

SINCRETISMUL MUZICAL DE LA CURTEA DOMNILOR ȚĂRILOR ROMÂNE*

Eduard RUSU¹

Cuvinte cheie: *Moldova, Valahia, muzică de curte, muzică militară, meterhanea, muzică clasică otomană, muzică lăutărească, muzică bisericească, muzică germană*

Keywords: *Moldavia, Wallachia, court music, military music, mehterhane, Ottoman classical music, fiddler music, church music, German music*

Poziția geografică a Moldovei și Țării Românești, la confluența Occidentului cu Orientul, a facilitat întâlnirea influențelor muzicale specifice celor două zone, care s-au manifestat aici simultan, iar prin îmbinarea cu elementul alogen au dat naștere muzicii românești. Perioada secolelor XV-XVIII reprezintă timpul în care toate elementele muzicale străine au atins maximul de manifestare și de influențare reciprocă, fapt ce duce la un melanj muzical extraordinar. Cele două state extracarpatice, deși au fost ortodoxe încă de la începutul existenței lor, au adoptat în multe privințe moda apuseană, inclusiv din punct de vedere muzical. Odată cu apariția otomanilor și cu pătrunderea lor tot mai adâncă în politica celor două țări, optica muzicală se schimbă, îndreptându-se cu pași siguri către specificul oriental, care își pune amprenta serios în tot ce ține de manifestările publice ale domnului, contribuind din plin la evidențierea puterii politice a acestuia. Începând cu finele secolului al XVIII-lea, atenția se reorientează către Apus, de unde pătrund treptat noi tendințe muzicale, numite generic „muzică nemțească”, care contribuie în mare măsură la debarasarea societății de modul oriental de trai și de percepere a

* Acest articol are la bază o comunicare susținută pe 3 septembrie 2019 în cadrul „Conferinței Naționale a Școlilor Doctorale 2019”, organizată de Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca, Facultatea de Studii Europene.

¹ Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” Iași – Facultatea de Istorie, IAȘI.

lucrurilor, reconectând cele două țări la pulsul societății europene și trezind în conștiința oamenilor dorința de modernitate.

Curtea domnească reprezenta singurul loc unde puteau fi întâlnite absolut toate formele și formațiile muzicale existente pe întreg teritoriul țării. Aceasta se datorează în primul rând faptului că domnia era cea care avea exclusivitate în a deține muzică, de la cea militară, până la micile grupuri de interpreți populari, pe care o utiliza discreționar și prin care își evidenția autoritatea, în raport cu supușii săi. Muzica reprezenta atât latura oficială, care cuprindea manifestările publice ale domnului, relațiile cu statele cu care avea contacte diplomatice sau primirea diferiților oaspeți de rang înalt, cât și latura particulară, care cuprindea toate activitățile din interiorul curții domnești și a palatului, mereu însoțite de muzică, precum ospețele domnești, celebrarea sărbătorilor religioase și a obiceiurilor puse în legătură cu acestea, evenimente precum nunțile, înmormântările sau chiar simplele plimbări. În cele ce urmează vom arăta rolul fiecărei muzici sau formații muzicale în contextul curții domnești, precum și modul în care toate acestea se influențează reciproc sau contribuie la „buna desfășurare” a unui eveniment.

Muzica militară (autohtonă)

Începând cu latura oficială, primul aspect muzical luat în calcul reprezintă muzica militară autohtonă. Aceasta este, de altfel, și categoria muzicală despre care avem cele mai vechi informații sigure. Una dintre primele menționări apare în contextul bătăliei de la Varna, din anul 1444, când Walerand de Wavrin, alături de domnul Vlad Dracul au întreprins acțiuni antiotomane pe linia Dunării, în acest context utilizându-se trâmbițele în scop militar². În general, muzica militară, până la perioada influenței otomane, era compusă din instrumente de origine păstorească, precum buciul, trâmbița sau cornul, care erau utilizate de popor pentru diferite semnalizări sonore, care facilitau comunicarea pe distanțe mai mari. Acestea proveneau din vechile instrumente muzicale militare romane, precum tuba sau trompeta, rămase în uzul locuitorilor acestui areal încă din timpul ocupației romane și care au fost adaptate nevoilor unui popor, care avea ca ocupație generală cultivarea pământului și creșterea animalelor. Treptat, după încheierea statelor medievale Moldova și Țara Românească, apare nevoia de apărare a acestora în fața diverșilor dușmani, în general vecini cu intenții expansioniste, fiind chemați la oastea cea mare țărani, care, în afară de armele rudimentare, de proveniență agricolă, au adus cu ei și instrumentele muzicale, în scopul semalizării sonore pe

² *Călători străini despre Țările Române*, vol. I, îngrijit de Maria Holban, Editura Științifică, București, 1968, p. 93.

câmpul de luptă. În urma acestui proces s-a trecut treptat la utilizarea acestor instrumente în mod regulat și în cadrul armatei, făcându-le proprii acesteia. Astfel, punerea în mișcare a trupelor se făcea prin semnalul sonor dat de trâmbiță³, iar păstrarea cadenței de marș se menținea prin bătăile regulate ale tobei⁴. În timpul desfășurării ostilităților, aceste instrumente aveau rol de indicare a diferitelor manevre, precum pregătirea pentru atac⁵, semnalizarea locului unde se dădea acesta⁶ sau atacul în sine: „au poruncit să dea din trâmbițe și în tobe semn de bătaie”⁷, „dădură în tobe și în trâmbițe semn de război”⁸ și chiar celebrarea victoriilor, pe câmpul de luptă⁹.

Trecând de la câmpul de luptă la curtea domnească, muzica militară era prezentă atât în manifestările oficiale, cât și în cele particulare. Cele oficiale o surprind în general în structura alaiului domnului sau al hatmanului sau spătarului, aflat în postura de delegat al domniei, care întâmpina diversele solii sau oaspeți de seamă, după un ceremonial prestabilit, în care muzica militară a diverselor corpuri de oaste, componente ale suitei, asigura atmosfera sonoră și contribuia, alături de alte elemente, la fastuozitatea evenimentului. Pentru a vedea mai concret în ce fel este prezentă muzica într-un alai, redăm aici componența, în general aceeași, a unei asemenea suite, mai exact alaiul cu care domnul se întoarce de la Constantinopol după ce a obținut domnia uneia dintre cele două țări. Suita începe cu călăreții domnului, moldoveni sau munteni, ducând înaintea steagul. Acestora le urmează muzica creștină, compusă din darabane și trâmbițe, după care vine capuchehaia domnului cu boierii care au fost la Constantinopol, flancați de câte un rând de ceauși. După ei urmează șapte armăsari domnești, frumos împodobiiți, înconjurați

³ *Ibidem*, vol. III, îngrijit de Maria Holban, M. M. Alexandrescu-Dersca Bulgaru, Paul Cernovodeanu, Editura Științifică, București, 1971, p. 46; *Ibidem*, vol. VII, îngrijit de Maria Holban, M. M. Alexandrescu-Dersca Bulgaru, Paul Cernovodeanu, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1980, p. 428.

⁴ *Ibidem*, vol. VI, îngrijit de M. M. Alexandrescu-Dersca Bulgaru și Mustafa Ali Mehmet, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1976, p. 457, 460, 472; Axinte Uricariul, *Cronica paralelă a Țării Românești și a Moldovei*, vol. 1, ediție critică și studiu introductiv Gabriel Ștrempele, Editura Minerva, București, 1993, p. 249, 250

⁵ *Călători străini*, vol. III, p. 648; *Călători străini*, vol. VII, p. 304.

⁶ *Ibidem*, vol. X, partea II, îngrijit de Maria Holban, M. M. Alexandrescu-Dersca Bulgaru, Paul Cernovodeanu, Editura Academiei Române, București, 2001, p. 905.

⁷ Axinte Uricariul, *op. cit.*, p. 271.

⁸ *Ibidem*, p. 212.

⁹ *Călători străini despre Țările Române*, vol. IV, îngrijit de Maria Holban, M. M. Alexandrescu-Dersca Bulgaru, Paul Cernovodeanu, Editura Științifică, București, 1972, p. 396.

de șase ceatări domnești, urmași de doi ceatări împărătești. Apoi vine domnul, îmbrăcat în caftan domnesc și având pe cap o cealma (calpac). În stânga domnului și puțin mai înapoi vine ischimne-agasi, iar în dreapta sangeac-agasi, adică împuterniciții cu paza steagului. Lor le urmează slujitorii de casă ai domnului, în urma lor venind trei steaguri roșii. Urmează meterhaneaua, formată din darabane și surle. Alaiul se încheie cu slujitorii lui ischimne-agasi și ai lui sangeac-agasi, împreună cu alți oameni¹⁰. Există și alte ocazii numeroase când această muzică își face simțită prezența, precum celebrarea sărbătorilor religioase sau ospetele domnești, despre care vom vorbi pe parcursul lucrării de față.

Meterhaneaua/tabulhaneaua

Meterhaneaua și tabulhaneaua sunt termeni sinonimi¹¹, iar diferențele terminologice care au cauzat multe confuzii în istoriografia română se datorează evoluției acestei formații începând de la practica muzicală a triburilor musulmane de unde provine și terminându-se cu cea a Imperiului Otoman¹².

Această formație muzicală ilustrează cel mai fidel relația dintre domn – reprezentarea politică a acestuia – și muzică. Meterhaneaua este o formație de muzică militară otomană, care ajunge să slujească domnilor Moldovei și Țării Românești în contextul relațiilor politice dintre acestea și Imperiul Otoman. Încă dinaintea închegării Imperiului Otoman, triburile arabe islamice aveau ca principală modalitate de reprezentare a puterii politice și a autorității califului o insignă, formată din diverse steaguri și o formație de muzică marțială alcătuită în primă fază din diverse tobe, iar ulterior și din instrumente de suflat, precum zurnaua¹³. Preluând modelul de legitimare a conducătorului unei astfel de unități, otomanii l-au implementat în decretarea funcțiilor înalților demnitari ai imperiului. Toba și steagul au devenit insigna „tabl u alem”¹⁴, însuși Osman I

¹⁰ Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, traducere după originalul latin de Gh. Guțu, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1973, p. 169.

¹¹ Koray Çelenk, *Establishment aim and present situation of the institutions giving professional music education in Turkey*, în William Sayers, Hasan Tahsin Sümbüllü (eds.), *Music and Music Education from Ottoman Empire to Modern Turkey*, AGP 2016, London & Istanbul, p. 57.

¹² Henry George Farmer, *A History of Arabian Music to the XIIIth Century*, London, 1929, p. 76, 109, 154-155.

¹³ H. G. Farmer, *Ṭabl-Khāna*, în P. J. Berman, Th. Bianquis, C. E. Bosworth, E. Van Donzel, W. P. Heinrichs (eds.), *The Encyclopaedia of Islam*, new edition, volume X, T-U, Leiden, Brill, 2000, p. 35.

¹⁴ Dimitrie Cantemir, *Istoria Imperiului Ottoman*, partea I, traducere Dr. Ios. Hodosiu, București, 1876, p. 13.

primind o astfel de distincție¹⁵. Domnii români, în contextul relațiilor cu otomanii, încheiau tratate de neagresiune numite în practica juridică islamică „’ahd” aplicate de otomani nemusulmanilor, care prevedeau păstrarea entității statale, neamestecul în politica internă sau a integrității frontierelor, în schimbul plății unui tribut și a ajutorului militar, în caz de necesitate¹⁶. Treptat, în funcție de situația politică internațională și a influenței tot mai mari a otomanilor asupra celor două țări, în secolul al XVI-lea, aceste tratate, numite „ahdname”, capătă forma unor diplome de investire¹⁷. În contextul nou creat, încheierea acestor tratate cu Poarta prevedea și trimiterea insignei sus amintite domnilor români, identificându-i pe aceștia, din perspectivă otomană în rândul bey-lor, în ierarhia imperială. Pe lângă steaguri, tuiuri și diverse articole vestimentare precum caftanul și cuca, domnii primeau și formația de muzică militară otomană, numită meterhanea. Aceasta a cunoscut în Imperiul Otoman mai multe etape de evoluție și transformare. Reprezenta puterea politică a sultanului și era o unitate foarte cunoscută și importantă, membrii ei – mehterii – fiind plătiți din vistieria statului. Muzica meterhanelei sau muzica oficială a Imperiului cânta zilnic la curtea otomană, în anumite ocazii, fiind strict controlată de Stat, care dispunea timpul și locul în care această formație își desfășura activitatea – actul artistic prestat fiind mai puțin important decât simbolismul și caracterul oficial al formației¹⁸. În Moldova și Țara Românească meterhaneaua participa la absolut toate manifestările oficiale și particulare de la curte și totodată era modalitatea cea mai fidelă de evidențiere a puterii politice prin muzică, în primul rând deoarece prin intermediul ei, domnul era mandatarul sultanului și a autorității lui în țară, iar în al doilea rând, pentru că domnul era singurul care avea drept de a deține în țară o astfel de formație muzicală.

Muzica lăutarilor

Muzica țișanilor lăutari reprezintă liantul dintre toate păturile sociale ale țării, deoarece prin arta lor ei au reușit să câștige simpatia tuturor, eliminând barierele sociale și uniformizând, fie doar din perspectivă muzicală, marile diferențe

¹⁵ Irène Beldiceanu, *Începuturile: Osmân și Orkhân*, în Robert Mantran (coord.), *Istoria Imperiului Otoman*, traducere de Cristina Bîrsan, Editura Bic All, București, 2001, p. 27.

¹⁶ Mihai Maxim, *Țările Române și Înalta Poartă*, Editura Enciclopedică, București, 1993, p. 146, 149.

¹⁷ *Ibidem*, p. 205.

¹⁸ M. Emin Soydaş, *Musical performance at the Ottoman court in the sixteenth and seventeenth centuries*, în *Performa '11 – Encontros de Investigação em Performance*, Universidade de Aveiro, Maio de 2011, p. 7.

existente în societate. Cu statut de robi, lăutarii depindeau inițial de domnie, iar mai apoi și de boieri sau mânăstiri, prin faptul că erau cedați de domn împreună cu unele proprietăți, ca danii pentru diversele servicii aduse. Deși țiganii apar în documente încă de pe la sfârșitul secolului al XIV-lea, lăutarii sunt menționați conform celor cercetate de noi, abia în secolul al XVI-lea, când într-un document emis de Alexandru Lăpușeanul în anul 1560, îl amintește pe Stoica alăutar cu soția Neacșa și copiii și pe Rusim alăutar, cu soția Alba și cu copiii, ca o întărire a unor sălașe de țigani, făcută de domn vornicului Dinga¹⁹. Prin statutul pe care îl aveau, lăutarii erau la dispoziția proprietarului lor și erau tranzacționați destul de mult între diverse persoane, tocmai datorită talentului lor muzical fiind foarte prețuiți la acea vreme. Există numeroase documente care vorbesc despre mobilitatea țiganilor lăutari de la un stăpân la altul, împreună cu sălașele lor²⁰ sau chiar documente care au fost emise special pentru a reglementa trecerea de la un stăpân la altul a unui singur lăutar, pe sume consistente de bani dovedind astfel valoarea lor în epocă²¹. Mai târziu, în secolul al XVIII-lea, lăutarii au început să fie organizați în bresle²², conduse de vătafi, pentru o mai bună și strictă supraveghere a activităților lor, permițându-li-se totodată să participe la orice eveniment doresc ei, în țară, dar să plătească o taxă anuală stăpânului lor stabilită de vătaf. Nerespectarea regulilor

¹⁹ DRH, A. Moldova, volumul VI (1546-1570), întocmit de I. Caproșu, Editura Academiei Române, București, 2008, doc. 280 B, p. 502-503.

²⁰ DRH, B. Țara Românească, volumul VII (1571-1575), îngrijit de Ștefan Ștefănescu și Olimpia Diaconescu, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1988, doc. 159, p. 212-213; DRH, B. Țara Românească, volumul XXV (1635-1636), doc. 337, p. 377-382; DRH, B. Țara Românească, volumul XXXIX (1654), întocmit de Violeta Barbu, Gheorghe Lazăr, Florina Manuela Constantinescu, Editura Academiei Române, București, 2010, doc. 99, p. 100; DRH, B. Țara Românească, volumul XXVII (1639-1640), întocmit de Violeta Barbu, Gheorghe Lazăr, Constanța Vintilă-Ghițulescu, Oana-Mădălina Popescu, Ovidiu Olar, Editura Academiei Române, București, 2013, doc. 166, p. 207-208 ș.a.

²¹ DRH, B. Țara Românească, volumul XXX (1645), întocmit de Violeta Barbu, Marieta Chiper, Gheorghe Lazăr, Editura Academiei Române, București, 1998, doc. 229, p. 276; DRH, B. Țara Românească, volumul XXV (1635-1636), doc. 408, p. 449-452; DRH, B. Țara Românească, volumul XXX (1645), întocmit de Violeta Barbu, Marieta Chiper, Gheorghe Lazăr, Editura Academiei Române, București, 1998, doc. 355, p. 387.

²² Muzeu Bruckenthal, Sibiu, „Walach. Manuskript”. Bg. 75 nr. 204, fila 35 *apud* Cristian C. Ghenea, *Din trecutul culturii muzicale românești*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din RPR, București, 1965, p. 112; Cristian C. Ghenea, *op. cit.*, p. 114; Petre Brâncuși, *Istoria muzicii românești*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, București, 1969, p. 86.

impuse prin vătăf atrăgea după sine sancționarea muzicanților și chiar corecții fizice²³.

Lăutarii domnești erau punctul de legătură – din punct de vedere muzical – între oficial și particular, deoarece asemănător meterhanelei, muzica lor însoțea adesea pe domn în deplasările și activitățile sale. Dacă meterhaneaua era reprezentantul prin excelență al laturii oficiale, având în vedere și legătura politică cu Imperiul Otoman, lăutarii reprezentau principala categorie muzicală de la curte specifică manifestărilor cu caracter particular. Concret, lăutarii pot fi întâlniți atât în alaiurile oficiale²⁴, alături de muzica militară, cât și în toate celelalte cazuri catalogate de noi drept particulare, precum ospețele domnești, nunta²⁵, înmormântarea²⁶, obiceiurile legate de sărbătorile religioase²⁷, etc. Un aspect foarte important, care confirmă incontestabil strânsa legătură dintre lăutari și domnie, este reprezentat de acele simple plimbări prin grădinile palatului, de la care nu lipseau acești muzicanți, de aici încetățenindu-se sintagma „plimbare de lăutari”²⁸.

Muzica lăutarilor este deosebit de importantă pentru cultura muzicală românească, deoarece ea a sintetizat toate influențele întâlnite în țările române. Inițial, muzica lor avea la bază cântecul popular românesc, atât din punct de vedere metric, cât și din punct de vedere al sonorităților, peste care au suprapus muzica religioasă a colindelor și cântecelor de stea, ca mai apoi, odată cu pătrunderea puternică a influenței muzicale orientale, aceștia să se adapteze rapid noilor tendințe, pentru a nu pierde monopolul prestărilor muzicale preluând din specificul oriental și creând astfel un melanj de sonorități sub numele de „muzică lăutărească”. Mai târziu,

²³ *Acete juridice din Țara Românească 1775-1781*, ediție întocmită de: Gheorghe Cronț, Alexandru Constantinescu, Anicuța Popescu, Theodora Rădulescu, Constantin Tegăneanu, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1973, doc. 5, p. 5.

²⁴ *Călători străini despre Țările Române*, vol. V, îngrijit de Maria Holban, M. M. Alexandrescu-Dersca Bulgaru, Paul Cernovodeanu, București, Editura Științifică, 1973, p. 65; Paul din Alep, *Jurnal de călătorie în Moldova și Valahia*, studiu introductiv, ediția manuscrisului arab, traducere în limba română, note și indicii de Ioana Feodorov, Editura Academiei Române - Editura Istros, București-Brăila, 2014, p. 303; *Călători străini despre Țările Române*, vol. VIII, îngrijit de Maria Holban, M. M. Alexandrescu-Dersca Bulgaru, Paul Cernovodeanu, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1983, p. 594; Ilie Corfus, *Însemnările Androneștilor*, București, 1947, p. 30 ș.a.

²⁵ *Călători străini*, vol. V, p. 474-475; Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, p. 323-325 ș.a.

²⁶ *Condica Grigore Dim. Ghica apud* George Potra, *Din Bucureștii de ieri*, vol. 1, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 2001, p. 86; *Călători străini*, vol. VIII, p. 363 ș.a.

²⁷ *Călători străini*, vol. VI, p. 109.

²⁸ Ilie Corfus, *op. cit.*, p. 47.

spre zorii modernității, tot lăutarii au fost cei care, veniți din Transilvania au introdus timid, dar sigur, elemente ale muzicii de factură europeană.

Muzica clasică otomană

Această muzică reprezintă una dintre ramurile muzicii orientale, muzica din epoca otomană, care are la bază elemente persane și care era cântată în saraiurile, mănăstirile dervișilor, haremuri și cafenele, fiind o expresie rafinată a muzicii Orientului Mijlociu, dezvoltată extraordinar în Turcia²⁹. Această nouă muzică a pătruns în secolul al XVIII-lea în Țările Române odată cu domnii fanarioți, care au adus cu ei moda turcească, atât din punctul de vedere al portului, cât și al obiceiurilor. Întrucât muzica clasică otomană era foarte iubită în mediile superioare ale societății constantinopolitane, ea a fost „exportată” și aici, contribuind la înfrumusețarea atmosferei muzicale de la curtea domnilor români. Totuși, prezențe ale acestei muzici aici sunt întâlnite și în secolul precedent, când la curtea domnului Vasile Lupu sunt surprinse în relatările călătorilor străini unele instrumente muzicale specifice acestuia³⁰. Până în secolul al XVIII-lea (1691) mai există mărturii care atestă prezența acestei muzici și la curtea lui Constantin Brâncoveanu³¹, unde sunt observate formații de muzică turcească și persană. Mai mult decât atât, Dimitrie Cantemir a fost un excelent interpret, compozitor și teoretician al acestei muzici, pe care o deprinde excepțional la Constantinopol pe perioada reținerii lui acolo. Probabil, Cantemir a descoperit, îndrăgit și experimentat muzica aceasta la curtea Moldovei în perioada copilăriei, iar ajungând în Imperiul Otoman și-a desăvârșit aptitudinile, altfel neexplicându-se marea lui înclinare spre o muzică care ar fi străină, nespecifică țării natale.

Muzica nemțească

Când ne referim la muzică nemțească nu trebuie să avem în vedere strict muzica germană, compusă de germani, ci muzica europeană, specifică Occidentului, numită așa în Țările Române pentru a o deosebi de cea de influență orientală.

Această muzică își face simțită prezența tot mai mult începând cu a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, când tendința orientării către Occident a moldovenilor și muntenilor este tot mai mare, în concordanță cu dorința de

²⁹ Rauf Yekta, *La musique turque*, în Lavignac, *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*, P. I, Paris, Delagrave, 1922, t. V. P. 2846 *apud* Eugenia Popescu-Judet, *Dimitrie Cantemir. Cartea științei muzicii*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1973, p. 29.

³⁰ *Călători străini*, vol. V, p. 474-475; Paul din Alep, *op. cit.*, p. 276.

³¹ *Călători străini*, vol. VIII, p. 56.

emancipare și de debarasare de mentalitatea orientală. Totuși, primele referiri la muzica nemțească sunt mai timpurii, când se observă că în diferitele steaguri de oaste ale domnului apar menționați „trâmbițașii nemțești” și „toboșarii nemțești”³², care au un statut chiar mai bun decât al celor locali, fiind plătiți mai bine. Domnul Gheorghe Ștefan a avut la curtea sa un trâmbițaș german (suedez), Daniel Speer, care a lăsat chiar și o lucrare în care sunt cuprinse și cântece de origine românească³³. Trecând de la muzica militară la cea cultă, observăm că primele referiri despre existența ei la curtea domnilor români (Alexandru Ipsilanti) o surprind ca pe o muzică secundară în ierarhia preferințelor. Referitor la aceasta Joseph Sulzer afirmă: „ei nu aveau nici măcar răbdarea să privească în întregime un dans, prezentat de cei mai buni dansatori ai lor sau să asculte o simfonie întregă în execuția muzicanților noștri germani. Vedeam adesea cu mirare și compătimeam pe acești oameni buni care trebuiau să se oprească în mijlocul unui Adagio și să interpreteze un Allegro sau un dans ungar, să schimbe cornul cu flautul traversier, pentru a lua imediat după aceea harpa în mână”³⁴.

Un alt exemplu al prezenței muzicii apusene pe teritoriul Țărilor Române face referire la solia rusească din 1793, care trece și prin Iași. Aici este descrisă atmosfera de la curtea lui Mihail Suțu, unde Kutuzov a organizat un bal după specificul rusesc, unde s-a dansat dansul „poloneza” și un dans englezesc, muzica fiind cântată de orchestra soliei rusești³⁵. Aceaste sunt doar câteva exemple care au menirea de a forma o imagine asupra fenomenului numit „muzica nemțească”, de la curțile domnilor români și de a observa cum această muzică a prins rădăcini aici. Finalul secolului al XVIII-lea și începutul celui următor marchează o evoluție sigură și constantă a muzicii occidentale în cele două țări românești, înlocuind pe cea

³² Dionisie Fotino, *Istoria generală a Daciei sau a Transilvaniei, Țării Munteneste și a Moldovei*, trad. George Sion, Editura Valahia, București, 2008, p. 712; Dinu C. Giurescu, *Anatefterul. Condica de porunci a vistieriei lui Constantin Brâncoveanu*, în *SMIM*, vol. V, 1962, p. 463, doc. nr. 255; C. D. Aricescu, *Condica de venituri și cheltuieli a Vistieriei de la leatul 7202 la leatul 7212 (1694-1704)*, în *Revista Istorică a Arhivelor României*, București, 1873, p. 540.

³³ *Călători străini*, vol. V, p. 599; Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul muzicii românești. Volumul I, epoca străveche, veche și medievală*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1973, p. 308.

³⁴ *Fr. J. Sulzer în Dacia cisalpină și transalpină*, traducerea și îngrijirea ediției de Gemma Zinveliu, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, București, 1995, p. 147.

³⁵ *Călători străini despre Țările Române*, vol. X, partea II, îngrijit de Maria Holban, M. M. Alexandrescu-Dersca Bulgaru, Paul Cernovodeanu, Editura Academiei Române, București, 2001, p. 1155.

orientală și devenind foarte „la modă” în saloanele elitelor și constituind una dintre principalele forme de divertisment.

Muzica de dans

Muzica de dans este și ea un element demn de luat în seamă, deoarece reprezintă principala modalitate de divertisment de la curtea domnească. Chiar dacă în categoriile muzicale sus amintite întâlnim și muzică de dans, considerăm că dansul în sine ca act artistic este o categorie distinctă, care înglobează mai multe stiluri, în funcție de genul muzicii care generează dansul. De aceea găsim diverse referiri la modul în care se dansa la curte sau ce dansuri și influențe străine se puteau regăsi aici. Una dintre primele informații despre dans provine de la jumătatea secolului al XVII-lea, când Niccolo Barsi surprinde dansurile specifice nunțurilor astfel: „se cântă mai întâi din diferite instrumente ca viori, cimpoaie, fluiere, tobe, lăută cu trei coarde. Apoi se prind de mână tot câte un bărbat și o femeie, într-un șir lung, săltând mereu, strigând și bătându-și picioarele unul de altul. După ce au săltat câțeva vreme se strâng cu toții împreună într-un cerc și saltă ca mai înainte”³⁶. Relatări similare sunt făcute și de alți călători, care au surprins de-a lungul timpului modul de manifestare a românilor prin dans³⁷.

De remarcat în cazul dansurilor este faptul că toate categoriile sociale dansau aceleași dansuri populare, mai ales în contextul nunțurilor, unde se ținea cont și de tradiție, diferențe apărând doar atunci când vine vorba de dansuri străine, de sorginte orientală inițial și apoi apuseană, la care aveau acces doar elitele, totul gravitând în jurul domnului și a familiei sale. Însuși domnul dansa uneori, așa cum face Gheorghe Duca la nunta fiicei sale, petrecută în anul 1681, unde a dansat prin curte și pe ulițe, împreună cu toți boierii, negustorii și soțiile lor³⁸. Tot în sferele sociale înalte ale celor două țări au pătruns începând cu a doua jumătate a secolului al XVIII-lea dansurile europene, în general pe filieră rusească, care erau foarte apreciate și la care nu avea acces populația de rând.

Dansul reprezintă și o posibilitate de legătură interculturală între mai multe popoare. Astfel, dansul numit „Romeika” este observat de doi călători englezi în Țara Românească, în anul 1794, care era interpretat în totalitate de femei pe muzica

³⁶ *Călători străini*, vol. V, p. 76-77.

³⁷ *Ibidem*, vol. V, p. 473-474; *Ibidem*, vol. X, partea I, îngrijit de Maria Holban, M. M. Alexandrescu-Dersca Bulgaru, Paul Cernovodeanu, Editura Academiei Române, București, 2000, p. 199; *Ibidem*, vol. X, partea II, p. 884.

³⁸ Ion Neculce, *Opere. Letopiseșul Țării Moldovei și O samă de cuvinte*, ediție critică și studiu introductiv de Gabriel Ștrempel, Editura Minerva, București, 1982, p. 262-263.

cântată din lăute, cobze, nai și fluiet, probabil interpretată de lăutari, dansatorii executând mișcări foarte ritmate³⁹. Același dans, identic denumit era întrebuițat și în Imperiul Otoman, de către populația de origine grecească⁴⁰, dar și în Rusia, tot în cadrul nunții, având aceleași caracteristici⁴¹.

Muzica bisericească

Muzica religioasă este la rândul ei un element foarte important, deoarece face legătura dintre sacru și profan, fără a leza sau diminua nici una dintre aceste dimensiuni. Consistentul avânt al muzicii religioase de factură bizantină în Evul Mediu, în școlile din centrele mănăstirești, precum Putna, Cozia și multe altele a condus la o răspândire largă a acesteia, concomitent și cu dezvoltarea culturală religioasă care a acaparat înaltele sfere, sub umbra strânsei legături dintre Stat și Biserică, caracteristică acestei perioade. Efervescența muzicală de la bisericile domnești, unde cântau cei mai buni psalți, a trecut de zidurile acestora, favorizată tocmai de relația dintre cele două entități existente în societate și a condus la implicarea cântăreților bisericești și în viața laică, prin muzica lor. Mai exact, trecerea s-a făcut treptat, inițial la nivel micro, când aceștia cântau și melodii populare la diversele evenimente mai importante ale comunității lor, apoi prin intermediul repertoriului folcloric-religios, muzica bisericească a început să aparțină unei mase tot mai mari de oameni⁴². Prin urmare s-a ajuns ca la curtea domnească să existe o influență muzicală religioasă și în circumstanțe ce nu țin de oficierea cultului, ci de cele externe, mai ales cele prilejuite de obiceiuri diverse legate de sărbători⁴³, dar și de ocazii zilnice, când cântăreții bisericești făceau parte uneori din alaiurile restrânse care conduceau pe domn între diversele obiective din oraș⁴⁴ sau participau la mesele festive. Privind mai detaliat, cea mai fidelă legătură între Biserică și Stat se face prin intermediul cântării numită „polihronion”, intonată de cântăreții bisericești în cinstea domnului în general, dar și în cinstea familiei sale sau a mitropolitului, ca reprezentat al autorității eclesiale. Polihronionul este o cântare religioasă cu caracter

³⁹ *Călători străini*, vol. X, partea a II-a, p. 1208, 1216.

⁴⁰ Ignatius Mouradega d'Ohsson, *Tableau Général de L'empire Ottoman*, tome quatrième, second partie, Paris, 1791, p. 428.

⁴¹ Philip Ross Bullock, *Women and Music*, în Wendy Rosslyn, Alessandra Tosi, *Women in Nineteenth - Century Russia: Lives and Culture*, Open Book Publishers, 2012, p. 120-121.

⁴² Romeo Ghircoiașu, *Contribuții la istoria muzicii românești*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din RPR, București, 1963, p. 97-98.

⁴³ *Călători străini*, vol. V, p. 335-336; *Călători străini*, vol. VI, p. 109.

⁴⁴ *Ibidem*, vol. VI, p. 114, 119.

laic, prin care se urează „la mulți ani” și era prezentă în ocazii foarte importante, precum slujba de ungere a domnului, diferite alte momente când acesta participă la cultul divin public, dar și în cadrul unor evenimente cu caracter particular, precum colindatul de sărbători sau, din nou, mesele festive. Tot ce ține de cinstirea domnului în afara bisericii prin muzica de sorginte religioasă are rădăcini în Imperiul Bizantin, unde împăratul era adulat în aceleași contexte ca și domnul, de mai multe coruri religioase, care interpretau polihronioane și alte cântări bisericești și laice⁴⁵.

Ospețele domnești

Dacă până acum am vorbit de categoriile muzicale care compun muzica de curte a Moldovei și Țării Românești, încercând să surprindem contribuția fiecăreia în cadrul ceremonialului aulic, acum vom aduce la cunoștință și mediul în care absolut toate aceste muzici se întâlnesc concomitent și participă activ la înfrumusețarea atmosferei din jurul domnului – ospetele domnești. Aici, deși este vorba despre o ocazie de relaxare a comesenilor, exista totuși și o dimensiune oficială, precum și un ritual al desfășurării mesei, riguros etapizat. Totul începea cu anunțarea mesei, prin semnalul sonor al trâmbițelor și tobelor⁴⁶, felurile de mâncare fiind anunțate tot prin sunetele muzicii⁴⁷. În timpul mesei, diversele formații cântau tot timpul⁴⁸, iar la un moment dat începea toastarea⁴⁹, care avea o desfășurare predefinită, la fiecare ridicare de pahar toată muzica prezentă cânta simultan⁵⁰ creând mai mult un zgomot decât o muzică în sensul propriu al termenului. Cântăreții bisericești erau de asemenea prezenți, cântând polihronioane⁵¹ și alte cântări specifice meselor⁵², în același cadru fiind prezentă și muzica de dans, interpretând atât dansuri locale⁵³, cât și străine⁵⁴. Dacă încă de la începutul ritualului mesei am întâlnit muzica

⁴⁵ Egon Wellesz, *A history of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford, 1961, p. 103; Bernard Flusin, *La civilisation byzantine*, Presses Universitaires de France, Paris, 2012, p. 11.

⁴⁶ Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, p. 231.

⁴⁷ *Călători străini*, vol. VI, p. 69, 112.

⁴⁸ *Ibidem*, vol. II, îngrijit de Maria Holban, M. M. Alexandrescu-Dersca Bulgaru, Paul Cernovodeanu, Editura Științifică, București, 1970, p. 438.

⁴⁹ Paul din Alep, *op. cit.*, p. 322.

⁵⁰ *Călători străini*, vol. V, p. 611.

⁵¹ *Literatură românească de ceremonial. Conдика lui Gheorgachi, 1762*, studiu și text de Dan Simonescu, București, 1939, p. 282-283.

⁵² C. E. [Constantin Erbiceanu], *Întâia carte de cântări bisericești în Românește, cunoscută până acum. Psaltichie rumânească*, în *Biserica Ortodoxă Română*, anul XXI (1897), no. 3, iunie, p. 298.

⁵³ *Călători străini*, vol. X, partea I, p. 199.

⁵⁴ *Ibidem*, vol. IX, îngrijit de Maria Holban, M. M. Alexandrescu-Dersca Bulgaru, Paul

militară autohtonă reprezentată prin trâmbiță și tobă, meterhaneaua nu are un loc prestabilit, ea cântând împreună cu celelalte formații muzicale, simultan, în cazul toastării sau alternativ, în afara lui⁵⁵. De asemenea există și relatări mai exacte, care spun că muzica militară (cel mai probabil și meterhaneaua) cânta în afara palatului sau locului în care se lua masa⁵⁶, probabil din cauza dimensiunilor mari a acestora, gândindu-ne aici în special la meterhanea, care putea număra câteva zeci de membri. În interior, în preajma mesei festive cânta „muzica de cameră”, folosind o terminologie modernă, alcătuită din celelalte categorii muzicale enumerate.

Lăsați intenționat la sfârșit, lăutarii reprezentau principala categorie muzicală prezentă la ospetele domnești, menționată cel mai des în astfel de contexte⁵⁷. Versatilitatea muzicală a acestora le permitea abordarea unui repertoriu foarte bogat și variat, din acest motiv fiind și foarte apreciați la curtea domnească. De la cântece populare, la cele de influență orientală și până la cele de proveniență apuseană, lăutarii puteau ușor susține singuri, din punct de vedere muzical, un ospăț domnesc.

Concluzii

În timida noastră încercare de a surprinde muzica de curte din cele două țări românești extracarpătice am enumerat formațiile și genurile muzicale principale existente, conform surselor disponibile și am încercat să redăm în general pluralitatea de influențe muzicale de la curtea domnească. Această muzică are un profund caracter sincretic, formată la rândul său din genuri muzicale sincretice ele însele, așa cum este cazul muzicii lăutărești sau al celei clasice otomane. Melanjul acesta de sonorități, atât orientale, cât și apusene sau autohtone a dus la crearea specificului muzical românesc, după cum deja am afirmat. Este foarte interesant cum au reușit toate aceste influențe să coexiste simultan, să împrumute reciproc sonorități și să formeze un specific nou, reprezentat în măsura cea mai mare de muzica lăutarilor. În întreaga Europă a acelor timpuri circulau formații muzicale ambulante, unele chiar cu caracter oficial, cum sunt meterhanelele, care au fost adoptate în secolul al XVIII-lea și de unele armate europene, tocmai pentru eficiența lor pe câmpul de luptă în ceea ce privește factorul psihologic, dar care nu

Cernovodeanu, Editura Academiei Române, București, 1997, p. 366.

⁵⁵ *Literatură românească de ceremonial*, p. 279.

⁵⁶ N. Iorga, *Documente privitoare la Constantin Vodă Brâncoveanu*, p. XIV-XV apud C. Bobulescu, *Lăutarii noștri*, 1922, p. 111.

⁵⁷ *Călători străini*, vol. VI, p. 162; *Călători străini*, vol. X, partea I, p. 723; N. Iorga, *Documente privitoare la Constantin Vodă Brâncoveanu*, p. XIV-XV apud C. Bobulescu, *op. cit.*, p. 111.

au avut efectul scontat, din cauza funcționării într-un mediu străin; de asemenea și muzica apuseană era reprezentată la Constantinopol, prin intermediul ambasadelor și schimburilor diplomatice, dar nu s-a produs un amestec muzical ca în cazul nostru, ci fiecare și-a păstrat în continuare specificul.

Muzica regăsită la curtea domnilor români reflectă destul de fidel caracterul românilor acelei perioade, aflați mai mereu între două luntre, pactizând când cu o putere creștină, când cu otomanii, pentru a-și păstra integritatea și specificul național cât mai bine, neputând să aibă un drum propriu și intersectându-se mereu cu interese care le depășeau puterea de rezistență. În paralel cu evoluția situației geopolitice a celor două țări s-a desfășurat și modelarea muzicii autohtone, care în epoca fanariotă a atins apogeul, tocmai când domnii străini veniți aici și-au manifestat tot mai mult puterea, în dauna elitei politice pământene, așa cum pe plan muzical, oficial și particular, meterhaneaua și muzica clasică otomană au deținut monopolul ilustrând foarte bine situația țării în raport cu „protectorul” otoman.

*THE MUSICAL SYNCRETISM AT THE COURT OF THE
PRINCES OF THE ROMANIAN PRINCIPALITIES
(ABSTRACT)*

The fifteenth and eighteenth centuries are the time period when court music outstandingly developed and became one of the defining elements of this period. Starting with the Byzantine Empire, continuing with Western Europe, the Ottoman Empire or Russia, court music has experienced various forms of evolution, which have contributed to glorifying the aulian ceremonial and to highlighting the political power. Even though at a much smaller political scale, Moldavia and Wallachia also acknowledged and developed the court music, being guided by the same principles as in the case of the Great Powers. The geographical position of these countries – at the junction of East and West – played an important role in the musical evolution, as it facilitated the penetration of foreign musical influences from one side to another, which together with their own elements, led to the gradual development of the national musical specificity.