

CZU: 94:[32:78](498.3)04/14

## MUZICA ȘI PUTEREA POLITICĂ ÎN MOLDOVA MEDIEVALĂ

Eduard RUSU

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, Română

Muzica reprezintă una dintre principalele forme de manifestare a puterii politice, mai ales pentru perioada medievală, în primul rând datorită faptului că domnul era singurul care avea dreptul de a deține muzică oficială. În afara acesteia, domnul avea și alte diverse formații muzicale, așa-numita „muzică de curte”, care avea rolul de a înfrumuseța atmosfera, de relaxare și, nu în ultimul rând, de expunere a superiorității în fața supușilor. În multiplele manifestări de la Curte putem întâlni atât muzica oficială (militară) menționată, cât și pe cea particulară, folosită cel mai des și mai evident în timpul ospetelor și diferitelor petreceri, dar și în alte cazuri, precum sărbătorile religioase sau simple momente de relaxare. Indiferent de natura ei, muzica reprezintă o modalitate de exprimare multiplă a puterii politice și de legitimare, dar și un „instrument” eficient de transmitere a acesteia.

**Cuvinte-cheie:** muzică, putere politică, domn, Moldova, Imperiul Otoman, ceremonie, simbol, curte domnească.

## MUSIC AND POLITICAL POWER IN MOLDOVA IN MEDIEVAL TIMES

Music represents one of the main forms of manifestation for the political power, especially for the medieval period, primarily due to the fact that the ruler was the only one who laid claim to such kind of music. Apart from this, the ruler was also the owner of other various musical ensembles, known as “courtly music”, which had the role of providing a pleasant ambience, of relaxing the audience and, last but not least, as a manifestation of one’s superiority towards their subjects. In the many events housed at the court, one can notice both the official (military) type of music, already mentioned above, but also the private one, more frequently and obviously encountered during feasts and parties, but in other cases, too, such as during the religious holidays or for the most common moments of relaxation. Regardless of its nature, music represents a way of multiple expression for political power and legitimacy, but also its most effective “transmission” instrument.

**Keywords:** music, political power, ruler, Moldavia, Ottoman Empire, ceremony, symbol, prince court.

## Introducere

Evul Mediu european este marcat de foarte mult simbolism și ceremonial, monarhii punând mult accent pe reprezentarea puterii lor politice și pe legitimarea în fața supușilor. În același sens, domnii Moldovei erau conștienți de misiunea lor și, în concordanță cu tendința europeană, se manifestau în același spirit. Mai mult decât atât, odată cu influența politică crescândă a Imperiului Otoman asupra Moldovei, ei trebuiau să se conformeze directivelor impuse de sultan, adoptând în același timp și o mare parte din ceremonialul, portul și mentalitatea acestora. În acest cadru, manifestările publice erau grandioase, de multe ori în neconcordanță cu realitatea, doar pentru ca domnii să-și manifeste cât mai evident autoritatea și puterea, mai ales dacă aceasta era dată de sultan. În acest sens, muzica reprezintă una dintre principalele modalități, prin care toate elementele amintite erau expuse, fiind și accesibilă tuturor celor care intrau sub o formă sau alta în contact cu exponentul puterii politice. Dintre toate posibilitățile de exprimare muzicală, meterhaneaua reprezenta de departe pe cea mai importantă dintre ele, în primul rând datorită faptului că ea era oferită domnului de către sultan, împreună cu celelalte însemne ale puterii, atunci când primea domnia, iar, în al doilea rând, datorită faptului că această formație muzicală însoțea domnul în toate deplasările și activitățile sale, cele cu caracter public sau privat. Bineînțeles că și celelalte formații muzicale aveau rolul lor în reprezentarea puterii, după cum vom vedea.

La curtea Moldovei, în Evul Mediu, muzica oficială era formată în primul rând de cea militară autohtonă, a diferitelor corpuri de armată, careia i se adaugă ulterior, sub influența otomană, meterhaneaua, muzica militară otomană, care deține un rol foarte important și care reprezintă cea mai fidelă legătură dintre puterea politică și muzică. În plan secund, muzica de relaxare era reprezentată, în primul rând, de diversele tarafuri de lăutari, deseori prezenți în jurul domnului, de formațiile de muzică clasică otomană, care încep să apară pe acest teritoriu încă din secolul al XVII-lea, de muzica de dans, dar și de cântecele populare interpretate de țărani. În cele ce urmează vom încerca să arătăm modalitatea în care fiecare dintre categoriile amintite scot în evidență puterea politică.

### I. Muzica militară – soliile și procesiunile domnești

Exceptând războiul, unde muzica militară are un rol bine definit, despre care nu vom vorbi aici, pe timp de pace aceasta având menirea de a asigura pompa necesară tuturor manifestărilor publice ale domnului. Soliile au reprezentat o importantă modalitate de relaționare la nivel instituționalizat între state. Prin intermediul acestora, în afara aspectelor politice, se urmărea și impresionarea sau evidențierea rangului și a puterii deținute de conducătorul soliei, în general personaj de vază în țara sa, prin adoptarea unei manifestări pompoase, vizual prin bogăția uniformelor, harnașamentelor și a numărului, dar și auditiv, prin muzica militară, specifică fiecăruia în parte. Același lucru urmărea și gazda – în cazul nostru domnia Moldovei – care nu dorea să se lase mai prejos, ba dimpotrivă, să își arate superioritatea.

Moldova a fost stat tampon între Imperiul Otoman, Puterile Occidentale și mai târziu Imperiul Rus. De aceea, se întâlnesc numeroase relatări, în general ale membrilor soliilor, despre diplomații care tranzitează teritoriul nostru în drumul către Constantinopol și invers. În majoritatea cazurilor erau implicați și domnii români, dacă nu politic, măcar în calitate de gazdă. Limitându-ne la perioada de timp fixată, prima solie care tranzitează teritoriul Moldovei și despre care avem informații concrete și suficiente, mai ales din punct de vedere muzical, este cea condusă de către Ducele de Zbaraz, care trece în anul 1622 prin Moldova spre Constantinopol, pentru a încheia un tratat de pace. Domnul Moldovei, Ștefan Tomșa al II-lea (1621-1623), îmbrăcat de ceremonie, împreună cu „ai săi”, ies în întâmpinarea soliei în zona Jijiei și îl conduc către tabără, unde este primit cu sunete de trâmbiță [1, p.15-16]. Deși nu este specificată componența alaiului, este lesne de înțeles că acesta era unul de paradă ce prevedea toate cele necesare unui astfel de alai, inclusiv muzică, nelipsită într-o astfel de situație. Întreaga solie este primită în Iași în sunetele trâmbițelor, iar ducele este instalat la gazda sa.

Un alt exemplu, cel al soliei conduse de Ieronim Radziejowski, călătorind în anul 1667 spre Constantinopol, trece prin Iași, unde este întâmpinat de dregătorii Moldovei și condus către gazda sa de steaguri de soldați cu tobe și cântece, iar mulțimea a venit în întâmpinare în număr mare cu bătând în tobe și cântând diferite muzici. La plecare, solia este condusă cu același ceremonial, „cântând și bătând din tobe” [2, p.156]. Observăm faptul că, pe lângă primirea oficială, delegația poloneză a beneficiat și de o primire din partea populației, căreia i s-a împărțit pâine și alte daruri [2, p.156]. Un alt exemplu este cel al lui Ioan Gninski, tot sol polonez, care trece în anul 1678 prin Iași, unde a fost primit conform uzanțelor în afara orașului, de către domn personal, întrucât solul era o persoană de rang înalt. Alaiul de primire era alcătuit, pe lângă demnitarii Curții, de douăzeci de steaguri de cavalerie, șase steaguri de seimeni pedestri și alte steaguri de infanterie, în urma cărora mergea muzica domnului care „cânta fără întrerupere din oboi, cimpoi și din alte instrumente muzicale, potrivit obiceiului lor” [2, p.361]. Pe timpul șederii soliei în capitala Moldovei, practica ceremonială prevedea ca după fiecare masă solul să fie condus la gazda sa de un alai mai mic, de obicei pedestru, iar din acesta nu lipsea muzica, cea care dă culoare momentului. Un astfel de exemplu întâlnim în cazul acestei solii, când, după audiența de la domnul Moldovei, a urmat masa festivă, iar după aceasta diplomatul a fost condus la careta sa, cu mare cinste, de un alai format din toată curtea domnească și cu mulțime mare de oameni cu muzici și cu făclii [2, p.355].

În cazul soliei poloneze, conduse de Rafael Leszczyński, care mergea la Constantinopol în anul 1700, pentru a ratifica tratatul de la Carlowitz și care trece prin Moldova, putem observa și componența alaiului, redată cu suficiente detalii. Acesta era format din carele curtenilor, ofițerilor și prietenilor solului, urmate de bagajele și carele domnului. Lor le urma steagul moldovenilor, cu tobe și caii de paradă ai însoțitorilor solului. După aceștia urmau șapte trâmbițași și toboșari, cu instrumentele făurite din argint, dispuși în fața comisului, urmați de șapte cai de paradă, bogat ornamentați. Urma compania husarilor și a cuirasierilor și prietenii diplomatului, în număr mare. Alaiul continua apoi cu însuși solul, înconjurat de cinci călăreți, iar în urma lor, câteva sute de soldați, ce alcătuiau escorta, dispuși pe rânduri și se încheia cu restul călăreților, cu însemnele lor și cu muzica sepecifică detașamentului de care aparțineau, alcătuită din câteva zeci de cântăreți din fluier [3, p.176]. Acest alai este întâmpinat de către hatmanul Lupu Bogdan, însoțit de seimeni și de muzica lor [3, p.182], apoi la intrarea în oraș iese în întâmpinare însuși domnul, împreună cu alaiul său, moment în care au început să cânte muzicile militare [3, p.166]. Suita domnului, care avea în componență „muzică de ieniceri” (meterhanea), s-a contopit cu cea a solului și au mers spre oraș, conducând musafirul la gazda sa [3, p.167]. O altă relatare referitoare la același moment, dar făcută de o altă persoană, consemnează faptul că alaiul domnului avea în frunte trâmbițași, urmați de muzica seimenilor și de trâmbițașii moldovenești, „care

cântau prost, mai rău decât lătratul câinilor" [3, p.182], iar după ce solul a fost întâmpinat seimenii stăteau dispuși pe margine, asemenea unei escorte, ca solia polonă să intre în oraș în sunetele muzicilor de viori ce aveau formă de „octave mari și altele două ca niște cobze, care aveau capetele îndoite la gât, ca o lăută" [3, p.182]. Și în acest caz, deplasările din interiorul orașului se făceau tot cu escortă acompaniată de trâmbițe și făclii aprinse [3, p.169].

După cum am amintit deja, muzica este mereu prezentă în diversele deplasări din interiorul curții domnești și cu ocazia sărbătorilor religioase, când se organizau diverse procesiuni cu caracter laico-religios. În aceste cazuri, pe lângă tot fastul sugerat prin numărul membrilor alaiului, bogăția veșmintelor și altele, principala manifestare artistică este realizată de meterhanea, mereu omniprezentă, dar și de celelalte formații muzicale, precum lăutarii, muzica populară a țăranilor și chiar cea religioasă. Referitor la acest aspect, avem încetățenită expresia „alai în glas de surle și trâmbițe și de tobe" [4, p.42] sau „cu surle, cu trâmbițe" [5, p.655]. Deplasările interne [6, p.114, 119], între diverse obiective din oraș, se făceau și ele cu alai pedestru și cu muzică, așa cum se întâmpla și în Imperiul Bizantin, când împăratul era mereu escortat de o suită și de muzică [7, p.103; 8, p.11], la fel cum se întâmpla și în cazul sultanului. Alte ocazii pentru care se formau alaiuri cu muzică erau plata tributului [6, p.240-241] sau primirea unui hațișerif [9, p.548-551].

O bună imagine despre tendința spre fast a domnilor celor două țări românești ne este oferită de Paul din Alep, care afirmă că alaiurile domnești din aceste țări întreceau în spectaculozitate pe cele ale țarului Rusiei, referindu-se la țarul Alexei: „Nu erau acolo nici taraf, nici tobe și trâmbițe, nici lăutari ori alții ca ei, precum era obiceiul domnilor din Moldova și Valahia, ci doar cântăreți [bisericești] care psalmodiau" [10, p.303].

Ocazii cu totul speciale și foarte așteptate la Curte erau sărbătorile religioase, când se organizau procesiuni, pentru sfințirea apei de Bobotează [11, p.148; 9, p.289; 12, p.287-288], de exemplu, pentru deplasarea la slujba Învierii [2, p.263, 267] sau mersul cu colinda [6, p.109, 117] iarna. La aceste alaiuri participa și clerul, cu muzica bisericească, dar și nelipsita meterhanea și lăutarii, creând o atmosferă plăcută, fastuoasă și plină de simbolism.

Toate aceste exemple, culese din diferite ipostaze ale vieții de la Curte, ne conduc spre o idee comună, sugerându-ne modalitatea de raportare a domnului, în calitate de autoritate supremă, în relațiile cu statele vecine (cazul soliilor) sau cu propriii supuși. Manifestarea puterii politice se făcea prin intermediul a numeroase mijloace, unul dintre ele fiind categoric muzica, care, mai ales în cazul celei militare, reprezenta un drept rezervat exclusiv domniei. De aceea, unii boieri, fie ei și cu rang înalt, adoptând pentru uzul propriu armată și muzică militară, erau considerați ca fiind contestatari a domniei și a autorității domnului, așa cum s-a întâmplat cu Vasile Lozinschi [13, p.291] în Moldova sau cu banul Mareș [14, p.141] în Țara Românească, atrăgându-și astfel asupra lor pedeapsa cuvenită, proporțională cu gravitatea faptelor.

## II. Meterhaneaua

Trecând de la muzica militară, numită de noi „autohtonă", ajungem la principala formă de manifestare a puterii deținute de către domn, prin muzică, la meterhanea. Considerăm că această formație este cea mai importantă în acest sens, deoarece ea era oferită direct de către sultanul otoman, atunci când domnii primeau domnia cu sprijinul Porții, în perioada mediavală, sau mergeau ei înșiși la Constantinopol, în perioada fanariotă, unde erau investiți și unde primeau printre însemnele puterii și meterhaneaua. Aceasta, conform tradiției islamice, reprezenta puterea politică și autoritatea sultanului în teritoriile controlate de el [15] și era oferită tuturor demnitarilor din ierarhia otomană, inclusiv domnilor Moldovei, ca semn al autorității sultanale, după cum vom vedea în continuare.

Muzica militară a otomanilor a fost preluată pe filieră islamică, de la arabi. Însuși Osman I a fost investit în anul 1299, de către sultanul Selgiucid, cu însemnele primite de un guvernator de provincie: tui, steag, muzică militară și cal, primind titlul de „bey" și punând bazele viitorului Imperiu Otoman. Inițial, formația s-a numit „tabulhaneaua", termenul „tabilhâne" este pus în legătură în Imperiul Selgiucid cu simbolistica puterii, alături de steag și tui, iar în Imperiul Otoman se transformă în „Mehterhâne", adică muzica mehterilor, militară, cei doi termeni fiind sinonimi [16, p.57]. Sinonimia acestora este evidențiată de altfel și de către Franz Joseph Sulzer, care afirmă că atât turcii, cât și grecii, denumesc tabulhaneaua și meterhanea [17, p.156]. Dimitrie Cantemir, în *Istoria Imperiului Otoman*, vorbește foarte clar despre componența tabulhanelei, aceeași ca și a meterhanelei, și despre utilizarea ei în contextul exercitării puterii politice a imperiului [18, p.13].

Muzica mehterilor sau muzica oficială a ceremoniilor era cântată și la Curtea otomană, zilnic, cu anumite ocazii și era de asemenea modelată de tradiție, ca și celelalte muzici, aflându-se sub autoritatea strictă a

Statului, care hotăra timpul și locul în care aceasta cânta. Aspectul strict specificat al acesteia face diferența dintre meterhanea și celelalte formații muzicale, iar caracterul ei oficial este mai important decât muzica în sine [19, p.7]. Mehterii aveau ca îndatorire să cânte în principal în timpul luptelor, muzica lor influențând masiv moralul soldaților, iar dacă își înceta cântarea, reprezenta semn al înfrângerii. În afară de aceasta, ei cântau în fiecare după-amiază (chindie) sultanului, preamărindu-l, sau dimineața, în grădina palatului Top-Kapı, dar și în orașe de pe cuprinsul imperiului, înainte de rugăciunea de dimineață și după cea de seară [20, p.1007]. Unele dintre aceste activități sunt regăsite și în cazul domnilor români, atunci când mehterii cântau la chindie: „au strâns mehterii și puneau de bătea chindia în toate zilele în curte” [21, p.251].

Meterhaneaua era divizată în șase clase, fiecare clasă având propriul șef, întreaga formație era condusă de „mehter bași”, secondat de „mehterul al II-lea” [22, p.2981]. Instrumentele folosite erau: toba davul, toba nagara, toba kös (doar pentru formația sultanului), trompetă, zurna, talgere (zil), formația având și un grup de cântăreții vocali. Fiecare dintre clasele amintite avea un anumit număr de instrumente din fiecare categorie (de regulă, 9), numărul general al membrilor variind în funcție de rangul celui care deține o astfel de meterhanea, de la sultan la sangeac-bey.

Această formație muzicală ajunge să servească domnilor Moldovei, dar și ai Țării Românești în contextul amintit, cel al influenței politice exercitate de Imperiul Otoman asupra Țărilor Române. Așa cum Osman I a primit o insignă, cu anumite simboluri ale puterii politice, așa primea și fiecare guvernator otoman, la numirea în funcție. Întrucât domniile române – cei care primeau domnia cu ajutor otoman – erau considerați ca având rang de „bey” în ierarhia otomană, primeau de la sultan o insignă care cuprindea și formația de muzică militară, ca semn al autorității sultanale. Referitor la acest aspect, în istoriografia română nu s-a pomenit nimic, chiar dacă în unele izvoare apare menționată toba sau chiar meterhaneaua printre celelalte simboluri, precum: tui, caftan, cucă, steag ș.a.

Practica juridică islamică prin care se conferă unor teritorii externe imperiului statutul de „ahd” își are rădăcinile în epoca clasică a Islamului și reprezintă un model juridic aplicat de otomani nemusulmanilor, așa cum s-a întâmplat și în cazul Țărilor Române, cu unele ajustări. Acest statut prevedea păstrarea neschimbată a entității statale, neamestecul în politica internă, păstrarea integrității granițelor, în schimbul plății unui tribut și a ajutorului militar, la nevoie [23, p.146, 149]. Se finaliza prin trimiterea simbolurilor puterii politice către dinastia statului cu care se încheia acordul [23, p.153], așa cum se întâmplă și cu Moldova, incluzând-o în „Casa Islamului”.

Primul exemplu al existenței unei astfel de practici în Moldova vine chiar din timpul lui Ștefan cel Mare. O cronică otomană descrie, referitor la faptele lui Baiazid al II-lea de după cucerirea cetăților Chilia și Cetatea Albă, din anul 1484, că sultanul a numit un voievod al Moldovei și l-a înputernicit cu insignă compusă din burcă roșie, bonetă aurie, tobă (davul – *n.a.*) și țambal [24, p. 123] (corect – nagara). Acordarea acestor simboluri politice este pusă în legătură cu pacea moldo-otomană din anul 1486. În urma victoriilor împotriva otomanilor din anii 1485 și 1486, Ștefan cel Mare a încheiat pace cu aceștia, asigurându-și astfel liniștea pe plan extern, în ceea ce privește Imperiul Otoman. În urma păcii încheiate, domnul moldovean primește însemnele puterii [25, p.419-420], printre care și muzică.

Evliya Celebi oferă mărturii foarte interesante referitoare la transferul de putere de la sultani la domniile moldoveni, precum și despre statutul cu care erau privilegiați aceștia. Conform lui, „pe vremea lui Suleiman, propășind mult mai mult, beii de acolo erau respectați și li s-a acordat din partea padișahului, cu rang de pașă de Moreea, două tuiuri și steag și drapel, și suită, și meterhanea, și mataragii, și pușcași, și șetrari, și imbrihor, om de târguiești, șase ciohodari, șase curelari, un divan-efendisii, zece bulucbașii de seimeni, toți musulmani dați de padișah” [6, p.713-714]. Același personaj mai afirmă: „Sultanul Suleiman Kanuni a instituit drept lege ca: numirea și mazilirea beilor [Moldovei] lui să fie în mâna Casei otomane; ei să aibă steag și tobe, pe steagurile lor să fie desenat un cap de bour, beii lor să meargă la expediție împreună cu dinastia otomană [...] Beii lor, ca oricare mir-i-miran [...] au o meterhanea formată din șase persoane” [6, p.474-475]. Aceste exemple reprezintă argumente foarte importante în sprijinul legăturii dintre muzică și puterea politică și plasează Moldova pe un loc important în structura Imperiului Otoman.

O altă mărturie referitoare la prezența muzicii în cadrul insignei date unui domn moldovean de către Poartă ne este oferită de către Mustafa Ali, cel care relatează despre contextul schimbării de pe tronul Moldovei a domnului Petru Rareș (1527-1538; 1541-1546) cu Ștefan Lăcustă (1538-1540), ce survine în urma expediției sultanului Soliman I în Moldova din anul 1538 [26, p.354; 24, p.124]. În cadrul ceremoniei

lului de investire, Ștefan Lăcustă a fost îmbrăcat cu blană roșie și cu bonetă de aur și i s-a dăruit din partea sultanului un steag, o tobă și un țimbal [26, p.271, 481] (nagara/„nakkare” [26, p.481]), însemne ale puterii, iar potrivit „obiceiului generoșilor împărați” ceremonia a fost dublată de sunetul tobelor și al nagaralelor, conferind astfel un aspect măreț acestui eveniment [26, p.354; 24, p.124]. Tobele amintite reprezintă nu altceva decât muzica militară otomană care, așa cum am observat, avea în componență mai multe tipuri de tobe.

Alți domni ai Moldovei, despre care avem consemnată muzica militară ca parte a insignei, sunt: Ștefăniță Lupu (1659-1661) [6, p.455], Eustratie Dabija (1661-1665) [6, p.630], Grigorie Ghica (1660-1664) [6, p.631-632] ș.a. Pentru perioada domniilor fanariote, mărturiile care atestă meterhaneua ca parte a simbolurilor puterii sunt mult mai numeroase și mai clar evidențiate de autori, precum Dimitrie Cantemir [27, p.169-170], Dionisie Fotino [28, p.648-651], De la Croix [2, p.259]. O mențiune mai târzie, cea a lui Thomas Thronton, ne spune același lucru: „Ei [domnii] sunt cinstiți cu steaguri și cu meterhaneua și depun jurământul de credință și de supunere în prezența sultanului” [29, p.380].

Din cele expuse până aici putem observa importanța, în primul rând simbolică, a meterhanelei, precum și legătura puternică cu puterea politică, pe care o sugerează de fiecare dată când se recurge la muzica ei.

### III. Muzica particulară, de relaxare

Latura oficială ce ține de manifestările publice ale domnului este foarte bine reprezentată de muzică, în diferitele ei aspecte și sub multiple forme. Aproximativ la fel se întâmplă și în cazul aspectelor particulare, care nu au o atât de mare legătură cu reprezentarea publică a domniei și a atributelor sale, susținute prin elemente aparținând exclusiv domnului. Ocazii precum: ospețele domnești, nunțile sau alte evenimente similare, reprezintă o altă categorie de manifestare a autorității domnești în fața supușilor. Elementul comun al tuturor acestora este reprezentat din nou de muzică. Existența formațiilor de muzică clasică otomană, a tarafurilor de lăutari, a diverselor formații de dans sau pur și simplu a interpreților populari reprezintă un privilegiu deținut de domnie și utilizat tot timpul. Un exemplu în acest sens îl reprezintă ospețele domnești, pentru care exista o întreagă etichetă la Curtea Moldovei, asigurată de personalul specializat, precum: medelnicerul, paharnicul, stolnicul, clucerul, slugerul, pitarul, jitnicerul, împreună cu subalternii lor, cei care se ocupau de aprovizionarea și de buna lor desfășurare [30, p.263]. Numeroasele relatări referitoare la aceste ospețe ne relevă faptul că erau foarte importante, dându-li-se atenția cuvenită și respectând regulile impuse de protocolul fiecărui domn în parte. Strict din punct de vedere muzical, ceremonialul mesei nu presupune diferențe notabile pentru toată perioada vizată aici. Singurul element, care devine tot mai prezent odată cu trecerea timpului, este cel turcesc care, în funcție de evoluția situației politice, capătă o tot mai mare consistență.

Întotdeauna, la curtea domnească, masa era anunțată de semnalul sonor al instrumentelor muzicale, de obicei trâmbițe și tobe [27, p.231; 31, p.500]. Felurile de mâncare erau aduse de la bucatăria în sunetele tobelor, trâmbițelor, fluierelor [6, p.69] sau a tamburinelor, „muzica le întovărășea” [6, p.112] sau „băteau tobele și sunau din nagarale, răsunau fluierile și trâmbițele și cântau tarafurile” [10, p.248]. Pe parcursul mesei, pentru a crea o atmosferă plăcută și relaxantă, muzica creștină și turcească [27, p.231] cânta tot timpul [32, p. 438; 6, p.69; 3, p.222-223], iar de fiecare dată când domnul bea (toasta), semnalele sonore amintite își făceau iar simțită prezența, urmate imediat de trei lovituri de tun [6, p.112-113; 3, p.223]. Unul dintre cele mai importante momente ale ospățului era reprezentat de rânduiala închinării paharelor, relatată de mai mulți autori, fiecare dintre ei surprinzând anumite detalii. Cele mai complete descrieri ale unui asemenea ritual ne sunt oferite de Paul din Alep, Dimitrie Cantemir [27, p.231-233] 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 sârbătorii [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, fluier, cornuri și trâmbițe și nagarale” [10, p.322]. Șirul închinărilor continua în aceeași manieră, iar când se pomenea numele celui în cinstea căruia se închina „slobozeau puștile și tarafurile și toți lăutarii sunau din santur [harpă folosită în Orient] și din nagarale și strigau într-un glas” [10, p.322].

Muzica religioasă făcea și ea parte din acest ceremonial, fiind reprezentată de psalții bisericii domnești. Gheorgachi și la Sulzer sunt cei care în relatările lor menționează prezența acestora, cu ale lor cântări specifice, așa cum se întâmplă și în Imperiul Bizantin [33, p.302], atunci când psalții bisericilor din Constantinopol cântau imnuri în cinstea împăratului. Intervențiile muzicale ale psalților sunt integrate în ritualul închinării paharelor, atunci când „protopsaltul cu al doilea cântăreț și cu alți peveți încep a slavoslovi pe Dumnezeu cu

obișnuitele cântări" [12, p.282-283], interpretând și celebrele polihronioane, în cinstea domnului și a familiei sale, dar și în cinstea mitropolitului [34, p.85-94].

De remarcat este faptul că ospețele reprezentau singura ocazie în care absolut toată muzica, oficială și particulară, era prezentă. Avem referiri atât despre muzica militară autohtonă, meterhenea, tarafurile de lăutari, interpreții populari, cât și despre cea a formațiilor de muzică clasică otomană, muzica de dans sau mai târziu, în epoca fanariotă, muzica nemțească și europeană în general.

### III.1. Muzica lăutărească

După cum am amintit deja, lăutarii ocupau un loc important în cadrul ceremonialului aulic. Despre prezența lor în jurul domniei avem informații timpurii, cuprinse în documente de Cămară. Una dintre primele referiri documentare despre lăutari și despre statutul lor aflăm din suretul unui uric emis de Alexandru Lăpușneanul în anul 1560, prin care întărește vornicului Dinga sălaşe de țigani. Între aceștia se regăsesc: Stoica alăutar, cu soția Neacșa și cu copiii, Rusim alăutar, cu soția Alba și cu copiii și Tămna lăutar [35, p.502-503]. De asemenea, călătorii străini prin Moldova au consemnat și ei prezența lăutarilor și a modalității în care aceștia își făceau simțită prezența. Erasmus Heinrich Schnaider von Weismantel, călătorind ca diplomat, afirmă referitor la componența alaiului domnesc: „Printre alții se află în chip ciudat în alai și țiganii cu muzica lor, și cântă mergând în fruntea alaiului până înăuntru în palat” [3, p.342].

Legat de repertoriul muzicii lăutărești și de fermentul care a stat la baza acesteia, Gheorghe Ciobanu oferă unele explicații foarte interesante. Conform lui, modul de viață al țiganilor era unul destul de neuniform, din cauza separării în mici grupuri, dependenței economice față de populația în mijlocul căreia trăiau și specificului fiecărei zone în parte. Cercetările asupra muzicii lăutărești au constatat că repertoriul acestora a fost alcătuit masiv din melodiile populațiilor băștinașe, în mijlocul căreia trăiau [36, p.91]. Același autor afirmă că „lăutarii au cântat totdeauna ceea ce a fost la modă, ceea ce li s-a cerut” [36, p.96].

### III.2. Muzica clasică otomană

Deseori confundată cu cea lăutărească, muzica clasică otomană a fost un element insolit la curtea domnilor Moldovei, care și-a atins apogeul în cea de-a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și începutul celui următor. Totuși, ea este prezentă aici încă din secolul al XVII-lea, la curtea lui Vasile Lupu, așa cum întâlnim în relatările călătorilor străini. Unul dintre aceștia, un anonim german, relatează referitor la momentul venirii lui Timuș Hmelnițchi, pentru a se căsători cu fiica domnului, că la intrarea în Iași „au răsunit muzicile ostășești ca și celelalte muzici, îndeosebi cea a turcilor și a țiganilor” [11, p.474]. Din acest scurt fragment se poate observa diferența pusă între muzica militară și cea de altă factură. Muzica țiganilor este cu siguranță cea lăutărească, iar muzica turcilor, deosebită de cea militară (meterhanea), cântată tot de turci, este muzica clasică sau de sarai. În același context, cel al nunții, fetele au început să danseze în camera miresei, pe muzica lăutarilor, care „zângăneau din instrumentele lor”, iar într-un alt moment „lăutarii moldoveni și turcii cântau”, iar turcii făceau caraghioslăcuri [11, p.474-475]. Încă o dată se face diferențierea dintre cele două categorii de muzicanți și se întărește ideea conform căreia la curtea lui Vasile Lupu exista o formație de muzică clasică otomană [11, p.476].

Despre atmosfera de la curtea aceluiși domn moldovean, Paul din Alep, în binecunoscuta sa călătorie în Țările Române, la jumătatea secolului al XVII-lea, surprinde cu multe detalii aspecte deosebite ale vieții de atunci. Într-un astfel de context, martor fiind la un ospăț domnesc, afirmă: „A fost mare bucurie în ziua aceea, cu taraf domnesc și muzică turcească, necurmat până seara” [10, p.212]. În alt loc, același călător sirian, referindu-se din nou la muzica ospețelor întâlnite în Valahia, de această dată consemnează: „Lăutarii cu tobe, fluiere, trâmbițe și tambure, apoi măscăricii, cântăreții turci și măștile au stat cu toții sub cerdacul unde se petrecea ospățul” [10, p.276]. Aspectul care ne atrage atenția aici este tandurul, ceea ce ne indică timid prezența muzicii clasice otomane, mai ales dacă corelăm cu prezența măscăricilor și a măștilor, specifice felurilor dansuri otomane – „kôçekçe”.

Concret, muzica clasică otomană reprezintă una dintre ramurile muzicii orientale. Aceasta nu trebuie confundată cu muzica populară din Anatolia și nici cu cea a popoarelor turcice din Asia Centrală, ea fiind o muzică din epoca otomană, cultivată în incintele saraiurilor, în mănăstirile dervișilor, în haremuri și palate, de unde a coborât în cafenelele mahalalelor și s-a expus în parcurile și în piețele orașelor. Muzica clasică turcească rămâne expresia cea mai rafinată a muzicii Orientului Apropiat și Mijlociu, Turcia fiind țara unde a atins treapta cea mai avansată și cultivată [37, p.29]. Referitor la acest aspect, Dimitrie Cantemir a fost cata-

logat drept unul dintre cei mai mari cunoscători ai acestei categorii de muzică, atât ca interpret și compozitor, cât și ca teoretician, el fiind cel care a inventat una dintre primele notații pentru această muzică, una alfabetică, bazată pe literele alfabetului arabo-persan.

### III.3. Muzica de dans

Nu în ultimul rând, muzica de dans reprezintă, la rândul ei, unul dintre elementele particulare de manifestare a puterii domnești, deoarece domnul avea privilegiul și posibilitatea de a aduce la curte formații exotice de dans, din diferite părți ale lumii, lucru neîntâlnit, în cazul boierilor, de exemplu. Deosebit de muzica dansurilor populare, practicate îndeobște de toate categoriile sociale, interpretată în general de lăutari și uneori de țărani, la curtea domnească se puteau întâlni și formații muzicale străine, care interpretau muzica dansurilor orientale, așa cum amintește Paul din Alep [10, p.475] sau cum este clar consemnat de mărturii din secolul al XVII-lea [38, p.366; 39, passim]. Considerăm că, odată cu relațiile despre muzica clasică otomană, prezentă la Curtea Moldovei, aceasta servea negreșit și muzicii dansurilor orientale, dansate, probabil, după moda din harem.

### Concluzii

Aceste câteva informații, culese din diverse ipostaze care au ca centru persoana domnului, au menirea de a construi o imagine a puterii politice exprimate prin intermediul muzicii. Fie că vorbim de aspecte oficiale sau particulare, muzica este mereu prezentă, în cele mai multe dintre cazuri în plan secund, și contribuie, alături de alți factori, la evidențierea domnului, în raport cu cei din jurul sau anturajul său. Practică general valabilă în cazul tuturor suveranilor europeni și extraeuropeni, folosirea muzicii în slujba puterii politice reprezintă unul dintre aspectele definitorii ale Evului Mediu, și nu numai. Necesitatea de legitimare prin orice ține de fast și rafinament a reprezentat și pentru domnii Moldovei una dintre direcțiile urmate, mai ales că, în acest caz, autohtonului, din punct de vedere muzical, i s-a suprapus puternica influență otomană, care a condus la crearea unui melanj cultural interesant.

### Referințe:

1. PANAITESCU, P.P. *Călători poloni în Țările Române*. București, 1930. 276 p.
2. *Călători străini în Țările Române*. Vol.VII, îngrijit de Maria Holban, M.M. Alexandrescu-Dersca Bulgaru, Paul Cernovodeanu. București: Editura Științifică, 1980. 642 p.
3. *Călători străini în Țările Române*. Vol.VIII, îngrijit de Maria Holban, M.M. Alexandrescu-Dersca Bulgaru, Paul Cernovodeanu. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1983. 704 p.
4. LUPAȘ, I. *Cronicari și istorici români din Transilvania. Școala ardeleană*. Vol.1. Craiova: Scrisul Românesc, 1933. 296 p.
5. *Cronicari munteni*. / Selecția textelor, studiu introductiv, note, comentarii și glosar de Dan Horia Mazilu. București: Univers Enciclopedic, 2004. 994 p. ISBN 973-793-430X, 978-973-79-343-07
6. *Călători străini în Țările Române*. Vol.VI, volum îngrijit de M.M. Alexandrescu-Dersca Bulgaru și Mustafa Ali Mehmet. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1976. 870 p.
7. WELLESZ, E. *A history of Byzantine Music and Hymnography*. Oxford, 1961. 469 p.
8. FLUSIN, B. *La civilisation byzantine*, troisième édition. Paris: Presses Universitaires de France, 2012. 128 p. ISBN 9782130575245
9. URECHIA, V.A. *Istoria românilor*, seria de volume pentru 1774-1786, tom I. București, 1891. 613 p.
10. Paul din Alep. *Jurnal de călătorie în Moldova și Valahia*. / Studiu introductiv, ediția manuscrisului arab, traducere în limba română, note și indici de Ioana Feodorov, cuvânt-înainte Acad. Răzvan Theodorescu. București-Brăila: Editura Academiei Române, Muzeul Brăilei-Editura Istros, 2014. 620 p. ISBN 978-973-27-2429-3
11. *Călători străini despre Țările Române*. Vol.V, îngrijit de Maria Holban, M.M. Alexandrescu-Dersca Bulgaru, Paul Cernovodeanu. București: Editura Științifică, 1973. 771 p.
12. *Literatură românească de ceremonial. Condica lui Gheorgachi, 1762*. / Studiu și text de Dan Simonescu. București, 1939. 333 p.
13. GOROVEI, Ș.S. Doamna Elisabeta Movilă. Contribuții pentru o biografie nescrisă. În *Movileștii. Istorie și spiritualitate românească*. II. Ieremia Movilă. Domnul. Familia. Epoca. Sfânta Mănăstire Sucevița, 2006, p.273-302. ISBN 9789737627490
14. *Istoriile domnilor Țării Românești* de Radu Popescu Vornicul, introducere și ediție critică întocmite de Const. Grecescu. București: Editura Academiei Republicii Populare Române, 1963. 330 p.
15. Akbulut, İlhan. *Military (Mehter)*. Disponibil: <http://www.turkishculture.org/music/military-mehter-86.htm> [Accesat: 17.01.2019].

16. Çelenk, Koray. Establishment aim and present situation of the institutions giving professional music education in Turkey. In: William Sayers & Hasan Tahsin Sümbüllü (edit.). *Music and Music Education from Ottoman Empire to Modern Turkey*. London & Istanbul. AGP 2016, p.54-63. ISBN 978-605-83281-2-9
17. Fr. J. Sulzer în *Dacia cisalpină și transalpină*. / Trad. și îngrijirea ediției de Gemma Zinveliu, București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, 1995. 275 p. ISBN 973-42-0162x
18. Cantemiru Principe de Moldavi'a, Demetriu. *Istoria Imperiului Otomanu. Creșterea și scăderea lui*. Partea I, tradusă de Dr. Ios. Hodosiu. București, 1876. 577 p.
19. SOYDAŞ, E.M. Musical performance at the Ottoman court in the sixteenth and seventeenth centuries. In: „Performa '11” – Encontros de Investigação em Performance Universidade de Aveiro, Maio de 2011, p.1-10. ISBN 978-972-789-336-2
20. FELDMAN, W. *Mehter*. In: *The Encyclopaedia of Islam*, new edition, C.E. Bosworth, E. Van Donzel, B.Lewis, CH.Pellat, W.P. Heinrichs (edit.), volume VI, MAHK-MID, Leiden, Brill, 1991, p.1007-1008. ISBN 90-04-08112-7
21. URICARUL, A. *Cronica paralelă a Țării Românești și a Moldovei*. Vol.2, ediție critică de Gabriel Ștrempel. București: Minerva, 1994. 372 p. ISBN 973-21-0374-4; 973-21-0363-9
22. YEKTA BEY, R. *Turquie. La musique turque*, în Albert Lavignac, *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, première partie, *Histoire de la musique* [5]..., Paris, 1922, p.2945-3064.
23. MAXIM, M. *Țările Române și Înalta Poartă*. București: Editura Enciclopedică, 1993. 301 p. ISBN 973-45-0049-X
24. GUBOGLU, M. *Cronici turcești privind Țările Române, sec. XVI – începutul sec. XVIII. Extrase*. Vol.2. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1974. 541 p.
25. GOROVEI, Ș.S. *La paix moldo-ottomane de 1486 (quelques observation en marge des textes)*, En: *Revue Roumanie D'histoire*, tome XXI, nos. 3-4, Juliet-Décembre, 1982, p.405-421.
26. GUBOGLU, M., MUSTAFA, M. *Cronici turcești privind Țările Române, sec. XV – mijlocul sec. XVII. Extrase*. Vol.1. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1966. 554 p.
27. CANTEMIR, D. *Descrierea Moldovei*. / Traducere după originalul latin de Gh.Guțu. București: Editura Academiei, 1973. 404 p.
28. FOTINO, D. *Istoria generală a Daciei sau a Transilvaniei, Țării Munteneste și a Moldovei*. / Trad. George Sion. București: Valahia, 2008. 800 p. ISBN 978-973-88815-4-9
29. *Călători străini despre Țările Române în secolul al XIX-lea*. Serie nouă. Vol.I (1801-1821), îngrijit de Georgeta Filitti, Beatrice Marinescu, Șerban Rădulescu-Zoner, Marin Stroia. București: Editura Academiei Române, 2004. 1038 p. ISBN 973-27-1129-9; 973-27-1130-2
30. STOICESCU, N. *Sfatul Domnesc și marii dregători din Țara Românească și Moldova (sec. XIV-XVII)*. București: Editura Academiei, 1968. 317 p.
31. *Călători străini despre Țările Române*, vol.IV, îngrijit de Maria Holban, M.M. Alexandrescu-Dersca Bulgaru, Paul Cernovodeanu. București: Editura Științifică, 1972. 700 p.
32. *Călători străini despre Țările Române*. Vol.II, îngrijit de Maria Holban, M.M. Alexandrescu-Dersca Bulgaru, Paul Cernovodeanu. București: Editura Științifică, 1970. 766 p.
33. BRÉHIER, L. *Civilizația bizantină*. / Trad. Nicolae Spinescu. București: Editura Științifică, 1994. 564 p. ISBN 973-44-0133-5
34. RUSU, E. Polihronionul – modalitate de evidențiere a puterii domnești prin muzică. In: *Cercetări Istorice*. Serie nouă, an. XXXVII. Iași, 2018, p.85-94. ISSN 1453-3960
35. *Documenta Romaniae Historica*, A Moldova. Vol.VI (1546-1570). București: Editura Academiei Române, 2008. 975 p.
36. CIOBANU, Gh. Despre așa-numita gamă țigănească. In: *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, vol.1. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1974, p.83-104.
37. POPESCU-JUDETZ, E. *Dimitrie Cantemir. Cartea Științei Muzicii*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1973. 408 p.
38. *Călători străini despre Țările Române*. Vol.IX, îngrijit de Maria Holban, M.M. Alexandrescu-Dersca Bulgaru, Paul Cernovodeanu. București: Editura Academiei Române, 1997. 732 p. ISBN 973-27-0566-3
39. *Călători străini despre Țările Române*. Vol.X, Partea I, îngrijit de Maria Holban, M.M. Alexandrescu-Dersca Bulgaru, Paul Cernovodeanu. București: Editura Academiei Române, 2000. 826 p. ISBN 973-27-0699-6

**Date despre autor:**

**Eduard RUSU**, doctorand, Facultatea de Istorie a Universității „Alexandru Ioan Cuza” din Iași; artist liric la Opera Națională Română din Iași.

**E-mail:** eduard.rusu91@yahoo.com

**ORCID:** 0000-0002-5731-6802

Prezentat la 03.07.2019