

MUZICA OSPETEȚELOR DOMNEȘTI

Eduard RUSU

Abstract: The festive dinners featured special occasions of interaction while establishing friendly connections between hosts and guests. In Moldavia and Wallachia, during the 17th and 18th centuries, these were a reason of great joy and several opportunities for relaxation, both culinary and artistic. The artistic side, manifested mainly through music and dance, included several ways of conveyance. One of them was represented by the military music, aiming at introducing diners, announcing the arrival of various dishes and marking various stages of the meal, such as the toasting ritual. Another one was the varied environmental Turkish music dedicated to the prince's reign, the waiters' music or peasants' acapella, while various indigenous or foreign dances, together with the accompanying music, represented a means of artistic expression. Regardless of the political context and the diversity of the people, the music was a symbol of the ruling power and a way to manifest it during the meals.

Keywords: ruler, festive dinner, ceremony, music, mehter music, drum, trumpet.

Masa reprezintă o formă de ospitalitate și în același timp este o formă de destindere și de apropiere între gazde și oaspeți. A invita la masă pe cineva, reprezintă o formă de politețe, de stimă, cu avantaje reciproce. Participând la o astfel de masă, fiecare dintre participanți își demonstrează interesul față de motivele ce i-au făcut să fie împreună, iar invitații își pot manifesta astfel stima față de gazda care i-a invitat, în general, ritualul mesei adună persoane care au interese și preocupări comune.

Referitor la perioada istorică cuprinsă între secolele XVII-XVIII, mesele festive, aveau de cele mai multe ori caracter personal, relaxant, datorită multitudinii felurilor de mâncare, a muzicii și a dansului, dar și a vinului, după consumarea căruia „convorbirea dintre oaspeți ajungea tot mai prietenoasă și mai liberă”¹. Domnii români își manifestau din plin calitatea de gazde bune, cele mai multe mărturii evidențiind bogăția și somptuozitatea meselor, în contrast, în multe cazuri cu realitatea din țară. Prin întregul ritual al mesei, oaspeții aveau parte nu doar de un festin culinar, ci și de o adevărată petrecere, prin contribuția adusă de dansurile populare românești și de diversele formații muzicale, ce interpretau muzica locului, dar și diverse muzici străine.

Exista o întregă etichetă la curțile celor două țări, asigurată de personalul specializat precum: medelnicerul, paharnicul, stolnicul, clucerul, slugerul, pitarul, jîtnicerul, împreună cu subalternii lor, cei care se ocupau de aprovizionarea și de ospetele de la curtea domnească². Conform relatărilor ce surprind ceremonialul mesei, observăm că masa reprezenta un aspect important și i se dădea atenția cuvenită, respectându-se cu rigoare regulile și obiceiurile, în funcție de specificul fiecărei curți domnești.

Din punct de vedere muzical, ceremonialul mesei nu prezintă diferențe notabile pentru cele două secole vizate, de aceea nu vom urmări o abordare cronologică, pentru a putea scoate mai bine în relief aspectele referitoare la fiecare etapă a ceremonialului în parte.

Masa reprezintă una din principalele ocazii în care muzica era prezentă, ca parte integrantă și care, după cum vom vedea, oferă posibilități de manifestare multiple, atât cu caracter oficial, cât și particular, prin participarea mai multor formații muzicale, care interpretau mai multe genuri de muzică. Varietatea muzicală reiese și dintr-o relatare a lui Ion Neculce, conform căreia, domnul Grigorie al II-lea Ghica participa des la mari ospete „cu cântări și cu feluri de feluri de muzici, în toate zilele”³.

La curtea domnească sau în alte situații în care era prezent domnul, masa era anunțată de semnalul sonor al instrumentelor muzicale, de obicei

¹ *Călători străini despre Țările Române*, vol. V, îngrijit de Maria Holban, M. M. Alexandrescu-Dersca Bulgaru, Paul Cernovodeanu, București, Editura Științifică, 1973, p. 65.

² Nicolae Stoicescu, *Sfatul Domnesc și marii dregători din Țara Românească și Moldova (sec. XIV-XVII)*, București, Editura Academiei, 1968, p. 263.

³ Ion Neculce, *Opere. Letopisețul Țării Moldovei și O samă de cuvinte*, ediție critică și studiu introductiv de Gabriel Ștrempel, București, Editura Minerva, 1982, p. 725.

trâmbițe și tobe⁴. Un exemplu în acest sens este vizita lui Paul Strassburg, care trece în anul 1632 prin Țara Românească, spre Constantinopol, având și o scrisoare pentru domnul țării de la regele Suediei, Gustav al II-lea Adolf. A doua zi, după ce solul își îndeplinește misiunea diplomatică este invitat de către domn la masă, în sunetele cornurilor și ale trâmbițelor, care au creat un mare zgomot⁵. Caracterul ceremonial al mesei este sugerat de prezența cornurilor și a trâmbițelor, care fac introducerea evenimentului ce urma să se desfășoare și îi conferă acestuia un aspect solemn, urmând ca apoi tot muzica să schimbe atmosfera solemnă în una degajată, familiară.

După ce începea masa, felurile de mâncare ce veneau de la bucătărie erau aduse în sunetele tobelor, trâmbițelor, fluiereilor⁶ sau a tamburinelor, „iar muzica le întovărășea”⁷. Din aceste exemple observăm că masa și apoi felurile de mâncare servite la masă erau introduse prin semnale sonore, probabil de forma unui „intro”, iar suprapus peste aceste semnale sau după ele, muzica ce aparținea diverselor formații muzicale prezente la masa domnească, cânta și ea. Acest lucru poate fi probat de o relatare a lui Paul din Alep, conform căreia „aici [Țara Românească] este totdeauna obiceiul ca, atunci când servitorii încep să aducă farfuriile de la bucătărie, să fie de față lăutarii și să tragă o cântare din fluierile și din tobele lor”⁸.

Pe parcursul mesei, pentru a crea o atmosferă plăcută și relaxantă, muzica creștină și turcească⁹, cânta tot timpul¹⁰, iar de fiecare dată când domnul bea (toasta), semnalele sonore amintite își făceau iar simțită prezența, urmate imediat de trei lovituri de tun¹¹. Rânduiala închinării paharelor, este descrisă de mai mulți autori, fiecare dintre ei surprinzând anumite detalii. Cele mai

⁴ Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, traducere după originalul latin de Gh. Guțu, București, Editura Academiei, 1973, p. 231; *Călători străini despre Țările Române*, vol. IV, îngrijit de Maria Holban, M. M. Alexandrescu-Dersca Bulgaru, Paul Cernovodeanu, București, Editura Științifică, 1972, p. 500.

⁵ *Ibidem*, vol. V, p. 64-65.

⁶ *Ibidem*, vol. VI, volum îngrijit de M. M. Alexandrescu-Dersca Bulgaru și Mustafa Ali Mehmet, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1976, p. 69.

⁷ *Ibidem*, p. 112.

⁸ *Ibidem*, p. 162.

⁹ Dimitrie Cantemir, *op. cit.*, p. 231.

¹⁰ *Călători străini despre Țările Române*, vol. II, îngrijit de Maria Holban, M. M. Alexandrescu-Dersca Bulgaru, Paul Cernovodeanu, București, Editura Științifică, 1970, p. 438; *ibidem*, vol. VI, p. 69; *ibidem*, vol. VIII, îngrijit de Maria Holban, M. M. Alexandrescu-Dersca Bulgaru, Paul Cernovodeanu, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1983, p. 222-223.

¹¹ *Ibidem*, vol. VI, p. 112-113; *ibidem*, vol. VIII, p. 223.

complete descrieri ale unui asemenea ritual se găsesc la Paul din Alep și la Gheorgachi, al doilea logofăt. Conform lui Paul de Alep, ceremonialul se desfășura astfel:

„Primul pahar l-a închinat domnul pentru Dumnezeu și el a spus să se toarne de două și de trei ori pentru toți cei de față. În al doilea rând el a închinat în cinstea sărbătorii [Boboteaza]; în al treilea rând, în sănătatea sultanilor turcilor, de trei ori, iar în clipa când domnul nostru începea să golească paharul, se slobozeau îndată trei tunuri și se suna de trei ori din tobe, fluiere, cornuri și trâmbițe”.

Șirul închinărilor continua în aceeași manieră, iar când se pomenea numele celui în cinstea căruia se închina „s-au slobozit tunurile, s-a bătut din tobe și s-a scos un concert de sunete de cornuri, trâmbițe și din toate celelalte instrumente ca dintr-un singur glas”¹². Cântarea simultană a instrumentelor muzicale în momentul închinării paharelor este surprinsă și în relatarea referitoare la solia suedeză, condusă de Clas Brorsson Ralamb, din anul 1657, care trece prin Târgoviște, în drumul ei spre Constantinopol. La masa festivă oferită de domn, la momentul închinării paharelor, în cinstea sultanului și a conducătorilor țărilor vecine, conform obiceiului, la fiecare pahar se cânta din scripci, buciume, tobe, țimbale și alte instrumente turcești, ce cântau împreună, făcând mare zgomot¹³. Semnalele sonore ce marcau toastarea în cinstea fiecărei persoane erau cântate simultan, iar termenul „concert”, folosit în prima descriere, nu corespunde înțelesului actual, din punct de vedere muzical, ci mai degrabă corespunde cu termenul „zgomot”, folosit în cea de-a doua descriere, sonoritățile constând într-o gălăgie inteligibilă, în consens cu multe astfel de momente petrecute la curtea domnilor români și relatate de călătorii străini. Există și probabilitatea ca, atunci când instrumentele se utilizau simultan, să cânte într-un anume fel, armonic, creând prin sunetul lor o muzică în sensul actual al cuvântului, dar ținând cont de faptul că sunt dese cazurile în care momente de acest gen sunt înfățișate ca fiind unele foarte zgomotoase, mai plauzibil este să credem că „muzica” lor era mai mult o gălăgie, cântată în maniera descrisă în anul 1786 de Lady Craven, care afirmă: „...și atunci urechile mi-au fost asurzite de gălăgia cea mai diabolică pe care am auzit-o vreodată

¹² *Ibidem*, vol. VI, p. 162.

¹³ *Ibidem*, vol. V, p. 611.

[...], am văzut tot felul de trompete, tipsii de aramă izbite una într-alta și tobe de toate mărimile – unele din ele, abia cât o ceașcă, erau înșirate pe jos și cei ce băteau în ele erau ghemuiți la pământ pentru a le putea bate. Fiecare muzicant se silea să acopere zgomotul vecinului printr-un zgomot mai mare – dacă ar fi fost cu puțință”¹⁴. Aceeași Lady Craven, a fost invitată de către domn la masa unde „a cântat înfiorătoarea muzică turcească, din când în când întreruptă de cea a lăutarilor, ale căror melodii erau absolut fermecătoare”¹⁵. „Înfiorătoarea muzică turcească” era muzica domnului formată din „piuline, tumbelchiuri și giamparale”, care începuse să cânte atunci când se servea ciorba¹⁶. Piulinele sau piculinele erau instrumente asemănătoare flautului, care emit sunete acute, iar tumbelchiurile erau mici tobe, specifice meterhanelei, acestea interpretând giamparale, dansuri de origine turcească, specifice Dobrogei. „Giampara” mai este denumit și instrumentul muzical „castanietă”, așa cum apare el tradus din limba italiană în unele locuri¹⁷, existând deci și posibilitatea ca relatarea să se refere atât la instrumentele muzicale, cât și la dansurile cu aceeași denumire. În Imperiul Otoman, membrele haremului dansau având în mâini castaniete turcești, denumite „çalpara”, fiind înconjurată de instrumentiști, suprapunând peste muzica acestora bătăile ritmice ale castaneitelor¹⁸. Același lucru se întâmplă probabil și în cazul mesei la care participă Lady Craven, ținând cont de influență turcească asupra Țărilor Române și știind faptul că, muzica și dansurile reprezentau principala formă de manifestare artistică în cadrul unei mese festive.

Spre deosebire de Paul din Alep, la Gheorgachi întâlnim în descrierea meselor festive și prezența cântăreților bisericești, cu ale lor cântări specifice, așa cum se întâmplă și în Imperiul Bizantin, atunci când psalții bisericilor din Constantinopol cântau imnuri în cinstea împăratului. De asemenea, Gheorgachi

¹⁴ *Ibidem*, vol. X, partea I, îngrijit de Maria Holban, M. M. Alexandrescu-Dersca Bulgaru, Paul Cernovodeanu, București, Editura Academiei Române, 2000, p. 721.

¹⁵ *Ibidem*, p. 723.

¹⁶ G. I. Ionescu-Gion, *Din istoria fanarioșilor. Studii și cercetări*, București, 1891, p. 216.

¹⁷ Mihai Viteazul în conștiința europeană I. Documente externe, ed. Ion Ardeleanu et al., București, Editura Academiei, 1982, p. 138; *Documente privitoare la istoria românilor culese de Eudoxiu Hurmuzaki*, vol. XII (1594-1602), cuprinzând documente adnotate și publicate de N. Iorga sub auspiciile Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice și ale Academiei Române, București, 1903, p. 81.

¹⁸ M. Emin Soydaş, *Musical performance at the Ottoman court in the sixteenth and seventeenth centuries*, în „Performa ’11” – Encontros de Investigação em Performance Universidade de Aveiro, Maio de 2011, p. 5-7.

surprinde mai detaliat etapele de desfășurare ale ceremonialului, precum și pe cei care contribuie la înfrumusețarea lui. Conform acestuia, închinarea paharelor are următorul parcurs:

„...întâi mitropolitul ridică un pahar de vin făcând orații pentru slava lui Dumnezeu și după ce bea domnul, îndată protopsaltul cu al doilea cântăreț și cu alți peveți încep a slavoslovi pe Dumnezeu cu obișnuitele cântări. Domul ridică al pahar de vin pentru sănătatea și biruința împăratului și se face slobozire de toate tunurile și focul cel mărunț, începând meterhaneaua și altă muzică ce este rânduită asupra mesei, [...]. Al treilea pahar ridică mitropolitul pentru sănătatea domnului, a doamnei și a beizadelelor și se face șanlic iarăși. Asemenea și cântăreții cântă polihronion [...]. După aceasta iarăși domnul ridică un pahar pentru mitropolit, însă acest pahar este fără șanlic, numai cântăreții cântă obișnuitele cântări. Domnul mai pe urmă ridică un pahar pentru arhieriei, pentru toată boierimea și norodul țării și face șanlic [...]. După aceasta, la cine vrea domnul, ori din arhieriei ori din boieri, iarăși mai închină, cum și ei unii către alții [...]”¹⁹.

Din relatarea acestui ceremonial observăm că desfășurarea lui era mai riguros stabilită decât în alte cazuri, fiecare închinare a paharelor având elemente distincte. Astfel, după prima ridicare a paharului, făcută de mitropolit, psaltii interpretează cântările obișnuite unui astfel de moment, care probabil conțin urări de sănătate și prosperitate, asemenea compoziției lui Anton Pann, *Urare*²⁰, cântată astăzi de către cântăreții bisericești în astfel de contexte. A doua închinare este făcută de către însuși domnul, în cinstea împăratului, adică a sultanului turcilor, după cum putem observa și din alte exemple, moment în care încep salvele de tun și de alte arme de foc mai mici, cântă meterhaneaua și alte formații muzicale prezente, probabil simultan, după cum am văzut descris la Paul din Alep. La a treia toastare, făcută din nou de mitropolit, în cinstea domnului și a familiei sale, se face șanlic (șenlic), care reprezintă o manifestare bucuroasă prin cântece și salve de tun. După aceasta, psaltii interpretează unul sau mai multe polihronioane - cântare de „la mulți ani”, adresată domnului, familiei sale sau ierarhilor. Urmează a patra închinare, făcută de domn în cinstea

¹⁹ *Literatură românească de ceremonial. Condica lui Gheorgachi, 1762*, studiu și text de Dan Simonescu, București, 1939, p. 282-283.

²⁰ Anton Pann, *Urare*, în *Cântările Sfintei Liturghii, colinde și alte cântări bisericești*, tipărite cu binecuvântarea Prea Fericitului Părinte Teoctist, Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, p. 350-352.

mitropolitului, fără șenlic, timp în care cântăreții interpretează aceleași cântări bisericești, ca la prima toastare, după care urmează alte ridicări de pahare, în cinstea diferiților demnitari prezenți, pentru care se face șanlic, cu tunuri, meterhanea și celelalte muzici.

Tot referitor la muzica ce se cânta pe parcursul unei mese festive, William Paget, aflat în anul 1701 în trecere prin Țara Românească, pe la curtea lui Constantin Brâncoveanu, consemnează faptul că, pe tot timpul ospățului la care a fost invitat, a cântat „muzica instrumentelor”²¹. Din această informație reiese că, în timpul meselor puteau cânta nu numai formațiile vocal-instrumentale, ci și cele doar instrumentale, probabil în funcție de disponibilitate sau de preferința domnului sau de specificul predominant al fiecărei țări în parte, afirmație probată prin relatarea soliei prințului Reprin în Țările Române, din anul 1775, când la masa oficială de la Iași, a cântat muzica moldovenească și s-au interpretat jocuri moldovenești²², iar în Țara Românească, în același context s-a cântat muzică instrumentală, iar în momentul închinării paharelor au sunat trâmbițele și tobele²³. Un alt exemplu întărește cele spuse până acum - în anul 1702, o solie aflată în trece prin Țara Românească și Transilvania este invitată în Brașov la masă iar pe tot timpul acesteia răsuna muzica instrumentelor, atât la prânz, cât și dimineața²⁴.

Ceremonialul mesei nu se încheia până nu se terminau „muzica și cântările”²⁵, abia apoi, cei invitați se retrăgeau. În consens cu ideea susmenționată, la o masă festivă putea cânta „muzica” sau „cântările/cântăreții” sau ambele simultan. Distincția între „muzică”, „cântări”, „muzica instrumentelor”, „muzica lăutarilor” și „muzica turcească”, apare destul de frecvent în relatările despre mese și ospete, așa încât se poate distinge o formă a felului în care muzica întregea ceremonialul mesei și nuanța puterea politică a domnului, în raport cu comesenii săi.

Una dintre primele relatări despre mesele de la curtea domnilor moldoveni și munteni, este cea despre banchetul oferit în toamna anului 1603, de către domnul Țării Românești, Radu Șerban, contelui Cavriolo, sol din partea

²¹ *Călători străini despre Țările Române*, vol. VIII, p. 222.

²² *Ibidem*, vol. X, partea I, p. 199.

²³ *Ibidem*, p. 205.

²⁴ *Ibidem*, vol. VIII, p. 221-222.

²⁵ *Ibidem*, vol. III, îngrijit de Maria Holban, M. M. Alexandrescu-Dersca Bulgaru, Paul Cernovodeanu, București, Editura Științifică, 1971, p. 659.

împăratului Rudolf al II-lea, cu misiunea de a-l confirma în scaunul domnesc. Banchetul oferit a fost unul regesc, tunurile și puștile se descărcau, tobe, tambure, trâmbițe și buciume cântau, iar atmosfera era una veselă, întreținută de cei invitați, boieri de frunte și sftnici²⁶.

Un alt caz, consemnează o altă față a meselor festive, privite din punct de vedere muzical. Ducele de Zbaraz, sol polonez aflat în trecere în anul 1622 prin Moldova, spre Constantinopol, este primit în Iași în sunetele trâmbițelor și este instalat la gazda sa, iar apoi este invitat la masă de către domn. Atmosfera sonoră de la curte este asigurată de muzicanții domnului, care „cântă o melodie nouă și se aud sunete neplăcute”²⁷. Nu se înțelege din text la ce anume se referea autorul relatării prin expresia „melodie nouă”, dar probabil, ne întâlnim și în acest caz cu aceeași diferență de percepție între muzica poloneză, occidentală și cea moldovenească, cu influențe orientale, așa cum se poate întâlni și în alte cazuri, mai ales că autorul menționează și faptul că era o muzică cu sunete neplăcute, nefamiliară lui.

O altă delegație poloneză, cea în persoana lui Jerzy Krasinski, sol al regelui Poloniei, trimis la Constantinopol în anul 1636, trece și prin Țara Românească unde, în timpul mesei oferite de către domnul Matei Basarab, în fața solului, după obiceiul țării, s-au înfățișat trâmbițași, cântăreți din caval, panglicari, precum și alți diferiți muzicieni și actori, în scopul distrării solului și a destinderii atmosferei²⁸. Observăm că uzanța țării în acea perioadă, obișnuia ca în timpul meselor domnești, oaspeții să fie desfățați nu doar prin muzică și dans, ci și prin jocuri artistice. Prezența diferitelor jocuri este relatată și în cazul nunții celei de-a doua fiice a lui Vasile Lupu, la care muzica din timpul mesei era asigurată de către „lăutarii moldoveni și turci”, iar turcii distrau comesenii prin acrobațiile lor²⁹. Din această relatare mai observăm și că muzica era asigurată de „lăutarii moldoveni și turci”, textul sugerând că lăutarii nu erau doar țigani, ci și turci. Acest fapt ce se poate explica prin probabila lipsă de cunoaștere a autorului, care confundă meterhaneaua domnului sau muzica domnului, cu muzica lăutarilor, datorită împrumuturilor făcute de lăutari din stilului muzical al turcilor.

²⁶ *Ibidem*, vol. IV, p. 321.

²⁷ P. P. Panaitescu, *Călători poloni în Țările Române*, București, 1930, p. 17.

²⁸ *Călători străini despre Țările Române*, vol. V, p. 122.

²⁹ *Ibidem*, p. 475.

Într-un alt context, Paul din Alep ne spune că de Bobotează, după slujba Liturghiei, a fost invitat, împreună cu patriarhul Antiohiei la cel mai mare praznic, dat în cinstea unei sărbători. La masă s-au închinat pahare și au cântat „muzică, tobe și timpane” și s-au descărcat muschete și tunuri³⁰. Observăm iarăși diferența făcută de autorul relatării, ca și în cazul altor autori, între muzică, tobe și timpane. Tobele și timpanele nu erau considerate neapărat muzică, ci aveau mai mult un aspect solemn, întrebuintate fiind la emiterea de semnale sonore, care marcau diferite etape din parcursul unui ceremonial, așa cum întâlnim în cazul de față.

Același autor, făcând referire la sărbătoarea Înălțării Domnului, ne relatează că, după slujba Liturghiei, domnul însoțit de toți boierii, de soțiile acestora și de patriarhul Macarie al Antiohiei au participat la o masă festivă, unde „cântăreții, toboșarii, fluierașii, cei care cântau din goarne și din cobze, măscăricii, cântăreții turci cu măști”, cântau în cerdacul sufrageriei³¹. Observăm din nou prezența jocurilor artistice, dar și distincția clară pusă de Paul din Alep între muzicanții prezenți la ospăț. Cântăreții sunt menționați separat de instrumentiști, deoarece existau probabil cântăreți (țărani), care cântau doar vocal și care erau acompaniați de ceilalți muzicanți. Tot în categoria „cântăreți”, pot intra și cei care interpretau cântări bisericești, așa cum ne sugerează Gheorgachi³², singurul care menționează despre prezența cântăreților bisericești la ospetele domnești. Deosebire se face și între cântăreți și între „cântăreții turci cu măști”, aceștia din urmă fiind după toate probabilitățile membrii meterhanelei. Întâlnim și la turci, în cadrul meselor festive, jocuri artistice în care personajele poartă măști negre și care interpretează diferite scenete tematice³³. Prezența la masa festivă a muzicanților autohtoni și a celor turci, constituind formații muzicale distincte, ne este relatată de Gheorgachi prin sintagma „cu cântări bisericești, cu meterhanea și cu țigani”³⁴, dar reiese și dintr-o altă relatare, conform căreia „în timpul mesei, am putut asculta muzica

³⁰ *Ibidem*, vol. VI, p. 115.

³¹ *Ibidem*, p. 144.

³² *Literatură românească de ceremonial...*, p. 279.

³³ Jean Dumont, Jean de Rousset Missy, *Supplément au corps universel diplomatique du droit des gens*, tome cinquieme. *Le cérémonial diplomatique des cours de l'Europe [...]*, tome second, Amsterdam, 1739, p. 705.

³⁴ *Literatură românească de ceremonial...*, p. 279.

moldovenească și pe cântăreții moldoveni care ne-au plăcut mai mult ca muzica turcească”³⁵.

Luigi Marsigli, emisar secret al habsburgilor în negocierile de pace cu Imperiul Otoman, trece în anul 1691 prin Țara Românească, unde Constantin Brâncoveanu, după terminarea discuțiilor politice, îl invită la un mare ospăț. Acolo, muzica „deși împărțită în muzică creștină, turcească și persană, a fost foarte plăcută prin diversitatea sa”³⁶. Întâlnim pentru prima dată menționată muzica persană pe teritoriul țărilor române. Un alt aspect interesat și poate unic, este impresia plăcută asupra celor trei genuri de muzică, reunite în același context, lăsată lui Marsigli, mai ales ținând cont că emisarul era italian, iar italienii erau foarte buni muzicieni, dând tonul în materie de muzică în Europa, în acea vreme. Impresia bună lăsată oaspetelui se datorează cel mai probabil lui Brâncoveanu, care își permitea întreținerea unor muzicieni de calitate și avea în același timp și gusturi muzicale rafinate.

Prezența muzicii orientale, alta de cât cea turcească, întâlnită la curțile domnilor români este consemnată și de relatarea unei alte solii poloneze către Constantinopol, cea din anul 1775, condusă de Jan Karol Mniszech. Pe timpul șederii în Iași, au avut loc vizite reciproce între sol și domn. La masa festivă dată de domn în cinstea solului, se auzea mereu muzica domnului, iar formațiile artistice au interpretat toate dansurile orientale, după muzica lor. A doua zi, domnul a fost invitat la masă de către sol și a fost condus la reședința acestuia de un alai, cu mare ceremonie, primind onorul din partea escortei solului și sunând din trâmbițe. În timpul mesei festive se auzea mereu sunetul trâmbițelor și închinările se terminau cu bubuitul tunurilor³⁷. Expresia „toate dansurile orientale dansate după muzica lor”, presupune că a existat și o formație muzicală care să interpreteze acea muzică orientală, deoarece „muzica domnului”, menționată distinct de muzica dansurilor orientale, nu avea în repertoriu decât muzică turcească, uneori cu influențe locale. Distincția făcută de Marsigli între muzica creștină, turcească și persană, are rolul de a nu crea confuzii între cele trei muzici, așa cum nu trebuie confundată nici muzica domnului (de origine turcească), cu muzica dansurilor orientale. Avem astfel, o

³⁵ *Călători străini despre Țările Române*, vol. X, partea II, îngrijit de Maria Holban, M. M. Alexandrescu-Dersca Bulgaru, Paul Cernovodeanu, București, Editura Academiei Române, 2001, p. 1139.

³⁶ *Ibidem*, vol. VIII, p. 56.

³⁷ *Ibidem*, vol. IX, îngrijit de Maria Holban, M. M. Alexandrescu-Dersca Bulgaru, Paul Cernovodeanu, București, Editura Academiei Române, 1997, p. 366.

a doua mărturie a prezenței muzicii orientale de altă factură decât cea turcească, pe teritoriul Țărilor Române.

În contextul politic al schimbului de solii de pe Nistru, din anul 1793, dintre turci și ruși, solia rusă trece prin Iași, unde, conform protocolului, la masa festivă, s-a cântat „o muzică destul de asemănătoare cu cea turcească”³⁸. Deși foarte scurtă, informația despre muzica ce s-a cântat la acea masă este foarte importantă, deoarece, în toate relatările de până acum, la mesele festive cânta muzica turcească (meterhaneaua), sau muzica moldovenească, incluzând aici și pe lăutari. O muzică care să fie foarte asemănătoare cu cea turcească, dar care să nu fie totuși una turcească, poate fi acea „meterhanea moldovenească”³⁹, care apare probabil prin influențarea meterhanelei turcești datorite de sultan fiecărui domn cu prilejul luării domniei, cu influențe muzicale locale. Așa poate se explică de ce în anul 1762, Hamza-Pașa aflat în Iași, a cerut să-i cânte meterhaneaua domnului Grigore Callimachi. Aceasta i-a cântat un pestref care i-a plăcut pașei⁴⁰ și care probabil era puțin diferit de pestreful cântat în general de meterhanea.

Referitor la același moment, un alt component al soliei rusești din anul 1793, Heinrich von Reimers, spune că, la masa festivă dăruită de domnul Mihail Suțu, a cântat muzica moldovenească, compusă din țigani⁴¹, umplându-i de veselie pe meseni. Există probabilitatea ca cei doi martori ai evenimentului să fi avut percepții diferite referitoare la aceeași muzică, deoarece primul ne spune că s-a cântat o muzică asemănătoare cu cea turcească, iar celălalt afirmă că, muzica moldovenească era compusă din țigani, fiind așadar muzică lăutărească. În același timp, este posibil ca ambii să aibă dreptate, deoarece țigani nu cântau exclusiv muzică populară, ci și alte feluri de muzici, împrumutate de oriunde, având în vedere talentul lor remarcabil de a imita. Un alt aspect care poate fi luat în considerare este durata mare de desfășurare a unei astfel de mese festive (dura și 8 ore în unele cazuri⁴²), la care nu se cânta doar un fel de muzică, pentru a evita monotonia, existând astfel posibilitatea ca lăutarii să fi reinterpretat în

³⁸ *Ibidem*, vol. X, partea II, p. 1126.

³⁹ Teodor T. Burada, *Cercetări asupra muzicii ostășești la români*, în „Opere”, vol. I, partea I, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1974, p. 238.

⁴⁰ *Literatură românească de ceremonial...*, p. 311.

⁴¹ *Călători străini despre Țările Române*, vol. X, partea II, p. 1153.

⁴² *Ibidem*, vol. VIII, p. 178.

manieră proprie diferite pasaje muzicale din repertoriul meterhanelei turcești, generând cele două păreri diferite referitoare la același lucru.

Miron Costin în *Letopisețul Țării Moldovei*, relatează despre masa la care Gheorghe Rakoczy al II-lea îl are ca invitat pe Gheorghe Ștefan, în contextul politic al schimbării de domnie din anul 1653 din Moldova. La acea masă, în cinstea lui Gheorghe Ștefan au cântat cântăreții din cimpoi, cu cimpoaiele îmbrăcate în catifea, însoțind cântarea lor cu zicături, iar apoi, surlarii au cântat și ei din instrumentele lor⁴³. Vedem aici că muzica cimpoaielor și a surlurilor a cântat special pentru domnul Moldovei, asemeni unei dedicații muzicale, moment ce devine și mai personal prin prezența zicăturilor, rostite probabil tot de aceeași cântăreți, având drept conținut formule prestabilite, adaptate pe loc în funcție de persoana căruia erau dedicate.

Alături de toate informațiile referitoare la prezența feluritelor formații muzicale, se poate adăuga încă una, care întregeste aspectul multicultural al muzicii de pe teritoriul Țărilor Române. În anul 1776 trece prin Iași solia poloneză, condusă de Karol Boscamp-Lasopolski. În cadrul vizitelor reciproce dintre domn și sol, la masa oferită de către domn, muzica a interpretat diverse melodii, „arii moldovenești”, acompaniate de fluierul ciobănesc „instrument foarte la modă în această țară”, după cum relatează autorul relației și s-au dansat diverse dansuri, precum hora moldovenească, dar și dansuri poloneze și căzăcești⁴⁴.

O curiozitate din punct de vedere muzical și ritualic, este întâlnită în contextul soliei poloneze, conduse de Rafael Leszczynski, aflate în anul 1700 în Moldova. Aici, deși uzanța prevedea ca la o masă festivă să cânte muzica gazdei (a domnului Antioh Cantemir, în acest caz), din dorința domnului, de această dată a cântat muzica solului⁴⁵. Aceeași excepție poate fi întâlnită și în ceremonialul otoman, când uneori, muzica soliei are permisiunea de a cânta, impresionând în anumite cazuri pe unii oficiali ai Imperiului⁴⁶.

Evidențierea puterii politice și a bunăstării materiale prin muzică, în cadrul meselor festive, este întâlnită, sau provine din Imperiul Bizantin și este dezvoltată ca o adevărată unealtă politică, ce avea ca scop impresionarea și

⁴³ Miron Costin, *Letopisețul Țării Moldovei de la Aron Vodă încoace*, ediție critică de P. P. Panaitescu, București, 1944, p. 181.

⁴⁴ *Călători străini despre Țările Române*, vol. X, partea I, p. 232.

⁴⁵ *Ibidem*, vol. 8, p. 178.

⁴⁶ Jean Dumont, Jean de Rousset Missy, *op. cit.*, p. 705.

intimidarea străinilor ce vizitau Constantinopolul. La masa protocolară, coruri aparținând bisericilor „Sfânta Sofia” și „Sfinții Apostoli” cântau imnuri în cinstea împăratului. Corurile erau plasate în nișele Palatului Chrysotriclinium sau în spatele unor perdele, așa încât ele să fie invizibile oaspeților⁴⁷. În intervalul dintre două cântări corale, activitatea muzicală era preluată de orgile portabile și de alte instrumente, toate aceste manifestări aveau rolul de a crește fastul curții. Un alt exemplu de acest gen de manifestare politică vine din timpul Împăratul Constantin al VII-lea, care, cu ocazia vizitei prințesei Olga a Kievului, prima suverană „barbară” ce vizitează curtea din Constantinopol, în anul 957, este primită cu tot fastul de către împărat. Cina somptuoasă organizată în cinstea venirii ei a fost printre altele acompaniată permanent de cântece și de muzica orgilor, care stârneau uimire și admirație, ele fiind menite să inspire musafirilor măcar o fărâma din puterea deținută de basileu⁴⁸.

Următorul fragment din lucrarea împăratului Constantin Porfirogenetul „De Ceremoniis Aulae Byzantinae” reprezintă o altă imagine a ceremonialului de la curtea bizantină:

„La banchetul oferit în anul 946 ambasadorilor sarazini de către Constantin Porfirogenetul, coruri invizibile celebrau gloria basileului și a Romaniei. Aceste voci melodioase erau ale psaltilor de la Sfânta Sofia și de la Sfinții Apostoli, ascunși în dosul unei draperii de purpură. Ei se opreau la fiecare parte a slujbei și atunci izbucneau accentele orgilor cu tuburi de aur și argint care aduceau bucurie în inimile invitaților”⁴⁹.

În ceea ce privește Imperiul Otoman, mesele festive aveau același caracter ceremonios și opulent, urmărind de asemenea impresionarea invitaților prin diversele manifestări artistice – muzică și dans. Spre exemplu, în contextul întâlnirilor diplomatice, mesele festive erau acompaniate de muzica specifică țării, cu instrumente necunoscute occidentalilor, care produceau o muzică zgomotoasă, tot aici erau prezente și dansurile orientale⁵⁰.

⁴⁷ Egon Wellesz, *A history of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford, 1961, p. 100.

⁴⁸ Jonathan Harris, *The lost world of Byzantium*, New Haven and London, Yale University Press, 2015, p. 134; Charles Diehl, *Byzance-grandeur et décadence*, Paris, 1920, p. 59.

⁴⁹ Constantin al VII-lea Porfirogenetul, *De Ceremoniis Aulae Byzantinae*, Bonn, 585, 9 apud Louis Bréhier, *Civilizația bizantină*, trad. Nicolae Spinescu, București, Editura Științifică, 1994, p. 302.

⁵⁰ Jean Dumont, Jean de Rousset Missy, *op. cit.*, p. 705.

Conform lui Guillaume Postel, membru al unei ambasade franceze în Constantinopol, în timpul lui Soliman Magnificul, muzica în astfel de contexte, în cele mai multe cazuri era asigurată de tamburine mari, de tamburine mici, cu forma a două mici bucle, (probabil acele mici tobe orientale - tumbelchiuri), de oboiaie, care cântă în aceeași manieră, ca în timpul războiului, toate acestea formând o muzică ciudată, zgomotoasă, încât cei nefamiliarizați cu ea trebuie să-și acopere urechile, sau să se îndepărteze, muzica aceasta fiind mai potrivită taberelor militare⁵¹. Alte instrumente întâlnite la turci, în cadrul meselor festive sunt harpele, cu sunete foarte dulci, la care cântă tinere fete. Acestea sunt membrele haremului, care aveau printre preocupările lor și muzica, în scopul înfrumusețării atmosferei, în care sultanul sau alți exponenți ai puterii luau masa. Membrele haremului erau de origini diverse, iar pe lângă faptul că unele deveneau amantele sultanului, ele mai aveau ca atribuțiuni și învățarea limbei turcești și a legilor islamice, broderia, cântarea la un instrument muzical, dansul ș.a., pentru a destinde sultanul în diferite ocazii⁵². Pe lângă harpe, ele mai cântau și la diverse tamburine și dansau, formând astfel o atmosferă specific orientală⁵³.

Putem observa similitudini din punct de vedere muzical între ceremonialul mesei în Țările Române și Imperiul Otoman, acesta din urmă influențând Țările Române nu doar muzical, ci și în ceea ce ține de uzanțele protocolare. Muzica de sorginte militară era prezentă și la mesele turcilor și la mesele românilor, după cum s-a putut observa în exemplele prezentate. Maniera în care aceasta era prezentă diferă ușor în funcție de fiecare caz, dar în general, muzica militară avea rolul de a introduce pe cei prezenți în atmosfera specifică meselor, de semnalizare sonoră a diferitelor etape ale ceremonialului mesei, în general, în ambele cazuri, muzica militară având același rol. Al doilea aspect muzical în acest context este dat de specificul muzical al fiecărui popor, în cazul tucilor având exemplul membrilor haremului care cântau muzică specific orientală, cu instrumentele aferente și care dansau în aceeași manieră, iar în

⁵¹ Guillaume Postel, *Histoire et consideration de l'origine, loy, et coustume des Tartares, Persiens, Arabes, Turcs, & tous autres Ismaelites ou Muhamediques, dits par nous Mahometains, ou Sarrazins*, 1560, p. 17-18.

⁵² Alev Karaduman, *The Ottoman Seraglio: An Institution of Power and Education*, în „Haceteppe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları”, 2014 (21), p. 111; Jean-Paul Roux, *Le harem de Topkapi: mythe et réalité*, https://www.clio.fr/BIBLIOTHEQUE/le_harem_de_topkapi_mythe_et_realite.asp, [03.10.2018].

⁵³ Guillaume Postel, *op. cit.*, p. 18.

cazul românilor, specificul muzical manifestându-se prin intercalarea muzicii lăutarilor cu cea populară, dar și a zicăturilor specifice și a dansurilor populare românești. În ambele cazuri putem observa și prezența muzicii străine în ceremonialul mesei, aceasta mai ales în contextul discuțiilor diplomatice din Imperiul Otoman, când muzica ambasadei are permisiunea de a cânta. Revenind la teritoriul Țărilor Române, exemplele date evidențiază o destul de mare afinitate a domnilor pentru muzica străină, unde întâlnim pe lângă familiara meterhanea și muzică persană, căzăcească, poloneză ș.a.

Eduard RUSU

Doctorand, Facultatea de Istorie,
Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași