

## ÎNCEPUTURILE MUZICII DE CURTE ÎN MOLDOVA ȘI ȚARA ROMÂNEASCĂ

Eduard RUSU<sup>1</sup>

**Cuvinte cheie:** *muzică, curte, domn, Moldova, Țara Românească*

**Keywords:** *music, court, ruler, Moldavia, Wallachia*

Pentru a putea înțelege într-un mod corect muzica de curte din Moldova și Țara Românească încă de la începutul existenței acestora, este necesară o incursiune în istoria muzicii europene de curte, în scopul încadrării fenomenului într-un context global și, de asemenea, pentru a descoperi rădăcinile muzicii noastre și eventualele similitudini. Începând cu al doilea mileniu al acestei ere, arta populară capătă contur și începe să-și facă simțită prezența. Apare o nouă cultură, separată de Biserică, care se va dovedi a fi un factor important în dezvoltarea muzicii. Muzica populară a existat mereu, dar fără a fi notată, circula și se transmitea prin viu grai. Sfârșitul secolului al X-lea marchează un important avânt al acesteia, continuând să înflorească în secolele care urmează. Despre începuturile acestei muzici la noi, O. L. Cosma afirmă că, după consolidarea statului medieval, favorizată de înflorirea curților, s-a dezvoltat latura artistică. La curte puteau fi întâlniți muzicieni, dansatori, mimi, care evocau faptele de vitejie ale stăpânului, iar dezvoltarea acestui gen de muzică a generat apariția muzicii laice, care vine ca o contrapondere a celei bisericesti<sup>2</sup>.

Toate aceste manifestări artistice au apărut sprijinite fiind de către factorii de putere politică, îndeosebi de către domni și principii, în slujba cărora artiștii își desfășurau activitatea. Datorită acestei legături, s-a creat un instrument politic destul de eficient în propagarea ideilor generate de puterea politică, care slujea intereselor acesteia și care a constituit un element de propagandă. Dependenta materială a acestor artiști față de domn, de exemplu, favoriza crearea unei bune imagini prin intermediul acestora, uneori ireală și alimenta formarea unui cult al personalității, util în creșterea reputației și în manevrarea maselor.

---

<sup>1</sup> Opera Națională Română, IAȘI.

<sup>2</sup> Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul muzicii românești, volumul I. Epoca străveche, veche și medievală*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1973, p. 133.

Vom încerca, în cele ce urmează, trecerea în revistă a principalelor etape de dezvoltare a acestei muzici și a categoriilor importante de muzicanți ai curții, chiar dacă nu avem, de fiecare dată, corespondenți și în spațiul românesc, cu scopul de a avea o privire globală privitoare la apariția și dezvoltarea acestora.

Prima categorie de muzicanți la care ne vom opri este cea a **jongleurilor**. Termenul „jongleur” este o formă a termenului „jogler/jougleur”, derivat din latinescul „joculator”, ce se traduce prin „bufon/măscărici” și care reprezintă în linii mari un comediant<sup>3</sup>.

Specifici spațiului francez, dar cu corespondenți în toată Europa (spielmani<sup>4</sup>, skomorohi<sup>5</sup>), jongleurii reprezentau acea categorie de artiști ambulante, deosebită de cea a trubadurilor și truverilor, erau polivalenți și înglobau în arta lor mai multe elemente diferite. Îmbinau cântecul, dansul și muzica instrumentală cu acrobații, coregrafii, spectacole de păpuși, jocuri cu animale sălbatice și altele asemenea. Complexitatea muncii lor necesita mult talent și o instruire încă de la vârste fragede. Activitatea acestora se desfășura pe un areal extins, în sate, castele, bălciuri și chiar la mănăstiri, bucurându-se de un mare succes.

Cât despre statutul lor social, jongleurii erau lipsiți de drepturile civice elementare – inițial nu aveau voie să locuiască în orașe, iar uciderea lor nu era sancționabilă<sup>6</sup>. Din acest punct de vedere, jongleurii/ inculatorii se aseamănă foarte bine cu țigani robii din Țările Române, în speță lăutarii, care beneficiau de același tratament și chiar mai rău, nici măcar nu erau liberi. De asemenea, aveau destul talent și cultură ca să performeze și în mediile înalte ale societății, cântând în general în limba vernaculară, nu în latină și abordând nu doar acele „chansons de geste” (cântece eroice), ci și creații ale trubadurilor și truverilor. Instrumentele lor muzicale erau și ele asemănătoare celor utilizate de lăutari, cu un plus de diversitate în cazul jongleurilor, precum: viola, chitara, lăuta, psalterionul (kanun), ș. a.<sup>7</sup>.

Această categorie, numită și **inculatori**, care deservea din punct de vedere muzical și artistic curțile nobiliare, se presupune a fi generatoarea muzicii de curte și în cazul Țărilor Române. Inculatorii erau artiști care aveau ca repertoriu principal cântece lirice și eroice, acompaniate cel mai probabil la lăută (fig. 1). Aceștia circulau pe la curțile

<sup>3</sup> J. A. Westrup, *Medieval Song*, în Dom Anselm Hughes (ed.), *Early Medieval Music Up to 1300*, New Oxford History of Music, volume II, London Oxford University Press, New York-Toronto, 1961, p. 222.

<sup>4</sup> Pentru detalii, vezi J. W. Thomas, *Medieval German Lyric Verse in English Translation*, University of North Carolina Press, Chape Hill, 1968, p. 176-198.

<sup>5</sup> Pentru detalii, vezi Russell Zguta, *Skomorokhi: The Russian Minstrel-Entertainers*, în *Slavic Review*, 31, 2, 1972, p. 297-313.

<sup>6</sup> Claudia R. Jensen, *Music for the Tsar: A Preliminary Study of the Music of the Muscovite Court Theater*, în *The Musical Quarterly*, 79, 2, 1995, p. 371; J. A. Westrup, *op. cit.*, p. 222.

<sup>7</sup> Gustave Reese, *Music in the Middle Ages With an Introduction on the Music of Ancient Times*, J. M. Dent & Sons Ltd., London, 1941, p. 203.

europene și aveau în repertoriu muzică diversă atât ca formă și gen, cât și ca proveniență. Erau versatili, cântând la mai multe instrumente și adaptându-și repertoriul în funcție de cerințe și de context<sup>8</sup>. Prezența unor astfel de inculatori este sugerată la curțile mai multor domni români, unul dintre aceștia fiind Vasile Lupu. Aici un călător străin observă multe jocuri și exerciții acrobatice, dar și pe unii „scamatori și alții de felul lor, care făceau tot felul de giumbușlucuri și știau să cânte bine din tot felul de instrumente muzicale”<sup>9</sup>.

O. L. Cosma vorbește despre muzicanții inculatori ca fiind precursorii lăutarilor de mai târziu, ținând cont și de condițiile sociale ale celor două categorii, dar și de izvorul artei lor<sup>10</sup>. Dacă autorul amintit includea în categoria inculatorilor pe guslari și cimpoitori, despre a căror siguranță existență avem dovezi, putem crede că cele afirmate se probează, întrucât, din punct de vedere cronologic, lăutarii au urmat după categoriile amintite și le-au substituit în activitatea de la curte. O delimitare strictă între aceste categorii și lăutarii români trebuie făcută cu rigoare<sup>11</sup>.

În contextul dezvoltării epocii medievale, din categoria muzicanților populari (jongleuri) s-a desprins o altă categorie, cea a **menestrelilor**, cei ce erau stabiliți la curtea nobililor, având statutul de muzicant oficial, reunindu-se treptat în bresle. În acest context, ei au pierdut avantajul de liberă creație și exprimare specifică jongleurilor, moment care marchează începerea dezvoltării și cristalizării artei muzical-poetice cavaleresti și orășenești<sup>12</sup>. Această nouă etapă în istoria muzicii a constituit o rampă de lansare pentru următoarea categorie de muzicanți de curte, cea a trubadurilor și a corespondenților lor. Tot acum se statornicește și ideea conform căreia fiecare senior sau nobil avea la curtea sa astfel de muzicanți, care-i deserveau interesele prin arta lor și care constituiau o modalitate de evidențiere a puterii și superiorității patronului lor în fața celorlalți.

Perioada Cruciadelor a fost definitorie în avântul muzicii populare, deoarece acum exaltă cavalerismul și eroismul nobililor. Apar epoei și romane medievale în care muzica, proza și poezia coexistă, iar literatura antică începe să fie revigorată. O nouă dezvoltare a artei medievale este polifonia, care prin „ars mensurabilis” (muzică măsurată) și prin „musica ficta” (muzică cu alterații) exprimă mai fidel trăirile umane. Acum apar poemele epice precum: *Cântecul lui Roland* (secolul al XI-lea), *Cântecul*

---

<sup>8</sup> Octavian Lazăr Cosma, *op. cit.*, p. 134.

<sup>9</sup> *Călători străini despre Țările Române*, vol. V, îngrijit de Maria Holban, M. M. Alexandrescu-Dresca Bulgaru, Paul Cernovodeanu, Editura Științifică, București, 1973, p. 646.

<sup>10</sup> Octavian Lazăr Cosma, *op. cit.*, p. 134-135.

<sup>11</sup> Cf. și Carmen Chelaru, *Required Dichotomies in the Romanian (Music) History*, LAP LAMBERT Academic Publishing, 2017, p. 23-24.

<sup>12</sup> R. I. Gruber, *Istoria muzicii universale*, vol. I., Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. P. R., București, 1961, p. 141; L. M. Wright, *Misconceptions Concerning the Troubadours, Trouvères and Minstrels*, in *Music & Letters*, 48, 1, 1967, p. 35-36.

*Nibelungilor* (secolul al XIII-lea), ciclul regelui *Arthur* și al cavalerilor săi, legenda despre frumoasa *Magellone*, *Graal* sau cea despre *Tristan și Isolda* (secolul al XIII-lea)<sup>13</sup>.

**Trubadurii** apar în contextul înfloririi artei muzical-poetice începând cu a doua jumătate a secolului al XI-lea și până în secolul al XIV-lea, manifestându-se întâi în sudul Franței și în ținuturile spaniole vecine. Această înflorire este pusă în legătură cu dezvoltarea industriei și a comerțului în orașele care încercau să se delimiteze de regimul feudal și să se dezvolte pe cont propriu. Perioada la care facem referire este marcată de trecerea de la modul de viață eminentement cavaleresc, la adoptarea unui stil manierat, orientat spre arte, lucru care duce pe plan artistic la apariția trubadurilor<sup>14</sup>.

Fermentul creației trubadurilor era muzica populară; compuneau versuri și muzică de dragoste și de război. Se puneau accent pe emoțiile personale ale interpretului exprimate sincer, dar și pe sentimentele și trăirile interioare ale ființei umane în general, care iubește și suferă, în antiteză cu tendințele ascetice ale ideologiei medievale. O caracteristică a artei lor era aceea că ei alegeau ca țel principal producerea unei desfătări de natură intelectuală și emoțională, inocularea unei emoții estetice, criteriul lor de apreciere fiind stabilit în funcție de gradul de plăcere creat auditoriului<sup>15</sup>. Structurile poetice și muzicale ale melodiilor trubadurilor sunt foarte variate. Multe dintre ele sunt concepute pentru a fi însoțite de instrumente muzicale și de dans, iar altele sunt menite să fie interpretate de un artist solo sau de un cor. Tematica folosită a variat de la cea politică și morală, la cea de dragoste (dragostea curții), ultima fiind cea care a definit în cea mai mare parte arta trubadurilor<sup>16</sup>.

**Truverii** erau omologii nordici ai trubadurilor din Sud, care trăiau tot în Franța. În timp ce cântecele de dans în partea sudică a Franței au fost transmise în toată țara, trupele au inventat noi forme de expresie artistică care au devenit cunoscute ca „formele fixe” ale poeziei franceze târzii: „rondo-ul”, „balada” și „virelai”<sup>17</sup>. Omologii trubadurilor și truverilor din Franța, **minnesăngerii** germani (cântăreți ai dragostei), interpretau o artă foarte asemănătoare cu cea a francezilor. Minnesăngerii erau de viță nobilă, muzica lor era mai sobră și mai reținută, iar uneori cântecele erau mai lungi decât cele din Franța<sup>18</sup>.

Deși poate să pară destul de curios, muzica trubadurilor și truverilor, specifică Europei Occidentale și atât de cunoscută are la bază influențe arabe. Mai exact,

---

<sup>13</sup> John Hines, *Eight Centuries of Troubadours and Trouvères. The Changing Identity of Medieval Music*, Cambridge University Press, New York, 2004, p. 27, *passim*.

<sup>14</sup> R. I. Gruber, *op. cit.*, p. 167.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 168.

<sup>16</sup> Haley Caroline Kaye, *The Troubadours and the Song of the Crusades*, Senior Projects Spring 2016, Paper 280, p. 4.

<sup>17</sup> J. A. Westrup, *op. cit.*, p. 241, 246, 247.

<sup>18</sup> Christopher Headington, *The Bodley Head History of Western Music*, The Bodley Head, London•Sydney•Toronto, 1980, p. 40-41.

genurile caracteristice ale poeziei arabe din secolele al VII-lea – al IX-lea anticipează „sirvetele”, „pasturelele” și „albele” din arta epico-lirică medievală europeană. De asemenea, similaritatea instrumentelor muzicale medievale cu cele arabe se explică prin „împrumutarea” lor de către occidentali de la arabi în contextul Cruciadelor<sup>19</sup> sau mai devreme, prin influența hispano-arabă, unul dintre argumentele tari ale acestei ipoteze fiind lăuta<sup>20</sup>.

Trecând de la observarea modalității în care muzica de curte apare și de la rolul pe care ea și-l asumă, revenim la muzica noastră, încercând să vedem modalitatea în care aceasta germinează, conexiunea cu Europa prin categorii de artiști similare celor despre care tocmai am vorbit, dar și să observăm locul și vechimea ei în context european. Potrivit lui Zoltán Falvy, în secolele XIII-XIV, cultura a fost prezentă în orașele din partea central-estică a Europei doar în măsura în care a fost considerată importantă de clasa conducătoare. Totuși, dezvoltarea culturală în această zonă a coincis și cu dezvoltarea comerțului, rutele comerciale facilitând statelor prin care treceau, acest fenomen<sup>21</sup>. Dezvoltarea culturală s-a realizat și prin intermediul etnicilor germani stabiliți în mai multe zone ale Europei, printre care și Transilvania, care au adus cu ei și muzica lor specifică, păstrându-și astfel tradițiile și perpetuându-le.

Însă, de partea cealaltă a Carpaților și în sudul Dunării, situația era alta; deși existau și aici centre comerciale, acestea nu jucau un rol cultural, ca în cealaltă parte a Europei. Din punct de vedere al interacțiunii culturale, pentru zona Balcanică trebuie luate în considerare mai multe aspecte, unul dintre ele fiind conservarea civilizației religioase bizantine și „exportul” acesteia către nord și nord-est prin intermediul Bulgariei și al Țărilor Române, iar un altul fiind adaptarea și păstrarea fenomenelor muzicale ale civilizației acestei zone în timpul ocupației otomane<sup>22</sup>. Cu toate acestea, conform lui Anton Balotă, la fiecare caravansarai de pe aceste rute puteau fi întâlniți mesterești, care aveau rolul de a binedispune pe călători. Prin acest fapt s-a putut răspândi pe un areal mare un repertoriu muzical, dar și o metodă interpretativă, caracteristică teritoriului de pe ambele maluri ale Dunării, contribuind la dezvoltarea culturală și la diversificarea ei<sup>23</sup>.

---

<sup>19</sup> R. I. Gruber, *op. cit.*, p. 137.

<sup>20</sup> Henry George Farmer, *The Music of Islam*, în Egon Wellesz (ed.), *Ancient and Oriental Music*, Oxford University Press, New York•Toronto, 1960, p. 464-467; Henri-Irénée Marrou, *Trubadurii*, traducere, note și postfață de Sorina Bercescu, Editura Univers, București, 1983, p. 99-101.

<sup>21</sup> Zoltán Falvy, *Middle-East European Court Music (11-16<sup>th</sup> Centuries) (A Preliminary Survey)*, în *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 29, 1/4, 1987, p. 71.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 72.

<sup>23</sup> Anton Balotă, *Izvoarele baladei populare românești*, ediție, prefață și note de Petre Florea, Editura Saeculum I. O., București, 2019, p. 135, 158-159.

Toată această dezvoltare muzicală și culturală surprinde în unele creații epice sau izvoare narative și elemente care pot să sugereze faptul că și la noi a existat o formă de manifestare artistică similară Occidentului. Într-un fragment din *Cântecul Nibelungilor* se amintește despre „Rammung-vitezul, voievod din ogorul valahilor”<sup>24</sup> sau „Ramuno cneazul, ce-avea al său sălaș în țara Valahiei”<sup>25</sup>, despre care se spune că a fost un nobil peregrin, care cutreiera Europa pentru a-și arăta vitejia și talentul poetico-muzical, în secolul al XIII-lea<sup>26</sup>, asemenea trubadurilor. Totuși, nu putem afirma că personajul este real, ci mai degrabă numele este unul colectiv, care sugerează etnicitatea (romană) a conducătorului celor șapte sute de valahi menționați în poem, așa cum nici „Wallachia” nu reprezintă o țară cu granițe precise, termenul referindu-se mai curând la poporul de origine romană din estul Europei<sup>27</sup>.

Un alt exemplu, lansat de George Breazul, face referire la prezența unui cântăreț valah la curtea din Marienburg, în anul 1399, despre care Romeo Ghircoiașiu<sup>28</sup> afirmă că era lăutar și că a fost plătit cu 3 mărci pentru prestația sa. Nu credem că acel cântăreț era un lăutar, întrucât lăutarii apar menționați în documente abia în secolul al XVI-lea. Revenind la afirmația lui G. Breazul, aflăm că acesta încadrează pe presupusul muzicant valah în rândul artiștilor ambulanti specifici Europei acelei perioade, punând astfel și Țara Românească în contextul cultural-artistic european<sup>29</sup>. O. L. Cosma merge mai departe făcând analogie între trubadurii și truverii din Franța, minesăngerii și maistersingerii din Germania, igriții din Serbia și Slovacia sau guslarii ruși și sârbi, cu muzicienii curților din părțile noastre<sup>30</sup>. Comparația făcută nu credem că se susține, în primul rând din cauza faptului că în perioada de înflorire a muzicii de curte din Europa Occidentală, teritoriul românesc nu era încă organizat statal, neexistând un mediu propice coagulării artelor, iar despre date concrete ale prezenței acestor muzicanți nici nu poate fi vorba. Un alt argument al comparației nepotrivite este chiar tematica artei trubadurilor de exemplu, care nu are corespondent în spațiul nostru pentru acea perioadă. Trubadurii erau nobili, precum Guillaume de Poitiers, ei fiind cei care compuneau atât textul, cât și muzica, interpretând-o, de asemenea, iar temele principale

<sup>24</sup> *Cîntecul Nibelungilor*, trad. A. Maniu, E. S. p. L. A., 1958, p. 259 *apud* Cristian C. Ghenea, *Din trecutul culturii muzicale românești*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. P. R., București, 1965, p. 78.

<sup>25</sup> *Apud* Șerban George Paul Drugaș, *The Wallachians in the Nibelungenlied and Their Connection With the Eastern Romance Population in the Early Middle Ages*, în *Hiperboreea Journal*, 3, 1, 2016, p. 81.

<sup>26</sup> Octavian Lazăr Cosma, *op. cit.*, p. 134.

<sup>27</sup> Șerban George Paul Drugaș, *op. cit.*, p. 93, 113.

<sup>28</sup> Romeo Ghircoiașiu, *Contribuții la istoria muzicii românești*, vol. I, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. P. R., București, 1963, p. 105.

<sup>29</sup> George Breazul, *Pagini din istoria muzicii românești*, volumul II, ediție îngrijită și prefață de Gheorghe Firca, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1970, p. 35-36.

<sup>30</sup> Octavian Lazăr Cosma, *op. cit.*, p. 133; Zoltán Falvy, *op. cit.*, p. 92.

ale creației lor erau faptele de vitejie și dragostea față de femeie, față de doamna seniorului ai căror vasali erau<sup>31</sup>. Toate aceste aspecte nu pot fi probate pentru teritoriul nostru în perioada secolelor XII-XIV – chiar dacă există totuși posibilitatea, mică de altfel, ca la curțile cneziale să fi existat astfel de artiști, ci mai târziu, cu mențiunea că arta prestată în această perioadă la noi are un alt corespondent european, cel contemporan. Singurele comparații posibile din punctul nostru de vedere sunt cele între inculatori și lăutari, iar acestea doar în anumite aspecte.

Aflându-ne la confluența a două lumi, va trebui să ne îndreptăm direcția și în cealaltă parte, observând că, la fel ca în Europa, și poporul turc și-a manifestat arta poetico-muzicală prin menestrelii. Acești artiști erau analfabeți, dar știau să cânte la baglama (sâz – echivalentul persan) (fig. 2), acompaniindu-și versurile. Cea mai importantă caracteristică a lor era capacitatea de a forma spontan versurile, pe nepregătite, chiar în timpul prestației în fața auditoriului. Această tradiție datează din timpul lui Dede Korkut<sup>32</sup>, poet, strămoș al turcilor, despre ale cărui fapte, povești și legende săvârșite s-a întocmit o culegere din care s-au inspirat menestrelii începând cu secolul al XV-lea<sup>33</sup>. Baglamaua reprezenta cel mai popular instrument vechi de care se foloseau menestrelii, la care cântau cântecele proprii, improvizate, dar și pe ale altora. Categoria lor reprezenta din punct de vedere sociologic, cultural, economic și politic situația societății în care trăiau, expunând sentimentele oamenilor referitoare la fenomenele naturii, dezastrele ecologice, războaiele și altele, într-o manieră simplă, accesibilă. Ei aveau rolul de a fi purtători anonimi ai melodiilor și cântecelor populare (türkü) în provincii<sup>34</sup>.

Din puținele informații referitoare la muzica de curte pentru perioada secolelor XIV- XVI, putem totuși creiona o imagine a atmosferei muzicale de la curțile românești. Suntem încă într-o perioadă în care muzicanții ambulanti cutreieră orașele și curțile princiare pentru a-și câștiga existența și, poate, chiar mai mult, dacă luăm în considerare faptele (poveștile) relatate în *Călătoria lui Mazaris în Iad*, aparținând literaturii bizantine din jurul anului 1415. De aici aflăm că un cântăreț grec, numit sugestiv Arghriropulos, a venit în Țara Românească unde s-a îmbogățit de pe urma succesului

---

<sup>31</sup> Henri-Irénée Marrou, *op. cit.*, p. 23, 119; Serge Bernstein, Pierre Milza, *Istoria Europei, volumul 2. De la Imperiul Roman la Europa (secolele V-XIV)*, ediția a II-a, traducere de Sorina Dănăilă, ediție îngrijită, note și comentarii de Alexandru-Florin Platon, Institutul European, 1998, p. 116; R. I. Gruber, *op. cit.*, p. 167-168; William Doyle, *Aristocrația. Scurtă istorie de la origini până în prezent*, traducere din limba engleză de Lidia Grădinaru, Prefață de Filip-Lucian Iorga, Editura Corint Books, București, 2018, p. 51-52.

<sup>32</sup> Hasan Tahsin Sümbüllü, *Melody Characteristics of Today's Minstrel (âşık) Music*, în William Sayers, Hasan Tahsin Sümbüllü (eds.), *Music and Music Education from Ottoman Empire to Modern Turkey*, AGP, London-Istanbul, 2016, p. 42.

<sup>33</sup> Eleonora Babayeva, *The Book of Dede Korkut*, în *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2007, 9, 1, p. 136, 139.

<sup>34</sup> Hasan Tahsin Sümbüllü, *op. cit.*, p. 42.

său. Tot de aici aflăm că acesta a mers în țara natală, unde a convins și alți muzicanți să vină în Țara Românească, pentru a se îmbogăți, deoarece țara era vestită pentru dragostea față de muzică. A determinat chiar pe fiul unui „șef de orchestră”, înțelegem noi un muzician important, să vină aici, dar acesta nu mai ajunge din cauza unui naufragiu în care moare<sup>35</sup>. Dacă povestea expusă ar avea și elemente adevărate la bază, am putea considera că la curtea lui Mircea cel Bătrân exista o apetență pentru muzică și un mediu favorabil acesteia și că domnul susținea fenomenul, mai ales dacă vom corela informația cu cea referitoare la cântărețul valah de la curtea germană sau cu cele despre Filotei, monahul de la Cozia, care a activat și compus cântări bisericești la curtea domnului amintit sau în timpul acestuia. De asemenea, informațiile răzlețe referitoare la guslarii sârbi sau la muzica din diversele bălciuri și târguri conturează atmosfera vremii, din punct de vedere muzical.

Romeo Ghircoiașiu afirmă că muzica de curte la începutul existenței statale a Țărilor Române era constituită din cimpoitorii<sup>36</sup> (fig. 3) și cântăreții satelor care cântau la curțile boierești. Odată cu dezvoltarea socială se diversifică și cultura muzicală, generând apariția lăutarilor, care cântau la curți, iar formațiile de cimpoieri rămânând ale satelor<sup>37</sup>. Această tranziție duce treptat la dispariția acelor cimpoitori, motivul putând fi găsit în lipsa mijloacelor lor de subzistență din cauza ruperii de curțile domnești și princiare, dar și în răspândirea muzicii lăutarilor și către sate, tot mai mult.

Cele expuse până acum par a fi în concordanță cu răzlețele exemple din documentele oficiale, din care aflăm despre acești cimpoitori care se vând sau erau vânduți robi, din cauza situației financiare precare în care se aflau. Un exemplu în acest sens poate fi documentul din 3 februarie 1650, care atestă cumpărarea unei plase de rumâni de către Nicola pârçalabul, printre care regăsim și pe un anume Nicola Cimoneriu<sup>38</sup>. Acest nume pare a fi un patronim, nu neapărat o ocupație actuală, din moment ce numele este scris cu majusculă, nu cu minusculă, ca în alte cazuri. De aici putem înțelege că un descendent al unui cimpoitor ajunge să fie rumân, probabil din aceeași cauză – cea a destrămării grupurilor de cimpoitori.

Un alt element constituant al muzicii de curte, în perioada vizată aici, a fost influența muzicală sârbească, care este una certă, mai ales în timpul domniei lui Neagoe

---

<sup>35</sup> George Breazul, *op. cit.*, p. 32.

<sup>36</sup> Pentru detalii, vezi Eduard Rusu, *The Bagpipers and the Game of the Princely Court*, în Iulian Boldea, Cornel Sigmirean, Dumitru Buda (eds.), *Paths of Communication in Postmodernity*, Arhipelag XXI Press, Târgu Mureș, 2020, p. 95-97.

<sup>37</sup> Romeo Ghircoiașiu, *op. cit.*, p. 106. Cf. și Nicolae Iorga, *Balada populară românească – originea și ciclurile ei*, Vălenii de Munte, 1910, p. 7.

<sup>38</sup> DRH, B. Țara Românească, volumul XXXV (1650), întocmit de Violeta Barbu, Constanța Ghițulescu, Andreea Iancu, Gheorghe Lazăr, Oana Rizescu, Editura Academiei Române, București, 2003, doc. 50, p. 68.



Basarab (1512-1521), cel care specifică în *Învățăturile* sale că de la masa unui domn nu trebuie să lipsească muzica, pomenind instrumente precum gusla (figura 4), toba și surla, primul fiind unul specific sârbesc<sup>39</sup>. Este bine știută orientarea lui Neagoe Basarab către cultura sârbă. Nu știm exact măsura în care elemente ale folclorului sârbesc au trecut în Țara Românească întâi, și apoi în Moldova, dar conform lui Nicolae Iorga, legăturile unor domni români cu acest spațiu, căsătoria acestora cu soții din neamul sârbesc – Neagoe Basarab cu doamna Despina, Petru Rareș cu doamna Elena – au facilitat pătrunderea la curțile domnești a cântecelor epice sârbești, a guslarilor care cântau despre eroii și vitejiile lor<sup>40</sup>. În același sens, Anton Balotă afirmă că formele folclorului sud-slav s-au transmis printr-o veche poetică medievală specifică bazinului dunărean sârbo-bulgaro-român<sup>41</sup>.

Nu mai puțin importantă în acest context, este și apetența poporului către muzică, care conduce și ea într-o anumită măsură la dezvoltarea unor elemente mai mult decât altele. Iezuitul Paul Beke, călătorind în anul 1644 prin Moldova, face referire la locuitorii țării care, împovărați de biruri și în condiții grele de viață, după ce își plătesc taxele sau cu prilejul unei sărbători „aleargă împreună la crâșmă pentru a se veseli împreună și acolo scârțâind mai degrabă decât cântând din cimpoi, din fluiere și cobze [lăută], îngână cântece, saltă și joacă cu foc, socotind că în lumea întreagă nu s-ar afla un concert mai suav decât muzica lor”<sup>42</sup>. Acest pasaj este unul important pentru observarea felului în care oamenii simpli se distrau, cântând la instrumente rudimentare. Cimpoiul și fluiorul reprezentau instrumentele cele mai vechi, comune și muzicii țăranilor, iar lăuta, instrument specific lăutarilor, întregeste o atmosferă sonoră, discordantă după părerea autorului relatării, dar care îi satisface pe cei prezenți.

Evlia Celebi, călătorind la jumătatea secolului al XVII-lea prin Moldova și Țara Românească, descrie atmosfera din orașul Focșani cu ocazia bălciului anual care se desfășura acolo. Conform lui, la fiecare colț se aflau cântăreți și muzicanți din diferite țări, care cântau din gură și din instrumente, iar lăutarii cântau din trompete. Tot aici,

---

<sup>39</sup> *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*, text ales și stabilit de Florica Moisiș și Dan Zamfirescu. Traducerea originalului slavon G. Mihăilă. Repere istorico-literare alcătuite în redacție de Andrei Rusu, Editura Minerva, București, 1984, p. 276.

<sup>40</sup> Nicolae Iorga, *op. cit.*, p. 16.

<sup>41</sup> Anton Balotă, *op. cit.*, p. 135. Cf. și Nicolae Iorga, *op. cit.*, p. 10.

<sup>42</sup> *Călători străini*, vol. V, p. 279. În varianta originală a textului, instrumentele muzicale descrise sunt „lyri”, „fistulis” și „fidibs”, cuvinte care se referă *mot à mot* la o liră sau un anumit tip de instrument cordofon, dacă admitem și sensul larg al termenului, un nai și un alt instrument cordofon, fidibs fiind o denumire generală pentru instrumentele cu coarde. Cf. G. Călinescu, *Altre notizie sui missionari cattolici nei paesi romeni*, în *„Diplomatarium Italicum”, documenti raccolti negli archivi italiani*, II, Libreria di Scienze e Lettere, Roma, 1930, p. 355; Francesco Scoditti, *Musicae Latinae Glossarium*, prefazione di Aldo Luisi, Aracne, Roma, 2010, p. 78-81, 107-109. Dacă încercăm să identificăm instrumentele la care s-a referit autorul putem admite că ele ar aparține unui taraf de lăutari, format în mod tradițional din vioară, nai și lăută (cobză).

mai multe mii de femei de moravuri ușoare (probabil cinghiese) cântau din gură și din instrumente (sâz, conform unei alte traduceri<sup>43</sup>), toată această desfășurare fiind caracteristică doar acestei zone, conform autorului relatării<sup>44</sup>. Putem observa, din această relatare, că acest bâlci avea un caracter cosmopolit, cel puțin din punct de vedere muzical, întrucât erau întâlniți interpreți vocali și instrumentali din mai multe țări, dovedind din acest punct de vedere că Țările Române au fost un teritoriu de confluență muzicală. De asemenea, perioada de timp la care se referă Evlia Celebi este una premergătoare mării influențe muzicale străine (orientale) asupra acestor țări – epoca fanariotă – când muzica cea mai îndrăgită este cea de factură orientală, iar muzica noastră românească este și ea influențată de aceasta. Deși avem puține informații referitoare la muzica străină de dinaintea fanarioților, coroborând toate informațiile disponibile și deja menționate, putem observa că a existat un precedent și că „terenul” a fost pregătit în prealabil instalării muzicii orientale, aceasta venind într-un loc deja inițiat în aceste sonorități.

Un italian descrie faptul că în armata lui Constantin Șerban, în anul 1659, interpreții muzicii militare cântau, în timp ce călăreau, un cântec popular despre fata care și-a pierdut caprele, și plângând, le caută prin munți<sup>45</sup>. De aici înțelegem faptul că muzica militară sau mai corect spus, muzicanții care alcătuiau muzica militară, atunci când se deplasau, mai cântau și melodii care circulau în popor, probabil pentru a mai descreți atmosfera și pentru a face timpul să treacă mai repede, având în vedere durata mare de deplasare în acele vremuri.

Făcând o paralelă între muzica Țărilor Române și cea a popoarelor și țărilor vecine, cu scopul observării similitudinilor și a caracterului muzicii pe un areal mare, observăm că existau aceleași tendințe și în general aceleași valori din punct de vedere muzical.

Referindu-ne, în primul rând, la Transilvania, cea care a avut un parcurs istoric și muzical uneori diferit, dat fiind faptul că aceasta era mult mai mult influențată de Occident din prisma contextului geopolitic în care se afla, observăm că principii ei erau tot așa de preocupați de muzică și de rolul ei în cadrul aulic, ca și cei occidentali, ca domnii români sau ca sultanii otomani. Ioan Sigismund Zápolya (1570-1571), descendent al cunoscutei familii italiene Sforza, se înconjură la curtea sa în general de

---

<sup>43</sup> *Buletinul comisiei istorice române*, 15-16, p. 276 apud Cristian C. Ghenea, *Din trecutul culturii muzicale*, p. 101. Sâz-ul este unul dintre instrumentele pe care cinghiesele le foloseau pentru a se acompania atunci când dansau. De aceea, credem că traducerea mai bună este cea care face referire la sâz, citată aici.

<sup>44</sup> *Călători străini despre Țările Române*, vol. VI, îngrijit de Mustafa Ali Mehmet, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1976, p. 731. Cf. și Gheorghe Miron, *Aspecte privind târgurile, bâlciurile și iarmarocacele din județul Putna*, în *Cronica Vrancei*, X, 2011, p. 182-183.

<sup>45</sup> Opera autorului italian citat de Șincai: *Cronica*, anul 1659, apud G. I. Ionnescu-Gion, *Istoria Bucureștilor*, București, 1899, p. 536.

personal de origine italiană<sup>46</sup>. Printre altele, principele era și un iubitor al muzicii, având mai mulți muzicieni polonezi, dar și italieni, nu prea înzestrați, exercitându-și arta mai mult după ureche, decât după notația muzicală, conform relatărilor. Din același context, aflăm că principele erau un bun cântăreț la lăută, instrumentul cel mai popular în Europa acelor vremuri, secolul al XVI-lea<sup>47</sup>. Cu prilejul unei călătorii făcute în anul 1574 în Transilvania, Pierre Lescapier observă la curtea lui Ștefan Báthory (1571-1575) „un italian cântăreț din liră și din gură, care venea din Franța” și care afirma unele lucruri referitoare la un aspect tensionat de la curtea Franței cu iz de cancan<sup>48</sup>. Ceea ce ne interesează, însă, este faptul că, în primul rând, la curtea Transilvaniei exista un cântăreț italian venit din Franța, după modelul medieval apusean al artiștilor itineranți care, în afară de arta lor, mai răspândeau oriunde și vești de la alte curți princiare, pe la care trecuseră, în general cu iz de cancan, după cum am spus, pe care, nu de puține ori, le denaturau. Așa s-a întâmplat și în cazul conflictelor lui Matei Corvin cu otomanii, când acesta a încercat să cucerească cetatea Smederevo, dar nu a reușit decât cucerirea uneia mai mici, Sabac. Cu toate acestea, trubadurii de la curtea maghiară au transformat – după modelul epocii – acel succes relativ minor într-o mare victorie asupra otomanilor<sup>49</sup>. Importantă din punctul nostru de vedere în acest caz, este dovada faptului că muzicanții dețineau și rolul de propagatori de vești, fapt care ajută la sporirea interesului elitelor politice ale vremurilor față de această categorie de persoane. Totodată, acești artiști contribuiau evident la făurirea unui chip politic favorabil celui în slujba căruia se aflau, evidențiindu-l. În acest sens, se potrivește foarte bine dictonul lui John Davison Rockefeller: „Un om informat este un om puternic”.

Tot despre muzica de la curtea principilor Transilvaniei aflăm chiar de la un muzician al lui Sigismund Báthory, Pietro Busto, din Brescia<sup>50</sup>, care spune că principelui îi plăcea muzica, că era el însuși muzician și că se plimba însoțit de buni artiști conduși de Giovanni Battista Mosto<sup>51</sup>. Avem, aici, încă un exemplu de conducător al Transilvaniei iubitor de muzică și înconjurat la curtea sa de muzică apuseană, de muzicieni italieni, cei mai buni ai Europei acelor vremuri, fapt ce ne duce cu gândul la racordarea Transilvaniei la pulsul cultural european.

---

<sup>46</sup> *Călători străini despre Țările Române*, vol. II, îngrijit de Maria Holban, M. M. Alexandrescu-Dresca Bulgaru, Paul Cernovodeanu, Editura Științifică, București, 1970, p. 312.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 362.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 435.

<sup>49</sup> Marius Diaconescu, *Un român pe tronul Ungariei: regele Matia Corvin (1458-1490)*, în *Historia*, XII, 123, martie 2012, p. 18.

<sup>50</sup> *Călători străini despre Țările Române*, vol. III, îngrijit de Maria Holban, M. M. Alexandrescu-Dresca Bulgaru, Paul Cernovodeanu, Editura Științifică, București, 1971, p. 434.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 445-446.

Principele Transilvaniei Gabriel Benthlen (1613-1629) era și el un iubitor al muzicii, deținând muzicanți vestiți, cântăreți din lăută, violoniști, tromboniști, corniști și un spaniol care cânta din gură, din chitara spaniolă și dansa<sup>52</sup>.

Cu regret remarcăm că în Moldova și Țara Românească informațiile concrete și aplicate referitoare la domni iubitori de muzică sunt răzlețe și mai puțin consistente. Cu toate acestea, nu trebuie să credem că domnii extracarpatici erau mai puțin iubitori de muzică, deoarece multele mărturii despre muzica de curte și despre importanța ei în cadrul ceremonialului aulic ne dovedesc o puternică legătură între muzică și domnie. Lipsa informațiilor nu presupune automat și neexistența unor anumite fapte sau lucruri. Cel mai bun exemplu de domn cu preocupări muzicale este cel al lui Dimitrie Cantemir<sup>53</sup>, care depășea în materie de cunoștințe muzicale și dragoste față de muzică, probabil, pe toți suveranii și despre a cărui activitate muzicală s-a vorbit și scris foarte mult. Un alt exemplu, anterior primului, este cel al domnului Petru Șchiopul, despre care patriarhul Ieremia al II-lea spunea că: „îi plăcea mult de cântăreți”<sup>54</sup> sau cel al domnului Constantin Cantemir, cântăreț la caval.

În Polonia, stat cu care Moldova în special, dar și Țara Românească, au avut multiple contacte politice, economice, culturale și de altă natură, muzica laică era formată sub influența occidentală din aceleași instrumente muzicale generale: flaut, fluier (cornetto), trompetă, tobă, în secolul al XIV-lea organizându-se la Cracovia chiar o confrerie muzicală<sup>55</sup>. În secolul următor, sunt cunoscuți după nume la curtea regelului polonez Ladislau Jagello mai mulți trompetiști, flautiști, chitariști, lutiști, harpiști și guslari ruși<sup>56</sup>. Aceeași situație poate fi întâlnită și la curtea Ungariei în timpul Renașterii, muzica de aici fiind, de asemenea, foarte asemănătoare cu muzica europeană în general. Sunt consemnați la curtea lui Matei Corvin cântăreți italieni, francezi, flamanzi și germani și chiar o „capelă regală”, după modelul răspândit la curțile regale occidentale<sup>57</sup>. În același regat, în secolul al XVI-lea, la curtea reginei Maria a Ungariei (1521-1531) sunt menționați muzicienii acesteia și instrumentele la care cântau<sup>58</sup>.

<sup>52</sup> Georg Kraus, *Cronica Transilvaniei 1608-1665*, traducerea și studiul introductiv de G. Duzinchevici și E. Reus-Mirza, Editura Academiei Republicii Populare Române, București, 1965, p. 45.

<sup>53</sup> Ion Neculce, *Opere. Letopisețul Țării Moldovei și O samă de cuvinte*, ediție critică și studiu introductiv de Gabriel Ștrempel, Editura Minerva, București, 1982, p. 509.

<sup>54</sup> *Călători străini despre Țările Române*, vol. IV, îngrijit de Maria Holban, M. M. Alexandrescu-Dresca Bulgaru, Paul Cernovodeanu, Editura Științifică, București, 1972, p. 590.

<sup>55</sup> Zofia Lissa, *La musique en Pologne des origines a la fin du XVI<sup>e</sup> siècle*, în Norbert Dufourcq (dir.), *La musique, les hommes, les instruments, les oeuvres*, volume 1, Librairie Larousse, Paris, 1965, p. 200.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 201.

<sup>57</sup> Zoltán Falvy, *op. cit.*, p. 87.

<sup>58</sup> Orsolya Réthelyi, *Mary of Hungary in Court Context (1521-1531)*, PhD thesis in Medieval Studies, Central European University, Budapest, 2010, p. 147-148.

Trompetiștii de la curtea poloneză<sup>59</sup> aveau aceleași îndatoriri ca cei din Țările Române<sup>60</sup>, atât pe timp de pace, cât și pe timp de război, iar acest fapt nu trebuie privit ca o coincidență, ci ca o practică general valabilă pentru întreaga Europă, Moldova și Țara Românească fiind și ele incluse în aceeași categorie a statelor europene. Începând cu finalul secolului al XV-lea, muzica poloneză, religioasă și laică, urmează aceeași evoluție ca cea a altor popoare europene, precum italienii, germanii și francezii, dezvoltându-se în același sens și după aceleași principii<sup>61</sup>. Proximitatea Poloniei cu Țările Române și legăturile dintre ele au adus, cu siguranță, și în spațiul românesc, influența occidentală, chiar și în materie de muzică, mai ales în contextul schimburilor diplomatice, când soliile poloneze veneau cu propria lor muzică. De asemenea, în muzica militară a Țărilor Române puteau fi des întâlniți acei toboșari și trompetiști nemți, care cântau muzica lor specifică, introducând și în muzica noastră militară practica europeană.

O altă fereastră către cultura muzicală europeană, mai accesibilă decât cea poloneză, a fost Transilvania, cu care contactele erau mult mai dese și mai consistente și care, aflându-se sub dominație maghiară, putea mult mai ușor să „împărtășească” și țărilor extracarpatice influența europeană.

\*

Muzica de curte a reprezentat unul dintre instrumentele politice utilizate uneori cu mare dibăcie în dorința de manifestare a puterii, de evidențiere a superiorității, dar și de control, într-o oarecare măsură a supușilor. După cum am observat, următoarea etapă de după apariția primei forme de muzică laică și a primelor grupuri organizate, precum jongleurii/ inculatorii, a fost includerea acestor artiști în aparatul de reprezentare a puterii politice, „legându-i” astfel de curte, deoarece aceștia depindeau de resursele materiale ale monarhului, devenind astfel propagatori ai ideilor acestuia. Dezvoltarea muzicală, atât din punct de vedere al ariei tematice, al speciilor muzicale, cât și al instrumentelor, s-a realizat la curte, devenind muzică de curte și contribuind la înfrumusețarea vieții de aici. Nu trebuie trecuți cu vederea nici artiștii ambulanți care mergeau dintr-un loc în altul manifestându-și arta, dar jucând și rolul de mesageri sau, mai bine spus, acela de propagatori de vești, motiv pentru care erau o categorie căutată și apreciată.

Referitor la Moldova și Țara Românească, acestea au pierdut cumva „startul” în ceea ce privește perioada de efervescentă a muzicii de curte europene, deoarece în primele secole ale celui de-al doilea mileniu nu erau încă încheiate ca stat, din acest

---

<sup>59</sup> Zofia Lissa, *op. cit.*, p. 201.

<sup>60</sup> Pentru detalii, vezi Eduard Rusu, *Muzica și puterea politică în Moldova și Țara Românească, secolele al XV-lea – al XVIII-lea*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, Iași, 2021, p. 87-143.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 202.

motiv, nici dezvoltarea unei astfel de muzici neputând fi posibilă. Dar, cu toate acestea, după întemeierea statală, cu siguranță, muzica de curte a început să existe și aici, conform modelului european de la acea vreme, iar mărturiile care să ateste acest lucru, pe care le-am expus, deși vagi sau nesigure, indică totuși o activitate în acest sens. Având în vedere faptul că primii domni ai dinastiei Basarabilor aveau contacte cu Occidentul, adoptând unele aspecte ale traiului acestora, precum vestimentația, așa cum putem observa din picturile bisericilor, credem că și manifestarea artistică avea același model, adăugat celui local, iar o negare a acestui fapt, motivând lipsa dovezilor, nu poate fi susținută până la capăt.

#### THE BEGINNING OF COURT MUSIC IN MOLDAVIA AND THE WALLACHIA

(Abstract)

*Music is one of the indispensable elements of a sovereign's court, regardless of the period we are referring to. The sovereign creates through his court the favorable environment for the arts to germinate and develop, benefiting at the same time from all the advantages that result from this fact. Materially dependent on the owner, the musicians gradually come to serve his interests, propagating through their art his ideas and policy, thus creating a good image in the eyes of others. Although the information regarding the music practiced at the courts of Moldavia and Wallachia, in the first centuries of their existence, is extremely few and unclear, we can still form an idea, especially by analogy with the music practiced in a wider area, at other monarchical courts, thus obtaining an overview of the musical phenomenon and the role played by it in a certain period of time.*

#### LIST OF ILLUSTRATIONS

- Fig. 1. Lute, Sucevița Monastery, photo Eduard Rusu.
- Fig. 2. Sâz, Slatina Monastery, photo Eduard Rusu.
- Fig. 3. Bagpiper, Polish miniature, 15<sup>th</sup> century (Zofia Lissa, *La musique en Pologne des origines a la fin du XVI<sup>e</sup> siècle*, in Norbert Dufourcq, dir., *La musique, les hommes, les instruments, les oeuvres*, volume 1, Librairie Larousse, Paris, 1965, p. 205).
- Fig. 4. Gusla ([https://www.europeana.eu/ro/item/09102/\\_RMAH\\_118604\\_NL](https://www.europeana.eu/ro/item/09102/_RMAH_118604_NL)).



Fig. 1. Lăută, Mănăstirea Sucevița (foto Eduard Rusu)



Fig. 2. Sáz, Mănăstirea Slatina (foto Eduard Rusu)





Fig. 3. Cimpoier (miniatură poloneză, secolul al XV-lea, *apud* Lissa 1965)



Fig. 4. Guslă ([https://www.europeana.eu/ro/item/09102/\\_RMAH\\_118604\\_NL](https://www.europeana.eu/ro/item/09102/_RMAH_118604_NL))