

UNIVERSITATEA BABEȘ-BOLYAI CLUJ NAPOCA  
FACULTATEA DE ISTORIE ȘI FILOSOFIE

**ROLUL MUZICII CULTE ROMÂNEȘTI ÎN CONSTRUIREA IDENTITĂȚII  
NAȚIONALE A ROMÂNILOR DIN TRANSILVANIA ȘI BANAT (1870-1940)**

**Teză de doctorat  
Rezumat**

**Conducător științific,  
Prof. Univ. Dr. SIMONA NICOARĂ**

**Doctorand,  
BADEA OTILIA MARIA (căs. CONSTANTINIU)**

CLUJ NAPOCA  
2015

## Cuprins

ARGUMENT.....	4
I. CONSTRUCȚIA IDENTITĂȚII NAȚIONALE PRIN CULTURĂ.....	11
I. 1. Fundal conceptual și considerații de ordin teoretic.....	11
I.2. Muzică și naționalism în dezbaterile contemporane.....	24
I.2.1. Muzică și naționalism în muzicologia internațională.....	25
I.2.2. Redarea perioadei 1870-1940 în scrierile de istoria muzicii românești.....	44
I.3. Cultură muzicală în Transilvania până în 1870.....	63
II. CONCEPTUL DE „MUZICĂ NAȚIONALĂ” ÎN DISCURSUL COMPOZITORILOR ROMÂNI DIN TRANSILVANIA ȘI BANAT (1870-1940).....	79
II.1. Clarificări asupra termenului de „muzică națională”.....	79
II.2. Necesitatea fondării unei „muzici naționale” românești (1870-1914).....	83
II. 2.1. „Principiul național” în muzică – folclorul.....	86
II. 2.2. Muzică națională vs. muzică absolută.....	90
II. 2.3. Geniu individual și geniu național.....	93
II. 2.4. „Arta cu tendință” – rolul mobilizator al muzicii naționale.....	96
II. 2.5. Caracterul național al muzicii în particularități regionale.....	98
II.3. Problematizarea specificului muzical național (1914-1920).....	101
II. 3.1. Influențe și surse – o problemă în căutarea unei autenticități muzicale sau naționale?.....	101
II. 3.2. Ancheta din revista Muzica (1920).....	104
II.4. Contururi ale „naționalului muzical” în modernitate (1920-1940).....	108
II.5. „Muzica națională” în schițarea unei istorii a muzicii românești.....	110
III. ASOCIAȚII ȘI INSTITUȚII MUZICALE ÎN TRANSILVANIA ȘI BANAT (1870-1940).....	116
III.1. Salonul cultural. Elitism și diletantism (1870-1918).....	116
III.2. Profesionalizarea muzicii și schimbarea de statut a muzicianului în romantism.....	125
III. 3. Societăți, asociații, reuniuni muzicale (1870-1918).....	138
III. 3.1. Reuniunile de muzică și cânt.....	140
III. 3.2. Fanfare și naționalism muzical.....	163
III. 3.4. Societăți filarmonice și viață concertantă.....	169
III.4. Instituții muzicale de stat și propagandă națională (1919-1940).....	172
III.4.1. Opera Română: fortăreață națională.....	172
III.4.2. Conservatoarele: instituții naționale.....	176
III.4.3. Societatea Compozitorilor Români.....	181
IV. NAȚIUNEA SĂRBĂTORITĂ: MUZICA ÎN CADRU FESTIV (1870-1940).....	186
IV.1. Muzica – indicator al caracterului ceremonial în ritualul politic.....	186
IV.2. Ritualul concertului – formă a sărbătorii naționale.....	188
IV.3. Festivalul – pelerinaj național și festivizarea tradiției.....	193
IV.4. Aniversarea și comemorarea compozitorului/muzicianului.....	200
IV.5. Compozitorul ca fondator – un cult al compozitorului național.....	209
V. COLECȚIA DE FOLCLOR CA FORMĂ DE CUNOAȘTERE ȘI LEGITIMARE A NAȚIUNII.....	217
V.1. Premisele conceptuale ale studierii folclorului muzical.....	217
V.2. „Muzica națională” ca idee centrală în coagularea preocupărilor pentru folclor.....	221

V.3. Culegerea de folclor muzical în Transilvania secolului al XIX-lea, între preocupare științifică și proces creativ.....	225
V.4. Rolul colecției de folclor în reprezentarea identitară în prima jumătate a secolului al XX-lea.....	229
V.4.1. Colecțiile de folclor românesc ale lui Béla Bartók – prilej de manifestare a naționalismului.....	229
V.4.2. Culegerile de folclor ale lui Tiberiu Brediceanu.....	233
V.4.3. Sabin Dăgoi și colecția „303 Colinde”.....	238
VI. MITOLOGIE NAȚIONALĂ ROMÂNEASCĂ ȘI REFLECTAREA EI ÎN CREAȚIA MUZICALĂ A COMPOZITORILOR ROMÂNI DIN TRANSILVANIA ȘI BANAT (1870-1940).....	243
VI.1. Miturile istorice și muzica românească (1870-1940).....	246
VI.2. Istorie, mit și narativitate muzicală – limbaj muzical în redarea istorie.....	262
VI.2.1. Mituri muzicale vs. arheologii muzicale.....	262
VI.2.2. Balada muzicală cultă – gen specific romantismului muzical românesc.....	264
VI.2.3. Bătălia ca formă de narativitate muzicală în balade.....	265
VII. NATURA CA EXPRESIE A SENTIMENTULUI NAȚIONAL ÎN CREAȚIA MUZICALĂ A COMPOZITORILOR ROMÂNI DIN TRANSILVANIA ȘI BANAT (1870-1940).....	272
VII.1. Teritoriul ca spațiu național delimitat și delimitator: imnuri și hotare (1870-1918).....	273
VII.2. Localizarea geografică a națiunii în dansuri populare (1870-1940).....	276
VII.3. Peisajul natural ca simbol național.....	282
VII.3.1. Repere ale peisajului natural – simboluri ale spațiului național român (1870-1918).....	285
VII.3.2. Peisajul natural în programatismul simfonic românesc interbelic (1920-1940).....	296
VIII. OPERA CA INSTRUMENT COMPLEX DE REPREZENTARE A NAȚIUNII - CREAȚIA OPERISTICĂ A COMPOZITORILOR ROMÂNI DIN TRANSILVANIA ȘI BANAT (1920-1940).....	304
VIII.1. Premisele operei naționale: mișcarea muzical-teatrală în Transilvania și Banat până la înființarea Operei Române din Cluj.....	307
VIII.2. Premierile operelor românești și receptarea lor în presa vremii (1920-1940).....	312
VIII.3. Limbaj muzical național în configurarea operei românești (1920-1940).....	325
VIII. 3.1. Tradiționalism și elogiul folclorului.....	329
VIII. 3.2. „Modernitate moderată”.....	331
CONCLUZII.....	337
BIBLIOGRAFIE.....	347
ANEXE.....	365

**CUVINTE CHEIE:** naționalism, cultură, muzică, identitate, români, compozitori, Transilvania, romantism, modernism.

În istoriografia românească recentă, identitatea națională a fost considerată adesea ca un dat, un sentiment distinct pe care românii l-au avut încă din Evul Mediu (sau chiar de la daci, dacă ar fi să luăm în considerare exagerările propagandistice). Ideea unei conștiințe naționale nu putea să apară înaintea construcției politico-administrative care a fost statul-națiune, el însuși un produs al epocii moderne. Apariția statului-națiune a presupus noi forme de adeziune la acest nou model de organizare politică, model ce păstra de la statul absolutist ideea de centralizare a puterii și preocuparea pentru intervenția socială (educare și disciplinare a maselor), la care s-a adăugat, ca un corolar, criteriul apartenenței etnice.

În cazul românilor din Transilvania, un grup etnic distinct înglobat în granițele mai largi ale unui imperiu multinațional, idealul național a avut forme complexe și specifice de manifestare. În linii mari, putem reduce la două dezideratele politice ale românilor transilvăneni începând cu perioada modernă și până la 1918: inițial, luptele politice au fost orientate în vederea obținerii unei autonomii sporite în cadrul Imperiului Austro-Ungar, pentru ca mai apoi eforturile să se îndrepte spre realizarea unirii cu Regatul României. Strategia direcției culturale naționale înainte de 1918 a presupus afirmarea culturii naționale prin crearea unui sistem organizat de instituții cultural-artistice menite să sprijine viața și creația muzicală autohtonă. După 1918, strategia politicilor și structurilor culturale ce se reclamau după întregirea României au fost menite să cimenteze unitatea de fond a societății românești sub raport cultural și economic. Indiferent însă de scopul urmărit, îndeplinirea lui ținea în bună măsură de construirea unei identități etnice și naționale convingătoare, în care românii transilvăneni să se poată regăsi și pentru afirmarea căreia aceștia să fie dispuși să lupte.

În construcția acestei noi identități a prevalat modelul german al națiunii, deoarece, la fel ca și germanii – care, împărțiți în mai multe state distincte, au fost nevoiți să-și construiască o unitate culturală în lipsa celei politice – românii se aflau așezați într-un conglomerat etnic care le făcea aproape imposibilă independența teritorială, dar care permitea, într-o anumită măsură, autonomia culturală. Astfel, accentul pe care germanii l-au pus pe dimensiunea culturală a națiunii (acel *Kulturnation*) a fost mult mai ușor de preluat de intelectualii români în discursul lor referitor la configurarea unei identități naționale specifice românilor.

Muzica, o activitate ce presupune participarea mai multor tipuri de realizatori – de la compozitori, dirijori, instrumentiști, până la profesori, diverse instituții de specialitate, cronicari și, nu în ultimul rând, un public mai mult sau mai puțin numeros – poate mobiliza un public numeros și divers, din toate categoriile sociale, eficiența sa fiind tocmai aceea de a putea transmite un mesaj (încriptat într-o formă simbolică) unei audiențe eterogene, care cu greu ar putea fi imaginată stabilind un consens în afara contextului muzical. Creația muzicală a compozitorilor români din Transilvania, începând cu jumătatea secolului al XIX-lea și până la izbucnirea celui de-al Doilea Război Mondial, a fost putătoarea unui mesaj politic ce rezona cu idealurile naționale ale românilor din Imperiul Austro-Ungar, mesaj exprimat în mod explicit și prin alte canale culturale sau prin poziții politice. Parte integrantă a discursului naționalist ce promova unicitatea și organicitatea culturii române (atât cea țărănească, cât și cea savantă), muzica și manifestările ei conexe au reușit să se pună în slujba acestor idealuri prin mai multe forme care, în mare, pot fi condensate la un număr de trei: creația muzicală propriu-zisă, discursul literar al compozitorilor (publicistică, memorii, eseuri, cuvântări) și formele de organizare a vieții muzicale românești.

Procesul de creație a muzicii românești moderne s-a dezvoltat în jurul clarificării conceptuale a termenului de „muzică națională”, termen ce a acționat în același timp ca un ideal spre atingerea căruia trebuia lucrat, dar și ca un etalon în funcție de care erau judecate produsele muzicale ale epocii. Semnificațiile muzicii naționale au oscilat permanent în această perioadă între muzica tradițională a țăranilor români (poporul, ca fundament al națiunii, nu putea avea decât o muzică națională) și muzica savantă, compusă de autori români, dar care avea ca sursă de inspirație folclorul muzical. Muzica națională trebuia să fie, așadar, la fel ca națiunea însăși, un tot unitar care să înglobeze totodată tradiția autentică și inovația culturală într-un produs organic și distinct românesc. Lucrările care neglijau resursa folclorică sau cele care o tratau într-un mod necorespunzător (cu toate că nu au existat niciodată criterii precise de utilizare a materialului folcloric în procesul componistic, ci mai mult aprecieri emoționale sau intuitive) nu erau considerate ca fiind reprezentative pentru muzica națională și aspirațiile ei. O muzică națională autentică nu avea finalități exclusiv estetice, ci ea trebuia să transmită și un anumit mesaj politic, să fie, după exprimarea unor compozitori, o „artă cu tendință”<sup>1</sup>. Tendința pe care această artă trebuia să o poarte era una de emancipare politică și culturală a românilor din Transilvania și Banat.

---

<sup>1</sup> Expresie folosită de Ion Vidu, „Concertul Carmen la Lugoj” în *Drapelul*, august 1905, p. 4; Tiberiu Brediceanu, „Concertul Carmen la Sibiu”, în *Luceafărul*, nr. 19, 1905, p. 372.

Însă, mai mult decât simplul apel la muzica tradițională, creațiile care se doreau a fi considerate drept naționale reușeau să creeze un spațiu imaginar, dotat cu propriile coordonate geografice și istorice. Deși lipsită de capacitatea de a exprima idei într-un mod explicit, muzica reușea totuși, atât prin intermediul titlurilor lucrărilor sau a programelor de sală, cât și prin intermediul unor sugestii de ordin muzical, să recreeze sonor momente-cheie sau figuri emblematice din istoria națională sau să propună o descriere a peisajului natural al spațiului locuit de către români. Aceste două aspecte (cel istoric și cel geografic) au fost de o importanță crucială în construirea unei identități naționale, idealizarea naturii și mitologizarea istoriei fiind procese care s-au desfășurat pe tot parcursul secolului XX și care s-au exprimat nu numai muzical, dar și cu ajutorul artelor plastice, al poeziei și prozei, al istoriei și arheologiei. Mai mult decât un scop educativ, muzica ce propunea astfel de repere identitare aspira la crearea unor imagini cu o puternică încărcătură emoțională, capabile să trezească interesul ascultătorului, imagini definitorii ale națiunii pe care ascultătorul urma să și le însușească printr-un filtru subiectiv. Genul cu cea mai mare capacitate de a genera astfel de repere identitare a fost opera, gen privit ca o încununare a eforturilor componistice ale școlii muzicale transilvane. Prin intermediul operei (creată instituțional la Cluj, după Marea Unire) și a tuturor resurselor de care aceasta beneficiază, au putut fi aduse în fața publicului (format în principal din burghezia și intelectualitatea urbană) scene care să dea o reprezentare convingătoare trecutului istoric, a lumii țărănești și a configurației actuale a națiunii. Dintre toate genurile muzicale, opera a avut cel mai consistent potențial de reprezentare identitară, motiv pentru care, în perioada interbelică, au avut loc numeroase dezbateri și polemici referitoare la creațiile operistice autohtone. Totodată, contextualizarea creației muzicale relevă o interpretare a muzicii naționale ca o codificare culturală pentru dominație și legitimitate în Transilvania.

Un alt vehicul de diseminare a substraturilor ideologice ale muzicii românești din Transilvania a fost organizarea activităților muzicale în diferite forme. Dacă muzica secolului al XIX-lea a cunoscut o largă răspândire în mediile private, familiale, ale burgheziei (ajungând să fie asociate dezvoltării acelei subiectivități burgheze specifice și dând naștere totodată fenomenului de consum de masă al muzicii), ea a fost intens utilizată și în manifestările colective, fie acestea festivaluri, comemorări, saloane literare sau muzicale, concerte publice. Neavând la dispoziție instituții care să le poată asigura emanciparea culturală națională, românii din Transilvania s-au organizat, până la 1918, în asociații sau reuniuni culturale, grupuri formale sau informale (saloane), prin intermediul cărora s-au putut încuraja și promova produsele culturale autohtone. De mai mici sau mai mari dimensiuni,

aceste organizații românești au perpetuat un discurs naționalist care, în asemenea contexte, putea fi foarte ușor mascat de preocupările artistice. În cadrul saloanelor și al diferitelor concerte organizate la inițiativa asociațiilor românești, s-au putut asculta și discuta primele creații muzicale românești, creații care se raportau la o identitate românească și care exhibau coordonatele principale ale „firii neamului”. După 1918, când Transilvania a devenit parte a națiunii române, apariția inevitabilă a unor instituții precum Teatrul și Opera națională sau Conservatorul a facilitat atât o pregătire muzicală adecvată, dar și existența unor spații special destinate performanței scenice, spații în care se puteau prezenta publicului producții muzicale autohtone, „naționale”, cele în care ascultătorul putea întâlni, și se putea identifica, cu o construcție imaginară a națiunii. Datorită importanței și indispensabilității pe care muzica a avut-o dintotdeauna în diferite tipuri de ceremonii, fiind mai mult decât un simplu ornament, muzica este tratată ca vehicol necesar în articularea riturilor seculare ale națiunii moderne. Diferite ipostaze ale manifestărilor artistice, de la cadrul festiv de salon la sărbători câmpenești și expoziții naționale oferă cadrul unei analize critice a proiecțiilor naționaliste.

În afara lucrărilor muzicale, a ocaziilor și spațiilor în care interpretarea acestora avea loc, un rol major în vehicularea potențialului ideologic al muzicii l-a avut, în toată perioada studiată, discursul compozitorilor. Exprimat prin diverse căi (eseuri, articole de ziar, memorii, cuvântări, cronicile muzicale), acest discurs a fost prezent în toate momentele vieții muzicale, de la compoziție până la interpretare și receptare. Compozitorii (dar și diverși alți intelectuali, cu sau fără instrucție muzicală) s-au exprimat activ în chestiuni ce țineau de progresul artei pe care o slujeau, Iacob Mureșianu, unul dintre primii compozitori transilvăneni, fiind și inițiatorul primei reviste muzicale românești, revistă care, pe lângă publicarea de partituri, a reprezentat și o platformă de exprimare publică. Deși fără o largă diseminare socială, discursul muzicienilor (sau, mai general, discursul despre muzică) a influențat viața muzicală prin dezbaterile referitoare la diferite noțiuni conceptuale (exemplul „muzicii naționale” fiind cel mai elocvent) sau la noțiuni teoretice, cele mai multe provenite din sfera etnomuzicologiei. Folclorul muzical fiind considerat fundamentul școlii naționale de compoziție, era de așteptat ca știința care se ocupă de studierea acestuia să dobândească mize ce depășesc cadrul strict profesional, ajungând să reflecte dezbaterile politice ale vremii, purtate în cheie naționalistă.

Prin luările lor de poziție în câmpul artistic-intelectual, compozitorii s-au făcut purtătorii unui mesaj care nu era de natură strict muzicală, problemele discutate (situația vieții muzicale și deficiențele acesteia, subiecte teoretice sau evaluări critice ale noilor creații) fiind strâns legate de chestiuni politice precum situația și libertățile comunității românești în cadrul Imperiului (Habsburgic, ulterior Austro-Ungar), autonomia acestei comunități și posibilitatea

ei de a-și dezvolta o cultură independentă și reprezentativă din punct de vedere etnic, idealul unității naționale sau menținerea integrității teritoriale și spirituale a națiunii. Dacă arta trebuia să fie „cu tendință”, cu atât mai mult discursul care legitima această artă trebuia să ofere argumente cât mai puternice pentru direcția în care produsele muzicale trebuiau să se plaseze. Fie că a fost vorba de lucrări cu caracter științific (istorie a muzicii, muzicologie sau etnomuzicologie), fie că au fost simple intervenții în presă sau alocuțiuni rostite cu ocazia unor evenimente publice, compozitorii (dar și alte figuri publice importante) au făcut, de cele mai multe ori, legătura între conținutul estetic al muzicii și condiția națiunii, aceasta din urmă întruchipată prin „firea” sau „sufletul” poporului/neamului. Conștient sau inconștient, explicit sau implicit, limbajul în care muzicienii își vehiculau ideile apropia până la îndistinție problemele muzicale și ideologia naționalistă prin care se exprimau ideile politice ale vremii.

Această coabitare a muzicii cu politicul a fost dublată și de similitudinea dintre modelul de dezvoltare adoptat de școala românească de compoziție și parcursul edificării națiunii române moderne. Aflăte la punctul de intersecție a trei imperii (Otoman, Țarist și Habsburgic), provinciile românești au aderat la proiectul național cu scopul de a se individualiza ca entitate politică față de aceste imperii. În căutarea unei distincții și a unei unicități care să le justifice unitatea și independența națională, Țările Române au intenționat crearea unui stat care să reprezinte caracteristicile profunde și atemporale ale spiritului națiunii române, însă, în practică, formarea statului național România a urmat modelul oferit de statele occidentale, model preluat cu foarte puține critici de inteligența românească și aplicat în toate dimensiunile sale, fie ele politice, sociale, administrative sau culturale. Aceeași tensiune, aceeași dihotomie între modelul străin și specificitatea autohtonă care trebuie exprimată în forme proprii se regăsește și în formarea și consolidarea unei școli românești de compoziție în Transilvania și Banatul de la finalul secolului XIX și începutul secolului XX. Convinși de unicitatea și de valoarea folclorului românesc și în lipsa unei tradiții a muzicii culte, muzicienii români au intenționat crearea unei muzici care să reprezinte această unicitate specifică, unicitate care ar trebui să garanteze și succesul, național și internațional, al producției muzicale românești de influență folclorică. Dezbaterile din jurul „muzicii naționale” au evidențiat bogata și deosebita resursă pe care o reprezenta folclorul și, totodată, necesitatea integrării acestuia în cele mai intime resorturi ale compozițiilor savante, compozitorii români adaptându-l în formele și genurile canonului occidental și creând chiar forme noi (cele miniaturale instrumentale bazate pe dansuri: hora, ardelenana, hațegana; cele coral-orchestrale ca balada vocal-simfonică) care să poată pune mai bine în valoare această resursă. Emulația modelelor occidentale a fost completată de cerința individualizării artistice,



spiritul național și tradiția muzicală a Europei contopindu-se într-o expresie comună în creațiile compozitorilor români.

Putem spune, așadar, că dezvoltarea școlii muzicale românești din Transilvania a fost un factor important în crearea unei identități naționale aparte pentru românii din această provincie, având rolul său bine definit în procesul de edificare națională, parcursul formării acestei școli fiind totodată similar cu cel al formării națiunii înseși.