

LE STYLE NATIONAL DANS LES ŒUVRES DE L'OPÉRA ROUMAIN EN TRANSYLVANIE PENDANT LA PÉRIODE ENTRE LES DEUX GUERRES¹

OTILIA MARIA CONSTANTINIU²

SUMMARY. The central idea of this study concerns the national identity in the operas of the Romanian composers from Transylvania during the interwar decades when Romanian intellectuality was concerned with the definition and redefinition of the culture of a recently made geopolitical entity and with the protection of this national „being” from protesters. National specificity, as a romantic heritage influenced by the herderian thinking, was an inspirational source in configuring the idea of authenticity, in this equation the main characters being the national language and the folksong. When a series of symbols and other particular aspects to nation like national history with its legendary heroes are attached to this characteristic features to the national Romanian culture, they find a favorable environment in the opera genre. When the opera is stimulated by an institution placed under the state patronage that leads into a national direction, the music resulted is conditioned by the external parameters. In the same time, this music must respond to the demand of aligning its language to the modernist techniques. The responsibility faced to the national personalization of the musical style and language that also had to keep an universal relevance, was a reaction of the interwar Romanian composers confronted almost simultaneously with what meant to be the shaping of the Romanian musical school of composition.

Keywords: national identity, opera, nationalism, national musical style, modernity, Transylvania, folklore, state

¹ Le titre en roumain: *Stil național în creația operistică românească în Transilvania interbelică*. Ce travail est élaboré et publié sous les auspices de l'Institut de recherche pour la qualité de vie, de l'Académie Roumaine, dans le cadre d'un projet co-financé par l'Union Européenne à travers du Programme Opérationnel Sectoriel le Développement des Ressources Humaines 2007-2013 dans le cadre du projet Pluri et interdisciplinarité dans les programmes doctoraux et postdoctoraux le Code du Projet étant POSDRU/159/1.5/S/141086

² *Etudiante-doctorante de l'Ecole doctorale « Relations internationales et études de sécurité » dans le cadre de la Faculté d'Histoire et Philosophie de l'Université Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, e-mail : micadirjoare@yahoo.com*

L'opéra comme un moyen de la représentation de la nation

L'opéra, le plus extravagant des arts de la scène, s'inscrit lors de la conception et de sa représentation dans un contexte culturel et politique. Ce contexte a changé au fil du temps, de sorte que chaque œuvre a représenté un reflet de l'époque dans laquelle elle a été conçue, en fonction du moment ou de l'époque de la réception du travail, pour chaque œuvre des nouvelles significations et sens sont nés, peut-être plus éloignés de ceux initialement prévus par leurs auteurs.

La relation entre l'opéra et les institutions du pouvoir et du patronage a signifié une connexion permanente entre l'art et l'idéologie que l'opéra a représentée dès le début du XVIII^e siècle, lors de l'apparition des premières œuvres de ce genre. L'opéra occupe une place importante, par exemple, dans le répertoire des manifestations culturelles à travers desquelles les princes de l'époque baroque disputaient pour le pouvoir et le statut, *opera seria* représentant par excellence le genre qui signifiait la majesté, la grandeur, l'élite ou la hiérarchie, et à travers desquels on communiquait le message politique.³

L'opéra, contrairement à d'autres genres, a toutes les conditions pour représenter la nation en grâce à ses paramètres, réussissant à combiner la langue, la musique, l'histoire et d'autres aspects symbolique de la nation. L'art « politique », tel que Richard Taruskin l'appelle, se référant au « grand » art produit pour l'intérêt des élites sociales et politiques, il a été et est encore par excellence l'opéra.⁴ La repensée du lieu de l'opéra entre les arts a eu lieu dans la période romantique, idéalisée à ce moment comme la forme que, par la puissance de réunir « tous les arts » a la capacité de générer plus de plaisir que tous les arts séparément.⁵ A ce standard l'idéal national dans l'art se rallie, qui doit présenter la nation et ses héros de la même manière.

Notre intention est de capturer le phénomène national dans le domaine des compositions musicales d'opéra, qui se manifeste à la fois par le biais du style musical mais aussi par la réception des travaux d'une perspective idéologique. L'angle duquel on regarde ce phénomène nous révèle une interprétation de l'opéra comme un codage culturel pour le pouvoir et la légitimité de la nation en Transylvanie au début du XX^e siècle. La contextualisation de la dimension idéologique dans le processus de la création

³ Tim Blanning, *The Culture of Power and the Power of Culture: Old Regime Europe 1660-1789* (*La culture du pouvoir et le pouvoir de la culture : le vieux régime d'Europe 1660-1789*), Oxford, 2002, apud. *Art and Ideology in European Opera: Essays in Honour of Julian Rushton* (*L'art et l'idéologie de l'opéra européenne: des essais en honneur de Julian Rushton*), ed. Rachel Cowgill, David Cooper, Clive Brown, Boydell & Brewer, 2010, p. 1.

⁴ Richard Taruskin, *Of Kings and Divas* (*Sur des rois et des divas*), dans *The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays* (*Le péril de la musique et d'autres essais anti-utopiens*), University of California Press, London, 2009, p. 219.

⁵ Herbert Lindenberger, *Opera in History: from Monteverdi to Cage* (*L'opéra dans l'histoire: de Monteverdi à Cage*), Stanford University Press, 1998, pp. 107-108.

musicale et sa réception sera le résultat d'une compréhension du rôle culturel et politique de l'opéra, ainsi que l'importance qu'elle détient dans la formation et l'expression de la communauté.

L'opéra roumain comme résultat des politiques culturelles de l'État nation

Les œuvres de l'opéra roumain viennent de la nécessité de créer un art national que les roumains ont réalisé déjà dès la seconde moitié du XIX^e siècle, mais qu'ils n'avaient encore vu que dans les premières décennies du XX^e siècle. Bien que l'intelligence roumaine du XIX^e siècle ait conduit un travail intensif de promouvoir les valeurs artistiques roumaines, le genre de l'opéra était moins accessible, non pas parce qu'il était considéré comme élitiste, mais parce qu'il ne disposait pas d'un cadre institutionnel accepté par l'Empire austro-hongrois. Cependant, on a eu des essais pour la représentation de quelques genres près de l'opéra qui étaient organisés en tant que concerts par les sociétés culturelles roumaines. L'opérette *Crai Nou* de Ciprian Porumbescu, puis les ballades pour l'orchestre et les solistes de Iacob Mureșianu qui évoquent la légende de la monastère *Argeș* ou d'un personnage historique comme celui de *Constantin Brâncoveanu*⁶, ou des œuvres scéniques de Tiberiu Brediceanu, qui représentaient les activités des paysans, *La șezătoare*, *La seceriș*, sont les précurseurs de l'opéra roumain.

La création de l'opéra roumain en Transylvanie se produit relativement tard dans le domaine culturel de la société mixte de cette province, avec la mise en place de l'Opéra Roumain de Cluj comme une institution de l'État roumain immédiatement après l'unification en 1918, quand les autorités roumaines se sont empressées de « libérer pleinement l'âme roumaine » et assurer le cadre officiel de développement de l'art national, en prenant, pas facilement, l'emplacement du Théâtre hongrois.⁷ Depuis son ouverture, on a souligné le rôle que l'Opéra aura joué dans la société, en lui traçant la sphère d'influence qui « servira non seulement pour le culte de l'art, mais il sera un facteur politique (...) dont le programme sera vraiment un programme national ».⁸

L'opéra roumain de Cluj était vu comme un bastion culturel national de la ville gagnée de Cluj, symbolisant la fierté et la résistance culturelle, qui, cependant, l'Etat roumain n'avait pas les ressources pour le financer. Les ressources de la modernisation ont été principalement celles institutionnelles,

⁶ Ion Scurtu, „Serbările culturale de la Blaj” (*Les fêtes culturelles de Blaj*) dans *Calendarul Minervei* (*Le calendrier de Minerve*), Bucarest, 1912, p. 135.

⁷ Octavian Lazăr Cosma, *Opera Română din Cluj vol I. 1919-1959* (*L'opéra roumain de Cluj, vol I. 1919-1959*), Ed. Charmides, 2010, pp. 22-25.

⁸ Octavian Beu, „Opera Națională română din Cluj” (*L'opéra national roumain de Cluj*), dans *Patria* (*La patrie*), avril 1920, p.4, apud. Octavian Lazăr Cosma, *Opera Română din Cluj, vol I. 1919-1959* (*L'opéra roumain de Cluj*), Ed. Charmides, 2010, pp. 43-44.

en employant une volonté de construction de la nation par laquelle on cherchait à remplir les déficits d'ordre matériel et organisationnel. Tous ces efforts ont été faits en l'absence des structures sociales adéquates et d'un support économique capable d'assurer l'approche graduelle aux standards occidentaux aux différents niveaux de la vie culturelle et sociale.

Pendant les années de la période entre les deux guerres, l'Opéra roumain de Cluj a stimulé les œuvres de l'opéra national par sa simple existence, comme un symbole et l'emblème de la culture nationale comme une extension de l'Etat qui le patronnait. L'Etat, qui jusqu'à ce moment avait seulement une fonction politique, était maintenant appelé à prendre des responsabilités culturelles plus larges, étant considéré comme son devoir de faire respecter la culture, qui dans les décennies précédentes avait une contribution importante pour l'imagination de l'idéal national roumain. En conformité avec les exigences de l'époque, la direction de la nationalisation de la culture a préoccupé les hommes des lettres ainsi que les artistes et elle a conduit à des initiatives d'un plus grand intérêt. Une conscience de la crise en termes locaux portée contre l'esprit universel sera accentuée dans la deuxième décennie de l'entre-deux-guerres, entraînant la plus grande controverse de l'époque ayant des conséquences dans le domaine littéraire, philosophique, sociologique, artistique, etc.⁹ Les produits, les biens culturels qui sont apparus dans les décennies de la période entre les deux guerres peuvent être sous le titre « l'art et la société » puisque l'art est perçu comme un moyen de connaissance de l'humanité et rarement comme une valeur.

Les œuvres ont été composées à cette époque-là ayant comme thématique principale l'histoire nationale, soit ayant des thèmes romantiques inspirés par la poésie de Eminescu (*Luceafărul* dans la vision de Nicolae Bretan, *Strigoii* de M. Andreescu-Skelety) soit en traçant le contour des personnalités de l'histoire nationale (*Constantin Brâncoveanu* de Sabin Drăgoi; l'héro de Transylvanie *Horia*, la variante de Nicolae Bretan et ainsi que celle de Drăgoi; celle de Mircea cel Bătrân dans *Eroii de la Rovine* de Nicolae Bretan), soit l'exposée des drames dont l'action se déroulait dans le monde du village roumain (*Năpasta* de Sabin Drăgoi, *Păcat boieresc* de Marțian Negrea, *Străinul* de Max Săveanu) ou tout simplement des peintures du monde représentant le village et ses activités (*La șezătoare*, *La seceriș* de Brediceanu) – des scènes lyriques sans dramatisme, des éloges à la vie rurale.

La dimension idéologique nationaliste dispose de plusieurs méthodes qui peuvent transformer et diriger la perception d'une œuvre musicale dans un intérêt propre. Le nationalisme, en tant qu'idéologie, est basé sur la communauté partagée qui se croise à la fois verticalement dans la théorie des relations généalogiques, de sang et de langue (Herder) et horizontalement,

⁹ Al. Zub, *Istorie și istorici în România interbelică (L'histoire et les historiens dans la Roumaine de la période de l'entre les deux guerres)*, Editions Junimea, 1989, p. 35.

comme une communauté qui s'imagine unie au-delà des distances géographiques (B. Anderson), qui complète le concept d'héritage ancestral. De ce point de vue, les œuvres nationales étaient destinées à un public national. Les compositeurs utilisaient des différentes méthodes, à la fois linguistiques ainsi que musicales afin d'offrir et stimuler la réception d'une liaison entre les membres de la même nation. En entendant ces œuvres, le public pouvait partager une expérience par laquelle on célébrait une certaine connexion métaphysique établie avec les autres membres de l'auditoire. Ainsi, on participait à la construction de la communauté nationale, la musique étant instrumentalisée pour le pouvoir de la représentation qui déclenchait des sentiments et des émotions.

Une preuve de l'instrumentalisation de l'art en faveur de l'idéologie a été la synchronisation des premiers moments de célébration de la nation. Ainsi, à la journée de l'unification des Principautés Roumaines, le 24 janvier on a consacré deux premières locales : *Eroii de la Rovine* et *Horia* de Nicolae Bretan, deux œuvres axées sur les moments centraux de l'histoire nationale, ayant un symbolisme poignant et une forte résonance dans l'imaginaire national des roumains. Dans certains cas, les sociétés culturelles roumaines tels qu'ASTRA ou la Ligue culturelle (en roumain, *Liga Culturală*) avaient l'initiative de l'organisation des festivals ou des concerts afin de marquer ces dates importantes, et où la création musicale locale (les scènes lyriques de Brediceanu étaient souvent chantés lors de ces manifestations) était utilisée pour souligner l'importance de ces célébrations.

Style musical national?

La question qui a préoccupé les musicologues et historiens dans l'essai de définir le terme « opéra national » a été s'il est basé sur des circonstances extérieures ou sur les propriétés intrinsèques musicales. Ceux qui ont posé la question du style musical national ont essayé de savoir s'il est vraiment national et qui sont les attributs qui le caractérisent. Dans son essai « La musique nationale » (en anglais, *National Music*), Ralph Vaughan Williams écrit que le facteur commun est la nationalité elle-même et que finalement le style musical est national comme un phénomène de masses.¹⁰ Carl Dahlhaus, d'autre part, dit que le problème du style national fait référence faiblement au style en général, et il croit que, une fois que la nation ou la classe éduquée décide de prendre un travail en tant que l'expression musicale de l'être national, le style individuel est élevé au rang d'un style national; c'est-à-dire un

¹⁰ Ralph Vaughan Williams, *National Music: Should Music Be National? (La musique nationale: Est-ce que la musique devrait être nationale ?)*, dans *National Music and Other Essays (La musique nationale et autres essais)*, Oxford University Press, 1987, p. 2, apud. William A. Everett, *National Opera in Croatia and Finland, 1846-1899 (L'opéra national dans la Croatie et la Finlande, 1846-1899)*, dans *Opera Quarterly (Spring) (L'opéra trimestriel – le printemps –)* vol.18, no. 2, Oxford University Press, 2002, p. 196.

style ne devient pas national par ses propres mérites, mais par un décret populaire.¹¹ Les théories plus actuelles comme celle de Richard Taruskin insistent sur l'interprétation d'un processus intense et continu de définition et de redéfinition où le style musical négocie avec les associations extramusicales dans l'opéra « national » du XIX^e siècle.¹²

Quoiqu'un style national, même unique, intrinsèque d'un corps d'un répertoire spécifique ne soit pas une réalité précise, l'acquisition de quelques gestes musicaux pour créer un style national dans un travail est une idée allemande. Wagner avait superposé l'idéologie nationaliste où la musique existait comme un produit et une expression de ce qu'il appelait *Volk* (peuple) avec le développement de l'art autonome, tel qu'il élève la pensée de l'opéra au rang de philosophie pour laquelle la musique, dans l'union des arts, devient un *primus inter pares*. Ce qu'on a appelé la création d'un style musical sur la base du matériel folklorique a été une tentative timide des nations qui n'avaient pas une tradition musicale et ce qu'on avait le plus près et original était le folklore musical local qui à cette époque (le passage des siècles 19-20, en Transylvanie) était dessiné aussi dans une manière occidentale. A travers des techniques occidentales des œuvres musicales tchèques, finnois, croates¹³ etc. ont été créés. Musicologue allemand Carl Dahlhaus, qui était particulièrement préoccupé par la musique du XIX^e siècle, soutenait que l'opéra national était l'une des caractéristiques, mais aussi une des confusions caractéristiques des idées du XIX^e siècle et qu'il devient compréhensible lors de la visualisation des conditions préalables pour le développement qui varie d'un pays à l'autre et seulement là où il pourrait être considéré comme l'opéra national.¹⁴ Chez Richard Taruskin l'opéra national est le résultat d'une négociation intense entre le style musical et les associations « extramusicales » et la relation entre les deux, interprétée comme une synthèse entre celui qui est subjectif et objectif, elle se trouve dans un état perpétuel de définition et redéfinition.¹⁵

Les attributs musicaux étaient essentiels dans la création de la musique nationale, mais ce qui constituait cette couleur nationale, locale, dépendait en grande partie sur le style de chaque compositeur individuellement. Les

¹¹ William A. Everett, *National Opera in Croatia and Finland, 1846-1899* (L'opéra national dans la Croatie et la Finlande, 1846-1899), dans *Opera Quarterly* (Spring) (L'opéra trimestriel – le printemps –) vol.18, no. 2, Oxford University Press, 2002, p. 197.

¹² Richard Taruskin, *Oxford History of Western Music* (L'histoire d'Oxford de la musique de l'ouest), vol. II, Oxford University Press, 2006, p. 248.

¹³ William A. Everett, *National Opera in Croatia and Finland, 1846-1899* (L'opéra national dans la Croatie et la Finlande, 1846-1899), dans *Opera Quarterly* (Spring) (L'opéra trimestriel – le printemps –) vol.18, no. 2, Oxford University Press, 2002, vol.18, no. 2, p. 183-200.

¹⁴ Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music* (La musique du XIX^e siècle), trad. J. Bradford Robinson, Berkeley, University of California Press, 1989, p. 217.

¹⁵ Richard Taruskin, *Oxford History of Western Music* (L'histoire d'Oxford de la musique de l'ouest), vol. II, Oxford University Press, 2006, p. 249.

variantes de traitement du folklore étaient multiples, à partir de la citation folklorique ou l'imitation des sous-disants « chants nationaux » – une manière spécifique à la fin du XIX^e siècle, considérée l'époque des chansons appelées *horă* et *doină* (où la chanson populaire ou la formule mélodique était ajustée afin d'être encadrée dans les paramètres du système tonal fonctionnel), vers des transformations plus subtiles qui utilisaient des techniques modales – un « modernisme modéré »¹⁶, exprimé après le premier quart du XX^e siècle, dont l'attention était sur le cantique (en lui découvrant l'authenticité et le potentiel dans le même temps que l'accueil systématique du folklore). A partir du mode de lecture par le biais de la citation folklorique de Tiberiu Brediceanu dans ses scènes lyriques appelées « icônes de la campagne » au style de Marțian Negrea qui dilue le mélос folklorique jusqu'à ce qu'il ne puisse pas être distingué, chaque compositeur a intentionné, au moins au niveau stylistique, une synthèse du matériel authentique national avec les techniques occidentales de la composition.

Le problème du spécifique national, resté comme un héritage romantique, qui, en Transylvanie avait rencontré une intensité remarquable au cours des dernières décennies du XIX^e siècle par une génération des hommes des lettres qui étaient au service de la cause nationale à travers de la culture, il a joué un rôle important pour la culture roumaine de la période entre les deux guerres. Surtout après l'achèvement de l'unité politique, quand les décennies suivantes ont été caractérisées par la préoccupation de définir et redéfinir une entité géopolitique, ainsi que par la protection de cet « être » national devant les contestations faciles à prédire dans un climat révisionniste.¹⁷ « La culture nationale », comme une représentation emblématique et dans le même temps la somme des productions symboliques, adressées à un récepteur local, a été accompagnée par l'ombre de la relation avec l'extérieur.¹⁸ Le spécifique national a été discuté en termes de traditionalisme et modernité ou sous l'aspect local et l'universalité, dans une dialectique de l'inclusion et de l'exclusion, à laquelle on a ajouté une perspective d'un esprit critique venu sur la branche de l'esthétique littéraire. A cette diffusion de l'esprit critique on ajoute aussi les revues de spécialité, y compris celle du domaine musical. Dans l'histoire de la musique roumaine il a, dans plusieurs numéros de la revue *Muzica*, l'enquête

¹⁶ Un syntagme utilisé par la musicologie roumaine pour décrire la composition musicale de la première moitié du XX^e siècle en Roumanie. On le rencontre chez Clemansa Liliana Firca, *Modernitate și avangardă în muzica ante- și interbelică a secolului XX (1900-1940) (Modernité et avangarde en la musique ante et interbelique du XXe siècle (1900-1940))*, thèse de doctorat, Cluj-Napoca, 1998, p. 163.

¹⁷ Al. Zub, *Istorie și istorici în România interbelică (L'histoire et les historiens dans la Roumaine de la période de l'entre les deux guerres)*, Editions Junimea, 1989, p. 38.

¹⁸ Marius Lazăr, *Paradoxuri ale modernizării. Elemente pentru o sociologie a elitelor culturale românești (Paradoxes de la modernisation. Des éléments pour une sociologie des élites culturelles roumaines)*, Editions Limes, Cluj-Napoca, 2002, p. 267.

à laquelle plusieurs compositeurs de tout le pays ont été invités afin de discuter le spécifique national dans la musique.¹⁹ L'année 1920, à laquelle on dédie ce débat, a été considérée par Octavian Lazăr Cosma comme l'année 0 de la musique roumaine, étant aussi l'année de la naissance de la Société Roumaine des Compositeurs, marquant ainsi une tendance vers la systématisation et l'organisation de l'idée de la nationalisation de la culture et unité de musiciens roumains. La période entre les deux guerres a superposé deux générations de compositeurs, les représentants de ce romantisme national du XIX^e siècle vivant côte à côte avec les jeunes audacieux tendaient vers un langage musical dans lequel l'empreinte folklorique était le résultat d'une synthèse moderne.

Étant donné que nous n'avons pas proposé une analyse stylistique de chaque œuvre roumaine, sinon la capture de la façon dans laquelle ces œuvres ont été considérées comme des travaux nationaux par la référence à un style national basé sur le matériel folklorique, nous essayons un survol des œuvres roumaines signées par des auteurs de la Transylvanie à travers desquelles on a essayé une synthèse du spécifique avec l'universel.

Le traditionalisme et l'hommage au folklore

Les œuvres scéniques signées par Tiberiu Brediceanu, *La șezătoare* (1927), *La seceriș* (1936) ou *Seara Mare* (1924), sont imprégnées avec une forte couleur folklorique, le compositeur relisant sur scène des véritables fêtes de la campagne, avec des danses et des costumes populaires, où l'élément folklorique était donné presque dans son état naturel. Brediceanu – compositeur, folkloriste – avait vécu dans l'époque des chants appelés *horă* et *doină* au début du siècle, à laquelle il avait resté fidèle, de sorte qu'aucune de ses techniques de traitement ne dépassait les simples harmonisations tonales fonctionnelles. Pour le compositeur, l'harmonisation devrait offrir « le cadre propre et digne pour ne pas diminuer la beauté des chansons » pour être au plus près de l'original. Cette conception venait d'un homme qui croyait que « parfois, une simple chanson dit plus d'une symphonie »²⁰ Bien qu'aucune des œuvres de Brediceanu ne puisse être appelée une œuvre, car elle ne résolve pas un grand nombre des exigences du genre, les œuvres scéniques du compositeur envisagent plutôt d'autres aspects. L'intention du compositeur a été de faire un genre qui soit accessible aux différents types de public, à partir du grand public, là où il arrivait par le biais des diverses fêtes populaires

¹⁹ „Muzica românească” (*La musique roumaine*), dans *Muzica (La musique)*, an II, no. 3, janvier 1920, pp. 97-118.

²⁰ Tiberiu Brediceanu, „Condițiunile unui bun compozitor. Muzica populară. Adunarea melodiilor” (*Les conditions d'un bon compositeur. La musique populaire. L'assemblage des chansons*), dans *Scrieri (Des écritures)*, édition soignée par Brândușa Nuțescu, Ed. Muzicală, Bucarest, 1976, p. 31.

organisées par les sociétés culturelles roumaines de la Transylvanie, jusqu'au plus raffiné public de la loge de l'Opéra. Le message était simple, la nation illustrée sur scène et l'admiration de la simplicité du paysan et de la musique qu'il produisait, où l'intervention du compositeur était minimale.

Le folklore est loué pour le grand mérite d'exister et représenter dans une manière identitaire, comme en témoignent les déclarations du compositeur qui considérait le folklore comme « le palais d'or de notre musique » qui sera élevé par les musiciens de la génération contemporaine qui trouvent un folklore vif, inchangé, bénéficiant ainsi d'une condition avantageuse qui pourrait disparaître à l'avenir, tel qu'on voit chez les autres peuples, « en ne pas sauvant à temps tout ce qu'on peut sauver, on perd une base qui ne pourra jamais être restaurée ».²¹ Ces apparitions musicales, soutenues par les déclarations du compositeur, rappelaient la nécessité d'une musique nationale, remerciaient une grande partie du public par l'éloge de la vie rurale à travers de la musique et la tendance nationaliste affichée²², mais elles ne satisfaisaient pas une autre part, plus critique. D. Fagure, dans *Adevărul* remarquait la manière naïve de valorisation des chansons et des jeux populaires, G. Marius étant impitoyable lorsqu'il considérait l'atmosphère du travail de Brediceanu comme infantine, une collection des motifs roumains mal harmonisés, « on reconnaît le travail de folkloriste, même la beauté de quelques pages traitées, mais *La șezătoare* est un mauvais travail ». L'avis le plus défavorable appartient à M. Mărgăritescu qui qualifie le travail comme « rudimentaire, la partition est modeste et sans prétentions, d'un amateur mignon »²³. Malgré des remarques critiques, on fait pencher la balance plus en faveur de la réussite de la représentation des travaux de Brediceanu, perçus en Transylvanie comme symboliques et représentatifs pour la nation, tel que nombreuses mentions dans la presse témoignent (*Luceafărul, Gazeta Transilvaniei, Transilvania, Națiunea, Patria* etc.)

« La modernité modérée »

Dans la catégorie des œuvres modernes on a eu les drames psychologiques *Năpasta* de Sabin Drăgoi, *Păcat boieresc* de Marțian Negrea et *Străinul* de Max Săveanu, considérées réussites spécialement pour la réalisation des exigences du genre à monter une action dramatique dans le monde du village, dans le milieu de la nation. Ces trois œuvres avaient le mérite

²¹ *Ibidem*, „Despre muzica și arta dramatică națională la români” (*Sur la musique et l'art dramatique national aux roumains*), dans *Patria*, Cluj, 1920, apud. O. L. Cosma, *Hronicul muzicii românești (La chronique de la musique roumaine)*, vol. V, Ed. Muzicală, Bucarest, 1983, p. 89.

²² O. G. (n.a. Onisofor Ghibu?), „Spre o operă Românească” (*Vers un opéra roumain*), dans *Societatea de mâine*, 18 janvier 1925, p. 39, apud. O. L. Cosma, *Opera Română din Cluj 1919-1999, vol I (1919-1959) (L'opéra roumain de Cluj 1919-1999, vol I (1919-1959))*, Editions Charmides, 2010, pp. 158-159.

²³ O. L. Cosma, *Hronicul muzicii românești (La chronique de la musique roumaine)*, vol. VI, Ed. Muzicală, Bucarest, 1983, pp. 224-225.

d'avoir sondé la psychologie du paysan roumain et de satisfaire les deux conditions de l'opéra national à travers lesquelles on pouvait transmettre la vérité et le réel dans une représentation fidèle de l'homme : la liberté nationale et le déliement de la liberté individuelle²⁴, étant considérées comme encore valables pour la situation des années entre les deux guerres.

On doit souligner, toutefois, la difficulté avec laquelle la composition roumaine de l'opéra a eu pendant le modernisme. Le critique musical représentatif de Cluj pour la période entre les deux guerres, Ana Voileanu-Nicoară, trouvait une cause dans l'absence presque totale de la culture musicale auprès du grand public et en particulier les carences de la culture musicale moderne que le personnel de la gestion de l'institution avait.

Du point de vue de l'idéologie nationaliste, les œuvres modernes roumaines étaient considérées et acceptés comme réussites si longtemps qu'ils utilisaient le folklore, traité avec des techniques plus ou moins modernes. D'une part, la réticence d'un style moderne était due à la peur de la dilution du folklore afin qu'il soit méconnaissable et donc le risque de perdre l'authenticité, d'autre part, l'utilisation des plus récents techniques occidentales signifiait une victoire parce que cela alignait l'œuvre roumaine à un niveau européen.

Năpasta (1929 – la première à Cluj) de Drăgoi a été considéré par la presse roumaine comme un ouvrier dans le domaine du drame musical, un domaine où Wagner avait excellé et avait établi une norme que beaucoup de compositeurs nationalistes ont voulu atteindre. Dans le concept du drame musical, Drăgoi a tenu compte des leitmotifs (un processus wagnérien), en observant l'attention particulière qu'il a donnée au personnage Ion. Drăgoi a utilisé les trois leitmotifs dans la technique du doublement, de l'oscillation entre ce qui est conscient et inconscient, réglant de cette façon la récurrence de la vengeance qui domine l'opéra entier.²⁵ A la recherche de l'essence du style du drame roumain, *Năpasta* avait le mérite d'avoir questionné le problème du traitement du motif populaire dans la musique, si celui était en essence dramatique ou limité pour l'expression d'une seule partie du complexe de l'âme, et aussi s'il peut styliser dans une telle mesure qu'il garde son caractère populaire dans le même temps que la transformation.²⁶ *Năpasta* « une œuvre originale, spécifique roumaine »²⁷, montre musicalement le monde du village par le traitement du cantique considéré par Drăgoi comme antérieur à d'autres

²⁴ Adolf B. Marx, *The Music of the Nineteenth Century and its Culture (La musique du XIX^e siècle et sa culture)*, Cambridge University Press, 2009, p. 61.

²⁵ Mihai Cosma, *Opera în România privată în context european (L'opéra dans la Roumaine vue dans un contexte européen)*, Ed. Muzicală, Bucarest, 2001, p. 274.

²⁶ Ana Voileanu, „D-I Sabin Drăgoi și opera „Năpasta”” (*M. Sabin Drăgoi et l'opéra « Năpasta »*), dans la revue *Transilvania*, no. 9, 1929, p. 725-728.

²⁷ XXX „Opera Română. "Năpasta”” (*L'opéra roumain. « Năpasta »*), dans *Patria*, 20 mai 1929, p. 2, apud. O. L. Cosma, *Opera Română din Cluj 1919-1999, vol I (1919-1959) (L'opéra roumain de Cluj 1919-1999, vol. I (1919-1959))*, Editions Charmides, 2010, p. 282.

genres, faisant partie d'un folklore rural authentique, inchangé comme le folklore de la ville, un folklore que Drăgoi avait commencé à recueillir et étudier. L'auteur avait fait un credo de la valorisation de ce potentiel national tel qu'il avait déclaré en 1921 dans la revue *Muzica*, affirmant que la source de l'originalité du compositeur roumain se trouvait dans ce qu'il a le plus durable, plus caractéristique et plus définitif la nature de son peuple, « la musique roumaine est la musique du peuple »²⁸, prouvant encore une similitude avec la conception musicale de Wagner. Bien que l'originalité du travail ait consisté dans l'utilisation prédominante du folklore, ainsi réussissant à créer dans le développement dramaturgique une atmosphère particulière, le travail a été critiqué à cause du traitement polyphonique de l'orchestre insuffisant, une mauvaise délimitation musicale des autres personnages principaux et ainsi que certaines contradictions entre le développement de la structure de type cantique et les nécessités imposées par le texte et la situation dramatique.²⁹

Păcat boieresc (1934), drame musical signé par Marțian Negrea, apportait un langage plus moderne que celui de Drăgoi, étant donné que « la musique moderne locale donnait presque n'importe où une méfiance évidente ».³⁰ Cet aspect stylistique était bien accueilli dans le contexte de la balance entre le traditionalisme et le modernisme, de sorte que certains apprécient juste l'alignement aux techniques de composition modernes : « de tous les drames musicaux roumains que j'ai vu jusqu'à présent, aucun rencontre certaines conditions essentielles. Dans la plupart de ces compositions notre folklore national n'est pas suffisamment utilisé du point de vue musical et artistique. Souvent, nous nous rencontrons devant des pots-pourris des chansons populaires, souvent des chansons roumaines sont entrecoupées dans une architecture musicale absolument étrangère et sans aucune liaison organique avec la ligne générale de la composition. La combinaison inattendue et capricieuse des raisons roumaines capture, bouleverse et modifie l'homogénéité de l'œuvre musicale » (...) « quoiqu'il soit un moderniste convaincu lui (M. Negrea), il n'exagère pas dans ce sens.³¹ On peut dire qu'on essayait de tempérer la modernité de Negrea en mettant en évidence le folklore et dans le même temps, une appréciation de la modernité du langage en mettant l'accent

²⁸ Sabin Drăgoi, „Asupra muzicii românești” (*Sur la musique roumaine*), dans la revue *Muzica*, no. 11, 1921.

²⁹ Mihai Cosma, *Opera în România privată în context european (L'opéra dans la Roumaine vue dans un contexte européen)*, Ed. Muzicală, Bucarest, 2001, p. 274.

³⁰ Ana Voileanu-Nicoară, „Deschiderea stagiunii 1934-1935 la Opera Română din Cluj” (*L'ouverture de la saison 1934-1935 de l'Opéra roumain de Cluj*), dans *Societatea de mâine*, Bucarest, no.11, 1934, p. 178.

³¹ I. Martalogu, „Deschiderea stagiunii. Două premiere: "Păcat boieresc" de prof. Marțian Negrea și "La drumul mare" de Constantin Nottara" (*L'ouverture de la saison. Deux premières: « Păcat boieresc » par prof. Marțian Negrea et "La drumul mare" de Constantin Nottara*), dans *Patria*, 5 octobre 1934, p. 2, apud. O. L. Cosma, *Opera Română din Cluj 1919-1999, vol I (1919-1959) (L'opéra roumain de Cluj 1919-1999, vol. I (1919-1959))*, Editions Charmides, 2010, p. 386.

sur l'équilibre de l'utilisation du matériel folklorique, sans que l'auteur l'abuse. La modernité de Negrea était considérée par les connaisseurs comme un atout parce qu'elle usait de « toutes les possibilités d'expression que l'art de la musique a conquis pendant les dernières 25 années, étant humain et roumain dans le même temps », où « on ne rencontre pas une banalité ou une savanterie déplacée ». ³² La tendance universaliste avait été déclenchée par l'auteur lui-même, son intention dans l'opéra étant celle de donner à sa musique une « voix humaine », au-delà d'une voix nationale, opinion qui a déclenché plusieurs mécontentements, ³³ mais qui n'ont pas été prises en charge, ayant plus de importance le fait que le sujet de l'opéra était un sujet roumain, et le drame, donné par les sentiments les plus universels, était au fond vécu par le paysan roumain qui avait la personnalité élevée au niveau des grandes souffrances humaines.

Un cas particulier dans la composition roumaine de l'opéra nous est donné par Mihai Andreescu-Skeletty à travers de l'œuvre fantastique *Strigoii* (1935, plus tard appelée *Regina dunăreană*), où il expose une série des techniques modernes apprises au cours de ses études effectuées au Conservatoire National de Paris (étant le deuxième roumain admis après Enescu à cette prestigieuse institution). Sa technique de composition est le résultat d'une synthèse entre l'impressionnisme et le wagnérisme comme un critique musical roumain remarquait, à laquelle la musique de Skeletty laissait une forte impression roumaine, bien qu'elle n'utilise aucun motif national » ³⁴ La conception musicale de l'œuvre *Strigoii* était comparée aux œuvres wagnériennes par l'écriture orchestrale et le cadre fantastique, de légende, « les vagues d'anxiété, des modalités audacieuses » ³⁵. Etant le seul dans la pensée musicale de l'entre les deux guerres, Skeletty ne fait pas appel à la source folklorique, lui considérant plutôt propre pour la forme musicale rhapsodique, tel qu'il déclarait lui-même « utiliser le folklore dans la symphonie, c'est comme si vous habitiez une citadine dans un costume national – cela ne

³² Ana Voileanu-Nicoară, „Deschiderea stagiunii 1934-1935 la Opera Română din Cluj” (*L'ouverture de la saison 1934-1935 de l'Opéra roumain de Cluj*), dans *Societatea de mâine*, Bucarest, no.11, 1934, p. 179.

³³ G. B., „Spre un avânt al creației de operă -în legătură cu discuțiile dela Uniunea Compozitorilor în jurul operei „Păcat boieresc” de Marțian Negrea” (*Vers un élan des œuvres de l'opéra – en liaison avec des discussions de l'Union des Compositeurs autour de l'œuvre « Păcat boieresc » de Marțian Negrea*), dans la revue *Muzica*, no. 2, 1952, pp. 42-44.

³⁴ M. Mărgăritescu, „Stați!” (*Arrêtez !*) dans *Curierul artelor*, no.19-22, 1921, apud. Gheorghe Merișescu, *Muzicieni ardeleni (Des musiciens de la Transylvanie)*, Ed. Muzicală, Bucarest, 1975, p. 32.

³⁵ Ana Voileanu-Nicoară, „Cronica muzicală. Deschiderea stagiunii la Opera Română din Cluj. "Strigoii", operă dramatică în 3 acte” (*L'ouverture de la saison de l'Opéra roumain de Cluj. « Strigoii », œuvre dramatique en 3 actes*), dans *Patria*, 6 octobre 1935, p. 1-2, apud. Gheorghe Merișescu, *Muzicieni ardeleni (Des musiciens de la Transylvanie)*, Ed. Muzicală, Bucarest, 1975, p. 52.

marche pas du tout »³⁶, un concept qui a positionné le compositeur à l'extérieur du courant de revalorisation du mélos populaire.

Le style moderne de Max Săveanu dans *Străinul* (1938), aggravait également son appréciation par le grand public, la qualité ou la valeur artistique de l'œuvre étant laissée à l'élite connaissante. Le travail était perçu comme satisfaisant l'alignement de l'œuvre roumaine dans le circuit international, à travers de la modernité qu'il avait : « il a toutes les qualités pour être chanté à l'étranger »³⁷ mais on lui blâmait l'originalité et le caractère roumain, la manque des repères folkloriques. La manière inhabituelle de traitement de la chanson paysanne pour laquelle le compositeur avait choisi de montrer le monde rural, il semble qu'il était difficile à digérer par le grand public étant donné que certains critiques ont remarqué comme « une action pénible vériste, qui semble condamner le compositeur à un processus rudimentaire et exagéré, en faisant l'erreur de suivre à travers des placages et accords violentes, par la négligence d'un langage mélodique courant, les effets violentes jusqu'à la exagération de l'esthétique musicale ».³⁸ Nous sommes déjà devant une création audacieuse, qui allait au-delà des limites de la beauté esthétique du XIX^e siècle. C'en était trop pour le public de la Transylvanie, qui ne voulait pas un excès de dramatisme et d'avant-garde, quoique le sujet et le cadre du monde rural aient été roumains. Cependant, l'absence d'un traitement musical adéquat du sujet choisi a été remarquée spécialement dans l'œuvre d'Emil Montșia, *Fata de la Cozia* (1936) où la tonalité mélancolique de la musique entière, le décalage entre l'action et le moment musical ou les inexactitudes comme le tempo de valse associé à la période du règne de Vlad l'Empaleur³⁹, ils presque offensaient le goût du public. On l'avait catalogué comme « irrémédiablement échoué » dans une époque où le public avait déjà reconnu un style roumain dans les œuvres Enescu, Drăgoi ou Negrea.⁴⁰

³⁶ Gheorghe Merișescu, *Muzicieni ardeleni (Des musiciens de la Transylvanie)*, Ed. Muzicală, Bucarest, 1975, p. 60.

³⁷ Cărea Patriciu, „Cronică muzicală ”Străinul”, operă în 3 acte de Max Săveanu” (*Une chronique musicale sur « Străinul », œuvre dans 3 actes de Max Săveanu*), dans *Patria*, 1 decembrie 1936, p.5, apud. O. L. Cosma, *Opera Română din Cluj 1919-1999, vol I (1919-1959) (L'opéra roumain de Cluj 1919-1999, vol. I (1919-1959))*, Editions Charmides, 2010, 471.

³⁸ Andrei A. Lillin, „Cronica muzicală. ”Străinul”, operă în 3 acte de Max Săveanu” (*Une chronique musicale sur « Străinul », œuvre dans 3 actes de Max Săveanu*), dans *Tribuna*, 1 decembrie 1938, p. 2, apud. O. L. Cosma, *Opera Română din Cluj 1919-1999, vol I (1919-1959) (L'opéra roumain de Cluj 1919-1999, vol. I (1919-1959))*, Editions Charmides, 2010, p. 472.

³⁹ Lucian Voiculescu, „Cronica muzicală. ”Fata de la Cozia”” (*La chronique musicale. « Fata de la Cozia »*), dans *Nașionea Română*, 6 février 1936, p. 2, apud. O. L. Cosma, *Opera Română din Cluj 1919-1999, vol I (1919-1959) (L'opéra roumain de Cluj 1919-1999, vol. I (1919-1959))*, Editions Charmides, 2010, p. 423.

⁴⁰ Ana Voileanu-Nicoară, „Cronica muzicală. Premiera ”Fata de la Cozia”” (*La chronique musicale. L'ouverture de « Fata de la Cozia »*), dans *Patria*, 4 février 1936, p.2, apud. O. L. Cosma, *Opera Română din Cluj 1919-1999, vol I (1919-1959) (L'opéra roumain de Cluj 1919-1999, vol. I (1919-1959))*, Editions Charmides, 2010, p. 423.

Les œuvres de l'opéra roumain sont stimulées, par conséquent, avec la mise en place de l'Opéra roumain de Cluj et soutenues par le gouvernement roumain qui a continué la direction culturelle-nationale dans les années à venir après la Grande Union. L'art était considéré pendant les années entre les deux guerres comme l'expression de la société, dans la mesure où seulement par référence aux besoins de la société il pouvait trouver sa dignité.⁴¹ Grâce aux paramètres de déploiement, l'opéra pouvait refléter la société roumaine dans plusieurs aspects, il suffisait seulement regarder le thème choisi en faisant facilement observable la direction nationale (l'histoire et les héros nationaux, les légendes et la ruralité).

Ce que les œuvres de l'opéra roumain prouvent clairement est le fait que, au niveau stylistique, les compositeurs sont concernés par les aspects d'une écriture moderne, mais une modernité permettant l'affirmation de l'originalité ethnique dans le concert européen des nations. Quoique la musicologie s'ait demandé ce qui fait un opéra national, c'est sur qu'on peut observer l'intention des compositeurs de travailler aux aspects extérieurs de la musique, ainsi que ceux intrinsèques. Le folklore musical est l'élément sondé à la recherche de la spécificité, et son traitement avec diverses méthodes occidentales, plus ou moins modernes, est situé à la base du débat sur l'authenticité que la composition roumaine de l'opéra avait en vue pendant les décennies entre les deux guerres. Cette recherche d'un style national est soutenue aussi par le discours des compositeurs sur le spécifique national dans la musique, aspect qui met l'accent sur la connexion à la sphère artistique avec celle idéologique.

Spécifique pour la culture de l'opéra roumain pendant la période entre les deux guerres est le fait que cette culture a comprimé dans un temps relativement court, d'une part, la reprise d'une tradition de ce genre, que les autres pays l'avaient gagné il y a plus d'un demi-siècle, et de l'autre, la synchronisation du style musical avec le modernisme européen sous la pression où les compositeurs roumains se trouvaient. Nous pouvons spéculer que les deux décennies entre les deux guerres ont lié deux objectifs, étant relevante dans ce cas, la mobilisation que la tendance nationale a stimulé dans le domaine de la composition musicale de l'opéra.

BIBLIOGRAPHIE

Art and Ideology in European Opera: Essays in Honour of Julian Rushton (L'art et l'idéologie de l'opéra européenne: des essais en honneur de Julian Rushton), ed. Rachel Cowgill, David Cooper, Clive Brown, Boydell & Brewer, 2010.

⁴¹ Al. Zub, *Istorie și istorici în România interbelică (L'histoire et les historiens dans la Roumaine de la période de l'entre les deux guerres)*, Editions Junimea, 1989, p. 307.

- Beu, Octavian, „Opera Națională română din Cluj” (*L'opéra national roumain de Cluj*), dans *Patria*, aprilie 1920, p. 4.
- Blanning, Tim, *The Culture of Power and the Power of Culture: Old Regime Europe 1660-1789 (La culture du pouvoir et le pouvoir de la culture: le vieux regime d'Europe 1660-1789)*, Oxford, 2002.
- Brediceanu, Tiberiu, „Condițiunile unui bun compozitor. Muzica populară. Adunarea melodiilor” (*Les conditions d'un bon compositeur. La musique populaire. L'assemblage des chansons*), dans *Scrieri (Des écritures)*, édition soignée par Brândușa Nuțescu, Ed. Muzicală, Bucarest, 1976, p. 31.
- Brediceanu, Tiberiu, „Despre muzica și arta dramatică națională la români” (*Sur la musique et l'art dramatique national aux roumains*), dans *Patria (La patrie)*, Cluj, 1920.
- Cosma, Mihai, *Opera în România privită în context european (L'opéra dans la Roumaine vue dans un contexte européen)*, Editura Muzicală, București, 2001.
- Cosma, Octavian Lazăr, *Hronicul muzicii românești (La chronique de la musique roumaine)*, vol. VI, Ed. Muzicală, București, 1983.
- Cosma, Octavian Lazăr, *Opera Română din Cluj, vol I. 1919-1959 (L'opéra roumain de Cluj, vol I. 1919-1959)*, Ed. Charmides, 2010.
- Curea, Patriciu, „Cronică muzicală ”Străinul”, operă în 3 acte de Max Săveanu” (*Une chronique musicale sur « Străinul », œuvre dans 3 actes de Max Săveanu*), dans *Patria*, 1 decembrie 1936, p. 5.
- Dahlhaus, Carl, *Nineteenth-Century Music (La musique du XIX^e siècle)*, trad. J. Bradford Robinson, Berkley, University of California Press, 1989.
- Drăgoi, Sabin, „Asupra muzicii românești” (*Sur la musique roumaine*), dans la revue *Muzica*, nr. 11, 1921.
- Everett, William A., *National Opera in Croatia and Finland, 1846-1899* (*L'opéra national dans la Croatie et la Finlande, 1846-1899*), dans *Opera Quarterly (Spring) (L'opéra trimestriel – le printemps-)* vol.18, nr. 2, Oxford University Press, 2002.
- Firca, Clemansa Liliana, *Modernitate și avangardă în muzica ante- și interbelică a secolelor XX (1900-1940) (Modernite et avangarde en la musique ante et interbelique du XXe siecle (1900-1940))*, these doctorale, Cluj-Napoca, 1998.
- O. G. (Ghibu, Onisifor), „Spre o operă Românească” (*Vers un opéra roumain*), dans *Societatea de mâine*, 18 janvier 1925, p. 39.
- G. B., „Spre un avânt al creației de operă -în legătură cu discuțiile dela Uniunea Compozitorilor în jurul operei „Păcat boieresc” de Marțian Negrea” (*Vers un élan des œuvres de l'opéra – en liaison avec des discussions de l'Union des Compositeurs autour de l'œuvre « Păcat boieresc » de Marțian Negrea*), dans *Muzica*, nr. 2, 1952, pp. 42-44.
- Lazăr, Marius, *Paradoxuri ale modernizării. Elemente pentru o sociologie a elitelor culturale românești, (Paradoxes de la modernisation. Des éléments pour une sociologie des élites culturelles roumaines)*, Editions Limes, Cluj- Napoca, 2002.
- Lillin, Andrei A., „Cronica muzicală. ”Străinul”, operă în 3 acte de Max Săveanu” (*Une chronique musicale sur « Străinul », œuvre dans 3 actes de Max Săveanu*), dans *Tribuna*, 1 decembre 1938, p. 2.

- Lindenberger, Herbert, *Opera in History: from Monteverdi to Cage (L'opéra dans l'histoire: de Monteverdi à Cage)*, Stanford University Press, 1998.
- Martalogu, I., „Deschiderea stagiunii. Două premiere: "Păcat boieresc" de prof. Marțian Negrea și "La drumul mare" de Constantin Nottara" (L'ouverture de la saison. Deux premières: « Păcat boieresc » par prof. Marțian Negrea et "La drumul mare" de Constantin Nottara)", dans *Patria*, 5 octobre 1934, p. 2.
- Marx, Adolf B., *The Music of the Nineteenth Century and its Culture (La musique du XIX^e siècle et sa culture)*, Cambridge University Press, 2009.
- Mărgăritescu, M., „Stați!” (Arrêtez !) dans *Curierul artelor*, nr.19-22, 1921.
- Merișescu, Gheorghe, *Muzicieni ardeleni (Des musiciens de la Transylvanie)*, Ed. Muzicală, București, 1975.
- „Muzica românească” (*La musique roumaine*), dans *Muzica (La musique)*, an II, no. 3, janvier 1920, pp. 97-118.
- Scurtu, Ion, „Serbările culturale de la Blaj” (Les fêtes culturelles de Blaj) dans *Calendarul Minervei*, București, 1912, p. 135.
- Taruskin, Richard, *Of Kings and Divas (Sur des rois et des divas)*, in *The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays (Le péril de la musique et d'autres essais anti-utopiens)*, University of California Press, London, 2009.
- Taruskin, Richard, *Oxford History of Western Music (L'histoire d'Oxford de la musique de l'ouest)*, vol. II, Oxford University Press, 2006, p. 248.
- Voiculescu, Lucian, „Cronica muzicală. "Fata de la Cozia"” (*La chronique musicale. « Fata de la Cozia »*), dans *Națiunea Română*, 6 fevrier 1936, p. 2.
- Voileanu, Ana, „D-I Sabin Drăgoi și opera „Năpasta”” (*M. Sabin Drăgoi et l'opéra « Năpasta »*), dans la revue *Transilvania*, nr. 9, 1929, pp. 725-728.
- Voileanu-Nicoară, Ana, „Deschiderea stagiunii 1934-1935 la Opera Română din Cluj” (*L'ouverture de la saison 1934-1935 de l'Opéra roumain de Cluj*), dans *Societatea de mâine*, București, nr.11, 1934, p. 178.
- Voileanu-Nicoară, Ana, „Cronica muzicală. Deschiderea stagiunii la Opera Română din Cluj. "Strigoii", operă dramatică în 3 acte” (*L'ouverture de la saison de l'Opéra roumain de Cluj. « Strigoii », œuvre dramatique en 3 actes*), dans *Patria*, 6 octobre 1935, p. 1-2.
- Voileanu-Nicoară, Ana, „Cronica muzicală. Premiera "Fata de la Cozia"” (*La chronique musicale. L'ouverture de « Fata de la Cozia »*), dans *Patria*, 4 fevrier 1936, p. 2.
- Williams, Ralph Vaughan, *National Music: Should Music Be National? (La musique nationale: Est-ce que la musique devrait être nationale ?)*, dans *National Music and Other Essays (La musique nationale et autres essais)*, Oxford University Press, 1987, p. 2.
- XXX „Opera Română. "Năpasta"” (*L'opéra roumain. « Năpasta »*), dans *Patria*, 20 mai 1929, p. 2.
- Zub, Al, *Istorie și istorici în România interbelică (L'histoire et les historiens dans la Roumaine de la période de l'entre les deux guerres)*, Editura Junimea, 1989.

La traduction du texte en français : Simona Spiridon