

***A MUSICAL GEOGRAPHY OF THE ROMANIAN MODERN NATION IN  
TRANSYLVANIA***

**Otilia Constantiniu, PhD Student, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca**

*Abstract: The study tries to develop new perspectives on the relation between music, landscape and identity in the musical creation of the Romanian composers from Transylvania, emphasizing the role that music and landscape played in the formation of Romanian cultural identity in the nineteenth century. These musical representations of landscape are part of larger cultural formations of Romanian identity trained by political and cultural processes that formed a wider phenomenon of national definition in the European area. The Romanian composers evoked landscape through a series of images drawn from the geographic context of the territory inhabited by Romanians, images of whose cultural signification was determined by the role that it played in the formation of the Romanian national identity. The topographic configuration of Transylvania created a specific landscape that involved a series of reference points invested with symbolic value. The mountain, the forest or the running waters were seen as archetypes, their metaphors being projected over the nation. Thus, the mountains' resistance, antiquity, hardness, highness, the forests' permanence and regeneration or the springs' revival and the waters' increase are transferred to the nation through a process of imagination aimed to give particularity and consistence to an ideal landscape to which nation identified itself. The musical evocation of these natural elements increased its efficiency in making them to be perceived as national symbols through the emotion released from the reverie of the nature.*

Key words: Cultural nationalism, musical culture, Transylvania, landscape, Romanian identity.

În epoca construcției naționale, esența și unitatea națională este teritorializată, imaginea națiunii fiind asimilată într-un mod simbolic cu un peisaj. Mitizarea peisajului natural este o trăsătură a naționalismului cultural care identifică esența națiunii ca fiind civilizația sa distinctă, produs al istoriei sale unice, al culturii precum și al profilului său geografic.<sup>1</sup> Profilul geografic este important pentru identitatea națională, fiind nu doar un cadru orizontal de manifestare a comunității, ci, așa cum explică Benedict Anderson, și unul vertical, purtător

---

<sup>1</sup> John Hutchinson, *Cultural Nationalism and Moral Regeneration*, in *Nationalism*, ed. John Hutchinson, Antony D. Smith, Oxford University Press, 1994, p. 122.

al unei moșteniri ancestrale.<sup>2</sup> Altfel spus, naturii îi este găsit atât un sens vizual cât și unul temporal, componente pe care muzica a reușit să le sugereze atât prin programatism, cât și prin procedee componistice. Muzica celebrează națiunea și teritoriul ei în două feluri: unul explicit, născut din proclamare și lizibil din titluri și versuri sau programe, și un altul, analogic, în care muzica evocă prin limbaj sonor un loc sau un peisaj, redă acea „culoare locală”.

Procesul prin care s-a vizualizat, înrămat și interpretat peisajul național românesc în decursul ultimelor decenii ale secolului al XIX-lea și primelor din secolul al XX-lea, face parte dintr-un context mai larg de reprezentare a peisajului natural. Ideea de redare a „culorii locale” este o caracteristică simultană mai multor națiuni în secolul al XIX-lea și a constituit una din cele mai timpurii expresii ale naționalismului. Evocarea muzicală a peisajului natural se numără printre componenetele permanente ale stilului muzical național iar importanța acestui fenomen reiese nu atât din amprente estetice ale ștampilei ideologice, cât din funcția pe care a avut-o în contextul artei muzicale europene.

Preocuparea pentru imaginile peisajului și naturii face parte din procesul naționalismului cultural care i-a preocupat și pe compozitorii români din Transilvania secolului al XIX-lea și poate fi înțeles ca un proces emancipator, creativ și ritualic, trăsături comune altor tipuri de naționalism european romantic. În rândul națiunilor aflate sub stăpânire străină, cărora nu le-a fost îngăduită autonomia, convingerea de a face un cult din natură a fost o formă privilegiată de exprimare a naționalismului.

Evocarea „culorii locale” satisface două cerințe: cea a nevoii de a oferi publicului o senzație de localizare a autenticului în măsură să intensifice sentimentul național, și cea de a se angaja într-un discurs componistic european în care astfel de evocări deveniseră o convențională așteptare. În contextul în care identitatea națională este înțeleasă genetic și intuitiv, iar susținătorii ei sunt, mai ales, istorici și artiști, muzicii îi revine rolul proclamării precum și funcția descriptivă.

### **Repere ale peisajului natural - simboluri ale spațiului național:**

#### **Muntele – eternitatea și timpul națiunii**

---

<sup>2</sup> Benedict Anderson, *Comunități imaginate*, Editura Integral, București, 2000, pp. 5-7.

Necesitatea fondării unei muzici naționale este adesea prezentată ca o cale de apartenență la un pământ și de respectare a unui determinism natural. Pământul, ca element natural, este mediul vieții și diversității naturale și este imaginat ca leagăn originar al comunității de neam. Între sol și națiune se stabilește un domeniu vegetal care împrumută din metafora pământului. Pământul are o primă caracteristică rezistența, susține Bachelard, aceasta fiind partenerul obiectiv și sincer al voinței umane prin intermediul căreia se dobândește conștiința propriilor puteri dinamice, a varietății și contradicțiilor lor.<sup>3</sup> Rezistența sau opoziția față de alteritate este una din trăsăturile fundamentale pe care s-a construit ideea de națiune.

Peisajul natural oferă o percepție a spațiului din care se degajă ideea de suspendare a timpului. Muntele apare ca punct fix într-un cadru natural, fiind asociat cu imaginea durabilității, a eternității. Muntele poate fi un obstacol în calea unirii dar și un ajutor în dobândirea acesteia, mai ales tactic, de refugiere, baricadă sau rezistență.

Compozitorii reiau teme deja prezente în lirica populară, prin intermediul peisajului natural, muzica alăturându-se romantismului literar și artistic. Evocarea muntelui se regăsește în titlurile unor lucrări corale precum *Eram pe vârful de munte* (1887, pentru cor bărbătesc) de Nicolae Popovici, poemul coral *Regele munților* (1924, poem din cântece populare despre Avram Iancu) de Timotei Popovici sau în piesa vocală cu acompaniament *Cât e muntele de nalt* (1927) semnată de Tiberiu Brediceanu. Nici în planul muzicii instrumentale subiectul muntelui nu ocolește creația muzicală, așa cum reiese din lucrarea pentru pian solo, *Din munți* (1936) a lui Marțian Negrea. Lucrarea corală a lui Ion Vidu, *Preste deal* (1905) pe versurile compozitorului, este tot o evocare a muntelui, dar în ipostaza lui de delimitator - lanțul carpatic care separă provinciile românești - și poate fi interpretată ca o proiecție a unității teritoriale dorite, unitatea realizată în pofida/datorită existenței Carpaților.

Modurile de reprezentare a naturii conțin atât o doză de subiectivism cât și una de obiectivism. Peisajul este descris obiectiv în termeni de senzație, chiar și rolul memoriei este portretizat direct ca parte a prezentului. Nu doar trecutul recent este integrat cu o senzație imediată, ci chiar trecutul milenar, istoria geologică a peisajului. Timpul este trăit la nivel macrocosmic. Peisajul natural al romantismului este în perpetuă mișcare incluzând trecutul și prezentul și permițându-le întrepătrunderea. Muntele a fost un prim element al peisajului care a atras atenția artiștilor, principalul stimul fiind studierea munților și a formațiunilor lor.

---

<sup>3</sup> Gaston Bachelard, *Pământul și reveriile voinței*, trad. Irina Mavrodin, Ed. Univers, București, 1998, p. 11.

Dimensiunea temporală percepută din imaginea muntelui a determinat la romantici o serie de speculații și de noi interpretări asupra timpului. Granitul avea o importanță deosebită și se credea că este cea mai veche formațiune de roci de pe pământ, iar astfel de speculații geologice făceau ca muntele să poarte, în spațiul european, un aer antic și un sentiment poetic încă de la finele secolului al XVIII-lea. Durabilitatea și măreția muntelui reiese nu doar din înălțimea sa, ci și din substratul său geologic. În lucrarea corală *Între piatra Detunata* (1874) a lui Gheorghe Dima, piatra sau stânca montană se constituie ca simbol al permanenței deasupra oricărei scurgeri a timpului, ba chiar, împotriva lui, simbolul stâncii fiind transferat națiunii care stă neclintită în fața istoriei și timpului, înfruntă încercările și vitregiile sorții la fel cum stânca supraviețuiește intemperiilor naturii, plină de știința destinului și trecutului. La Nicolae Popovici găsim deasemeni un cor pentru bărbați intitulat *Sub această neagră stâncă* (1887).

Pentru românii din Transilvania, al căror trecut nu putea fi simbolizat de către spațiul urban, ei fiind eminate o comunitate rurală, muntele și peisajul natural era văzut ca ruină istorică. El își poartă și conține trecutul, amintirile lui sunt îngropate în formele sale. Prin dimensiunea temporală conferită muntelui, acesta apare ca păstrător de tradiții, iar grandoarea peisajului montan inspiră celebrarea patriei.

În sfera muzicii simfonice găsim la Iacob Mureșianu o lucrare intitulată *O noapte pe Tâmpa* (1875), un vals orchestral care nu pare să aibă un program așa cum o are poemul simfonic *Ce se aude de pe munte* (compus între 1847-1856) cu care Franz Liszt inaugurează genul. Totuși, lucrarea lui Mureșianu se înscrie pe linia romantismului liric și datorită peisajului nocturn în care evocă imaginea muntelui. Mureșianu combină în această compoziție simbolul durabilității (Tâmpa) cu cel al fluidității timpului (noaptea ca interval temporal finit).

### **Arborele, codrul – regenerarea națională**

Peisajul montan descris în poezia populară românească conține un alt simbol investit cu valoare națională - pădurea. Evocarea muzicală a pădurii și, ocazional, a vânătorii a fost deseori o modalitate de a marca caracterul național al muzicii. Celebrarea pădurii și a arborilor atinge chestiunea regenerării naționale. Metafora pădurii acoperă permanența și renașterea anuală. Națiunea este, de asemenea, gândită ca o ființă vivantă capabilă de regenerare după o perioadă de hibernare mai scurtă sau mai lungă. Prin reîntoarcerea la

principiul creator al națiunii, în care umanitatea, la fel ca natura, este infuzată cu o forță creativă care înzestrează toate lucrurile cu individualitate, națiunea este văzută ca o ființă organică cu o personalitate originală ce trebuie prețuită de membrii săi. Recuperarea acestei forțe creative de către compozitorii români, pentru a o proiecta membrilor națiunii, este o mișcare de regenerare morală. Muzica exprimă, în numeroase referințe, o sensibilitate vitalistă.

În opoziție cu cosmopolitanismul urban, care e dușmanul de moarte al etnicismului patriarhal, codrul e considerat ca fiind românesc, adică al românului țăran și că numai viața acestui țăran poate avea răsunet în sufletul codrului.<sup>4</sup> În acest fel, este creată identitatea folclorică om-codru care apare în poezia populară și este filtrată prin poezia romanticilor. Sentimentul de dor, jale, alean sau amar se adresează întotdeauna codrului: „Jelui-m-aș și n-am cui/ jelui-m-aș codrului”. Pe aceste versuri Gheorghe Dima și Tiberiu Brediceanu compun lieduri, în timp ce Iacob Mureșianu le distribuie într-un cor bărbătesc.

Pădurea este un conservator al folclorului, al istoriei și tradițiilor „naționale” pentru că ea oferă un model de teritoriu bine definit, un regat aparte. Pădurea este un loc protejat al regenerării. În lirica eminesciană, pădurea apare ca peisaj liric ideal, eternul prezent al copilăriei, aceasta fiind asociată cu imaginea copilariei. Poezia pastorală a anticilor (de la Homer, Virgiliu la Petronius sau Tiberianus unde pădurea este „locus amarus”, cu umbră, cântec de păsări, pajiști sau izvoare) este modificată de romantici în loc al solitudinii ideale.<sup>5</sup> Un frecvent tipar folcloric este pădurea ca refugiu al cuplului. Lirismul păduratic eminescian consonează pe de altă parte pădurii ca spațiu folcloric ideal, „casa românească”, codrul „înfrunzit”, bogat, care poate adăposti haiducul, perechea de îndrăgostiți sau un destin tragic. Eminescu își caută eul său de odinioară, la fel ca mai târziu Lucian Blaga, evocând peisajul edenic, ideal.<sup>6</sup>

Compozitorii români romantici au avut o preferință pentru versurile lui Mihai Eminescu. Găsim lieduri pe versurile acestuia la Gheorghe Dima, *Ce te legeni, codrule* (1896), *Peste vârfuri, Și dacă ramuri bat în geam* sau la Guilelm Șorban, *Mai am un singur dor* (1899), *Peste vârfuri* (1921). De asemenea, Mihai Andreescu-Skeletty compune liedurile *Peste vârfuri, La mijloc de codru des, Și dacă ramuri, Ce te legeni, codrule*. Numeroase lieduri a scris și compozitorul Nicolae Bretan, fost cântăreț de operă cu preferință evidentă pentru

<sup>4</sup> Tache Papahagi, *Poezia lirică populară*, Editura Pentru Literatură, 1967, p. 186.

<sup>5</sup> Elena Tacciu, *Mitologie romanică*, Ed. Cartea Românească, București, 1973, p. 168.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 171.

poezia eminesciană, pe care a utilizat-o și în compozițiile sale de operă. Însă, apelul la versurile poetului național nu garantează de fiecare dată un câștig național și în planul transunerii lor în limbaj muzical. Intervievat, Enescu afirmase despre liedul *Ce te legeni, codrule* de Skeletty că este o romanță pe o melodie curat italienească ce nu-și avea locul în muzica românească.<sup>7</sup>

Versurilor lui Eminescu i-au fost conferite și versiuni corale. Alături de lirica eminesciană, cea populară le-a asigurat compozitorilor o sursă din care să-și alimenteze inspirația. Găsim la Guilelm Șorban, în „Album de compoziții românești” (1900), lucrările corale *Pădurice, deasă-mi ești, În pădure duce-m-aș* sau *Eu mă duc, codrul rămâne*. Mai găsim alte versiune corale ale versurilor *Eu mă duc, codrul rămâne* la Augustin Bena și Timotei Popovici. Compozitorul Eugen Papp compune liedul *Spune-mi codrule, vecine* pe versurile lui Zaharia Bârsan. Pădurea creează identitate și apartenență la acest loc așa cum reiese din piesa corală a lui Pop Dariu, *Pădureanca* (1907).

La categoria arborilor evocați de lirica populară regăsim bradul și stejarul. Verdele peren al bradului stă mărturie pentru eterna mișcare și forță a vieții, pe când stejarul este esența tare ce simbolizează atât regenerarea, cât și trăinicia, vârsta și rezistența. Stejarul este o metaforă a durității, el își ancorează rădăcinile ca pe niște vertebre ale pământului oferind vizitorului sprijin și soliditate. Pentru Bachelard, copacul face parte din reveriile voinței, el este tare pentru a-și purta cât mai sus cununa aeriană, frunzișul înaripat, cel ce aduce oamenilor marea imagine a unui orgoliu legitim, aduce pacea solidității.<sup>8</sup> În acest sens, peisajul devine un caracter, o imagine a trezirii în care duritatea nu poate rămâne inconștientă, ea pretinde la acțiune. Astfel, ea devine imagine a rezistenței. Stejarul apare la Nicolae Popovici în lucrarea corală *Frunzuliță verde de stejar* (1885), precum și la Guilelem Șorban în piesa *Român verde ca stejarul* (1900).

Un alt arbore de esență tare este și nucul; acesta apare în piesa lui Brediceanu *Foaie verde, foi de nuc*. Valorile naționale pe care le însușește codrul sunt proiectate și asupra figurilor istorice legendare așa cum reiese din balada pentru voce și orchestră *Ștefan Vodă și codrul* (1904) semnată de Gheoghe Dima.

În muzica romantică, chemările cornilor sau semnalele date de acesta vin din peisaj. Ele apar la Schubert și Beethoven într-o aură a sublimului și melancoliei derivate din noile ambiții ale

<sup>7</sup> Ion Borgovan, „La Gheroghe Enescu”, în *Luceafărul*, Sibiu, nr. 15, 1912, p. 287.

<sup>8</sup> Gaston Bachelard, *Pământul și reveriile voinței*, trad. Irina Mavrodin, Ed. Univers, București, 1998, p. 57.

pictorilor și poezilor care au făcut ca peisajul să triumfe în istoria artei. Lira, simbolul antic, este ineficace și este înlocuită cu instrumente ce reverberează, răsună. La români, nostalgia capătă glasul instrumentelor muzicale cu reverberații profunde, propagate din imagine depărtări cu sunetul fericirii ireale. Lirica eminesciană include sunetul de jale al buciului ori melancolia cornului. Redarea acestei muzicalități a naturii se face în planul limbajului muzical, în special a muzicii instrumentale, fără text. Sunt imagini sonore sugestive care fac o trimitere imediată. Însă, găsim și în lucrările însoțite de text această trimitere la spațialitatea infinită: compozitorul Darius Pop semnează o lucrare corală intitulată *Sună buciul* (1915).

### **Apele și primăvara – renaștere și creștere națională**

Tensiunea dintre perspectivele infinit-apropiat este fundamentală pentru percepția peisajului în romantism, iar incapacitatea de a rezolva această tensiune explică melancolia în imaginarul romantic al secolului al XIX-lea. Ea este apanajul romanticului, acest personaj ideal plăsmuit printr-o germinație subterană, sensibilul meditativ, generos, ale cărui virtuți sufletești erau prilej de confesiuni lirice excesive. Melancolia este desprinsă din reveria apei; peisajul și natura sunt de asemenea semnale ale nostalgiei, a subiectivității aparent distante de ideea de politică.

Istoria raportului dintre muzică și națiune în secolul al XIX-lea se confundă în mare parte cu cea a unei geografii fluviale și maritime în Europa. De la *Aurul Rinului*<sup>9</sup> la *Vltava*<sup>10</sup>, toate națiunile se situează printr-o raportare la un fluviu. În construcția națională, râul este mai mult decât un cadru liniștitor în care este depozitată memoria maternă. El este investit cu o serie de valori simbolice încât devine un personaj în sine.

Metafora apei este transferată națiunii prin simbolul maternității apei. Apa naște și crește, acumulează și este valorizarea purității ontologice. Asemenea nobile imagini lasă pentru totdeauna urme de neșters în inconștientul care le iubește.<sup>11</sup> Iubirea față de națiune este privită prin prisma reveriei apelor și maternității ei, este derivată dintr-o iubire maternă. A cânta sau celebra apele semnifică o evocare a „apei materne și a apei feminine”, după cum o descrie Bachelard, iar aceasta conferă construcției naționale o înfățișare naturală.

<sup>9</sup> Prima operă din tetralogia „Inelul Nibelungilor” de Richard Wagner.

<sup>10</sup> Râul național care apare evocat în poemul simfonic „Patria mea” de Bedrich Smetana.

<sup>11</sup> Gaston Bachelard, *Apa și visele, studii asupra imaginarului și fantasticului*, Ed. Univers, 1999, p. 18.

Pentru români, Dunărea este fluviul în jurul căruia s-a construit mitul continuității poporului român, simbolul frontierei naturale absolute. Ion Vidu compune două lucrări în care evocă imaginea fluviului ca simbol național, *Dunărea* (1910, baladă pentru soliști, cor și orchestră), respectiv *Ștefan și Dunărea* (1912). Muzica evocatoare de râuri conferă ideii de națiune o consistență „naturală”, eficientă în a-i trezi (inventa) forțele sale ancestrale.

Râul este o metaforă a fluidității timpului, cel care se lasă în mâinile destinului în pățimașă sa dorință de a trece. O compoziție evocatoare a apei este *Hora Izvorul* (1889), cor mixt cu acompaniament de pian, compusă de Nicolae Popovici, care atribuie izvorului o melodie de joc, o temă populară jucăușă asemeni firicelului de apă ce-și croiește drum în curgerea sa. De asemenea, Brediceanu compune corurile *Du-te dor cu Murășu* (1920) și *Peste Murăș peste tău*, în care conjugă apei curgătoare o stare emoțională dar totodată o și localizează, o identifică geografic.

Cosmologia națională combină soliditatea pământului cu fluiditatea apei, din cele două elemente modelându-se o entitate a cărei caracter este proiectat întregii națiuni. Limbajul apelor este o realitate poetică directă, râurile și fluviile sonorizează cu o stranie fidelitate peisajele mute, apele care susură le învață pe păsări și îi învață pe oameni să cânte, să vorbească, să spună iarăși și iarăși că există o continuitate între vorbirea apei și vorbirea omenească.<sup>12</sup> Găsim la compozitorul de origini maramureșene, Eugen Papp, liedul *Mara curge prin grădini*, o reverie duioasă ce ilustrează pitorescul apei.

Locul preferat de reverie în lirica eminesciană este izvorul, cel care amplifică muzical murmurele, creând un efect polifonic la care concură susurul apei cu freamătul ramurilor. Este spațiul care anihilează timpul uman, instaurând durată pură și condensează eternul prezent.<sup>13</sup> Somnolența generată de eufonie este înregistrată și de doine, compozitorii atribuind temei apei și izvorului melodii doinite. Mihai Andreescu-Skeletty, inspirat de poezia eminesciană, semnează miniatura pianistică *Lângă izvor* și liedul *Lacul*. Guilelm Șorban oferă o altă variantă de lied poeziei *Lacul*. Tema izvorului apare și în versurile populare ale lidului elegiac *Fântână cu trei izvoare* a lui Eugen Papp.

Analogia dintre apă și națiune este puternică și din prisma capacității apei de a evoca acea prospețime primăvărată. Bachelard afirmă că fluxul apelor impregnează primăverii acea

---

<sup>12</sup>*Ibidem*, p. 19.

<sup>13</sup> Elena Tacciu, *Mitologie romantică*, Ed. Cartea Românească, București, 1973, p. 171.



prospețime, valorizând întreg anotimpul reînnoirii.<sup>14</sup> Renașterea națională simbolizată de apă este dublată de simbolul primăverii. Nu întâmplător revoluțiile de la 1848 au stat sub umbrela denumirii generice de „primăvara popoarelor”. Trezirea conștiinței naționale face parte dintr-un proces al renașterii, națiunea fiind văzută ca o renaștere a unei entități esențiale prin aceea că identitatea precede orice experiență socială. Muzica celebrează renașterea unui peisaj care a traversat o perioadă obscură de nerecunoaștere și asemeni acestui peisaj este văzută și națiunea.

În Europa sfârșitului de secol XIX, dorința de a înscrie compozițiile muzicale într-o percepție ciclică a timpului a coincis cu naționalismul, astfel încât considerentele estetice în evocarea primăverii sunt generate de corespondența dintre experiențele senzuale ale naturii și procesul unei gândiri spirituale și intelectuale. Luând o formă senzorial-intelectuală, peisajul primăverii este redarea unei stări de renaștere pe care o împrumută ideii de națiune. Însă, nu toate lucrările care conțin în titlu, program ori libret referințe la anotimpul primăverii sunt marcate de naționalismul muzical.<sup>15</sup> Altfel spus, redarea în planul limbajului sonor al unui simplu anotimp nu are de-a face cu națiunea, așa cum o face folclorul muzical, tematica primăverii trebuind să se regăsească în ideea de renaștere pentru ca impactul său asupra ideii de națiune să aibă eficiență.

Compozitorul Ion Borgovan atinge tema primăverii în *Acularelă de primăvară*, un tablou simfonic apărut în 1913, care se înscrie în genul muzici programatice descriptive. Versurile lui Ștefan O. Iosif, *Cântec de primăvară*, cunosc o armonizare corală la Ion Vidu precum și la Timotei Popovici, în timp ce Eugen Papp le aranjează pentru un lied. La Gheorghe Dima găsim piesa corală, *Primăvara* (versurile de Alecsandri). O picturalizare simfonică a primăverii va face Marțian Negrea în *Simfonia Primăverii* (1956), lucrare de mare amploare dedicată evocării optimismului și exuberanței acestui anotimp.

### **„Plaiul mioritic” – idilismul pastoral**

Acea căutare a „spiritului popoarelor” care s-a manifestat la români cu deosebită vigoare la începutul secolului al XX-lea, odată cu ofensiva valorilor autohtone împotriva abuzului de influență străină, a condus la o anumită uniformitate ce a fost infuzată unității naționale și

---

<sup>14</sup> Gaston Bachelard, *Apa și visele, studii asupra imaginarului și fantasticului*, Ed. Univers, 1999, p. 23.

<sup>15</sup> Francfort Didier, *Le Chant des Nations. Musique et culture en Europe 1870-1914*, Hachette, 2004, pp. 244-248.

implicit teritoriale. Funcția estetică a folclorismului s-a manifestat în mecanismul de stereotipizare folosit pentru a reprezenta atât identitatea (mediul local) cât și alteritatea (mediul străin).

Lucian Blaga conturează în 1936 „spațiul mioritic” și acesta va reprezenta forma cea mai elaborată oferită de dreapta naționalistă ce definea trăsăturile sufletului românesc determinate de un anumit cadru geografic, imaginea definitivă a acestui spațiu fiind plaiul.<sup>16</sup> Plaiul nu este imaginea unei câmpii deschise și dezolante ca stepa, așa cum apare la compozitorul rus Alexandr Borodin în poemul simfonic *Stepele din Asia Centrală* (1880), unde peisajul deschis și fără relief invită la o tratare muzicală ce transformă spațiul într-un timp fix și repetitiv. La români, plaiul este un cadru pitoresc a cărei descriere surprinde un „plan înalt, deschis, de coamă verde de munte, scurs molcom în vale”<sup>17</sup> din care se desprinde o melancolie tandră, beatitudinea seninei ruralității românești. Specificul peisajului natural la români este transpus muzical în doină, peisajul integrându-se în muzică prin accentele pe care le dobândește din partea acestuia. Linia sinuasă a doinei evocă un orizont specific: „orizontul înalt, ritmic și indefinit alcătuit din deal și vale.”<sup>18</sup>

Reveriei romantice a peisajului natural i se suprapun elemente pastorale. Melancolia romanticilor își află corespondențele metaforice în modulațiile doinei. Doina este descrisă de Nicolae Iorga drept „cântecul păstorului, cântecul melancoliei solitare, cel care izvorăște din sufletul păstorului și pare să umple tot ce se află între pământ și cer [...] este lunga jelanie care nu lasă nimic neatins de emoția sa, acest fel de manifestare a tot ce în sufletul ciobanului este solitudine și melancolia naturii ce-l înconjoară.”<sup>19</sup> Stările de nuanță conjugate de doină (dor, jale, amar, urât) presupun sobrietatea și interiorizarea, „dimensiuni sufletești românești”, după cum le numește Lucian Blaga.

Pentru Rousseau, al cărui *Dictionnaire de musique* oferea cea mai standardizată referință pentru noțiunea de melodie, *ranz des vaches* (melodie cântată din corn de păstorii din Alpii elvețieni) era descrisă ca o formă idealizată de folclor în care „muzica se comportă ca un semn al memoriei”<sup>20</sup>. Pe acest model de interpretare poate fi văzută și doina cântată de păstorul român. Funcția doinei este de a deschide spre alte dimensiuni temporale, care, prin

<sup>16</sup> *Mituri istorice românești* sub direcția lui Lucian Boia, Ed. Universității, București, 1995, pp. 20-22.

<sup>17</sup> Lucian Blaga, *Spațiul mioritic*, Ed. Cartea Românească, București, 1936, pp. 9-14.

<sup>18</sup> *Idem*.

<sup>19</sup> Nicolae Iorga, *La musique roumaine*, conferință ținută pentru corala „Hora” din Paris, 1925, p.12.

<sup>20</sup> J. J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, consultată online la pagina <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k850406b>, p. 317.

sentimente de nostalgie sau retrospectie, este conectată la ideea de dorință neîmplinită, de dor de casă. Această senzație de dizlocare temporală este o trăsătură majoră în picturalizarea naturii în romantism, una pe care au insistat și compozitorii români. Ea este cea care invocă dualitatea temporală pe care Benedict Anderson și alții au identificat-o ca o componentă crucială a discursului naționalist al secolului XIX, și anume convingerea că națiunea era atât un loc al comunității de neam, cât și o viitoare comunitate politică.

Spațiul mioritic a fost transpus în muzică prin lucrările ale căror versuri populare redau universul idilicului păstorit. Găsim la Iacob Mureșianu piesa corală *Un păstor tânăr*. Nicodim Ganea compune corul *Păstorul moț înstrăinat* (1904) pe versuri proprii, nefiind singura lucrare cu text pentru care scrie versuri în stil popular. Idilismul pastoral la acest compozitor mai apare și sub forma a *Două pastorale pentru orchestră* (1910). Poezia lui George Coșbuc, *Păstorița*, l-a inspirat pe Marțian Negrea să compună o lucrare corală de o sugestivă evocare sonoră a văilor și umbrelor, iar pe Eugen Papp, un lied descriptiv în care, prin utilizarea de terțe mari ascendente, sugerează adiere vântului sau a izvorului șoptitor.

Observăm o preferință a compozitorilor primelor decenii ai secolului XX pentru prelucrarea doinei, așa cum anterior au avut-o pentru horă, iar aceasta s-a manifesta în special în genul cântecului cu acompaniament. În culegerile de „Cântece și balade populare” ale lui Gheorghe Dima se numără și piesele vocale cu acompaniament de pian *Ciobanul și Cântecul păstorului*. Găsim și la Augustin Bena piesa *Ciobanul* (1897) în variantă corală, pe versurile lui Alecsandri. Tiberiu Brediceanu alcătuieste zece caiete de *Doine, cântece și balade românești* (1927) din cuprinsul cărora numărăm piesa *Dragi îmi sunt oile, dragi*, precum și cinci variante muzicale, sau teme, pe care compozitorul le configurează baladei populare „Miorița”. Ulterior, le transpune și într-o variantă de cvartet vocal cu acompaniament de pian. În anii imediat următori conturării filosofice a spațiului mioritic, Max Săveanu scrie opera *Miorița* (1940-41), oferindu-i un aspect scenic prin dramatismul pe care îl conține subiectul. Opera într-un singur act, pe versurile lui Alecsandri, este redată printr-o pronunțată muzică populară, iar caracterul ei static face ca lucrarea să aibă mai mult aspectul unui oratoriu.<sup>21</sup>

Deoarece muzica poate contribui la modalarea percepției „naționale” a peisajului natural, preferința compozitorilor secolului al XIX-lea pentru evocarea acestuia poate fi considerată o formă de dragoste față de națiune. Limbajul muzical poate sugera peisajul prin recursul la

<sup>21</sup> Octavian Lazăr Cosma, *Opera românească*, vol. II, Editura Muzicală, București, 1962, p. 90.

anumite simboluri asociate naturii (ecoul, susurul apei, doina păstorului ș.a.) și poate avea atât o funcție abstractă, cât și una reprezentativă. Peisajul nu este legat doar de percepția spațiului, ci și de cea a dimensiunii temporale, funcționând ca un resort al memoriei istorice. Ca fenomen spațial, peisajul poate fi asociat cu o serie de imagini scoase din contextul natural a căror semnificație culturală a fost determinată de rolul pe care l-a jucat în definirea identității naționale românești. Configurația topografică a spațiului locuit de români crea un specific al peisajului natural ce antrena o serie de repere investite cu valoare simbolică, erau văzute ca arhetipuri, metaforele lor fiind proiectate asupra națiunii.

Funcția acestor imagini proto-cinematice în receptarea muzicii culte românești era departe de a fi neutră, adesea suportând interpretări ideologice configurate în termeni de independență românească sau de peisaj/spațiu românesc care reflectau un context istoric mai larg. Trăsătura dominantă era de a sublinia unicitatea și deosebirea lumii naturale și rurale românești, precum și de a insista pe relația organică dintre peisaj, artă și natură.

#### **Aknowledgement:**

**Această lucrare este elaborată și publicată sub auspiciile Institutului de Cercetare a Calității Vieții, Academia Română, ca parte din proiectul co-finanțat de Uniunea Europeană prin Programului Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013 în cadrul proiectului „Pluri și interdisciplinaritate în programe doctorale și postdoctorale”, Cod Proiect POSDRU/159/1.5/S/141086.**

#### **Bibliografie**

ANDERSON, Benedict, *Comunități imaginate*, Editura Integral, București, 2000.

*Nationalism*, ed. John Hutchinson, Antony D. Smith, Oxford University Press, 1994.

*Mituri istorice românești* sub direcția lui Lucian Boia, Ed. Universității, București, 1995.

BACHELARD, Gaston, *Pământul și reveriile voinței*, trad. Irina Mavrodin, Ed. Univers, București, 1998.

BACHELARD, Gaston, *Apa și visele, studii asupra imaginarului și fantasticului*, Ed. Univers, 1999.

BORGOVAN, Ion, „La Gheroghe Enescu”, în *Luceafărul*, Sibiu, nr. 15, 1912.

BLAGA, Lucian, *Spațiul mioritic*, Ed. Cartea Românească, București, 1936.

DIDIER, Francfort, *Le Chant des Nations. Musique et culture en Europe 1870-1914*, Hachette, 2004.

IORGA, Nicolae, *La musique roumaine*, conferință ținută pentru corala „Hora” din Paris, 1925.

PAPAHAGI, Tache, *Poezia lirică populară*, Editura Pentru Literatură, 1967.

ROUSSEAU, J.J., *Dictionnaire de musique*, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k850406b>

TACCIU, Elena, *Mitologie romantică*, Ed. Cartea Românească, București, 1973.