuente a través de los comentarios posteriores y los respaldos del solista.

El momento de gran tensión, sugerido a través del dúo Jacques-Roberta (la escena V), trae otra manera de construcción que se basa en el contraste: el movimiento, el aumento, la ampliación, la superdimensión del fenómeno presentada a través del no-movimiento de los personajes.

La desactivación de la situación se realiza a través de los matices vulgares y las asociaciones estupidas de todo tipo, por el acercamiento hacia lo cursi y lo superficial lo que en música se traduce por frecuentes cambios de ritmo, por alternancias entre recitativo y cantado, con introducciones de swing y acentos de opereta, todo reuniéndose en un discurso final de tipo improvisación durante el cual los personajes hacen una pantomima.

La idea del simulacro, del incontrolable y de la incapacidad de decisión domina el final de la ópera.

Algunos elementos importantes específicos del género de la ópera de cámara se hallan en el trabajo de Radu Bacalu: la economía del lenguaje y de los medios, el soporte literario al que recurre y que refleja el específico de un teatro de cámara.

Aunque los personajes no son pocas, la manera en la cual se les trata y se les presenta, es decir su depersonalización, restringe muchísimo el campo de manifestación.

La manera en la cual la orquesta acompaña estas evoluciones refleja tanto la diversidad como su nivel intelectual, la instrumentación sirviendo también en la acentuación de unos rasgos de los personajes y en su participación en la acción.

El rey Crypto y la lapona Enigel

Compuesto por Dora Cojocarú en el año 1994, es un trabajo representativo para lo que significa la importancia del texto.

La ópera fue al principio pensada como una cantata, sobre todo porque tiene a la base un texto clásico que supone cierta relación entre la voz humana y el instrumento, de tipo subordinante.

El libreto está realizado por la compositora inspirándose del poema con el mismo título de Ion Barbu, pero incluyendo también fragmentos de otras poesías (*Uvedenrode, Ritmos para las bodas necesarias*) teniendo como propósito la realización de una dramaturgia.

En cuanto al contenido, todo el poema de Ion Barbu se construye alrededor del símbolo de la maduración, por vía natural del cumplimiento intelectual para el cual la boda es una forma de comunión, de perfección.

El camino recorrido por Enigel, que viene del Polo, pero que no se sabe dónde y cuándo llegará, y a la que el rey Crypto detiene por corto tiempo, luego sigue su camino hacia el Sol, tiene evidentemente un carácter esférico. Esta característica también aparece en música así que las secciones tienen entre ellas puentes, remisiones, a pesar de los saltos expresivos.

Crypto (barítono) es esbozado – por el *sprechgesang* y el canto en falseto – como un personaje menos común que trata de superar su condición y de salir del reino vegetal.

La Altista tiene un papel más especial, representando otra cara de Enigel, la que preferiría ceder por una existencia más cómoda pero más común, un alter ego sin aspiraciones, que quiere compartir con Crypto esta vida vegetal.

Además de personajes clave, la dramaturgia supone también palabras clave, como es la del sol con valor de símbolo. Su aparición pone en movimiento ciertas fórmulas rítmicas con valor ilustrativo pero también semántico.

Entre los procedimientos componísticos a través de los cuales se construye cierta atmósfera está también el de los momentos alucinantes en los cuales los personajes se superponen y sus palabras ya no se entienden e incluso los ritmos instrumentales parecen ser modificados. La orquesta, formada de 2 flautas, 2 clarinetes, corneta, trombón, percusión, piano, cuarteto de

cuerdas solistas, tiene en este contexto un papel de acompañante, los instrumentos siendo elegidos en función del texto, de personaje, del mensaje que lleva y que de este modo lo sostiene y lo valora.

El carácter declamatorio, a través del cual los personajes se recomiendan muchas veces, se atribuye también a las intervenciones instrumentales que rellenan la evolución de la voz. El recitativo, utilizado frecuentemente, acentúa el específico teatral, aun el de teatro en el teatro, y la estructura rítmica y el uso de la percusión remite al carácter de unos rituales paganos especialmente en el final de la ópera, hecho a base de encantos.

Aunque el recorrido de la ópera sea aparentemente sencillo, realizado de una manera lineal, con economía de recursos, sin embargo el complejo de procedimientos a los que la autora recurre es exigido por el cargo semántico del texto, definitorio.

La música no se queda fuera de las preocupaciones, sino que viene a cumplir la imagen de la palabra, pero con cierta discreción y solicitud.

Urmuzica

(El estreno en 1999, en la Ópera Rumana de Bucarest)

Ópera de cámara compuesta por Sorin Lerescu entre los años 1996-1998 con un libreto de Pavel Puscas, que tiene a la base los escritos de Urmuz del volumen *Páginas extrañas*.

Además del poema *Fuchsiada*, del que comienza, están incluidos fragmentos de *Un poco de metafísica y astronomía*, en el Prólogo, y en el Epílogo, la fábula *Los escribanos*.

Todo fue sometido a un proceso de dramatización necesario a un espectáculo en el cual los personajes puedan ser individualizados y a la vez identificados.

De este modo el contexto favorece el refuerzo recíproco de la relación texto-música.

En este sentido también se introducen personajes nuevos como el Colportor⁴³ – el eje de la acción, una portavoz del escritor que presenta a sus personajes, los caracteriza, los evidencia de cierta forma; o el grupo de las tres voces femeninas (soprano, mezzo, alto) en diferentes situaciones que en realidad representan los aspectos característicos de una comunidad, actitudes

⁴³ El que difunde noticias (descontroladas, falsas), rumores, chismes, etc..

generalizadoras con valor de símbolo.

Los personajes:

Fuchs	tenor
Venus	mezzosoprano
Pallas-Athena	soprano
El Colporteur	bass

Hadas, Chismosas, Prostitutas, Rejas.

Así como el compositor lo dice, la ópera puede ser realizada también como espectáculo de teatro instrumental. En este caso algunos de los instrumentistas pueden convertirse ellos mismos en personajes, que intervienen en la acción dramática. Cada uno de los instrumentos será asociado solamente a uno de los personajes de base: Fuchs-Clarinete, El Colporteur-trombón, Pallas-Athena-violín, Venus-viola.

Estructura:

Urmuzica tiene una estructura formal simétrica: dos actos, cuatro cuadros, un Prólogo y un Epílogo. Vistos en conjunto, en su desarrollo, recomponen un recorrido dramaturgico típico: el Prólogo en el cual se anticipan las evoluciones posteriores, una presentación de los personajes en el primer cuadro, una acción propiamente dicha en los cuadros II y III y un desenlace en el cuadro IV.

La cinta magnética, al igual que las intervenciones instrumentales, juega un papel importante en esta construcción, tanto por sus apariciones como por su contenido.

En el Prólogo, contribuye a la instauración de la atmósfera, pero también presenta elementos característicos del futuro discurso sonoro. Seguida por las intervenciones “en vivo” de las voces y de los instrumentos, subraya la idea de continuidad-discontinuidad que el compositor quiere presentar.

En el segundo cuadro, al principio con sonidos de órgano, la cinta imprime un brillo especial al discurso y más tarde, la grabación de un teclado indica el paso implacable del tiempo. Hacia el final, constituye un soporte para presentar la moral.

Los episodios instrumentales realizan la consolidación del carácter dramático. Esta se hace en primer lugar a través del acompañamiento de cada personaje por cierto color sonoro, en una relación de simultaneidad, pero también de complementariedad y, en segundo lugar, a través de la introducción de unos elementos con papel de conclusión o apoteóticos.

La percusión tiene una importante intervención al principio del segundo acto, como una apertura de horizonte, y el final del segundo cuadro acentúa su dramatismo y prepara en desenlace siempre por una construcción instrumental.

Propuestas y motivadas de este modo, las intervenciones instrumentales y las de la cinta magnética producen rupturas pero pueden sostener ellas mismas un recorrido musical dramático en una visión artística que se basa en la relación continuidad-discontinuidad.

Otro principio relevado por el compositor en la elaboración de esta ópera que comienza de un texto emblemático para el arte contemporáneo que escoge al absurdo como a un posible medio de comentar e ilustrar la realidad, es el de la unidad en la diversidad. Bajo este aspecto puede ser vista la evolución de los personajes pero también la concepción general de la partitura.

A pesar de las apariencias, el carácter de la ópera no es uno cómico sino al contrario, es uno trágico.

La ópera, al igual que los escritos de Urmuz, no es un pretexto para desarrugar las frentes sino una ocasión de meditación acerca de las irregularidades y de los esfuerzos existenciales.

Desde el punto de vista de la expresión y del contenido, las secciones del trabajo no son diferenciadas, sino que representan solamente articulaciones necesarias al desarrollo de un espectáculo, un recorrido lineal cuyas componentes características de lenguaje se encuentran de manera alternativa en la construcción del discurso musical.

Siguiendo la idea del contraste que caracteriza cualquier situación o entidad, el compositor utiliza la cinta magnética, con sus matices oscuros, agobiantes, al mismo tiempo o sucesivamente con una interpretación instrumental colorida, aerata, clara.

La unidad de la construcción de la línea melódica se hace ver tanto en el caso de las voces como en el de los instrumentos. Personajes principales o grupos vocálicos (Admiradoras, Chismosas, etc.), participantes a la acción, como Fuchs o Venus, o simplemente comentaristas,

como lo son el Colportor y Pallas-Athena, sostienen un estilo encantador y una circulación de los motivos que derivan algunas de las otras, un recitativo exacto y con una gran fuerza de convicción, un parlando sugestivo, o un melos lírico y con sonoridades seráficas o melancólicas.

Una larga gama de estados expresivos y emocionales está equilibrada y medida por las intervenciones del Colportor, siempre distante, que se quiere imparcial pero no llega a ese estado precisamente debido a un delicado grado de implicación que le fue proporcionado por el libretista y que le determinó también el nombre de Colportor y no de Narrador.

La evolución de cada personaje en parte puede ser seguida a través de estas coordinadas, las transformaciones surgidas traen evidentemente cambios de lenguaje propios de todos los papeles.

Como una síntesis final, necesaria y relevante, una sola reunión en el Epílogo, como un gran diálogo que sostiene la fábula y su moral, al unísono, ofrece un cuadro general de los componentes del acto dramático. De este modo se reconfirma brevemente lo que la concepción de conjunto del trabajo mostraba en detalle, y a saber el procedimiento continuo de reinventar, de recomponer los caracteres de la ópera *Urmuzica* hasta los límites de una nueva creación.

El compositor Sorin Lerescu afirma en la revista “La actualidad musical” del mes de diciembre de 1999:

“La ópera Urmuzica me dio la oportunidad, largamente preparada, de visualizar los conceptos de la vanguardia urmusiana en estratos polifónicos pensados como ser compatibles con las ideas de recomposición sonora continua, los desarrollos lentos de las microestructuras musicales entrando así en contradicción con el desarrollo de tipo sonata o con la técnica tan conocida del Leitmotiv .”

El trato del texto urmusiano por primera vez en la lírica musical rumana y el acercamiento evidente al específico del teatro instrumental, hacen de la ópera de cámara *Urmuzica* una novedad que extiende el horizonte del género.

La prostituta (María Magdalena)

Con un tema que trata los grandes problemas de la humanidad y del alma la ópera de cámara *La prostituta (María Magdalena)*, compuesta por Doru Popovici, se estrena en concierto en el año 1999.

El título del trabajo junta uno de los oficios más antiguos entre los humanos con el nombre que es sinónimo en la cultura cristiana con el logro de la gracia divina a través de la cual se absuelven los pecados.

El libreto, escrito por el compositor, toma de Dostoievski, de su trabajo *Crimen y castigo*, la idea del impulso de vengar a través del crimen, y del poeta rumano Dan Botta la fuerza purificadora de la oración.

La acción, concentrada en un solo acto, se sirve de un registro reducido de intérpretes: soprano, mezzosoprano, barítono o bass cantable, coro a capella y oboe, fagot, violín, violoncelo, percusión, piano.

El tema del trabajo determina ciertas particularidades manifestadas en el carácter camerale de la ópera. Se trata del melos esencialmente vocal, con inspiraciones del canto bizantino y gregoriano y con estructura de resonancia folklórica. Éstas llevan finalmente hacia la claridad, sustancialidad y expresividad del discurso⁴⁴.

El coro final, retomado del contenido del trabajo, acentúa la idea dominante de la ópera, el arrepentimiento.

La música es minimal, sencilla tanto al nivel de la construcción de las voces como al nivel de la construcción del conjunto.

Destaca en este contexto la unidad melódica del discurso e implícitamente de los estados de ánimo característicos de la creación de estilo bizantino, con un carácter grave, pero que tiende hacia la aclaración y no hacia la desesperación.

A pesar de que la intención de segmentar el texto desde una perspectiva musical-dramática no fue seguida como tal, sin embargo la existencia de unas articulaciones se deduce precisamente

⁴⁴ Vasile Tomescu, *Doru Popovici: María Magdalena y el nimbo del amor*, en la revista *La actualidad musical*, febrero de 1999.

de la concepción.

De este modo, el principio tiene aspecto de preludio, por su carácter anticipativo, al nivel melódico e incluso al nivel de la expresión general – presentada a través de la solemnidad del coro mixto y luego del coro masculino.

También con papel de ruptura está el episodio dedicado exclusivamente al violín, un recorrido incisivo que trae al escenario un elemento menos previsible: lo grotesco que acompaña el deseo de venganza.

Los personajes son construidos de manera unitaria; los femeninos muestran decisión y consecuencia en pensamiento y en actitud, y el personaje masculino debilidad anímica y emocional, desorientación.

De este modo, el discurso de María es en gran medida lírico pero con contornos firmes, acompañado y comentado por oboe o violín.

Finalmente la música tiene una serenidad edificadora, purificadora, con tendencias de transcendencia.

Las intervenciones del otro personaje femenino, Ana, son más sobrias, debidas en parte también a la profundidad de la voz y tienen como compañero el piano o la combinación oboe-fagot.

Los dos papeles femeninos se hallan en un perfecto equilibrio.

El cambio se nota en las apariciones del personaje masculino, Pedro. Él es anunciado a través de los acentos telúricos, en fuerza, de la percusión.

Su línea melódica contrasta con las tendencias minimalistas de las voces femeninas y tiene frecuentes cambios de ritmo que reflectan el interior y las vivencias tormentosas de una existencia dramática construida sobre grandes injusticias y dudas.

En este contexto, el coro tiene dos papeles importantes: de nexos entre estos destinos, que sitúa en un ámbito determinado, los comenta, los sostiene y los lleva hacia la redención final, y de generador de la atmósfera, partidario de la acción que finaliza, imprimiendo así el carácter general del trabajo.

La contribución original del compositor es aquella de haber creado una ópera-cantata que reúna los rasgos característicos de los dos géneros – la dramaturgia con la contemplación, el encanto

con la declamación, en un ritmo de desarrollo propio, del cual no falta la dinámica.

Entre los compositores que compusieron óperas de cámara en las últimas décadas se puede nombrar también: Aurel Stroie (*La trilogía de la fortaleza cerrada*, según *La trilogía* de Eschil, 2 actos con 5 personajes más el trombón); Dan Voiculescu, ya mencionado (*La cantante calva* según la obra de Eugen Ionescu, XI escenas con 6 personajes, dispuestos en parejas); Dan Dediu (*Posficción*, tema original, 2 actos con 5 personajes); Ede Tereny (*Kalevala*, inspirada de la epopeya finlandesa homónima, XII secciones en un acto con un personaje); Cornel Taranu (*El secreto de Don Giovanni*, el libreto de Ilie Balea, adaptación de una obra de Deak Thamas, 3 actos con 6 personajes).

*

Un género aparentemente restringido y anclado en unos medios fijos, la ópera de cámara generó pues sorprendentes aberturas en la imaginación de los compositores contemporáneos, siendo ella misma un subgénero generador de otras formas derivadas. (Anexo 2).

*

Recorriendo toda la creación de ópera rumana desde sus comienzos hasta nuestros días, aunque no se pueda subrayar una unidad de concepción o una trayectoria estilística claramente esbozada, sin embargo un rasgo común unifica la mayoría de estas páginas: la inspiración de la gran literatura, especialmente de la rumana.

Los últimos títulos mencionados de la creación de Anatol Vieru son obras breves de I. L. Caragiale, la ópera *Iona* del mismo autor está inspirada de Marin Sorescu, al igual que *La Abeja reina* de Mihnea Brumariu y la ópera *El banquete de los pobres* según Mihail Sorbul; Nicolae Brindus y Serban Nichifor se acercaron a la literatura de Mircea Eliade a través de *El burdel de las gitanas* y respectivamente *Señorita Cristina*; textos del poema *Los fantasmas* de Mihai Eminescu son utilizados por Brindus en *El noviazgo* y Dora Cojocar, en *El rey Crypto y la lapona Enigel*, comienza de los versos de Ion Barbu; *La cantante calva* de Dan Voiculescu tiene como fuente de inspiración la obra de Eugen Ionesco al igual que *Jacques* de Radu Bacalu.

Y claro, ejemplos hay muchos. (Anexo 3).

CONCLUSIONES

Como pudimos ver a lo largo del presente trabajo, el momento de la plena afirmación del género lírico-dramático en el paisaje rumano se centra en la segunda mitad del siglo XIX y especialmente en el período de tránsito hacia el siglo XX.

En cuanto a la creación de género, en el sentido de la ópera propiamente dicha, ella pertenece totalmente al siglo XX – es decir a la época moderna.

Si para los países con tradición cultural el siglo XX fue el siglo de la reforma de la música, para las nuevas culturas, como lo es la cultura rumana, fue el siglo del lanzamiento de la música.

Visto de otra manera, la ópera rumana tuvo su infancia en el período de plena madurez de la ópera europea.

Esta situación especial hizo que la ópera rumana, en vez de aparecer en condiciones favorables a la sedimentación sobre bases sólidas, tradicionales, se lanzó directamente en la efervescencia de una época de grandes metamorfosis culturales y obviamente musicales.

Las creaciones de la juventud del género lírico en Rumanía son contemporáneas a los años del abandono del melodrama a favor del drama verista y del drama musical de inspiración wagneriana, al período en que la proporción entre la melodía y la orquesta cambia, cuando las disonancias cobran un nuevo estatuto, cuando el libreto cambia sus preferencias y ataca nuevos temas.

En el contexto europeo, considero que una mirada retrospectiva a la cultura del siglo XX es oportuna.

¿QUÉ REPRESENTA EL SIGLO XX?

CONSIDERACIONES GENERALES

El siglo XX representó para la cultura un siglo de grandes transformaciones, desarrolladas con una velocidad y una diversidad casi insospechables.

Aunque los ideales del arte antiguo hayan encontrado una continuación natural en el Renacimiento, seguido de una manera fluida por el Romanticismo, a la vez que con el Realismo y después con la aparición de las corrientes modernas, el arte construyó nuevos principios, evolucionó en caminos en cierta forma ajenos a sus comienzos.

A la base de estas nuevas y radicales concepciones fueron los cambios en la filosofía, en la ciencia y en la sociedad, el hombre mismo siendo fundamentalmente diferente frente a los consumidores de arte de los siglos XV – XVIII.

“Ni la serenidad clásica ni el Romanticismo idealizante y nostálgico – más de una vez retórico – podían esbozar los contrastes extraordinarios y conmovedores de la existencia humana, sus confrontaciones trágicas, los peligros de su disolución étnica. Pero tampoco los recortes rígidos del Realismo del siglo XIX eran suficientes y adecuados para sorprender la explosión de la subjetividad, del yo individual, sus tendencias de conocerse y de presentarse, de ser reconocido en contra de todas las dificultades. La identidad humana construida anteriormente ya no satisfacía la praxis y tampoco la condición del hombre en el nuevo siglo.”⁴⁵

Relacionados desde siempre con la evolución de la sociedad, del pensamiento y de la personalidad humana, la cultura, el arte refleja de una manera evidente las transformaciones aportadas a la existencia del hombre y de sus valores por las conquistas de la ciencia, del curso de la filosofía, del desarrollo – en sentido positivo pero también negativo – de la sociedad. Y así, el modo diferente de expresar todo esto viene como una consecuencia plenamente natural. Entre una continuación lisa y la opción para un lenguaje diferente, la segunda variante apareció mucho más atractiva, la tentación de la originalidad siendo explotada aun al nivel del experimento de lenguaje y de imagen.

La sujeción de la cultura en el tiempo histórico significa, entre otras cosas, que cada ámbito de la cultura se busca a sí mismo, se vuelve a inventar, tiende a refrescar las modalidades de expresión, distinguiéndose de las anteriores. De este modo el movimiento de la cultura es una sucesión de contestaciones en cuanto a los lenguajes, las formas y las significaciones tal como fueron establecidas en el pasado, especialmente de las inmediatamente anteriores.

En el arte del siglo XX, uno de los más significativos cambios fue relacionado con la acepción de la noción de lo hermoso.

Asociado en la Antigüedad con el bien, lo hermoso era considerado un valor absoluto, el único digno de representación artística. Pero en el siglo XX, en una sociedad marcada por una

⁴⁵ Florian, Radu, *La metamorfosis de la cultura en el siglo XX*, Ed. El Libro rumano, Bucarest, 1988, p. 15.

multitud de fenómenos negativos, que ya no cree en el bien y lo hermoso de la misma forma absoluta, el arte presenta el mundo en los tonos y los colores de la distorsión acerca del equilibrio, el bien, la justicia, lo hermoso, lo absoluto, etc.

En música, este fenómeno significó la búsqueda de otra solución a parte de la tonalidad, la búsqueda de otra expresividad que la melódica, la formulación de unas relaciones armónicas diferentes, el enfoque de unas nuevas esferas timbral y de dinámica.

Otra dominante del arte clásico, la forma, disminuye cada vez más en cuanto a la importancia, hasta su disputa a favor del contenido, declarado el único verdaderamente importante.

Los dilemas y la alteración de la condición del hombre se reflejaron con presteza en el arte, abierto ahora a todos los aspectos de la vida, de los positivos a los negativos, del optimismo al pesimismo, de lo hermoso a lo feo, del bien y moral al mal e inmoral. En general, predominan los auntos graves, meditativos, dramáticos.

En el siglo XX se creó un abismo entre el plano ideático-espiritual y el prosaico, existencial (tanto a nivel individual como a nivel de la sociedad), lo que indujo la búsqueda de unas nuevas formas de expresión, concretadas, en general, sea bajo el aspecto fácil, comercial, sea en el modo abstractizado, aislado, que cierra el acceso de la gran mayoría de los consumidores de arte.

La distancia entre lo ideal y lo real creó la ruptura entre la idea y su concreción.

La evolución de la filosofía marcó también las direcciones artísticas.

Pensadores como Nietzsche, Heidegger, Bergson, Marx y aun Freud influenciaron en la estética y en las concepciones creadoras de los que investigaron y asimilaron sus obras.

Asimismo, aparece con claridad la interdependencia entre la evolución espectacular de la ciencia y el pensamiento artístico, vista en los medios de expresión de los creadores.

Si el Romanticismo luchó en contra de la linealidad del arte, la época posterior fue mucho más lejos, declarando al Romanticismo lineal y adoptando formas brutales de diversificación, renovación, individualización y experimento.

El arte del siglo XX busca la expresividad y la armonía en los contrastes, las disonancias y las contradicciones de la existencia. La renuncia al predominio de unas normas rigurosas trajo una nueva configuración a la obra de arte.

Pero estas nuevas modalidades, adquiridas rápidamente por los creadores, no pudieron ser

comprendidas y asimiladas al igual de rápido por el público.

Se puede notar a menudo la distancia aparecida entre el deseo del artista de ser comprendido y la capacidad del público de comprenderlo, distancia fuertemente acentuada por la opción del artista a favor de su libertad de expresión y el abandono del público contemporáneo a favor de un hipotético futuro receptor apto para analizar como se debe sus esfuerzos creadores.

Lo social-político tuvo una influencia más que evidente en la cultura, en los años de la guerra fría delimitándose en paralelo con el telón de acero dos tendencias: la crítica y la contestada, en el occidente, y la luminosamente idealizante, en el este.

Pero la desagregación del imperio socialista anuló esta polaridad de los artistas según el criterio de la ideología.

El siglo XX, aunque ni más largo ni más breve que los demás siglos, parece, por la multitud de los acontecimientos que marcaron la evolución humana, un siglo en el cual el tiempo cobró otra dimensión, dilatándose.

En todos los ámbitos del pensamiento las transformaciones fueron tan numerosas, tan rápidas, tan radicales, que no es una sorpresa que el hombre contemporáneo sea en cierta forma confundido por el arte de su presente; la permanente evolución de la creación contemporánea no le da tiempo de entender, de profundizar y finalmente de identificarse con ella.

Además, hay que mencionar el hecho de que al receptor de la obra de arte se le requiere un nivel de preparación específica más elevado que en el pasado, a menudo ésta siendo la garantía de un contacto positivo con el objeto artístico.

Más allá de la estética y de sus formas, el arte, moderno o no, muy pocas veces revela sus significados desde el primer contacto. Viviendo en el siglo de la velocidad, acaso ¿cuántos receptores tienen la paciencia o la oportunidad de volver, de mirar o de escuchar por segunda o tercera vez una obra de arte?

¿CÓMO AFECTÓ ESTE CONTEXTO LA MÚSICA?

Las influencias en el ámbito de la música fueron mayores, las más importantes de las cuales: el atonalismo, el serialismo, el modalismo, la música electrónica, el minimalismo, la renuncia a los géneros tradicionales, la explotación de unas valencias nuevas y casi artificiales del sonido musical, la renuncia en cierta forma a la orquesta como compañía musical principal y por consiguiente la renuncia – o la modificación fundamental – a muchos de los géneros

románticos como la sinfonía, el poema sinfónico, el concierto instrumental.

Si hasta el siglo XX el solista era el exponente del credo a través del cual lo hermoso era representado por la nobleza del sonido o de la virtuosidad técnica, este hecho aparece ahora como insignificante. Las compañías de pequeñas dimensiones son preferidas frente al solista y a la orquesta; a los géneros amplios se prefieren los medianos y pequeños; en vez de la ópera francesa (*grand opera*) y del drama musical se nota la preferencia por la ópera de cámara. El lied es radicalmente renovado, el texto poético siendo elegido no en función de la musicalidad de los versos o de la nobleza o del sentimentalismo de las ideas sino en función del poder de impacto musical y de ideas.

Lo feo ya no está excluido de la concepción artística sino reconsiderado en el sentido de que, si se obtiene un trato estético de lo feo⁴⁶, el trabajo despertará la admiración del público.

Personajes como Wozzeck u Oedip son percibidos como héroes a los cuales el público puede apegarse espiritualmente, porque la música de Berg y de Enescu es cautivadora, arranca al oyente de la inercia, haciendo que esté interesado en la evolución del personaje, del drama, de la música.

Lo más arriesgado para el creador de ópera del siglo XX parece ser solamente la pérdida de la fina línea de demarcación entre complejo y demasiado complicado, entre estructuras y mensajes, entre intención y realización.

¿QUÉ SIGNIFICARON TODAS LAS TRANSFORMACIONES DEL SIGLO XX PARA LA ÓPERA RUMANA?

A causa del gran retraso con el cual los creadores rumanos se unieron al fenómeno del teatro lírico, las influencias parecen ser contradictorias.

Siguiendo el orden cronológico de las composiciones nacionales (Anexo 1) y comparándolo con la situación internacional, se puede observar que en el período en que Debussy firmaba la separación de la imagen tradicional de la ópera, Eduard Caudella firmaba la primera ópera rumana de tipo clásico. Cuando Alban Berg y Schonberg redefinían la idea de ópera, Sabin

⁴⁶ Teorizada por K. Rosenkranz, la estética de lo feo afirma que las imperfecciones de la vida, los aspectos escandalosos, inestéticos, pueden ser una fuente de efectos estéticos, porque despiertan sentimientos – repugnancia, horror, aversión.

Dragoi escribía dramas populares de índole folklórica – desde el punto de vista de las fuentes de inspiración musicales y temáticas. Cuando Stravinski, Prokofiev o Janaček eran modelos de la ópera moderna, Nicolae Bretan todavía era un fiel sucesor schubertiano.

De este modo, la ópera rumana de la primera mitad del siglo XX, con unas cuantas excepciones representadas por los compositores de la diáspora, está sacada del contexto de las grandes inquietudes estético-estilísticas.

Empezando por la segunda mitad del siglo, la ópera rumana se conectó directamente al pulso del arte contemporáneo, alineándose con las tendencias abordadas por los creadores europeos – el Expresionismo, el Modalismo, la ópera de cámara, el monodrama, Sprechgesang, *la instrumentación* del discurso vocal, etc.

En vísperas del siglo XX, la ópera barroca o clásica ya no podían encontrar su lugar en la creación rumana. En cambio, la ópera romántica pudo seguir desarrollándose por corto tiempo, pero muy pronto el Modernismo del teatro musical contemporáneo la suplantó.

La mayoría de los títulos de ópera aparecieron en forma de drama musical, reflejando el hecho de que la música rumana se unió a las tendencias estilísticas de la música europea.

Como lenguaje sonoro, el modalismo parece haberse impuesto decididamente, tratado sea en estructuras más libres, sea de manera rigurosa. La idea de *Leitmotiven* todavía se muestra válida, mientras que el lenguaje orquestal – sobre todo a causa de las dificultades de concretar el montaje de la ópera – se volvió cada vez más débil, y hasta el final la mayoría de los creadores contemporáneos optaron por las fórmulas timbrales que pueden ser ejecutadas con un mínimo de instrumentistas.

Asimismo en cuanto a los temas hay que mencionar una conclusión. A pesar de que no faltan temas universales, los compositores rumanos parecen estar normalmente atraídos por la literatura rumana y sus grandes valores, de Eminescu a Caragiale, de Lucian Blaga a Eugen Ionesco.

Es interesante el hecho de que precisamente las excepciones a esta *regla* constituyeron los éxitos más sonoros - *Oedip* de George Enescu (siguiendo a Sofocle, más exactamente siguiendo un tema antiguo), *Hamlet* y *El amor médico* de Pascal Bentoiu (siguiendo respectivamente a Shakespeare y a Molière).

Si seguimos la conexión con los subgéneros aparecidos en plan mundial, observamos que las

óperas rumanas en la segunda mitad del siglo XX anduvo casi en paralelo con los occidentales: la ópera de cámara, la ópera radiofónica, el melodrama.

Pero faltan las partituras dedicadas a la ópera de televisión o a la ópera con proyección de película.

Un subgénero especial se desarrolló como un híbrido entre la ópera y la música de cámara: el teatro instrumental, hacia el cual se dirigieron muchos creadores contemporáneos rumanos.

Desde obras para un solo instrumentista hasta partituras amplias, dirigidas a unos conjuntos numerosos (por ejemplo, *Quasi-ópera* de Liviu Danceanu), el teatro instrumental es ricamente representado y, aun en la ausencia de las palabras, de la acción conflictiva, de las voces de los personajes, de los elementos escénicos, ese tipo de partituras pertenecen, por lo menos como punto de partida, a la zona de la ópera.

Uno de los elementos más intensamente transformados de la ópera moderna es el elemento escénico.

Del cuadro ofrecido por los palacios nobiliarios florentinos, las complicadas maquinarias escénicas de los teatros barrocos, los espectaculares desarrollos escenográficos de la grande ópera, se llegó en el siglo XX a una esencialidad del mensaje visual.

Este hecho se aplicó también de manera retroactiva, y muchos montajes modernos de óperas de los siglos pasados han sido pensados en términos contemporáneos, con una imagen escénica cargada de símbolos y no de objetos.

Todavía más cuando se trata de las óperas modernas, la imagen escénica es otra, diferente a la clásica, y contribuye a la recepción del mensaje ideático a través de significados no manifestados, sino alusivos.

A veces la esencialización, la abstracción y el simbolismo son sinónimos de la economía severa de medios, el escenario siendo casi vacío y los trajes reducidos al mínimo.

Desde el punto de vista de la popularidad mundial de las óperas de los compositores rumanos, ésta es, sin duda, modesta.

El hecho de que Rumanía se quedó al otro lado del telón de acero en los años de gran expansión de la creación musical llevó al aislamiento de los creadores rumanos y de sus trabajos.

Otro elemento que hay que mencionar aquí es el idioma. A pesar de que la mayoría de las óperas modernas se escribieron, en todas partes del mundo, en la lengua materna del compositor, en el caso de la lengua rumana ésta es, al igual que en la poesía, una desventaja para una difusión fácil.

Desde el punto de vista de la internacionalización de la creación rumana de ópera, no hay que olvidar el hecho de que, desgraciadamente, ella no está sostenida por nadie, el desinterés de las autoridades siendo total en el sentido de la propaganda y del sostén de los valores del arte nacional.

Aun así, la ópera *Oedip* goza de interés en las últimas décadas, a través de su grabación en CD por *EMI France*, a partir de los montajes de los teatros de prestigio como lo son *Deutsche Oper Berlin* y *Wiener Staatsoper*.

Como una paradoja, la ópera *Hamlet* – premiada, puesta en escena y grabada en el occidente, en el presente no se encuentra en el repertorio en Rumanía y tampoco fue nunca grabada.

Los datos relacionados con la vida musical, también se quedaron en la sombra. Tras una etapa inicial en la que se ponían en escena las más exitosas creaciones del tiempo, incluyendo las nuevas óperas de entonces: tras una etapa en la que, gracias al valor de los grupos líricos, se abordó un repertorio complejo, desde Wagner a los veristas, de la grand opera a la música rumana, el final del siglo XX representa para el repertorio lírico de Rumanía la tendencia a la reducción de los títulos al mismo tiempo que a una cada vez más acentuado recurso a esas partituras que presentan menos problemas de interpretación.

Superando estos inconvenientes, la ópera rumana representa un fenómeno complejo, con muchas particularidades dignas de profundizar y con una evolución sobre la cual espero que el presente trabajo haya despertado la curiosidad.

En conclusión, quisiera recordar una vez más los principales logros en el ámbito del teatro lírico rumano: *Oedip* de George Enescu, *Una noche tormentosa* de Paul Constantinescu, *Phedra* de Marcel Mihalovici, *Hamlet* y *El amor médico* de Pascal Bentoiu, *Choeforele* de Aurel Stroe, *Iona* de Anatol Vieru, en el bien entendido de que éstos no son más que algunos de los que se merecen toda la atención de los especialistas, así como del público.

ANEXA 1

Más de un siglo de creación nacional en el ámbito del teatro lírico

Ópera	Compositor	Año
La noche de San Jorge	T. Flondor	1885
Petru Rares	Ed. Caudella	1889
La isla de las flores	M. Cohen-Lanariu	1893
Nini	C. Dumitrescu	1897
Marioara	I. Paschill(e)	1904
Enoch Arden	A. Catargi	1905
Marioara	G. Cosmovici	1907
En la velada	T. Brediceanu	1908
La fuente de Blandusia	G. Cosmovici	1910
Soria	D. Cuclin	1911
El capricho antiguo	I. Hartulary-Darcee	1911
Enfilate perla	C. Castrisanu	1913
Ileana	E. Montia	1917
La boda trágica	A. Catargi	1918
Lucero	N. Bretan	1921
Traian y Dochia	D. Cuclin	1921
Agamemnon	D. Cuclin	1922
La chica de Cozia	E. Montia	1923
La rebelión de Golem	N. Bretan	1924
El Príncipe Azul	H. Klee	1924
Enfilate perla	H. Klee	1925
Bellerophon	D. Cuclin	1925
Aleodor	V. Gheorghiu	1925
La gran noche	T. Brediceanu	1927
La desgracia	S. Dragoi	1927
El malvado Plutón	M. Mihalovici	1928
Lucero	N. Bretan	1929
Horea	S. Dragoi	1931
En el gran camino	C. C. Nottara	1931
Oedip	G. Enescu	1932
Con el amor no se juega	C. C. Nottara	1933
Zobail	C. Bobescu	1933
Una noche tormentosa	P. Constantinescu	1933
Pecado señorial/Marín el Pescador	M. Negrea	1933
Los fantasmas/La reina danubiana	M. Andreescu-Skeletty	1934
Se hace de día	C. C. Nottara	1934
Constantin Brancoveanu	S. Dragoi	1934
Alexandru Lapusneanu	Al. Zirra	1934
Los héroes de Rovine	N. Bretan	1934
En la cosecha	T. Brediceanu	1936
El pájaro maravilloso	I. Borgovan	1936
Horia	N. Bretan	1937

Ópera	Compositor	Año
Las rosas rojas	C. Bobescu	1937
Kir Ianulea	S. Dragoi	1937
La antorcha de Pascua	Al. Zirra	1937
Mateo dice	I. Nonna Otescu	1938
La ovejita (Miorita)	M. Saveanu	1938
Arald	N. Bretan	1939
El extranjero	M. Saveanu	1940
La cabra con tres cabritos	Al. Zirra	1940
La semana santa	N. Branzeu	1942
Se hace de día	C. C. Nottara	1943
El Maestro Manole	S. Toduta	1947
Golem	N. Bretan	1947
La doncella de la lejanía	M. Barberis	1948
Phedra	M. Mihalovici	1949
Ovidiu	C. C. Nottara	1950
El Maestro Manole	A. Mendelsohn	1950
Die Heimkehr	M. Mihalovici	1954
Ion Voda el terrible	Gh. Dumitrescu	1955
La historia del chivo	M. Eisikovits	1955
Se hace de día	H. Klee	1956
Pana Lesnea Rusalim	P. Constantinescu	1956
Meleagridele	D. Cuclin	1957
(Las travesuras de) Pacala	S. Dragoi	1957
Prometeu	D. Popovici	1957
Anochecer	M. Barberis	1958
Decebal	Gh. Dumitrescu	1958
La rebelión	Gh. Dumitrescu	1959
La raza de los Soimaresti	T. Jarda	1959
Krapp	M. Mihalovici	1960
La bolsa con dos monedas	N. Ionescu	1960
El gato con botas	C. Trailescu	1961
La chica de los claveles	Gh. Dumitrescu	1961
El bosque de las águilas	T. Jarda	1961
Las rosas de Doftana	N. Petri	1961
El gato con botas	C. Trăilescu	1961
La gitanería	A. Bena	1962
Galileo Galilei	C. Cezar	1962
El ídolo quebrado	N. Petri	1963
Michelangelo	A. Mendelsohn	1964
El amor médico	P. Bentoiu	1964
Ecaterina Teodoroiu	E. Lerescu	1964
El noviazgo	N. Brindus	1966
Mariana Pineda	D. Popovici	1966
El martillo del pueblo	E. Junger	1967
Tres generaciones	S. Sarchizov	1968
El roble de Borzesti	T. Bratu	1968
El sacrificio de Ifigenia	P. Bentoiu	1968

Ópera	Compositor	Año
Zamolxe	L. Glodeanu	1969
Ésta no recibirá el Premio Nobel	A. Stroe	1969
Hamlet	P. Benteoiu	1969
La haya de Miu	N. Ionescu	1969
Penes Curcanul	E. Lerescu	1969
De Ptolomaeo	A. Stroe	1970
El secreto de Don Giovanni	C. Taranu	1970
El Maestro Manole	Gh. Dumitrescu	1970
La bolsa con dos monedas	T. Bratu	1970
Señora Chiajna	N. Buicliu	1970
El derecho al amor	T. Bratu	1971
La paz	A. Stroe	1973
Genio solitario	Gh. Dumitrescu	1973
Vlad el Empelador	Gh. Dumitrescu	1974
Balcescu	C. Trăilescu	1974
El libro con Apolodor	S. Niculescu	1974
El noviazgo	N. Brindus	1975
Iona	A. Vieru	1976
Amor y sacrificio	C. Trăilescu	1977
Choeforele	A. Stroe	1977
De los tiempos de la Unión/El beso de Voda	T. Bratu	1978
Orfeo	Gh. Dumitrescu	1978
De los carnavales	E. Lerescu	1978
El río derramado	A. Winkler	1978
Don Leonida frente a la reacción	M. Socor	1978
La noche más larga	D. Popovici	1978
La reina de la nieve	L. Alexandra	1979
El carro con payasos	M. Barberis	1981
Orestia I (Agamemnon)	A. Stroe	1981
La estrella sin nombre	E. Lerescu	1981
El banquete de los pobres	A. Vieru	1981
Tudor de Vladimiri/La fuente ensangrentada	T. Bratu	1982
El gran amor	Gh. Dumitrescu	1982
La abeja reina	M. Brumariu	1982
Telegramas	A. Vieru	1983
Tema con variaciones	A. Vieru	1983
Corazón de niño	C. Petra-Basacopol	1983
Señorita Christina	S. Nichifor	1984
Un pedagogo de escuela nueva	A. Vieru	1984
Las preciosas ridículas	V. Spatarelu	1984
La historia del pequeño Pan	L. Profeta	1984
Prometeo	Gh. Dumitrescu	1985
Hunger und Durst	V. Dinescu	1985
El burdel de las gitanas	N. Brindus	1985
Der 35 Mai	V. Dinescu	1986
El sínodo mundial	A. Stroe	1987
En laberinto	L. Alexandra	1987

Ópera	Compositor	Año
El burdel de las gitanas /El bochorno	N. Brindus	1987
Lucero	P. Urmuzescu	1988
“G”	F. Popovici	1988
La libertad de Bremer	A. Holsky	1988
El niño y el diablo	A. Stroe	1989
El principito	V. Opran	1989
Lorelei	V. Timaru	1989
Ángel y demonio	T. Jarda	1989
Durabilidad	D. Popovici	1989
Pinocchio	C. Cezar	1989
Apostol Bologna	C. Petra-Basacopol	1990
La revolución	A. Iorgulescu	1991
Lorelei	V. Timariu	1992
Orestia III	A. Stroe	1993
La cantante calva	D. Voiculescu	1993
Erendira	V. Dinescu	1994
Los muros	A. Holsky	1995
Constantin Brancoveanu	D. Popovici	1995
La pasión	E. Lerescu	1995
Farsas medievales	C. Misievici	1995
Preludio en la tarde de un grifón	D. Dediu	1995
Posficción	D. Dediu	1996
Giacometti	C. M. Carneci	1996
Jacques o la Obediencia	R. Bacalu	1996
Riga Crypto y la lapona Enigel	D. Cojocaru	1996
La prostituta (María Magdalena)	D. Popovici	1999
El mártir de san Debussy	S. Nichifor	2000

ANEXA 2

Óperas de duración breve que se aproximan al género de la ópera de cámara

Barbu, Filaret	<i>El rocín de Dincă</i> , 1966, ópera cómica, 1 acto
Bentoiu, Pascal	<i>El amor médico</i> , 1964, ópera buffa, 1 acto <i>El sacrificio de Ifigenia</i> , ópera radiofónica, 1968
Bobescu, Constantin	<i>Zobail</i> , 1930, 1 acto
Brediceanu, Tiberiu	<i>En la velada</i> , 1908, escena lírica, 1 acto <i>En la cosecha</i> , 1936, 1 acto
Brindus, Nicolae	<i>El burdel de las gitanas</i> , 1985, 2 actos <i>El noviazgo</i> , 1975, ópera pantomima
Cezar, Corneliu	<i>Galileo Galilei</i> , 1962, 1 acto
Constantinescu, Paul	<i>Una noche tormentosa</i> , 1943, ópera cómica, 2 actos
Demian, Wilhelm	<i>La trampa</i> , 1964, 1 acto
Donceanu, Felicia	<i>Picolicomando</i> , 1983, fantasía
Georgescu, Dan-Corneliu	<i>Modelo miorítico</i> , 1973, ópera-ballet, espectáculo audiovisual
Glodeanu, Liviu	<i>Zamolxe</i> , 1969, 5 cuadros <i>Ulysse</i> , 1972, ópera-balet, 1 acto
Harturaly-Darcee, Ion	<i>La Fiarrettiera</i> , 1968, ópera cómica, 1 acto

Iusceanu, Victor	<i>Escandalo el campesino</i> , 1967, ópera cómica, 1 acto
Julea, Nicolae	<i>Prometheo</i> , 1983, 1 acto
Lerescu, Emil	<i>Cuento de guerra</i> , 1977, ópera balada, 1 acto
Moldovan, Mihai	<i>Peldaños de la historia</i> , 1972, ópera fresca
Nichifor, Serban	<i>Señorita Christina</i> , 1980-1982, drama lirica, 2 actos
Nottara, Constantin	<i>En el gran camino</i> , 1931, 1 acto <i>Se hace de día</i> , 1942, 1 acto <i>Iris</i> , 1926, minidrama, 1 acto
Popovici, Doru	<i>Mariana Pineda</i> , 1966, ópera tragedia, 1 acto <i>El interrogatorio del alba</i> , 1975, 1 acto <i>La noche más larga</i> , 1978, 1 acto <i>Prometheo</i> , 1972, 1 acto
Socor, Matei	<i>Don Leonida frente a la reacción</i> , 1967, 1 acto
Spătărelu, Vasile	<i>Las preciosas ridículas</i> , 1984, espectáculo musical, 1 acto
Stroe, Aurel	<i>La paz</i> , 1973, ópera cómica, 3 actos <i>De Ptolemaeo</i> , 1970, ópera radiofónica <i>Ésta no recibirá el Premio Nobel</i> , 1969, 3 partes <i>Das Welt Konzil</i> , 1986-1987, 2 actos
Vieru, Anatol	<i>Iona</i> , 1976, 4 cuadros <i>Telegramas</i> , 1983 <i>Un pedagogo de escuela nueva</i> , 1983, escenas de ópera <i>Tema con variaciones</i> , 1983, pequeña ópera

ÓPERAS PARA NIÑOS

Alexandra, Liana	<i>La reina de la nieve</i> , 1972, espectáculo feérico, 1 acto
Bratu, Theodor	<i>La bolsa con dos monedas</i> , 1970, 4 cuadros y dos interludios
Eisikovits, Max	<i>La historia del chivo</i> , 1943, ópera cuento de hadas, 3 actos
Ijac, Vasile	<i>Iván Turbinca</i> , 1936, pantomima, 3 cuadros
Ionescu, Nelu	<i>La bolsa con dos monedas</i> , 1960, 1 acto
Moldovan, Mihai	<i>El principito</i> , 1978, 1 acto
Niculescu, Stefan	<i>El libro con Apolodor</i> , 1975
Petra Basacopol, Carmen	<i>Corazón de niño</i> , 1983, 2 actos
Profeta, Laurentiu	<i>La historia del pequeño Pan</i> , 1983, ópera cómica para los niños
Trăilescu, Cornel	<i>El gato con botas</i> , 1961, 3 actos
Vlad, Roman	<i>Storia d'una mamma</i> , 1954, 1 acto

ÓPERAS DE CÁMARA

Alexandra Liana	<i>Chants d'amour de la dame a la licorne</i> , 1995
Bacalu, Radu	<i>Jacques</i> , 1986
Brumariu, Mihnea	<i>La Abeja reina</i> , 1982, 2 actos
Cojocaru, Dora	<i>Riga Crypto y la lapona Enigel</i> , 1994

Cziky, Boldizsar	<i>Gorog Ilona</i> , 1966, ópera de cámara con pantomima
Dediu, Dan	<i>La posficción</i> , 1995, 2 actos
Lerescu, Sorin	<i>Urmuzica</i> 1996-1998, 2 actos
Popovici, Doru	<i>La prostituta (María Magdalena)</i> , 1998
Stroe, Aurel	<i>La trilogía de la fortaleza cerrada</i> (1973-1988) <i>Agamemnon</i> , 3 actos <i>Choeforele</i> , 2 actos <i>Eumenidele</i> , 1 acto
Terenyi,Ede	<i>Kalevala</i> , 1999, 1 acto
Tăranu, Cornel	<i>El secreto de Don Giovanni</i> , 1970, 3 actos
Voiculescu, Dan	<i>La cantante calva</i> , 1993, 11 escenas

ANEXA 3

Óperas sobre temas literarios célebres

De la literatura rumana:

Alecsandri, Vasile	<i>La fuente de Blandusia</i> de G. Cosmovici
Blaga, Lucian	<i>Zamolxe</i> de Liviu Glodeanu <i>El Maestro Manole</i> de Gheorghe Dumitrescu <i>El Maestro Manole</i> de C.C. Nottara <i>El Maestro Manole</i> de Alfred Mendelsohn
Barbu, Ion	<i>Riga Crypto y la lapona Enigel</i> de Dora Cojocaru
Caragiale, Ion Luca	<i>Una noche tormentosa</i> de Paul Constantinescu <i>Don Leonida frente a la reacción</i> de Matei Socor <i>Telegramas</i> de Anatol Vieru <i>Un pedagogo de escuela nueva</i> de Anatol Vieru <i>Tema con variaciones</i> de Anatol Vieru <i>La desgracia</i> de Sabin Drăgoi <i>La antorcha de Pascua</i> de Alexandru Zirra <i>De los carnavales</i> de Emil Lerescu
Creangă, Ion	<i>La cabra con tres cabritos</i> de Alexandru Zirra <i>La bolsa con dos monedas</i> de Theodor Bratu
Delavrancea, Barbu	<i>Anochecer</i> de M. Barberis
Deleanu, Ion Budai	<i>La gitanería</i> de A. Bena
Dulfu, Petre	<i>Pacală</i> de Sabin Drăgoi

Eftimiu, Victor	<i>Enfilate perla</i> de Constantin Castrișanu și H. Clee
Eliade, Mircea	<i>El burdel de las gitanas</i> (“Arsita”) de Nicolae Brindus <i>Señorita Christina</i> de Serban Nichifor <i>G</i> de Fred Popovici
Eminescu, Mihai	<i>El noviazgo</i> de Nicolae Brindus <i>Lucero</i> de Nicolae Bretan <i>Lucero</i> de P. Urmuzescu <i>Lucero</i> de Alexandru Zirra
Ionesco, Eugen	<i>La cantante calva</i> de Dan Voiculescu <i>Jacques</i> de Radu Bacalu <i>La hambre y la sed</i> de Violeta Dinescu
Negruzzi, Costache	<i>Alexandru Lapusneanu</i> de Alexandru Zirra
Rebreanu, Liviu	<i>Apostol Bologa</i> de C. Petra Bascalopol
Sadoveanu, Mihail	“ <i>Pecado señorial/Marín el Pescador</i> de Marțian Negrea <i>La raza de los Soimaresti</i> de Tudor Jarda
Sebastian, Mihail	<i>La estrella sin nombre</i> Emil Lerescu
Sorbul, Mihail	<i>El banquete de los pobres</i> de Anatol Vieru
Sorescu, Marin	<i>Iona</i> de Anatol Vieru <i>La Abeja reina</i> de Mihnea Brumariu
Stănescu, Nichita	<i>De Ptolemaeo</i> de Aurel Stroe
Teodoreanu, Ionel	<i>Lorelei</i> de Valentin Timaru
Urmuz	<i>Urmuzica</i> de Sorin Lerescu

De la literatura universal:

de Amicis, Edmondo	<i>Corazón de niño</i> de C. Petra Bascalopol
Andersen, Hans Christian	<i>La reina de la nieve</i> de Liana Alexandra
Aristofan	<i>La paz</i> de Aurel Stroe
Brecht, Bertold	<i>Galileo Galilei</i> de Corneliu Cezar
Cehov, A.P.	<i>En el gran camino</i> de C.C. Nottara
Eschil	<i>La trilogía de la fortaleza cerrada</i> de Aurel Stroe <i>Agamemnon</i> de Dimitrie Cuclin
Euripide	<i>El sacrificio de Ifigenia</i> de Pascal Bentoiu
Molière	<i>El amor médico</i> de Pascal Bentoiu <i>Las preciosas ridículas</i> de Vasile Spătărelu
Perrault, Charles	<i>El gato con botas</i> de Cornel Trăilescu
Sofocle	<i>Oedip</i> de George Enescu
Shakespeare, William	<i>Hamlet</i> de Pascal Bentoiu

BIBLIOGRAFÍA

1. Anghel, Irinel. *Orientaciones, direcciones, corrientes de la música rumana de la segunda mitad del siglo XX*. Editura Musical de la Unión de los Compositores y Musicólogos de Rumanía, Bucarest, 1997.
2. Arzoiu, Ruxandra. *La ópera de cámara rumana*. Editura Musical, Bucarest, 2002.
3. Bentoïu, Pascal. *Obras maestras enescianas*. Editura Musical, (Segunda edición), Bucarest, 1999.
4. Bentoïu, Pascal. *Aperturas hacia el mundo de la música*. Editura Eminescu, Bucarest, 1973.
5. Bobescu, Jean. *En el pupitre de la Ópera. Recuerdos*. Editura Musical de la Unión de los Compositores de R.P.R., Bucarest, 1964.
6. Brincusi, Petre y Cosma, Octavian Lazar. *Curso de Historia de la música rumana. Principios Fundamentales*. Vol. I, La escuela superior de música "Ciprian Porumbescu", Bucarest, 1968.
7. Buga, Ana; Sarbu, Cristina Maria. *Cuatro siglos de teatro musical*. Editura Du Style, Bucarest, 1999.
8. Bughici, Dumitru. *Hitos arquitectónicos en la creación musical rumana contemporánea*. Editura Musical, Bucarest, 1982.
9. Bughici, Dumitru. *Diccionario de formas y géneros musicales*. Editura Musical, Bucarest, 1978.
10. Constantinescu, Mircea. *Cum indemult Bucurestii petreceau*. Editura Albatros, Bucarest, 1977.
11. Cosma, Lazar Octavian. *Anatol Vieru - La creación de ópera*. la Revista "Música", no. 1 / 1991.
12. Cosma, Octavian Lazar. *La crónica de la música rumana*. Vol. IV, Editura Musical, Bucarest, 1976; Vol. V, 1983; Vol. IX, 1991.
13. Cosma, O. L. *La crónica de la Ópera Rumana de Bucarest*. Editura Musical, Bucarest, 2003.
14. Cosma, O. L. *El Oedip enesciano*. Editura Musical de la Unión de los Compositores de la República Socialista Rumanía, Bucarest, 1967.
15. Cosma, O. L. *La Ópera Rumana. Mirada histórica acerca de la creación lírico-dramática*. Vol. I, II, Editura Musical, Bucarest, 1962.
16. Cosma, Mihai. *La Ópera en Rumanía vista en contexto europeo*. Editura Musical, Bucarest, 2001.

17. Cosma, Viorel. *Músicos de Rumanía. Lexicon bio-bibliografico*. Vol. I (A-C), Vol. II (C-E), Vol. III (F-G), Editura Musical. Bucarest, 1989, 1999, resp. 2000.
18. Cosma, Viorel. *Musicos rumanos. Compositores y musicólogos. Lexicón*. Editura muical de la Unión de los Compositores, Bucarest, 1970.
19. *El diccionario explicativo de la lengua rumana*. La Academia Rumana, El Instituto de lingüística "Iorgu Iordan". Editura Universo Enciclopédico, Bucarest, 1998.
20. *Diccionario de términos musicales*. Coordinador científico prof. univ. Zeno Vancea. Editura Científica y Enciclopédica, Bucarest, 1984.
21. Dogaru, Anton. *La ópera "El bochorno" de Nicolae Brindus*. La Revista "Música" no. 2/1998.
22. *The Encyclopedia of Opera*. Editado por Leslie Orrey. Coordinador Gilbert Chase. Charles Scribner's Sons, Nueva York, 1976.
23. Florea, Anca. *La Ópera Rumana*. Vol I, II, Editura Curtea veche, Bucarest, 2006.
24. Florian, Radu. *La metamorfosis de la cultura en el siglo XX*. Editura El libro rumano, Bucarest, 1988.
25. Franga, George. *La Ópera Rumana en el escenario del Teatro National de Bucarest en textos y documentos, 1833-1920*. Vol I., Bucarest, 1960.
26. Giurgiu, Rodica. *Se levantó el telón...* Editura Brumar, Timisoara, 1999.
27. Hoffman, Alfred. *El camino de la ópera*. Editura Musical de la Unión de los Compositores de R.P.R., Bucarest, 1964.
28. Huyghe, Rene. *El poder de la imagen*. Editura Meridiane, Bucuresti, 1971.
29. Ibraileanu, Garabet. *Escritores rumanos y extranjeros*. Vol I, Editura para la literatura, Bucarest, 1968.
30. *La historia del Teatro en Rumanía*. Vol. II (1849-1918), Academia de ciencias sociales y políticas de R.S.R. – El Instituto de Historia del Arte, Redactor responsable Simion Alterescu. Editura de la Academia R.S.R., Bucarest, 1971.
31. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Editado por Stanley Sadie, en veinte volúmenes. MacMillan Publishers Limited, 1994.
32. *The New Grove Dictionary of Opera*. Editado por Stanley Sadie. MacMillan Publishers Limited, 1992.
33. Niculescu-Basu, George. *Los recuerdos de un artista de ópera*. Editura Musical de la Union de los Compositores y Musicólogos de R.P.R., Bucarest, 1962.
34. Popovici, Doru. *Introducción en la ópera contemporánea*. Editura Facla, 1974.
35. Popovici, Doru. *La música rumana contemporánea*. Editura Albatros, Bucarest, 1990.

36. La Revista *La actualidad musical* (Bucarest).
37. La Revista *Música* (Bucarest).
38. La Revista *Escena lírica* (Bucarest).
39. La Revista *Los esplendores de la música* (Bucarest).
40. *Estudios de musicología* (Bucarest).
41. El Simposio Internacional de Musicología "George Enescu", 1995. *George Enescu en la música del siglo XX a 40 años de su muerte*. Edición cuidada por Lucia-Monica Alexandrescu, Editura Musical, Bucarest, 2000.