

COMPLEXUL MUZEAL NAȚIONAL „MOLDOVA” IAȘI
MUZEUL DE ISTORIE A MOLDOVEI

CERCETĂRI ISTORICE
(SERIE NOUĂ)

AD MEMORIAM SORIN IFTIMI

XLI
2022

IAȘI
2022

COMITETUL DE REDACȚIE

Senica ȚURCANU (redactor șef)
Costică ASĂVOAIE
Ioan IAȚCU
Tamilia-Elena MARIN
Adriana MIRON (secretar de redacție)
Cosmin NIȚĂ
Loredana SOLCAN

Traduceri revizuite/realizate

Simona POSTOLACHE

Copertă și DTP

Cătălin HRIBAN

Adresa redacției

Complexul Muzeal Național „Moldova” Iași
Muzeul de Istorie a Moldovei
Piața Ștefan cel Mare și Sfânt, nr. 1
Iași, RO-700028
Telefon: 04 0232218383
Fax: 04 0332408166
e-mail: cercetari.istorice@yahoo.com

ISSN 1453-3960

EDITURA PALATUL CULTURII

Iași

SUMAR
SOMMAIRE – CONTENTS – INHALT

ABREVIERI / Abbreviations – Abreviations – Abkürzungen	5
Sorin Iftimi, la un an de la trecerea în veșnicie. Gânduri despre un coleg drag (Ioan IAȚCU)	11
Senica ȚURCANU, New discoveries in old collections: a “Double Janus” anthropomorphic vessel discovered at Trușești / Noi descoperiri în vechi colecții: un vas antropomorf de tip „Dublu Janus” descoperit la Trușești	23
Ting AN, Mădalin-Cornel VĂLEANU, Huan REN, Yan XIANG FU, Luoya ZHU, The Yangshao Culture in China. A short review of over 100 years of archaeological research (I) / Cultura Yangshao din China. Scurt istoric a peste 100 de ani de cercetare arheologică (I)	53
Ioan IAȚCU, Tamilia-Elena MARIN, Descoperiri romane de pe valea Prutului: O reprezentare în bronz a zeiței Venus / Roman discoveries in the Prut Valley: A bronze representation of the goddess Venus	87
Celina GORA, Nicoleta CABA, Filip CIOBĂNAȘU, Valorificare prin cercetare și conservare: Cazul ansamblului de la Hilișeu-Crișan, județul Botoșani / Valorization through research and preservation. The case of the ensemble of Hilișeu- Crișan, Botoșani county	101
Voica-Maria PUȘCAȘU, Comentarii și observații privind rezultatele cercetărilor efectuate de arheologul Vlad Zirra în anul 1963 la mănăstirea Dragomirna / Comments and observations concerning the results of research carried out by archaeologist Vlad Zirra in 1963 at Dragomirna Monastery	113
Eduard RUSU, Muzica și puterea politică – o abordare conceptuală / Music and political power – A conceptual approach	133
Violeta-Anca EPURE, Stat și societate la Dunărea de Jos în percepția consulilor și voiajorilor francezi prepașoptiști. Fragmente de viață politică de la finele veacului al XVIII-lea și până la 1812 (I) / Etat et société au Bas Danube dans la vision des consuls et de voyageurs français avant 1848. Fragments de vie politique de la fin du XVIII^{ème} siècle jusqu’a 1812 (I)	155

Minola IUTIȘ, Răscoala din 1784 condusă de Horea, Cloșca și Crișan reprezentată în pictura românească din Muzeul de Artă din Iași / <i>The 1784 uprising lead by Horea, Cloșca and Crișan represented in the Romanian painting of the Art Museum in Iași</i>	175
Ștefan S. GOROVEI, Artur Gorovei, Neculai Beldiceanu. Artistul și omul. Un manuscris inedit / <i>Arthur Gorovei, Nicolas Beldiceanu. L'artiste et l'homme. Un manuscrit inédit</i>	187
Narcis Dorin ION, Neobosita victorie asupra trecutului. Convorbiri cu Olga Racoviță / <i>The relentless victory over the past. Conversations with Olga Racoviță</i>	225
Corneliu CIUCANU, Considerații privind România și problema Basarabiei în perioada interbelică / <i>Considerations regarding Romania and the issue of Bessarabia during the Interwar period</i>	257
Cristian SANDACHE, Școala românească în timpul guvernării legionare. Ministeriatul lui Traian Brăileanu. Secvențe / <i>The Romanian school during the Legionary governance. Traian Brăileanu's ministry. Sequences</i>	291
Remus TANASĂ, Siruni, fondul de la Arhivele Naționale și Securitatea / <i>Siruni, the National Archives fund and the Securitate</i>	299

Obituaria

ION T. NICULIȚĂ (27. 05. 1939 – 2. 01. 2022) (Alexandru BERZOVAN)	309
--	-----

Recenzii și note de lectură

Nicolae URSULESCU, <i>Civilizația Cucuteni și ariile culturale învecinate. O retrospectivă bibliografică</i> , Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2022, 591 p. și 11 figuri. (Maria-Cristina CIOBANU)	313
Adela KOVÁCS, Alexandru NECHIFOR, Constantin APARASCHIVEI, <i>Frumusețea transpusă în lut. Catalogul statuetelor antropomorfe cucuteniene din Muzeul Județean Botoșani</i> , Editura Mega, Cluj-Napoca, 2021, 380 p. (Senica ȚURCANU).....	317
Mugur ANDRONIC, <i>Fortificațiile Bucovinei de-a lungul timpului</i> , Suceava, 2021, 185 p. + 44 de ilustrații (Costică ASĂVOAIE).....	320
Narcis Dorin ION, <i>Florica. Vatra Brătienilor</i> , Muzeul Național Brătianu, Ștefănești, 2020, 420 p. (Iulian PRUTEANU-ISĂCESCU).....	323

MUZICA ȘI PUTEREA POLITICĂ - O ABORDARE CONCEPTUALĂ

Eduard RUSU¹

Cuvinte cheie: *muzică, putere politică, relația muzică-putere politică, monarh, ceremonie, ritual*

Keywords: *music, political power, music-political power relationship, monarch, ceremony, ritual*

Muzica este unul dintre elementele importante din viața unui om, precum și o modalitate de exprimare a emoțiilor, indiferent de natura lor. Totodată, muzica este și o cale de transmitere eficientă prin intermediul căreia se pot reda mesaje ce nu pot fi comunicate în alte condiții. Indiferent de rasă, condiție socială, cultură, limbă, specific și altele asemenea, muzica este un element de coeziune, menit să anuleze diferențele dintre persoane sau grupuri, fără a ține cont de natura lor și să alinieze la același orizont mai multe elemente eclectice, creând un corpus eterogen, sincretic. În același timp, muzica poate fi utilizată și în sens invers, în anumite scopuri și pentru transmiterea anumitor mesaje, precum cele politice sau propagandistice. Despre această a doua dimensiune a muzicii vom vorbi în prezentul material, încercând să surprindem cât mai fidel modalitatea în care muzica ajunge în asemenea ipostaze și mai ales felul în care se realizează acest lucru.

De-a lungul istoriei și cu preponderență în perioada la care vom face referire aici – secolele al XV-lea – al XVIII-lea – în Europa muzica s-a dezvoltat exponențial, din toate punctele de vedere, atingând culmi înalte și cuprinzând în mreața ei pe toată lumea, în special înalta societate, cea care, datorită poziției și privilegiilor caracteristice, avea acces la o „paletă muzicală” diversă, de care se putea bucura sau pe care o putea împărtăși în diferite modalități și forme. Înalta societate și, în special, curțile imperiale, regale, nobiliare și domnești, prin exponenții lor de seamă se erijează dreptat în ocrotitori și apoi patroni ai artelor, inclusiv muzica, încurajând dezvoltarea

¹ Opera Națională Română din Iași, IAȘI.

lor cât mai variată în scopul creării unui cadru special și a unei atmosfere care să înfrumusețeze curtea și să o individualizeze.

Văzută inițial ca o formă de divertisment și de deconectare de la cotidian, muzica medievală era asociată cu jocurile sau cu diferitele mișcări acrobaticе, creându-se acel binom des întâlnit în izvoarele narative românești, numit „muzica și jocurile”, care se referă în general la relaxarea și destinderea atmosferei de la curte. Încă din plin Ev Mediu european, muzica a constituit unul dintre elementele artistice frecvent întâlnite, care a condus la o dezvoltare efervescentă a liricii laice, populare, apărută ca o contrapondere la perioada de început a medievalității caracterizată, din punct de vedere muzical, prin exclusivitatea muzicii religioase, cu variatele ei forme și influențe. Acum apar renumiții artiști ambulanti, jongleurii, menestrelii, trubadurii și toți ceilalți care contribuie la dezvoltarea artei muzicale laice, cea care, prin natura ei, va avea o mai mare popularitate și aplicabilitate la curte, devenind destul de rapid unul dintre elementele definitorii ale acesteia. Din acest fenomen s-a dezvoltat ulterior ceea ce noi numim în acest text relația muzică-putere. Aceasta apare ca o reacție a capetelor încoronate – deținătorii de putere – la popularitatea acestei muzici, pe care încep să o aprecieze tot mai mult, să o tuteleze și în final să și-o împrărieze prin atragerea interpreților ei la curte și prin sedentarizarea lor, oferindu-le toate condițiile continuării și dezvoltării artei întreprinse de ei, asigurându-le și tot suportul financiar posibil, făcându-i, prin aceasta, dependenți de seniorul/ patronul lor. Mai concret, acești artiști itineranți se coagulează tot mai mult în jurul curților, acolo de unde le venea și sursa de subzistență sigură și dobândită relativ ușor, dar slujind intereselor și politici seniorului de care depindeau din acest moment. Baladele și cântecele epice încep, de acum, să capete și un contur politic, prin preamărirea și hiperbolizarea stăpânului și prin propagarea aurei lui oriunde. De aici și marele interes manifestat pentru această categorie muzicală.

Treptat, odată cu evoluția societății, muzica se dezvoltă și ea, oferind modalități multiple prin care poate să slujească monarhilor.

În acest sens, prima dată trebuie menționată muzica militară, care, prin instrumentele ei – trompetă și tobă – ilustrează concret și evident puterea monarhică, întrucât acestea reprezintă prin excelență persoana suveranului, fiind accesibile doar lui. Urmează apoi, muzica orașului, cea care asigura atmosfera sonoră festivă de la curte și care asigura tot fastul necesar aparițiilor publice ale suveranului deosebindu-l, și din acest punct de vedere, de ceilalți. Urmează așa-zisa muzică neoficială – întrucât celelalte de până acum sunt catalogate a fi oficiale – care constituia în majoritatea cazurilor „capela regală”, formând muzica elitelor, cultă, care includea în unele cazuri și muzica de factură religioasă, de model occidental. Toate acestea constituie elementele unui întreg, care însă nu pot fi pe deplin vizibile dacă nu sunt evidențiate corespunzător, suprapunându-le peste cel mai potrivit „cadru”, oferit de ceremonie și ritual. Abia în acest context muzica atinge maximumul de potențial și ajunge în postura de a

reprezenta puterea politică și de a-i sluji interesele. În acest sens, potrivit este să evidențiem, în primă instanță, ce au reprezentat ceremonia și ritualul pentru perioada avută în vedere, precum și cum anume muzica s-a pliat acestui tipar.

Ceremonialul și ritualul

Sub influența antropologiei sociale și culturale, istoricii au observat că structurile puterii politice sunt reprezentate și prin ritual sau forme ceremoniale², de aceea toate manifestările publice ale suveranilor emană sentimentul puterii și au o țintă bine definită.

Ceremonia poate fi un înlocuitor al lipsei conștiinței umane, un adjuvant artificial care se preface că atinge un obiectiv scurt, ce ar necesita mai mult efort și risipă de energie psihologică și spirituală pentru a putea fi atins corect. Ceremonia poate face referire și la magie și nu doar în sensul comun al termenului, ci și în sens socio-cultural, atunci când ar putea fi un mijloc de transmitere a sugestiilor sociale, de a impune un comportament social și chiar de a exercita un anume conținut prin care o societate sau un grup își coagulează membrii în jurul unui scop colectiv³. Definită ca un fenomen socio-cultural, ceremonia ar putea fi, în plus, și o mască pe fața societății, o manieră necorespunzătoare de a acționa repetitiv și mecanic, denaturând abordările autentice asupra lucrurilor și persoanelor și înstrăinând relațiile adevărate între om și Dumnezeu. La un anumit nivel, ceremoniile pot fi un mijloc de comunicare între indivizi sau grupuri, dar și o modalitate de pseudo-mediare, un substitut artificial pentru relații reale⁴.

Ceremoniile publice reprezintă o caracteristică a societății umane, cu semnificații diferite, în funcție de perioada la care ne referim, dar și un instrument de comunicare și legitimare al puterii. Manifestarea publică prin intermediul diferitelor ceremonii și spectacole reprezintă o modalitate de comunicare a deținătorului puterii cu supușii, precum și o împărtășire a „măreției puterii” celor prezenți la respectivele ceremonii⁵. Ceremoniile, festivitățile și ritualurile sunt expresii ale puterii politice, un instrument al afirmării ei. Puterea politică este privită ca o construcție care transmite oamenilor puternici, dar și celor de rând, o imagine a puterii monarhului comunicată inerent prin ordinea socială. În contextul dat, ceremoniile și ritualurile sunt înțelese ca expresie funcțională a unui mesaj politic care pune accent pe ordinea naturală a

² Malcolm Vale, *The Princely Court. Medieval Courts and Culture in North-West Europe 1270-1380*, Oxford University Press, New York, 2001, p. 200. Vezi și Catherine Bell, *Ritual, Theory, Ritual Practice*, Oxford University Press, New York, 2009; Steven Lukes, *Political Ritual and Social Integration*, în *Sociology*, 9, 1975, 2, p. 289-308; Robert E. Goodin, *Rites of Rulers*, în *Br. J. Sociol.*, 29, 1978, 3, p. 281-299.

³ Ivo Supićić, *Music and Ceremony. Another Aspect*, în *IRASM*, 13, 1982, 1, p. 21-22.

⁴ *Ibidem*, p. 22.

⁵ *Introducere*, în Constanța Vintilă-Ghițulescu, Măria Pakucs Willcoks (coord.), *Spectacolul public între tradiție și modernitate. Sărbători, ceremonialuri, pelerinaje și suplicii*, Institutul Cultural Român, București, 2007, p. 9.

corpurilor sociale în percepția monarhică⁶. Fastul și somptuozitatea evidențiate cu aceste ocazii sunt acțiuni care depășesc realitatea, creând o imagine distorsionată, menită să influențeze și să inducă în mentalul colectiv anumite elemente sau idei care contribuie la făurirea personalității monarhului, la crearea unei aureole de putere⁷. Vizând acest aspect, Andrei Pippidi afirmă că monarhii apelează la ceremonial pentru a-și afirma autoritatea în public⁸. Așadar, ceremonia promovează puterea regală și influențează mentalul colectiv⁹.

În ceea ce privește ritualul, acesta „funcționează nu numai ca formă de informare a oamenilor despre rolurile ce urmează să fie investite și despre indivizii ce le vor primi, dar și ca legitimare a acestei alocări de autoritate”¹⁰. Ritualul este unul dintre mijloacele importante prin care se influențează ideile oamenilor asupra politicii. Ei își formează ideile despre ce anume înseamnă o instituție politică, despre cum ar trebui să funcționeze și despre normele după care acest fapt se realizează¹¹. Ritualurile sunt acțiuni sau lanțuri de acțiuni de natură complexă, care sunt repetate de „actori” în anumite situații în același fel, iar acest lucru se întâmplă în mod deliberat, cu scop conștient de familiarizare. În mintea actorilor și spectatorilor există un tip ideal de ritual care îmbracă formă materială și care este recunoscut ușor în manifestările sale diverse¹². În acest sens, Philippe Buc este de părere că autorii medievali (Liudprand de Cremona și Grigorie de Tours) erau conștienți de faptul că ei descriau în opera lor un ritual, „personalizându-l” prin faptul că îl expun prin propriile gânduri și vorbe, adică îl influențează în funcție de percepția sau chiar interesul propriu. Astfel, cei care studiază scrierile vechi luau contact nu cu ritualul propriu-zis, așa cum se desfășura el, ci cu o realitate deformată de autorul respectivei scrieri, în concordanță cu percepția acestuia. Liudprand este, conform lui Buc, un amăgitor care recurge la șmecherii, ce permit acelor „metteur-en-scene” să facă cititorul să creadă în aparențe, înainte de a dezvălui ființa ritualurilor descrise¹³. Mai

⁶ Ana Isabel Ribeiro, *The Use of Religion in the Ceremonies and Rituals of Political Power (Portugal, 16th to 18th Centuries)*, în Joaquim Carvalho (edit.), *Religion, Ritual and Mythology Aspects of Identity Formation in Europe*, Edizioni Plus, Pisa University Press, Pisa, 2006, p. 265-266.

⁷ Sorin Iftimi, *Ceremoniile Curții domnești la Crăciun, Anul Nou și Bobotează (secolele XVII-XIX)*, în Constanța Vintilă-Ghițulescu, Măria Pakucs Willcoks, op. cit., p. 44.

⁸ Andrei Pippidi, *Imaginile autorității și ritualului aulic*, în Emanuela Timotin (edit.), *Elemente de ceremonial în literatura din spațiul românesc (secolele al XIV-lea – al XVIII-lea)*, Editura Academiei Române, București, 2019, p. 174.

⁹ Ana Isabel Ribeiro, op. cit., p. 270.

¹⁰ David I. Kertzer, *Ritual, politică și putere*, traducere de Sultana Avram și Teodor Fleșeriu. Cuvânt înainte de Radu Florescu, Editura Univers, București, 2002, p. 65.

¹¹ *Ibidem*, p. 91.

¹² Jan Dumolyn, *Political Communication and Political Power in the Middle Ages: A Conceptual Journey*, în *Edad Media*, 13, 2012, p. 53.

¹³ Philippe Buc, *The Danger of Ritual. Between Early Medieval Texts and Social Scientific Theory*, Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2001, p. 18-22.

mult, autorul își însușește tactica pe care o recomandă actorilor săi politici: „In certain circumstances, the highest wisdom is to simulate stupidity”¹⁴ și cataloghează ritualurile italiene (longobarde) a fi exerciții sistematice de înșelăciune, menite să slujească intereselor celui/ celor care le controlează¹⁵.

În mare măsură, aceeași situație se regăsește și în relația muzică-putere – ideea centrală a textului de față – întrucât toți suveranii au utilizat muzica în slujba propriilor interese. Au susținut-o și ocrotit-o tocmai pentru a avea la îndemână un instrument foarte eficient de propagare a ideilor lor, care să fie și un atribut al persoanei și al dimensiunilor lor politice, întrucât doar monarhul avea dreptul să utilizeze muzica într-un asemenea scop. Continuând, Philippe Buc afirmă – referitor la ritual și la modul aplicării și interpretării lui – că este mai important ca istoricii să înțeleagă faptul că autoritatea și legitimitatea ritualurilor nu constau în efectuarea concretă a lor, ci mai degrabă în controlarea interpretării sensurilor acestora. O simplă reconstituire a evenimentelor ritualice contează mai puțin; textele în sine sunt mai grăitoare decât solemnitățile descrise prin acestea, deoarece ele au reprezentat principala forță a puterii politice în context medieval¹⁶. Spre exemplu, analizând din trei surse diferite intrarea lui Ludovic al II-lea în Roma (864), Buc constată că cele trei texte diferă, fiecare dintre ele având un punct de vedere propriu, iar autorii lor având o anumită direcție de interpretare, care vizează un anumit scop. Astfel, Buc concluzionează că reconstituirea evenimentelor descrise în cele trei surse este practic imposibil de realizat. Astfel, istoricul se află în incapacitatea reconstituirii faptelor, iar rezultatul unui astfel de demers este sortit eșecului, chiar dacă se urmărește scoaterea la iveală a unui eveniment real din narațiunile vechi¹⁷. Ritualul pare a fi mai mult o ficțiune, decât o realitate, dar cu toate acestea focalizarea pe anumite practici în diverse narațiuni sugerează că acestea erau foarte importante, în fapt¹⁸.

Revenind la ideea adevărului conținut de surse și la „personalizarea” lui de către autorii acestora, putem observa că încercarea de a „stabili” sau reconstitui un „adevăr” din vremurile trecute este una foarte sinuoasă și cu rezultate mai degrabă „neadevărate”, întrucât, așa cum vom întâlni în nenumărate situații de aici înainte, fiecare autor al unor astfel de scrieri percepe diferit aceeași realitate, iar rezultatul unei încercări de reconstituire a unui anumit lucru este influențat de percepția celui care descrie sau interpretează respectiva situație sau respectivul aspect.

¹⁴ *Antapodosis* 4, 10, 102: 215-216, citing Cato, *Distichs*, 2.18: „stultitiam simulare loco prudentia summa est” *apud* Philippe Buc, *op. cit.*, p. 21-22.

¹⁵ Philippe Buc, *op. cit.*, p. 22.

¹⁶ *Ibidem*, p. 259-260.

¹⁷ *Ibidem*, p. 71-79.

¹⁸ *Ibidem*, p. 256.

Ca să fim mai concreți și aplicați pe subiectul abordării de față, aducem ca exemplu complicatul demers de identificare a instrumentelor și formațiilor muzicale prezente pe teritoriul Țărilor Române de-a lungul secolelor și descrise de diverși cronicari sau călători străini. Spre exemplu, toba nagara, componentă a meterhanelei¹⁹, este surprinsă în izvoarele și traduceri românești în termeni precum: „țimbal”, „țambal”, „timpan”, „tumblechi”, „păucă” sau „darabană”; în cele de limbă franceză apar termenii „tinbal”, „nacaire” sau „tymballe”; în engleză termenul este „keettle-drum”, în germană „pauke”, iar în limbile orientale și de influență orientală, adică cele care conțin termenii originali și chiar oficiali pentru numirea acestui instrument, denumirile sunt: „naḳḳāra”, „naqḳāra” sau „nagara”. În acest context, cel care încearcă deslușirea informațiilor din izvoare se lovește de o barieră aparent insurmontabilă care, în cele mai multe cazuri, conduce la interpretarea eronată a informațiilor sau chiar la abandonarea demersului. De aceea, este foarte importantă menținerea unei linii directe care să treacă prin toate categoriile de surse și informații în scopul centralizării, clasificării și interpretării lor.

„Ritualul își îndeplinește menirea de a informa nu numai despre relațiile de putere din cadrul elitei politice, dar și dintre cei puternici și cei lipsiți de putere. Acest lucru se întâmplă nu numai în contextul organizațiilor structurate formal, dar și în definirea relațiilor politice în afara oricărui context formal. [...] oamenii depind de protecția oferită de un protector care la rândul lui depinde, ca putere și statut, de numărul de «clienți» pe care e capabil să și-i procure”²⁰.

Una dintre modalitățile de legitimare este ritualul, mai ales atunci când deținătorul puterii nu are o poziție stabilă, de necontestat. Unul dintre motivele pentru care ritualul este considerat ca fiind o modalitate puternică de legitimare face referire la posibilitatea acestuia de a asocia o imagine cu o mare încărcătură emoțională față de un anumit scop. Întrucât ritualul este compus din simboluri care întruchipează idei definitorii referitoare la construcția lumii, el are capacitatea de a angrena oamenii într-o acțiune comună, de a face din simbol o realitate palpabilă, și de a duce la atașament emoțional față de acestea²¹. În acest sens, propaganda medievală nu se făcea după coordonate moderne, nu putea manipula, așa cum o face acum mesajul scris, de exemplu, dar contrabalansa prin conștientizarea elementelor principale, precum cuvintele, imaginile, simbolurile sau ceremoniile publice, pe care le transpunea în funcție de mesajul pe care voia să-l transmită. Este destul de evident faptul că în societatea medievală, dar și imediat după, propaganda

¹⁹ Pentru detalii despre această formație muzicală, vezi Eduard Rusu, *The Political Symbolic and Musical Artistic Role of the Mehterhane. The Case of the Romanian Principalities*, Lambert Academic Publishing, 2020; Idem, *Meterhaneaua – principala modalitate de evidențiere a puterii politice prin muzică*, în *AIIAX*, LV, 2018, p. 361-375; Idem, *Dimensiunea muzical-artistică a meterhanelei*, în *Artes*, 21-22, 2020, p. 351-376.

²⁰ David I. Kertzer, *op. cit.*, p. 45.

²¹ *Ibidem*, p. 53.

auditivă și vizuală avea un impact mai mare asupra maselor, decât cuvântul scris²². Pentru a exemplifica acest aspect recurgem din nou la analiza lui Phillip Buc, cel care afirmă că Liudprand de Cremona, partizan al politicii ottoniene în Italia, promovează sacralitatea regilor săi și susține politica acestora, descriind ritualurile lor ca fiind momente și acte de ordine și consens, iar în același timp încearcă să delegitimeze politica conducătorilor italieni, mai ales că aceștia erau descendenții carolingienilor, și nu ottonienii. Ca atare, descrie ritualurile italienilor ca fiind duplicitare și manipulative. De aceea, conform lui Buc, istoricii nu pot vorbi despre ritualurile ottoniene ca fiind promovatoare de sacralitate și de practici pozitive, tocmai din cauza coruperii sensurilor și țințelor reale de către filtrul personal al lui Liudprand. Dacă luăm în considerare că acei conducători italieni ar fi avut și ei parte de un apologet al politicii lor, precum Liudprand pentru ottonieni, situația ar fi stat altfel, s-ar fi echilibrat într-o anumită măsură²³. Configurația și mentalitatea medievală au permis dezvoltarea propagandei, întrucât autorii și actorii diferitelor ritualuri credeau că servesc astfel binelui comun. Sinceritatea și partizanatul au făcut front comun. Spre exemplu, Grigorie de Tours credea, probabil, că doar în mod excepțional un rege ar putea conduce „eclesia” (Biserica), negând astfel statutul liturgic al practicilor para-liturgice centrate pe persoana regelui, care au avut aceleași valențe ca liturghia episcopală²⁴. Tot Philippe Buc afirmă că doar ritualurile care au loc în biserică sau se desfășoară sub egida Bisericii relevă adevărata unitate și autenticitate, pe când ritualurile monarhului și a exponenților puterii politice subminează unitatea și comunitatea sau înlocuiesc transparența printr-o manipulare, dând chiar exemplu pe episcopul Pratectatus și pe Chilperic, cel din urmă manipulând ingenios un anumit ritual pentru a-și atinge ținta²⁵. De aceea, Buc face distincție între „ritualurile bune” și „ritualurile rele”²⁶.

Ritualul, în măsura în care este destinat nu doar să-și păstreze purtătorii și „publicul său” într-un fel de transă socială și emoțională, este mai curând rezultatul încercării sau întâlnirii unei realități socio-culturale sau transcendente pe care, de altfel, am omite-o și la care se poate ajunge prin acesta. Ritualul, chiar și numai ca natură simbolică, are nu doar o valoare subiectivă pentru cei care-l practică, ci și un obiectiv împlinit în viața indivizilor și a societății care participă sau asistă la el²⁷. Dacă ceremonia și ritualul pot fi distinse în mod terminologic și esențial, această distincție este evident una schematică și pragmatică în măsura în care, în realitate, o multitudine de componente ale acestora se pot suprapune sau întrepătrunde pe o serie de niveluri și în multe direcții. Astfel, cercetătorii ar putea descrie probabil situații în care elemente

²² Jan Dumolyn, *op. cit.*, p. 44-45.

²³ Philippe Buc, *op. cit.*, p. 16-22.

²⁴ Idem, *The Monster and the Critics: a Ritual Reply*, in *Early Medieval Europe*, 15 (4), 2007, p. 444.

²⁵ Pentru detalii, vezi Philippe Buc, *op. cit.*, p. 103-106.

²⁶ *Ibidem*, *passim*.

²⁷ Ivo Supićić, *op. cit.*, p. 22.

comune celor două – ceremonia și ritualul – erau amestecate sau urmate, de exemplu, de o întreagă istorie a proceselor în care pierderea sensului inițial se făcea gradual. Dar, distincția propusă aici pare să aibă sens, atât în ceea ce privește ritualul, cât și ceremonia, unde muzica este conectată cu unul dintre acestea. Cu atât mai mult, cu cât ne poate ajuta să înțelegem mai bine un alt aspect al conexiunii pur exterioare, fenomenologice și istorice dintre muzică și ceremonie, adică relația muzică-ritual, ale cărei rădăcini sunt mai profunde și legate nu doar de o bază extra-muzicală și socio-culturală ci și, într-o anumită măsură, la fundamentele muzicale ca atare²⁸. După toată această expunere, întrebarea esențială privitoare la întreaga problemă nu se referă la muzică și ceremonie, nici la muzică și ritual, ci mai mult, la muzica privită ca ceremonie sau la muzica privită ca ritual. Muzica în sine poate deveni mai mult sau mai puțin „ceremonial”, „ritual”, „magie” sau „spiritual” și ar trebui studiată ca atare. Poate aspira către o interioritate spirituală și o puritate formală livrată de trăsăturile ceremoniale sau rituale²⁹. Stimuli precum muzica, dansul sau cântecele fac din acțiunile rituale o modalitate de polarizare a calității înțelesurilor³⁰.

Pentru ca o ceremonie să-și atingă scopul și să fie eficientă se presupune și existența unui public asupra căruia să-și exercite influența³¹. Publicul este esențial pentru ca ceremonialul sau spectacolul public să se poată desfășura, deoarece fără participarea acestuia în diferite ipostaze – bucuros, supărat, impresionat, nerăbdător, indignat, etc. – scopul nu poate fi atins, nu ar mai exista ținta diferitelor gesturi venite din partea exponenților puterii. Diversele ceremonii și sărbători publice duc la crearea unor scenarii cu elemente comune³². „Alaiul de preoți, în frunte cu cele mai înalte fețe bisericești, episcopi, mitropoliți, patriarhi, are un loc bine stabilit în fiecare act. Procesiunile și slujbele religioase grandioase se desfășoară atât în cadrul unui ritual de încoronare, cât și în vreme de secetă sau epidemii când cultul moaștelor este reactivat. Guvernatori și guvernați se adună împreună la masă: ospețele și banchetele publice prilejuite de victoriile militare, mesele domnești oferite cu ocazia marilor sărbători religioase – „Ajunul Crăciunului” și „Crăciunul”, „Sfântul Vasile” și „Boboteaza” – sau la încoronare. Se elaborează texte și imagini care își găsesc întrebuințarea numai într-un anumit context: panegirice și orații, poezii și piese de teatru, discursuri și liturghii, molitve și slujbe, imnuri și cântece liturgice, tablouri și portrete, steaguri și prapuri, instrumente esențiale în reprezentările scenice ale puterii”³³. Acest pasaj, deși face

²⁸ *Ibidem*, p. 22.

²⁹ *Ibidem*, p. 23.

³⁰ David I. Kertzer, *op. cit.*, p. 54.

³¹ Ovidiu Cristea, *În căutarea unor ceremonii în Țările Române – surse, probleme, metode*, în Emanuela Timotin, *op. cit.*, p. 103.

³² *Introducere*, în Constanța Vintilă-Ghițulescu, Mária Pakucs Willcoks, *op. cit.*, p. 9.

³³ *Ibidem*, p. 10.

referire la spațiul românesc, surprinde foarte bine cadrul general în care puterea se poate manifesta, precum și prilejurile pe care le poate exploata în favoarea ei, valabil oriunde și oricând. De asemenea, muzica, elementul care ne interesează cel mai mult, este sau poate fi prezent în toate aceste ocazii, la care s-ar mai putea adăuga și altele.

În sensul direcționării ritualului către un anumit scop, un foarte bun exemplu care ne arată cum anume acesta se desfășoară după anumite coordonate, având o țintă precisă, dar și un public căruia să i se adreseze, slujind intereselor exponenților puterii politice în demersul lor de reconfirmare a statutului și a puterii pe care o deține, este conflictul dintre Constantin Brâncoveanu și Constantin Cantemir, când cei doi au recurs la intrigi către Poartă, unul împotriva celuilalt. Planul lui Cantemir a fost dejucat, iar oamenii trimiși de acesta la Constantinopol au ajuns prizonierii lui Brâncoveanu, cel din urmă aducându-i în țară cu un deosebit fast. Complotorii au fost supuși unui ritual special creat pentru a-i umili, dar și pentru a demonstra puterea și pentru a reconfirma poziția domnului muntean, fiecare etapă a ceremonialului întocmit cu această ocazie fiind plin de mesaje, ingenios livrate³⁴. Din acest exemplu putem observa cum anume ritualul este transformat și interpretat pentru a sluji unor interese. Toată înscenarea descrisă în cazul de mai sus se rezumă, în fond, la transmiterea unui mesaj de putere. Legând acest aspect de muzică, au existat diverse situații în care muzica a fost folosită în scopuri proprii, ca parte componentă a unui angrenaj politic, fiind aflată mereu la dispoziția deținătorului de putere.

Ceremonia publică este o modalitate particulară și privilegiată de discurs de putere, ce însumează mai multe elemente prin care acest sentiment este indus. În acest sens, sărbătoarea este ocazia cea mai potrivită pentru construirea politică și pentru reamintire³⁵. Sărbătoarea – și dimensiunea ei festivă – este folosită de către monarh în scop propriu, ca modalitate de pătrundere în mentalul colectiv, prin asocierea persoanei sale cu multiplele înțelesuri ale sărbătorii, facilitând astfel dialogul gestual și scurtând distanța dintre unii și alții, sugerând și evidențiind puterea lor politică, dar și superioritatea și atuurile. Ceremonia este, în general, contactul guvernaților cu persoana și puterea guvernatorului și ocazia prin care aceștia iau act și se împărtășesc din suveranitatea acestuia. Niccolò Machiavelli sfătuia pe guvernanți să-i țină pe guvernați ocupați cu festivaluri și spectacole³⁶, considerând că pentru mase festivul este foarte important. Fie că vorbim de muzică militară, laică sau religioasă, fiecare dintre acestea are rolul ei în evidențierea puterii și superiorității monarhului în fața supușilor săi. De

³⁴ Ovidiu Cristea, „Cu acest feliu de pompă i-au dus”: un „spectacol” pentru un caz de „hiclenie” în veacul al XVII-lea, în Constanța Vintilă-Ghițulescu, Mária Pakucs Willcoks, *op. cit.*, p. 163-189.

³⁵ Radu G. Păun, *Mémoires d'un jour, mémoires d'un siècle: espaces et vécu du pouvoir au XVIII^e siècle*, în Irina Vaianovski-Mihai (edit.), *New Europe College GE-NEC Program 2004-2005/ 2005-2006/ 2006-2007*, p. 405.

³⁶ David I. Kertzer, *op. cit.*, p. 200.

asemenea, muzica reprezintă ea însăși o caracteristică și un apanaj al puterii. Nu toată lumea putea avea sau se putea folosi oricum și oriunde de muzică. Muzica este plină de simbolism și de înțelesuri adiacente care contribuie, în diferite moduri, la crearea unui ansamblu, alături de alte elemente și are menirea de a induce sentimentul de superioritate, de exclusivitate al patronilor ei.

Indiferent de natura ei, muzica este un element important și contribuie consistent la evidențierea puterii politice și a deținătorului acesteia. Dar, în funcție de situație, aceeași muzică poate să aibă înțelesuri diferite și să indice lucruri diferite. Un exemplu în acest sens este chiar meterhaneaua care, pe timp de luptă și aflată în subordinea sultanului, sugerează puterea acestuia și superioritatea lui politică, susținând efectiv efortul depus de soldați în luptă, pe când în cazul domnilor români, această formație nu era întrebuințată efectiv în luptă, așa cum se întâmpla în practica otomană, ci făcea doar parte din alaiul armatei domnului care participa la o anumită luptă. Așadar, aceeași formație muzicală sugerează o dată puterea sultanului, în mod direct și efectiv, iar altă dată, doar indică apartenența deținătorului ei la politică și la puterea sultanului, fără a mai fi „implicată” și în confruntarea armată.

Muzica – simbol al puterii

„Simbolicul nu reprezintă o dimensiune reziduală a așa-zisei politici adevărate; cu atât mai puțin nu este o perdea de fum asupra căreia pot fi proiectate forme palide și firave. Simbolicul *este* (subl. a.) politică adevărată, exprimată într-un mod cu totul aparte și extrem de insidios”³⁷. „Realitatea politică este în mare măsură expresia unor modalități simbolice, așa cum și-au dat seama mulți candidați pentru funcții politice. Crearea unui simbol, sau mai degrabă identificarea cu un simbol popular, poate deveni o unealtă”³⁸. Dacă avem în vedere aceste două texte și ne referim la muzică, la simbolismul ei și la fațetele pe care aceasta le poartă în preajma puterii, ajutând la manifestarea ei, putem considera că muzica este un simbol, o abstracție care, deși nu foarte vizibilă, este prezentă și creează un spațiu și o atmosferă propice expunerii atributelor puterii într-o manieră subtilă, uneori greu perceptibilă, dar foarte eficace, care pătrunde ușor în mentalul colectiv al celor prezenți la aceste manifestări și le inserează tocmai sentimentul grandorii și al măreției la care nu au acces, dar din care se pot împărtăși. O simplă prezență sau apariție desfășurată în sunetele muzicii creează discrepanță între deținătorul și utilizatorul ei și ceilalți. Muzica, alături de alte elemente precum vestimentația și podoabele, reprezintă un instrument din arsenalul puterii politice.

Controlul politic asupra muzicii și al artelor în general – în scopul propagandei politice – exercitat de anumite regimuri a reprezentat unul dintre instrumentele puterii.

³⁷ Kessler (1978: 244-245) *apud* David I. Kertzer, *op. cit.*, p. 17.

³⁸ David I. Kertzer, *op. cit.*, p. 17.

În Europa, muzica ceremonială, dar și alte arte, au servit clasei conducătoare care a știut să gestioneze astfel de „instrumente” pentru a menține ordinea și stabilitatea socială, indiferent de timpul la care ne referim³⁹. O constantă a perioadei secolelor al XV-lea – al XVIII-lea a fost transmiterea sau sugerarea unor mesaje de putere prin intermediul diferitelor arte, precum: muzica, pictura, sculptura, literatura, dansul, drama și altele. Arta este considerată a fi un simptom și un agent al schimbării culturale și în același timp un indice pasiv, dar și activ al evoluției gustului, al reprezentării puterii și al dezvoltării ideologice dinastice⁴⁰.

Vincenzo Borghetti afirmă că dacă muzica ar fi existat dintotdeauna în centrele puterii, adică în preajma decidenților politici, apariția și consolidarea producției de muzică de curte în secolul al XV-lea nu ar putea fi interpretată doar ca o creștere organică a practicilor primordiale și metaistorice. Dimpotrivă, acest proces atestă un nou tip de relație între clasa conducătoare și muzică⁴¹.

Instituționalizarea muzicii aulice s-a făcut din două considerente. În primul rând, transformările curții produse în contextul schimbării pe termen lung a societății medievale, clădite după moda vechiului regim au generat apariția unor modificări și schimbări de optică, iar în al doilea rând, procesul de definire și raționalizare al ritualurilor care a caracterizat cultura aulică între Evul Mediu și Epoca Modernă a constituit o altă cauză a transformării modului de raportare la muzică. „Noua istorie a Curții” s-a concentrat pe aspectele fundamentale ale vieții aulice cuprinse în intervalul de timp de la mijlocul secolului al XV-lea și până la începutul următorului secol și pe difuzarea noilor modele de curtoazie și rafinement, una dintre modalități fiind *Cartea curteanului* de Castiglione, care face referire la mai multe discipline⁴². Această transformare generează noi forme de discurs al puterii și autorității, ce își iau seva din figura suveranului, cea care este tot mai bine definită ca fiind punctul de sprijin al curții și prin urmare, al Statului. Această centralitate s-a manifestat prin creșterea neîntreruptă a anturajului și a „Casei” suveranului iar de la mijlocul secolului al XV-lea, asistăm la o creștere a numărului de curteni legați direct de persoana suveranului, care-l slujeau personal sau care contribuiau la bunul mers al Statului. Spațiul privat al suveranului coincide tot mai des cu spațiul politic, iar curtea devine un microcosmos în care monarhul reprezintă centrul simbolic. Dintr-un loc în care rezidă puterea, curtea a

³⁹ Arnold Perris, *Music as Propaganda: Art at the Command of Doctrine in the People's Republic of China*, în *Etnomusicology*, 27, 1983, 1, p. 1, 3.

⁴⁰ Malcolm Vale, *op. cit.*, p. 165.

⁴¹ Vincenzo Borghetti, *Music and the Representation of Princely Power in the Fifteenth and Sixteenth Century*, în *Acta Musicologica*, 80, 2008, 2, p. 187. Cf. și Richard Freedman, *The Chansons of Mathieu Lassel: Music at the Courts of Lorraine and France, ca. 1530*, în *J. Musicol.*, 8, 1990, 3, p. 317.

⁴² *Ibidem*, p. 187.

devenit un loc în care reprezentarea politică a fost făcută posibilă, devenind un întreg complex de putere politică⁴³.

Redefinirea paradigmatelor curții și consolidarea unei instituții muzicale permanente, ca atribut și instrument al puterii monarhice, s-a produs atunci când au început să fie codificate cele mai importante ritualuri ale culturii aristocratice medievale, cu preponderență electiunea imperială și competițiile sportive (turnirurile)⁴⁴. Cântecul, muzica și dansul au fost elemente folosite pentru putere și propagandă politică, dar și ca mecanisme de acomodare care au încorporat caracteristici ale puterilor dominante pentru menținerea identităților naționale sau pentru exprimarea politicii populiste. Prin manipularea acestor trei elemente, exponenții puterii politice impun sau pot impune actului artistic un caracter politic intens.

Prin urmare, un eveniment aparent banal, precum o sărbătoare, considerată mereu eveniment cultural public, s-ar putea transforma într-un eveniment politic public și ar putea fi utilizat ca arenă de confruntare a diferitelor interese⁴⁵. Muzica este un instrument pentru crearea sau consolidarea unei comunități, este o legătură între putere și subiecții acesteia percepute ca un tot. Muzica este un instrument al ritualului puterii, un creator de diferențe stabilind ordinea zgomotului din lume⁴⁶. Toate acestea sunt foarte vizibile în dorința insistentă a regelui Christian al III-lea al Danemarcei (1534-1559) de a aduce la curtea sa pe cei mai buni muzicieni, cu instrumentele cele mai performante și mai frumoase, pentru a-și promova puterea, prestigiul și bogăția. Astfel, aduce mai mulți trompetiști germani și italieni, timpaniști, corniști, flautiști de mai multe feluri, corneți, tromboniști pe care îi folosește în capela regală și la aiuri festive, toți aceștia contribuind concret la preamărirea sa⁴⁷.

Marile curți regale și princiare ale Europei abundau de muzică, de diferite genuri, cea mai răspândită fiind cea de sorginte italiană, care a ajuns – prin interpreții ei – până în Transilvania, ba chiar uneori și în țările române extracarpatice. Curtea de la München, cea a prinților de Bavaria, întreținea în secolul al XVII-lea numeroși muzicieni italieni, uneori de ordinul sutelor, unii dintre ei având statut de muzician permanent, iar alții fiind aduși ocazional pentru evenimente speciale de o importanță majoră. Marea popularitate a muzicii italiene a creat o concurență între curțile princiare europene, aspect care a condus la creșterea numărului de muzicieni și, implicit, al

⁴³ *Ibidem*, p. 188.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 189.

⁴⁵ Irene Loutzaki, *Folk Dance in Political Rhythms*, în *Yearb. Tradit. Music*, 33, 2001, p. 127.

⁴⁶ Ivo Supičić, *op. cit.*, p. 28.

⁴⁷ Peter Downey, *The Danish Trumpet Ensemble at the Court of King Christian III – Some Notes on its Instruments and its Music*, în *Dansk Årbog for Musikforskning*, XIX, 1992, p. 9.

fastului și al opulenței. Diversitatea muzicală și caracterul cosmopolit al interpreților ei creștea prestigiul respectivei curți și al conducătorului sau patronului ei⁴⁸.

Numărul mare de muzicieni constituia o modă a curților regale și princiare europene. Diversitatea lor era, de asemenea, un aspect important de care se ținea cont, deoarece numărul și varietatea indicau puterea patronului lor. De exemplu, curtea habsburgică întreținea în prima jumătate a secolului al XVII-lea câteva zeci de muzicieni⁴⁹, iar în aceeași perioadă, prințul elector Johann Georg al II-lea proceda similar⁵⁰. De asemenea, aceeași situație se poate observa și la alte curți europene, în aproximativ aceleași limite temporale, precum la cea prusacă⁵¹, poloneză⁵², rusească⁵³, franceză⁵⁴, italiană⁵⁵ sau altele⁵⁶. La fel se poate observa și în cazul Moldovei și Țării Românești, unde domnii întrețineau o muzică de curte permanentă și uneori aduceau – în general din Imperiul Otoman, dar și din alte locuri – diverse formații de muzică cu specific oriental sau occidental, dar și felurite jocuri pentru evenimente mai speciale, precum nunțile sau altele asemenea⁵⁷. Cel mai semnificativ exemplu, parțial contemporan cu perioada europeană despre care am vorbit, este Constantin Brâncoveanu, la curtea căruia sunt observate diverse formații de dansuri turcești,

⁴⁸ Britta Kägler, *Competition at the Catholic Court of Munich. Italian Musicians and Family Networks*, în Gesa zur Nieden, Berthold Over (edit.), *Musicians' Mobilities and Music Migrations in Early Modern Europe. Biographical Patterns and Cultural Exchanges*, Transcript Verlag, Bielefeld, 2016, p. 76-78.

⁴⁹ Steven Saunders, *The Hapsburg Court of Ferdinand II and the "Messa, Magnificat et Iubilato Deo a sette chori concertati con le trombe" (1621) of Giovanni Valentini*, în *J. Am. Musicol. Soc.*, 44, 1991, 3, p. 364-370.

⁵⁰ Mary E. Frandsen, *Allies in the Cause of Italian Music: Schütz, Prince Johann Georg II and Musical Politics in Dresden*, în *J. R. Music. Assoc.*, 125, 2000, 1, p. 1-40.

⁵¹ Jeffrey Pulver, *Music at the Court of Frederick the Great*, în *Music. Times*, 53, 1912, 835, p. 599-601.

⁵² Barbara Przybyszewska-Jarmińska, *Migratory and Traveling Musicians at the Polish Royal Courts in the 17th Century. The Case of Kaspar Förster the Younger*, în Gesa zur Nieden, Berthold Over, *op. cit.*, p. 135-140.

⁵³ Claudia R. Jensen, *Music for the Tsar: A Preliminary Study of the Music of the Muscovite Court Theater*, în *Music. Q.*, 79, 1995, 2, p. 370-371.

⁵⁴ John T. Brobeck, *Musical Patronage in the Royal Chapel of France under Francis I (r. 1515-1547)*, în *J. Am. Musicol. Soc.*, 48, 1995, 2, p. 187-239; Peter Bennett, *Hearing King David in Early Modern France: Politics, Prayer, and Louis XIII's Musique de la Chambre*, în *J. Am. Musicol. Soc.*, 69, 2016, 1, p. 47-109.

⁵⁵ Susan Parisi, *Acquiring Musicians and Instruments in the Early Baroque: Observations from Mantua*, în *J. Musicol.*, 14, 1996, 2, p. 117-150.

⁵⁶ Juan Ruiz Jiménez, *Power and Musical Exchange: The Dukes of Medina Sidonia in Renaissance Seville*, în *Early Music*, 37, 2009, 3, p. 401-415; Mary Tiffany Ferer, *Queen Juana, Empress Isabel, and Musicians at the Royal Courts of Spain (1505-1556)*, în *TVNM*, 65, 2015, No. 1/2, p. 13-36; John Rosselli, *From Princely Service to the Open Market: Singers of Italian Opera and Their Patrons 1600-1850*, în *Cambridge Opera Journal*, 1, 1989, 1, p. 1-32; Anna Keay, *The Magnificent Monarch Charles II and the Ceremonies of Power*, Continuum, London, 2008, p. 145-171.

⁵⁷ Vezi Eduard Rusu, *The Bagpipers and the Games of the Princely Court*, în Iulian Boldea, Cornel Sigmirean, Dumitru Buda (edit.), *Paths of Communication in Postmodernity*, Arhipelag XXI Press, Târgu Mureș, 2020, p. 94-103.

arăbești, chinezești, tătărești, franțuzești, spaniole și poloneze⁵⁸, aspect care ne duce cu gândul la faptul că marile culturi europene și orientale aveau „reprezentanți” artistici la curtea domnului român. Există, de asemenea, și domni anteriori lui Brâncoveanu, dar și posteriori, care întrețineau formații muzicale sau artiști străini veniți în general pe filieră transilvăneană, cei occidentali, și pe filieră otomană, cei orientali. Putem face chiar o paralelă între aceste curți și cele românești pe baza diferitelor liste sau informații, constatând că există mari asemănări din aceste puncte de vedere, cu mențiunea că muzica practică în Occident, întâlnită și la curțile domnilor români, își împarte monopolul cu cea orientală care, de obicei, este preferată primeia, până spre finalul secolului al XVIII-lea.

În aceiași direcție, regina Elisabetha I a Angliei (1558-1603) a fost cunoscută pentru reputația sa de muzician, fiind interpretă la mai multe instrumente muzicale, dar și compozitoare. Aceste abilități au devenit în concepția contemporanilor o modalitate de exprimare a puterii ei, iar poziția sa de monarh prin voia lui Dumnezeu și abilitățile sale au ridicat-o deasupra șabloanelor stereotipe presupuse de faptul că era femeie. Ba mai mult, suverana chiar a folosit muzica pe post de instrument politic, fiind conștientă de multiplele mesaje care se pot transmite prin aceasta, influențându-și oaspeții străini prin intermediul ei și încercând să obțină unele avantaje. În acest sens, este cunoscut faptul că regina a trimis sultanului Mehmed al III-lea o orgă și un organist (Thomas Dallam) ca să netezească și să pregătească o alianță politică cu Imperiul Otoman, încercând – și prin aceasta – să obțină o atitudine favorabilă din partea padișahului⁵⁹. Elisabetha era privită drept o reprezentare personificată a muzicii, destinată să aducă pacea și ordinea Epocii de Aur⁶⁰, așa cum a fost catalogată perioada guvernării ei. Observăm că, prin intermediul muzicii lucrurile pot să capete o aură pozitivă, inefabilă, iar o persoană caracterizată prin talentul și preocupările sale muzicale, fiind și regină pe deasupra, poate fi privită ca un monarh perfect, care contribuie prin dimensiunea personalității sale la armonia și pacea unui popor într-o anumită perioadă de timp.

Un alt aspect al relației monarhilor cu muzica, care denotă faptul că aceștia erau ocrotitori și patroni ai ei, situație des întâlnită în Occident, este reflectat de dedicația făcută lui Constantin Brâncoveanu de către Filotei sin Agăi Jipei, autorul *Psaltichiei rumânești*: „blagocestivului, prealuminatului, preainălțatului și de Hs. Iubitorul Domnului nostru, Domnului, Domnului Ion Constandin Băsărabă Voevod a toată

⁵⁸ *Călători străini despre Țările Române*, vol. VIII, îngrijit de Maria Holban, M. M. Alexandrescu-Dresca Bulgaru, Paul Cernovodeanu, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1983, p. 128.

⁵⁹ Hikmet Toker, *The Musical Relationship Between England and the Ottoman Empire*, în *RMJ*, 7 (1), 2019, p. 1965.

⁶⁰ Katherine Butler, “By Instruments her Powers Appear”: *Music and Authority in the Reign of Queen Elizabeth I*, în *RQ*, 65, 2012, 2, p. 368-369. Vezi și *Ibidem*, fig. 7, p. 1973.

Ungrovlahia, marelui Brâncovean”⁶¹. De aici, putem observa că totul se desfășura în sfera de influență a Domniei și că toate manifestările de acest fel aveau legătură strânsă cu persoana domnului, cel care pare a fi fost, în același timp, un supervisor dar și un utilizator al ei.

În aceeași sferă a muzicii religioase și a patronilor ei, putem observa că exemplul lui Brâncoveanu nu este unul singular. Știm cât de mult contribuia muzica religioasă la preamărirea împăratului bizantin, model care a fost preluat – într-o oarecare măsură – și de către ceilalți monarhi ortodocși, mai ales după căderea Bizanțului. Situații similare se regăsesc și în Europa Apuseană, acolo unde monarhii se prevalau de muzica religioasă pentru a-și făuri o imagine a personalității proprii și pentru a o oferi publicului, chiar dacă aceasta nu era mereu reală. Astfel, elita politică a Venetiei era foarte receptivă la mesajul și sensul muzicii în contextul civic. Dogii secolului al XV-lea utilizau muzica ca parte a unui program de mărire și evidențiere politică publică, care includea festivaluri și monumente sculptate. Erau foarte atenți să se erijeze în slujitori ai Statului, făcând totodată tot posibilul pentru a-și mări influența și atributele peste limitele impuse de funcția pe care o ocupau. Aparițiile publice erau grandioase și fastuoase în toate elementele lor. Francesco Foscari și-a sporit semnele maiestății și puterii prin comandarea unor creații muzicale, precum motetele, servind astfel atât lui, cât și Republicii. Aceste creații muzicale dedicate propriei persoane răsună și amplifică temele prezentate în alte cadre, în special în sculptura monumentelor pe care le-a comandat⁶². Se presupune că fiecareia dintre dogi i-au fost compuse motete, chiar dacă nu toate s-au păstrat. Textele acestor cântări religioase fac referire la persoana dogelui și îi preamăresc memoria⁶³. La fel se întâmplă și cu habsburgii, pentru încoronarea cărora se compuneau cântări speciale, precum acele „Magnificat” – așa cum s-a întâmplat, de exemplu, cu Ferdinand al II-lea în anul 1618, când a fost încoronat rege al Ungariei – cântări care serveau și în scopuri politice⁶⁴. În contextul Războiului de Treizeci de Ani, muzica religioasă a reprezentat unul dintre elementele combative, propagând prin intermediul unor creații religioase, precum motetul, idei și doctrine. Astfel, curtea habsburgică s-a folosit de această creație muzicală religioasă în promovarea ideilor sale

⁶¹ Sebastian Barbu-Bucur, *Filotei sin Agăi-Jipei. Psaltichie rumânească. I. Catavasier*, în *Izvoare ale muzicii românești*, vol. VII A, Editura Muzicală, București, 1981, p. 47.

⁶² Julie E. Cumming, *Music for the Doge in Early Renaissance Venice*, în *Speculum*, 67, 1992, 2, p. 328-329. Vezi și Jamie Greenberg Reuland, *Music and Ritual in Venice and its Mediterranean Empire (1200-1500)*, a dissertation presented to the Faculty of Princeton University in candidacy for the degree of doctor of philosophy, 2014, p. 67-112.

⁶³ *Ibidem*, p. 325.

⁶⁴ Steven Saunders, *op. cit.*, p. 371-372, 380.

și a făcut ca muzica, modalitate de exprimare a sentimentului religios, să fie introdusă în agenda politică⁶⁵.

Prezența religiei, dar mai ales a religiei servind intereselor monarhului, a fost una dintre constantele întâlnite zilnic la curțile imperiale. Deoarece religia reprezintă un factor important al coeziunii sociale, iar ceremoniile au constituit un element fundamental al ierarhiei și al pozițiilor sociale, monarhul a controlat toate aceste ceremonii, asociind imaginea și misiunea sa cu un plan sfânt⁶⁶. În acest cadru, încoronarea cu toate aspectele pe care le presupune reprezintă cea mai importantă manifestare a puterii politice a unui monarh. În această ceremonie întreaga atenție este concentrată exclusiv asupra personajului ridicat în rang, iar simbolismul merge până la asemănarea lui cu Dumnezeu, în scopul evidențierii puterii sale care provine de la divinitatea supremă⁶⁷. Acest cadru presupune, pe lângă o multitudine de elemente și simboluri, fiecare cu gradul său de importanță, și muzică. Muzica este, în primul rând, religioasă și mai apoi laică, întrucât acest ceremonial se desfășoară inițial într-o atmosferă liturgică. Atât în lumea ortodoxă, catolică, cât și în cea protestantă, cântările special compuse în cinstea monarhului pentru evenimentul încoronării au menirea de a focusa atenția pe poziția sa de centru al ceremonialului și de a o evidenția⁶⁸.

Revenind, la curțile europene se creau așa-numitele „dinastii de familii de cântăreți” care, după ce se stabileau într-un anumit loc, își consolidau poziția și deveneau treptat influenți, iar familia lor servea curtea din punct de vedere muzical o perioadă mai lungă de timp⁶⁹. Păstrând proporțiile, situații similare se pot observa chiar și în Moldova și Țara Românească, acolo unde diverși membri ai meterhaneli, spre exemplu, se stabilesc definitiv aici, iar urmașii devin la rândul lor muzicanți, slujind aceleași curți. Această modalitate poate fi observată, chiar mai clar, și în cazul lăutarilor care, din tată în fiu, perpetuează muzica și arta populară, slujind la curtea domnească.

Pe baza muzicii aulice s-au iscat uneori și dispute și controverse politice. Un exemplu în acest sens este chiar curtea regelui Ludovic al XIV-lea, unde s-au provocat disensiuni cu conotații politice, deoarece cardinalul Mazarin a încercat să impună opera italiană la curtea Franței. Acest aspect a fost asociat cu nepopularitatea persoanei cardinalului, dar și cu viziunile sale politice pro italiene, fapt care a condus la o reacție

⁶⁵ Andrew H. Weaver, *Music in the Service of Counter-Reformation Politics: The Immaculate Conception at the Hapsburg Court of Ferdinand III (1637-1657)*, în *Music Lett.*, 87, 2006, 3, p. 362.

⁶⁶ Ana Isabel Ribeiro, *op. cit.*, p. 267.

⁶⁷ Cf. Cristina Gelan, Elena Predescu, *Mythologie politique du Moyen-Age: le pouvoir royal est d'essence divine*, în *AUVT, Secțiunea Litere*, 1 (8), 2010, p. 76-77.

⁶⁸ Pentru cântările specifice ungerii domnilor români, vezi Eduard Rusu, *Câteva aspecte referitoare la ungerea domnilor Moldovei și Țării Românești în sec. XVII-XVIII*, în Pr. prof. dr. Viorel Sava, *Slujind adevărul, slujim pe Dumnezeu și pe oameni*, Editura Doxologia, Iași, p. 686-699.

⁶⁹ Britta Kägler, *op. cit.*, p. 84-85.

din partea regelui. Ludovic al XIV-lea și Jean-Baptiste Lully (italian de origine), cel care era muzicianul oficial al regatului, dar și cel mai respectat din breasla lui, i-au răspuns adoptând o politică cu scopuri propagandistice, naționalizând stilul muzical creat de Lully prin înființarea Academiei Regale de Muzică, garantându-i astfel dreptul exclusiv de a-și susține spectacolele publice⁷⁰.

Alaiurile și procesiunile regale erau o altă formă de manifestare a puterii, reprezentând chiar una dintre principalele astfel de mijloace. Un exemplu în acest sens, poate fi Carol al V-lea carea după ce a fost încoronat rege al Sfântului Imperiu Roman de Națiune Germană, a intrat în Bologna, în anul 1529, însoțit de întreaga curte regală și de toți muzicienii săi, de demnitari, de însemnele puterii politice, în general de toată splendoarea curții, timp în care populația îl aclama strigând: „Cesare, Cesare, Carlo, Carlo, Imperio, Imperio!”⁷¹.

Referindu-ne strict la dimensiunea politică a muzicii și la diferitele fațete pe care aceasta le poate purta, într-o situație similară s-a aflat și Ștefan cel Mare atunci când a luat scaunul domnesc al Moldovei, poporul răspunzând la întrebarea dacă îl vrea domn, prin aclamația: „În mulți ani de la Dumnezeu să domnești”⁷². Desigur, exemplul referitor la domnul moldovean are o mai mare legătură și un mai puternic fundament în lumea bizantină, acolo unde astfel de aclamații sunt specifice unor asemenea contexte, dar, în fond, ambele exemple ilustrează aceeași realitate.

Scopul alaiurilor și al cavalcadelor era să treacă pe cât mai multe străzi, pentru a putea fi văzute de cât mai mulți oameni, pentru a-i impresiona. Era o modalitate prin care populația putea fi convinsă de puterea conducătorului⁷³. Centralitatea monarhului se manifestă și prin alaiurile cu care el apare, alcătuite din supușii lui, cei care contribuie prin munca lor la evidențierea publică a acestuia. El este centrul absolut al sistemului, iar prezența sa organizează spațiul și istoria⁷⁴.

De aceea, vom observa cât de mult preț se pune pe acest gen de manifestare și la curtea Moldovei sau a Țării Românești, în special atunci când domnul venea din Imperiul Otoman, după ce obținuse acolo scaunul țării.

Alaiurile organizate cu prilejul primirii soliilor erau, de asemenea, ocazii când domniile își manifestau evident puterea, prin intermediul diverselor mijloace specifice,

⁷⁰ Don Fader, *The Honnête homme as Music Critic: Taste, Rethoric, and Politesse in the 17th-Century French Reception of Italian Music*, în *J. Musicol.*, 20, 2003, 1, p. 4.

⁷¹ Gülru Necipoğlu, *Süleyman the Magnificent and the Representation of Power in the Context of Ottoman-Hapsburg-Papal Rivalry*, în *The Art Bulletin*, 71, 1989, 3, p. 410.

⁷² Grigore Ureche, *Letopiseșul Țării Moldovei*, ediție îngrijită, studiu introductiv, indice și glosar de P. P. Panaitescu, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1958, p. 83.

⁷³ Peter Rietberger, *Power and Religion in Baroque Rome. Barberini Cultural Policies*, Brill, Leiden•Boston, 2006, p. 195.

⁷⁴ Radu G. Păun, *op. cit.*, p. 402-403.

printre care un loc important îl ocupa muzica. Gradul de spectaculozitate creștea în funcție de importanța solului pe care-l întâmpinau și, de aceea, putem deosebi mai multe feluri de manifestări⁷⁵.

O altă modalitate de expunere a monarhului și a atributelor sale a fost masa festivă⁷⁶. O astfel de masă, prin toate elementele ei caracteristice, începând cu locația și terminând cu vesela, sugera în anumite gradații puterea pe care o deținea monarhul față de toți cei prezenți, și mai ales în fața oaspeților străini⁷⁷. Mesele festive care erau date în cinstea oaspeților importanți veniți la curtea papală, spre exemplu, erau ocazii importante în care muzica de diverse feluri putea fi surprinsă, jucându-se chiar piese întregi sau interpretându-se opere⁷⁸. De aceea, masa nu era doar un simplu cadru al reprezentării, ci și un instrument de comunicare și de propagandă eficace, menit să facă diferența și să etaleze atributele suveranului⁷⁹.

Toate aceste elemente sau etape din viața unui suveran au corespondent și în cultura orientală, în special în cea a Imperiului Otoman. Având în vedere proximitatea Moldovei și Țării Românești față de Imperiu, dar și marea influență pe care o exercita Poarta asupra acestor țări, inevitabil au fost împrumutate elemente de ceremonial, precum și de limbaj politic, așa cum au fost preluate și atitudini, mentalități, modalități de raportare la cotidian și altele care țin de „moda orientală”. În acest context – din punctul nostru de vedere – domnii români au creat un melanj de elemente specifice atât Occidentului, cât și Orientului, pe care le-au dezvoltat și le-au înglobat în protocolul și în modalitatea lor de reprezentare publică și de raportare la ceremonial. Nu putem afirma că cele două țări românești au preluat un model sau altul, întrucât există dovezi clare în favoarea ambelor direcții. De aceea, credem că mai corect este să admitem că Moldova și Țara Românească au reprezentat un teritoriu de confluență a celor două mari curente culturale⁸⁰, aspect care este foarte vizibil din punct de vedere muzical.

Dacă până acum am vorbit despre muzică, în general, ca simbol al puterii politice, vom încerca, în continuare, să identificăm și să prezentăm instrumentele muzicale care au fost considerate ca fiind prin excelență un atribut al suveranității, accesibile doar suveranului. Instrumentele în cauză sunt trompeta și toba, cele ce au

⁷⁵ Vezi Eduard Rusu, *Music of the Embassies*, în Iulian Boldea, Cornel Sigmirean, Dumitru Buda, *op. cit.*, p. 104-112.

⁷⁶ Pentru muzica meselor festive din Moldova și Țara Românească, vezi Eduard Rusu, *Muzica oșezilor domnești*, în *Revista Bibliotecii Academiei Române*, 3, 2018, 2, p. 25-39.

⁷⁷ Anna Keay, *The Ceremonies of Charles II's Court*, Queen Mary University of London, 2004, p. 94-96.

⁷⁸ Peter Rietberger, *op. cit.*, p. 204-205.

⁷⁹ Maria Magdalena Székely, *La célébration de la victoire en Moldavie à 1518*, în *Classica et Christiana*, 10, 2015, p. 340.

⁸⁰ Cf. și Răzvan Theodorescu, *Civilizația românilor între medieval și modern. Orizontul imaginii (1550-1800)*, volumul II, Editura Meridiane, București, 1987, p. 32-33.

reprezentat inițial puterea pe câmpul de luptă și care au fost incluse ulterior și în alaiurile și procesiunile imperiale și regale ca notă distinctivă, asemenea unei insigne. Tradiția folosirii ansamblurilor de trompetiști ca simbol al autorității guvernamentale este veche și obișnuită persoanelor de rang înalt, fie ei regi, prinți sau nobili, care le utilizau la apariția în public, marcându-și astfel prezența în chip ceremonios și evidențiindu-și atributele⁸¹. Papa Alexandru al III-lea a acordat privilegiile speciale Venetiei, acestea constând în permisiunea de a avea „trionfi”. Aceștia constituiau un gen de accesorii transportate în procesiuni și care indicau anumite privilegii, precum utilizarea trompetelor de argint în fruntea alaiului. Acest aspect indica faptul că dogii Venetiei erau egali în rang cu regii⁸². Tocmai pentru faptul că trompetele de argint erau un atribut al regalității⁸³, Constantin Brâncoveanu a avut de suferit în urma comandării trompetelor și tobelor de argint de la Viena⁸⁴, având în vedere că el era un principe aflat sub suzeranitate otomană, iar acest privilegiu nu-i era permis.

Un alt exemplu de reprezentare politică prin intermediul muzicii, mai exact al trompetelor, este ceremonia prestării omagiului de la Colomeea, din 12 septembrie 1485 de către Ștefan cel Mare în fața regelui Poloniei Cazimir al IV-lea. În acest context, la debutul ceremoniei domnul moldovean se apropie de tronul pe care era așezat regele polonez, timp în care trompetele lui și ale regelui cântau, marcând momentul⁸⁵. Această imagine ne oferă un cadru al unei astfel de manifestări ceremoniale de o importanță majoră, unde reprezentanții celor două entități politice care se întâlnesc acum sunt indicați și evidențiați de muzica trompetelor proprii. Având în vedere importanța acordată acestui instrument muzical în Europa acelei perioade, momentul capătă un plus de importanță, întrucât trompeta era din punct de vedere muzical reprezentantul prin excelență al suveranității și al puterii emenate de aceasta.

Ansamblul trompetă-tobă a fost foarte important. La curtea lui Filip al III-lea cel Bun al Burgundiei (1419-1467) a fost considerat ca un factor care conferea prestanță fapt pentru care acești instrumentiști s-au bucurat de unele privilegii și au format un grup distinct în cadrul curții⁸⁶. Importanța acestor instrumente muzicale în

⁸¹ Timothy J. McGee, *Dinner Music for the Florentine Signoria (1350-1450)*, in *Speculum*, 74, 1999, 1, p. 106.

⁸² Julie E. Cumming, *op. cit.*, p. 356.

⁸³ Edmund A. Bowles, *Instruments at the Court of Burgundy (1363-1467)*, in *The Galpin Society Journal*, 6, 1953, p. 48.

⁸⁴ Cf. Anton-Maria del Chiaro, *Istoria delle moderne rivoluzioni della Valachia*, ediție de N. Iorga, București, 1914, p. 166; 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. 151.

⁸⁵ Victor Eskenasy, *Omagiul lui Ștefan cel Mare de la Colomeea (1485). Note pe marginea unui ceremonial medieval*, în *Ștefan cel Mare și Sfânt 1504-2004. Portret în istorie*, carte tipărită cu binecuvântarea Înalț Prea Sfințitului Pimen, Arhiepiscop al Sucevei și Rădăuților, Sfânta Mănăstire Putna, 2003, p. 454.

⁸⁶ Edmund A. Bowles, *op. cit.*, p. 47-48. Cf. și Jacques Attali, *Noise. The Political Economy of Music*,

reprezentarea politică reiese și din faptul că unele personaje de sânge regal au învățat să cânte la ele. Astfel, ducele de Saxe-Weimar a fost trompetist, trecând prin toată pregătirea necesară, iar prințul von Wittgenstein a fost considerat cel mai bun toboșar din vremea sa⁸⁷.

În ceea ce privește relația muzică-putere în tradiția și practica de influență orientală, referindu-ne aici la Imperiul Otoman, lucrurile sunt similare. Tradiția islamică a triburilor arabe pune mare accent pe reprezentarea politică prin intermediul tobelor sau a formațiilor muzicale alcătuite din tobe. Toba era atât de importantă, încât reprezenta unul dintre principalele elemente prin care califul îi legitima pe conducătorii de trib⁸⁸. Acest obicei a fost preluat și de către otomani, cei care au dezvoltat formațiile muzicale alcătuite inițial doar din tobe, ajungându-se la celebra meterhanea, foarte cunoscută inclusiv în Occident, începând cu secolul al XVII-lea. În cadrul Imperiului Otoman meterhaneaua reprezenta simbolul puterii sultanului, iar acesta îi legitima pe marii demnitari ai imperiului, inclusiv pe domnii români, prin oferirea însemnelor politice, printre care se regăsea și această formație de muzică militară⁸⁹. Mai mult, o anumită tobă numită „kös” aparținea exclusiv meterhanei sultanului, iar în lipsa acestuia, atunci când marele vizir conducea armatele otomane la război în locul sultanului, toba kös reprezenta persoana și centralitatea puterii suveranului⁹⁰.

Observăm, așadar, și în acest caz, aceeași strânsă legătură dintre putere și muzică, doar că manifestată relativ altfel, în funcție de percepțiile specific orientale. Cu atât mai mult merită studiată această relație și în cazul Moldovei și Țării Românești, întrucât aici s-au întâlnit cele două lumi și s-au influențat reciproc, coexistând.

Am încercat să creăm – prin intermediul informațiilor expuse mai sus – un cadru larg și o privire de ansamblu asupra muzicii și a aportului său în reprezentarea politică.

Translation by Brian Massumi, Foreword by Fredric Jameson, Afterword by Susan McClary, University of Minnesota Press, Minneapolis•London, 1985, p. 53.

⁸⁷ Caldwell Titcomb, *Baroque Court and Military Trumpets and Kettledrums: Technique and Music*, în *The Galpin Society Journal*, 9, 1956, p. 59.

⁸⁸ Cf. H. G. Farmer, *Ṭabl-Khāna*, în *The Encyclopaedia of Islam*, new edition, P.J. Berman, Th. Bianquis, C. E. Bosworth, E. Van Donzel, W. P. Heinrichs (edit.), volume X, T-U, Brill, Leiden, 2000, p. 35. Cf. și Eduard Rusu, *The Political Symbolic and Musical Artistic Role of the Mehterhane*, p. 17-23.

⁸⁹ Cf. Dimitrie Cantemir, *Istoria creșterilor și a descreșterilor curții othomannice sau aliothmannice de la primul început al neamului, adusă pînă în vremurile noastre*, în trei cărți, volumul I (cărțile creșterii, I-II), ediția a II-a revizuită. Prefața traducerii românești Acad. Virgil Cândea. Traducerea românească și indice de Dan Slușanschi, Editura Paideia, București, 2012, p. 187-188; Halil Inalcık, *Imperiul Otoman. Epoca clasică 1300-1600*, ediție și studiu introductiv de Mihai Maxim, traducere, notă, completarea glosarului și a indicelui de Dan Prodan, Editura Enciclopedică, București, 1996, p. 107.

⁹⁰ Francis Graeme, *European Cultural Appropriation of Percussion Instruments from the Ottoman Empire*, Lecture Recital Research Paper, March 21, 2008 (<http://www.pas.org/docs/default-source/thesisdissertations/european-cultural-appropriation-of-percussion-instruments-from-the-ottoman-empire-by-graeme-francis.pdf>), p. 5.

Este evident faptul că muzica a fost unul dintre elementele importante de reprezentare politică aflate la dispoziția deținătorilor de putere și, de aceea, ea a fost atât de importantă și populară, exploatându-se capacitățile ei cât de mult posibil. Indiferent de natura ei, muzica a reprezentat o modalitate eficientă de comunicare, dar și o posibilitate bună de transmitere a mesajelor cu un conținut subliminal.

Ni se poate imputa multitudinea exemplelor care nu aparțin aceluiași cadru sau context politic, ca și alăturarea de exemple din perioade diferite de timp, însă, aspectul pe care l-am urmărit cu prilejul realizării acestui studiu a fost prezentarea relației muzică-putere politică și observarea felului în care aceasta se manifestă și îl ridică pe suveran deasupra celorlalți, evidențiindu-l și individualizându-l. Credem că această idee se poate desprinde din oricare exemplu pe care l-am oferit, chiar dacă între acestea există uneori o discrepanță de natură geografică, culturală, politică sau temporală. Muzica – și implicit mesajele transmise prin intermediul acesteia – nu ține cont de niciuna dintre aceste „bariere”, ci doar le „folosește”, îmbrăcând diverse forme și înfățișări, tocmai pentru a putea fi mai accesibilă și pentru a putea fi „livrată” în funcție de specificul fiecărei persoane, perioade sau zone. În acest caz, scopul ține mai puțin cont de mijloace, mai ales că acesta este unul bun, pozitiv.

MUSIC AND POLITICAL POWER – A CONCEPTUAL APPROACH

(Abstract)

In order to be able to observe the connection of music with political power, but also the way in which it is done, we will have to see the context and the elements that help put this fact into practice. We propose an incursion into the European history of the music-power relationship, referring at the same time to the Oriental conception regarding the same aspect. We also want to see the pattern or support in which this relationship can be applied, referring to the ceremony and ritual and to how they are used in the aid of the public expression of the monarch. Here we will also discuss the main hypostases in which music is visibly an instrument in the arsenal of political power. The framework that we will try to expose is intended to familiarize us with the subject of this text and to be a starting point in analyzing political power from a music perspective.