

STUDII

Gustul muzical al elitelor românești în oglinda albumelor manuscrite pentru pian ms.r. 2663 și ms.r. 2575 din Biblioteca Academiei Române (circa 1820-1840)

Haiganuș Preda-Schimek

În lucrarea de față mi-am propus să ilustrez prin analiza caietelor manuscrite pentru pian Ms.R. 2663 și Ms.R. 2575 din perioada 1820-1840, păstrate în *Cabinetul de muzică* al *Bibliotecii Academiei Române*, preferințele muzicale și modificările ce au intervenit în gustul muzical al elitelor românești în acest interval de timp. Am analizat mostre din repertoriul favorit al diletanților de la București și Iași, urmărind opțiunile lor estetice în relație cu particularitățile societății: pluralismul etnic, imigrația și procesul de occidentalizare.

Înainte de a intra în subiect, se impune precizarea unor aspecte care stabilesc cadrul și clarifică obiectul analizei pe care am întreprins-o.

Precizări metodice și terminologice

Sfera privată și analiza « gustului ». Am considerat practicile muzicale private mai adecvate cercetării « gustului » decât cele din spațiul public pentru că : au un impact mai puternic și persistă mai îndelung în memoria afectivă ; reflectă printr-o selecție personală, individuală, tendințele « modelor » muzicale ; sociabilitățile private ale familiilor burgheze sau aristocratice, cu un stil de viață cosmopolit, cu

oaspeți străini, unde erau invitați muzicieni itineranți, auch contribuit la răspândirea unui repertoriu specific. Acest repertoriu devine internațional datorită schimburilor de idei, transferului cultural și contactelor intermediare de publicul « saloanelor » între orașe și regiuni.

Repertoriul « la modă » era gustat îndeosebi de clasa de mijloc, pentru care pianul și educația muzicală devenise un indicator al statutului social. Întruniri private de tot felul - saloane, soirée-uri, baluri, plimbări și serbări în aer liber – contribuiau la întreținerea muzicienilor profesioniști, la dezvoltarea pieței muzicale și la formarea publicului muzical. Dintre acestea, doar *muzica domestică* (germ. « Hausmusik », engl. « domestic music ») și *muzica de salon* (germ. « Salonmusik », engl. “parlour-” sau “drawing room music”) desemnează practici de interior.

Diferența dintre “muzica domestică” și “muzica de salon”. Termenul francez de « salon » era întrebuințat în secolele XVII-XVIII în sens pur arhitectonic. În contextul Restaurației de după războaiele napoleoniene, mai evident începând din anii 1820 și în perioada Louis Philippe (1830-1848), « salonul » desemnează atât spațiul de primire, cât și sociabilitatea privată/semi-privată pe care o găzduiește¹. Astfel de sociabilități reunite în jurul gazdelor aristocratice sau burgheze, în zile fixe sau ocazional, devin rapid o obișnuință a vieții cotidiene, practică în Europa în varii constelații cu determinante variabile.

¹ Astfel de sociabilități erau numite în secolul al XVII-lea „ruelles”, „alcôves », « chambres ». Aceste întâlniri particulare cu scopul conversației în jurul unor subiecte artistice și filozofice se înrudeau, de exemplu, cu celebrul « studiolo » al Isabellei d’Este. În secolul următor se vor numi « dîners », « sociétés particulières », « bureaux d’esprit ». În contextul literaturii pro-regaliste din jurul anilor 1830 apar scrieri care intenționează să descrie și să clasifice sociabilitățile Vechiului Regim denumindu-le, retrospectiv, “saloane”, cf. Pekacz, Jolanta, *Chopin in Paris: The 1830s*, Proceedings of the Chopin-Congress 2006, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Varșovia, 2008, 297-312.

În domeniul muzical, termenul « salon » apare pentru întâia oară în titlul albumului de romanțe « Le troubadour des Salons », publicate la Paris într-o primă ediție 1825¹.

Termenul « Hausmusik » s-a întrebuițat în presa muzicală germană începând cu anul 1837².

Pentru un timp, cei doi termeni erau destul de confuzi și se deosebeau puțin ca sens unul de celălalt. Diferența ar putea fi rezumată astfel :

« Muzica domestică » sau mai precis germanul *Hausmusik* (preiau aici opinia cercetătorilor care au investigat literatura de limba germană), era asociată ca sens cu ambianța familială, intimă ; însemna a face muzică acasă, în formații familiale sau quasi-familiale mici, pentru delectarea personală. Modestă ca intenții, fără pretenții de reprezentativitate spre exterior, *Hausmusik* se practica în familie, fără public, fiind invitați eventual doar apropiați ai gazdelor.

Spre deosebire de *Hausmusik*, *Salonmusik* se celebra cu stil și reprezentativitate ; tonul era mai cosmopolit, spiritul mai « intelectual » ; în fine, salonul era mai deschis spre exterior, avea aura unei semi-publicități exclusiviste. Repertoriul era aproape comun : aceleași potpourri-uri, marșuri, dansuri, studii, aranjamente, piese de caracter, miniaturi... ; metodele pentru elevi erau aceleași.

Existau și diferențe între culturi: de exemplu, în spațiul german erau obișnuite lied-urile, interpretate coral, uneori la mai multe voci, cu pian sau *a capella*. În saloanele pariziene corurile lipseau – acolo domnea *romanța*. Mai mult de jumătate

¹ Fellingner, Imogen, *Die Begriffe Salon und Salonmusik in der Musikanschauung des 19. Jahrhunderts*, în: Carl Dahlhaus (ccord.), *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts* (=SMG, Bd. VIII), Regensburg 1967, p.133.

² În: Carl Ferdinand Becker, *Zur Geschichte der Hausmusik in früheren Jahrhunderten*, 1837, cf. Petrat, Nicolai, *Hausmusik des Biedermeier im Blickpunkt der zeitgenössischen Fachpresse* (1815-1848), Hamburg, Verlag der Musikalienhandlung Hand Dieter Wagner, 1986, p. 24, nota de subsol 14.

din piesele tipărite la Paris în perioada de care ne ocupăm erau române¹.

În cazul particular al orașelor românești, mediile private au jucat un rol esențial în propagarea muzicii clasice occidentale ; aceasta se cultiva la începutul secolului al XIX-lea aproape exclusiv în casele boierilor moldo-valahi și fanarioți sau la întruniri private ori semi-private ale curților domnești.

Importanța saloanelor pentru muzicieni. Pe de altă parte, publicul burghez juca pentru breasla muzicienilor un rol nebănuț de însemnat : el îi asigura, în bună parte, existența materială. În secolul al XIX-lea, burghezia a preluat treptat locul curții aristocratice (desigur nu în totalitate) în calitate de finanțator al activităților muzicale². Casa particulară, cu spațiul ei central - *salonul* – devine acum teritoriul predilect al evenimentelor muzicale. Aici circulau știrile, se construiau carierele, funcționa « bursa » talentelor; tot aici se educa și se forma judecata critică, « gustul ». Educația muzicală era absolut necesară, pentru a ține pasul cu cerințele vieții sociale (și nu doar în a crește șansele fetelor de a se mărita).

În cercuri de variate calibre intelectuale sau artistice se exprimau păreri critice; vocile mai influente nășteau curente în măsură să amprenteze poziția unui muzician în istorie sau măcar în destinul său lumesc; unele saloane influențau, poate, barometrul pieței muzicale.

¹ Un gen încondeiat de reputata *Neue Zeitschrift für Musik* ca fiind « dulceag-sentimental », cf. Ballstaedt, Andreas și Widmaier, Tobias. *Salonmusik. Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis*, Steiner Verlag, Wiesbaden, Stuttgart, 1989, p. 33 și urm. Petrat semnaleză și faptul că diferența dintre *Hausmusik* și *Salonmusik* s-a născut în presa muzicală germană dintr-o percepție stereotipică a termenului francez „salon”. Conotat spre frivolitate, artificial, superficialitate, a fost opus spiritului introvertit și profund al germanului, în: *Op. Cit.*, p. 216-222.

² Habermas, Jürgen, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Luchterhand Verlag, Neuwied, Berlin, 1962.

Aspecte ca cele enumerate aici au făcut subiectul (central sau colateral) unor studii muzicologice cu deschidere interdisciplinară spre istoria socială. Ele au schimbat, în timp, percepția asupra genului.

Saloanele și cercetarea muzicologică. Cercetări din sfera sociologiei au atras atenția muzicologilor asupra genurilor « minore » născute în sfera privată. S-a arătat că, în epoca de progres a burgheziei, muzica mediilor particulare sau semi-particulare reprezenta nu un domeniu opus, ci complementar sferei publice. La temeiul acestei afirmații se află însuși stilul de viață al clasei mijlocii. Viața privată și, implicit, interiorul domestic jucau atât pentru burghezia « de avere » (Besitzbürgertum), cât și pentru cea « intelectuală » (Bildungsbürgertum), un rol de căpătâi. Trăirile artistice, orizontul cultural al omului burghez se formau în universul casnic, în interiorul căminului decorat cu grijă, după posibilități și rang. Deschis lumii exterioare în zilele de primire (« jour fixe »), rămânea rezervat vieții de familie în restul săptămânii. Spațiu predilect al *vieții sociale selective*, la care are acces doar un public invitat sau recomandat, interiorul casei particulare era și miezul vieții interioare (sufletești) a omului burghez. După expresia lui Walter Benjamin, salonul se substituia unei « loji în teatrul lumii », ca spațiu al evadării în irealul/idealul artistic¹. Dar arta trăită în interiorul casnic era condensată la dimensiunea acestuia ; uneori chiar diluată într-un format accesibil, la îndemâna oricărui - mare sau mic - burghez.

Deși această imagine se plia îndeosebi pe estetica Biedermeier-ului central european, ea era destul de caracteristică întregii clase mijlocii din secolul al XIX-lea.

¹ Benjamin, Walter, *Das Passagenwerk*, în: Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (coord.), cu colaborarea lui Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, *Gesammelte Schriften*, vol. V. Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main, 1982, p. 52f

Drumul spre o cercetare comparată a muzicilor urbane, private și publice, în raport cu aristocrațiile și clasa de mijloc din prima jumătate a secolului al 19-lea a fost deschis de William Weber¹, urmat de studii care au arătat potențialul puțin explorat al genurilor istorice « facile », circumscrise, oarecum impropriu, trecutului « muzicii ușoare ». Andreas Ballstaedt și Tobias Widmaier² sunt cei care, într-un studiu de referință despre muzica de salon din spațiul german, au făcut distincția dintre gen și repertoriu. Ei deosebesc:

- *muzica în salon* - însumând totalitatea repertoriului interpretat în concerte particulare private sau semi-private, indiferent de gen, formație instrumentală, epocă de proveniență sau stil, de

- *muzica de salon* (germ. « Salonmusik »), un gen cu trăsături standardizate, caracterizat prin conținut facil, melodică accesibilă, armonii simple, formule stereotipice de ornamentare și acompaniament.

Nicolai Petrat³, a arătat că, în perioada de care ne ocupăm, presa și critica muzicale au acordat muzicii de salon un loc lipsit de importanță. Irmgard Jungmann⁴ constată de asemenea că în anii 1830 « se cânta tot ce publicau editurile muzicale », deci publicul nu deosebea valoric sau estetic muzica de salon timpurie (de exemplu parafrazele și aranjamentele după arii de operă sau teme folclorice de diferite proveniențe) de oferta unui Schubert, Schumann, Mendelssohn, Chopin ș.a. Ballstaedt/Widmaier apreciază, de asemenea, că doar după 1840 genul dobândește o conotație

¹ Weber, William, *The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna between 1830 and 1848*, Aldershot, Ashgate, [1974] 2004.

² Ballstaedt, Widmaier, Op. cit., p. 21.

³ Op. cit., p. 50.

⁴ *Sozialgeschichte der klassischen Musik. Bildungsbürgerliche Musikanschauung im 19. und 20. Jahrhundert*, Metzler und Peschel, Stuttgart, 2008, p. 24.

peiorativă¹. Judecată cu măsura și criteriile estetice ale « artei muzicale înalte », muzica de salon începe de acum să se delimiteze ca gen de repertoriul « înalt » al concertelor particulare, acesta din urmă cu un nivel de elaborare artistic-compozițională net superior. Astfel, piesele de duzină, produse în masă de edituri, nu întotdeauna egale ca nivel și nu neapărat mediocre, sunt privite totuși cu dispreț și etichetate cu epitete depreciative ca « produse comerciale de duzină », criticate pentru stilul lor « mecanic » și « stereotipic », iar autorii tratați drept « speculanți » și « fabricanți »². Astfel de epitete erau firești din perspectiva epocii în care au apărut, când critica muzicală stabilea principiile estetice ale « artei muzicale » și se distanța de « trivialitatea » genurilor « ușoare ». Dar a privi astăzi lucrurile de pe același palier înseamnă a ignora informația istorică (și social-istorică) pe care tocmai acest gen croit după gustul melomanului comun o conservă.

Gustul muzical al clasei mijlocii. S-a arătat că saloanele reprezentau în secolul al XIX-lea un motor economic vital al activităților muzicale, în condițiile în care statutul muzicienilor se schimbă din angajați ai curților aristocratice în cel de liber profesioniști, întreprinzători pe piața liberă a muzicii. Prin urmare, genurile « de interior » au fost analizate nu din perspectivă estetică, ci pentru calitatea lor de a oglindi preferințele « grupei țintă », ca artefacte modelate la cererea publicului. Fiind croite pe gustul mediu al amatorului de muzică, au fost analizate ca mostre tipologice ale profilului acestuia. Ballstaedt / Widmaier au demonstrat, de altfel, cum muzica de salon din orașe germane reflecta mentalitatea, modul de viață și principiile educației burgheze, cu regulile și limitările ei.

Raportul muzică-societate a fost și cheia de acces în subiectul studiului de față, care analizează caiete manuscrite de muzică de salon de la București și probabil lași (ca centru al

¹ Ballstaedt, Widmaier, Op. cit., p. 21.

² Idem, p.21 și urm.

boierimii moldovene) ca pe un spațiu de proiecție al caracteristicilor societății moldo-valahe în prima jumătate a secolului al 19-lea. Unele din ideile expuse în continuare s-au creionat în cursul proiectului “Music in Urban Private Milieu from the Perspective of Intercultural Relations between Central Europe and the Balkans” (2007 – 2009)¹, dezvoltate ulterior și în alte studii.

Perspectiva intra- și inter-culturală asupra muzicii de salon. Practicile private ale burgheziei au fost puțin studiate dintr-o perspectivă inter- sau transculturală, așa cum propusese proiectul menționat². De aceea, investigarea *intra- și inter-culturală* a muzicilor private a presupus formularea unor obiective gândite atent, fiind precedată de o analiză a tabloului

¹ Proiect câștigat prin concurs în programul *Graduierföderung. Geistes-, Sozial- und Kulturwissenschaften Fellowships* (Ministerul Federal al Științei și Cercetării, Austria), în cadrul căruia am analizat muzica saloanelor din Principatele Române în relație cu pandante europene, îndeosebi central-europene și vieneze din prima jumătate a secolului al XIX-lea. Am invitat două cercetătoare să prezinte caracteristicile muzicii de salon din Serbia (Dr. Marjana Kokanovic, Novi Sad) și din Grecia (Dr. Avra Xepapadaku, Atena). Proiectul a fost afiliat instituțional la *Universität für Musik und darstellende Kunst*, Viena, Austria, *Institut für Analyse, Theorie und Geschichte der Musik* (prof. Cornelia Szabo-Knotik), cu un stagiul de cercetare la *Centre Interdisciplinaire de Recherches Centre-Européennes*, Université Paris-Sorbonne, Paris IV (prof. Delphine Bechtel și prof. Xavier Galmiche). Prezentul studiu a fost elaborat în 2020 după participarea la Conferința internațională *Elites and their Musics. Music and Music-Making in the 19th Century South-Eastern Europe Salons*, Universitatea Națională de Muzică București și New Europe College, 21-23 Noiembrie, 2019. O versiune în engleză a fost înaintată spre publicare în volumul conferinței editat de revista « Musicology Today » a UNMB.

² Detalii despre faza conceptuală în: “Music in the Salons of Central and South-Eastern Europe: Preliminary Considerations for Cross-regional Research”, <http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/HPreda-Schimek1>.

epocii, a situației demografice, aspectului edilitar, a modului de viață în orașele Iași și București.

În urma acestor preliminarii, am abordat analiza muzicii saloanelor moldo-valahe pe fundalul dinamicilor sociale induse de eterogenitatea etnică (în general orient-balcanică) a orașelor, de particularitățile clasei boierimii, ce includea și o parte din burghezie; în fine, am ținut cont de influxul de influențe din Occident, integrate în viața muzicală odată cu slăbirea puterii otomane, printre care s-au putut discerne elemente central-europene, italiene, franceze, etc. Este bine știut faptul că tocmai între deceniile al doilea și al patrulea, Tara Românească și Moldova parcurgeau o etapă de modernizări și reforme, reflectate în muzica urbană printr-un « repertoriu de tranziție ». În acest pandant muzical al « alfabetului de tranziție », transferuri și importuri culturale coexistau cu tradițiile locale, dând naștere unor altoiuri sau genuri hibride, unice în felul lor. Suntem astfel martori, în domeniul muzical, la un complex fenomen de înnoire pe fondul pluralismului cultural existent.

Obiectivul studiului și alegerea surselor primare.

“Firul roșu” al investigației gustului muzical s-a constituit din doi pași metodici:

- 1) identificarea tendințelor estetice din deceniul al treilea și al cincelea, și
- 2) observarea preferințelor muzicale ale elitelor în raport cu caracteristicile societății.

Unde puteau fi găsite răspunsurile la întrebările formulate mai sus? Ce izvoare muzicale sau extra-muzicale puteau fi consultate pentru a afla, chiar și fragmentar, indicii asupra preferințelor amatorilor de muzică de la București și Iași?

După analiza sistematică a literaturii de călătorie¹, m-am orientat spre studiul caietelor manuscrise de piese pentru pian din perioada 1820-1840 păstrate la B.A.R.².

În cele ce urmează, voi prezenta mai întâi rezultatele analizei preliminare, apoi analiza caietelor.

Rolul alogenilor în muzica de la București și Iași

În studii precedente³ am cercetat factorii sociali modelatori ai culturii muzicale urbane din Principatele Române în secolul al 19-lea, la care revin acum: pluralismul etnic, imigrația, granițele fluide dintre boierime și burghezie, și procesul de occidentalizare.

¹ Rezultatele investigării literaturii de călătorie au apărut în: "Modelling the Public's Taste: Local Habits, Ethnic Pluralism and European Music in Bucharest (1821-1862)", în: *Music in Nineteenth Century Romania / Nineteenth Century Music Review*, Volume 14 - Special Issue 3, Cambridge University Press, December 2017, pp. 367-389. și "Muzica și publicul Bucureștiului prin prisma literaturii de călătorie din secolul al XIX-lea: un spațiu al absorbției multiculturale", în: Valentina Sandu-Dediu, Nicolae Gheorghită (coord.), *Noi perspective asupra istoriilor muzicii românești*. Partea I: *De la vechi manuscrise până la George Enescu*, București, 2019, pp.95-125.

² Din analiza albumelor manuscris cu cotele Ms. R. 2575, Ms.R. 2663, Ms. R. 2727, Ms. R. 2578, Ms.R. 6982 și Ms. R. 2657 a rezultat studiul: „Kulturtransfer in moldo-walachischen Salons: eine Untersuchung handschriftlicher Musikalien aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“, în: Katrin Stock, Stefan Keym (coord.), *Musik-Stadt. Traditionen und Perspektiven urbaner Musikkulturen*. Proceedings of the 14th International Kongress, Gesellschaft für Musikforschung, Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig, vol. 2., *Musik in Leipzig, Wien und anderen Städten im 19. und 20. Jahrhundert*, Gudrun Schroder Verlag, Leipzig, 2011, pp. 443-45.

³ „Zwischen Orient und Okzident: zur Heterogenität der Musikpflege in moldowalachischen Salons um 1830“, în: Barbara Boisits, Cornelia Szabo-Knotik (coord.), *Musik und Identität – Beiträge zur Musikgeschichte Zentraleuropas* [= *Musicologica Austriaca*. Jahresschrift der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft, 28], Praesens Verlag, Viena, 2009, pp. 89-101; și "Modelling the Public's Taste...", op. cit. la nota 15.

Pluralismul etnic al orașelor. Din estimările acceptate de istorici români, aflăm că la finele veacului al XVIII-lea în Moldova trăiau în jur de un milion de locuitori, iar în Valahia un milion și jumătate¹. Moldova la 1826 ar fi avut o populație de 1,1 milioane, iar la 1832 crescuse cu încă aproximativ o sută de mii².

Conform aceleiași surse³, pentru București « nu dispunem de studii istoriografice de detaliu și de întindere », dar « sondaje arhivalice » oferă o seamă de date. Din acestea am selectat informații de interes pentru studiul practicilor muzicale.

Astfel, o *catagrafie* (condică pre-statistică a contribuabililor, respectiv a plătitorilor de impozite) realizată de armata rusă în 1831 menționează 58791 locuitori ca populație statornică și 1795 supuși străini⁴, o alta din 1838 consemnează că Bucureștiul avea 63,644 de locuitori⁵.

¹ Caproșu Ioan, Ungureanu Mihai Răzvan (coord.), *Documente statistice privitoare la orașul Iași*, vol. I, Editura Universității « Alexandru Ioan Cuza », Iași, 1997, p. 12, nota de subsol 14.

² Negruți, Ecaterina, « Situația demografică a Moldovei în secolul al XIX-lea », in *Revista de istorie*, 2, 1981, pp. 243-244, in Caproșu, Ungureanu, op. cit, p. 13, nota de subsol 22.

³ Caproșu, Ungureanu, p. 17.

⁴ Majuru, Adrian, „Modernitate vs. multiculturalitate în Bucureștii epocii moderne (1848-1940)“, in *Altera, revistă teoretică dedicată alterității, multiculturalității și drepturilor minorităților*, Anul V, nr. 12, 1999, (<http://www.altera.adatbank.transindex.ro/?lid=12>, accesat pe 10.02.2020), p. 3.

⁵ Olteanu, Radu, *Bucureștii în date și întâmplări* (București: Paideia), 2002, p. 148. Elvețianul François Recordon enumeră grupurile etnice care alcătuiau populația Valahiei la începutul veacului: „[...] plus de 80.000 individus qui sont absolument étrangers à la nation, étant la plupart grecs, arméniens, allemands, russes, juifs, serviens, bulgares, hongrois, transylvains, même français, italiens ou enfin de la race des Tziganes, cf. Recordon, François, *Lettres sur la Valachie ou Observations sur cette province et ses habitants, écrites de 1815 à 1821, avec la relation des derniers événements (sic) qui y ont lieu*, Ed. Lecointe et Durey, Paris, 1821, p. 1.

Deși catagrafiile, ca și estimările călătorilor străini, erau deficitare, aproximative¹, ele ne permit să schițăm fundalul social-istoric al pluralismului muzical pe care l-am constatat în caietele Ms.R.2663 și Ms.R.2575 și la care voi reveni mai târziu.

Ceva mai târziu, prin deceniul al patrulea, prințul rus Anatol Demidov apreciază că la București ar trăi 2583 de evrei cu familiile lor, 1795 de « sudiți » (din it. *suddito* = supuși străini) și 10-20000 persoane care doar tranzitează Valahia². Datele sale sunt asemănătoare cu cele rezultate dintr-un recensământ din 1830 : Bucureștii ar fi avut atunci o populație de 70000 de locuitori și 1795 de supuși străini. Dintre aceștia 1226 austrieci, 236 ruși, 158 prusieni, 94 englezi, 80 francezi și 2301 evrei³.

În ceea ce privește Moldova, istoricii consemnează un influx apreciabil de străini, aceștia constituind 19% din populația principatului la jumătatea secolului al XIX-lea⁴.

O *condică a sudiților* din 1824 (sudit = « supus » sau « protejat », persoane care se găseau sub protecția juridică a unei puteri străine) din perioada primei domnii pământene în Moldova sub Ioan Sandu Sturdza (1822-1828) înregistrează 2282 de capi de familie cetățeni ai altor state, dintre care doar 510 se aflau la prima generație de locuire în Moldova. Se

¹ Caproșu, Ungureanu, Op. cit., p. 12, nota de subsol 14.

² Anatole de Demidov, *Voyage dans la Russie méridionale et la Crimée par la Hongrie, la Valachie et la Moldavie*, Ed. Bourdin, Paris, 1854. O ediție anterioară (1840) revizuieste scrisori publicate în *Esquisse d'un voyage dans la Russie méridionale et la Crimée* (Paris, 1838), a se vedea Nicolae Iorga, *Istoria românilor prin călători*, Editura Eminescu, București, 1981, p. 528.

³ *Enciclopedia României*, Imprimeria Națională, București, 1938, vol. 2, p. 556-7, citată de Adrian Majuru, *Bucureștii mahalalelor sau periferia ca mod de existență*, Editura Compania, București, 2003, p. 152.

⁴ Colescu L., *Recensământul general al populației românești*, București, 1905, p. LVI., in Caproșu, Ungureanu, Op. cit., p. 13, nota de subsol 23.

atrage atenția asupra cifrelor relative, întrucât « nu toți cei ale căror acte trebuiau cercetate s-au prezentat la anchetă »¹.

Aflăm că 1005 dintre familiile sudite trăiau la Iași, un oraș în plină expansiune demografică:

«Între 1808 și 1859, populația Iașului a crescut de la 16410 la 65745 locuitori. În același timp, numărul sudiților a fluctuat de la 516 capi de familie (sau 2505 persoane) în 1808 la 489 capi de familie în 1820 ; [...] și 1092 în 1859 »².

Condica din 1824 înregistrează originea etnică a străinilor: 432 evrei, 115 ruși, 54 nemți (care nu provin din Saxonia sau Prusia), 28 sârbi, 25 francezi, 21 unguri, 14 români brașoveni, 13 lipoveni, 10 italieni, 4 bulgari, 4 saxoni, 3 elvețieni, 3 ardeleni (supuși habsburgici), 2 bucovineni ; sunt menționate apoi câte o familie de « neamțo-francezi » (din Lorena), brașoveni, danezi, “Iehi-armeni” și “greco-moldoveni” (am preluat ca atare desemnarea etnică din document).

Muzicienii străini

Am reprodus spicuri din *Condica sudiților* pentru a arăta că profesia de muzician era prezentă printre alogenii din Moldova înainte de 1821. În plus, *condica* permite conexiuni cu conținutul caietului Ms.R. 2663, pe care îl voi prezenta mai târziu, ca document ilustrator al repertoriului muzical în circulație în case boierești în jurul anului 1820.

Condica sudiților cuprinde fișele personale ale capilor de familie și menționează meseriile acestora. Spre exemplu,

¹ Caproșu, Ungureanu, op. cit., vol. II, pp. 2,3.

² Iordachi, Constantin, *Liberalism, Constitutional Nationalism, and Minorities: the Making of Romanian Citizenship, c. 1750-1918*, Balkan Studies Library, vol. 25, Ed. Brill, Leiden, Boston 2019, p. 116, citat din Negruți, *Structura demografică a orașelor și târgurilor din Moldova 1800-1859*, Fundația Academică A.D. Xenopol, Iași, 1997, anexa 25.

printre greci erau negustori, câțiva țineau cârciumă sau băcănie. Aflăm *dascăli* (profesori de limba germană sau franceză) printre lehi, francezi (sursa ne informează că o treime din ei erau angajați la curțile boierești), unguri (predau germana), italieni și elvețieni (predau franceza). În fine, apar străini de profesie « muzicanți ». Iată câteva exemple :

- Pavăl și Ioan Paleolog, muzicanți greci, veniți de 12 ani în Moldova, născuți în Bucovina, cu port « nemțasc » (înregistrați la 1 ghenari 1823, p.48) ;
- Huna Simonovici, lăutar evreu, născut la Chișinău, stabilit în Modova de 4 ani, cu port « jâdovescu » (fișa nr. 123, p.324) ;
- muzicantul Ioan Mașenec, născut în Italia, venise de 14 ani în Moldova (în 1810) și se îmbrăca în port « nemțascu » (p. 81) ;
- din Brașov veniseră de 16 ani Neculai și Ianoș Pal (înregistrați ca « moldovani »), de religie « pravoslavnică », supuși austrieci, cu « port nemțascu » (p.109) ;
- tot în Brașov se născuse Zamfir Mihail, strămutat la Iași de 8 ani, de religie pravoslavnică, cu port nemțesc, în vârstă de 37 de ani, însurat în Moldova, locuind în « casă cu chirie » ;
- muzicant de profesie era Ițcul Abramovici, « jâdov » născut la Chișinău, venit de 4 ani la Iași, unde locuia cu chirie și era însurat cu o evreică (p.323).

Întrucât nu dispunem de un studiu aprofundat despre muzicienii străini activi la București și la Iași în secolul al XIX-lea, deși scrierile de istoria muzicii abundă de nume ne-românești, voi aminti doar câteva figuri notorii.

La București: Alexandru Flechtenmacher (Iași, 1823 – București, 1898); Ioan Andrei Wachmann (1807? – București 1863); fiul său, Eduard Wachmann (București 1836–1908); Capelmaestrul și violonistul Ludwig Anton Wiest (Viena, 1819 – București, 1889); editorul Alexius Gebauer (Cluj 1815 –

București 1889); fiul său, Constantin Gebauer (București 1846–1920); Capelmaestrul și dirijorul orchestrei militare a Curții, Eduard Hübsch (Bitse-Trenchin, Ungaria, 1833 – Sinaia, 1894), etc.

La Iași: compozitoarea și profesoara Elena Teyber-Asachi (Viena 1789 – Iași 1877); capelmaestrul Franz Ruszitski (Viena 1785– Iași 1860?); capelmaestrul Josef Herfner (Bratislava 1795 – Iași 1865); compozitorul Carol Mikuli (Cernăuți 1821 – Lvív 1897), profesorul de muzică Franz Seraphim Caudella (Viena 1812 – Iași 1868); fiul său, compozitorul Eduard Caudella (Yassy 1841–1924), ș.a.

În lumea teatrului muzical erau, de asemenea, mulți străini. Pe lângă românii Costache Caragiale, Costache Aristia, Costache Halepiu, Matei Millo sau Mihail Pascaly, se remarcă numele directorilor francezi Paul Hette, frații Baptiste și Joseph Fourreaux, impresarii italieni Basilio Sansoni, Paolo Papanicola, germanii Johann Gerger, Eduard Kreibig, Theodor Müller, Josephine Uhlich, Maria Theresa și Ignaz Frisch, Henrietta Karl, etc.

Despre aportul străinilor la modernizarea culturii muzicale în secolul al XIX-lea sunt grăitoare cuvintele lui Lucian Boia, care privesc istoria în general, dar sunt valabile și pe tărâm muzical:

“Locul “străinilor” în societatea românească a secolului al 19-lea a fost deseori evocat, însă într-o manieră oarecum ‘diluată’, în lipsa unui bilanț care să exprime, fără prejudecăți și fără complexe (“fără complexe” – e mai greu!), rolul lor efectiv în perioada de maximă intensitate a occidentalizării. Or, rolul acesta a fost crucial”¹.

¹ Boia, Lucian, *De ce este România altfel?*, Humanitas, București, 2013 [2012], pp. 50,51.

Alogeni în publicul sociabilităților private cu muzică

Străini se regăseau pe ambele versante ale actului muzical : atât în rândul practicienilor muzicii (interpreți, profesori, dirijori, compozitori), cât și al publicului.

Să privim succint componența categoriilor sociale din care se recrutau amatorii de « muzică clasică » (în sensul artei muzicale de tip european/occidental), respectiv publicul muzical al saloanelor.

Publicul muzical era format, *grosso modo*, din nobilimea locală și din marea burghezie, la care se adăugau, la sociabilitățile private, oaspeții străini: diplomați, militari, intelectuali, artiști, și alți călători.

Astfel, practicarea muzicii în familie sau la reuniuni particulare putea fi, *dar nu era întotdeauna*, un indicator al avuției ; și familii/persoane (mai) modeste ca avere și rang puteau practica sau asculta muzică, ca formă de delectare sau de cultivare. Factorul determinant în acest caz nu era bogăția, respectiv nevoia de reprezentare dincolo de sfera privată ; interesul pentru muzică și participarea la oferta muzicală izvora dintr-un anumit tip de educație. Iar stratul social care face să crească numărul amatorilor de « muzică clasică » este burghezia mijlocie cu studii superioare, intelectualitatea formată din orașenii titrați, interesați de oferta teatrelor muzicale și a sălilor de concert - tendință pe care Irmgard Jungmann o observă în orașele germane¹, dar care este sesizabilă și în orașele românești, îndeosebi în a doua jumătate a secolului al 19-lea. De aceea, în analiza publicului muzical am avut în vedere nu doar orașenii cu stare, ci și burghezia mijlocie și mică. Vom vedea că elementul multi-etnic și alogen se regăsește la București și lași în toate aceste straturi în secolul al 19-lea.

Marile familii boierești se înrudeau cu nobilimea grecească, sârbă, etc. Unii boieri descindeau din familii alogene asimilate aristocrației locale ; sunt notorii exemplele familiei

¹ Jungmann, Op. cit., p. 63.

albaneze Ghica, a sârbilor Brancovici, a grecilor Cantacuzino, Catargi, Palladi, Rossetti¹; tot astfel, ocupațiile temporare ale Rusiei țariste (1806-1812, 1829-1834 și 1853-54) prilejuiesc contacte și căsătorii cu boieri și militari ruși.

În burghezia mare și mijlocie, constând din negustori bogați, bancheri, proprietari de fabrici, întreprinzători, se regăseau familii cu origini grecești, aromânești, armenești sau evreiești, nu de puține ori cu vaste legături dincolo de hotarele țării.

În fine, amestecul etnic caracteriza și burghezia mijlocie și mică, din care făceau parte meseriași și mici negustori ruși, greci, armeni, evrei, ș.a. Pe lângă aceștia, un număr relativ mare de slavi sudici s-au strămutat la București după 1821, unde au fondat comunități și societăți comerciale bulgărești, albaneze și sârbești².

Pe acest fundal s-a juxtapus imigratia profesioniștilor din Centrul și Vestul Europei, mai intensă începând din deceniul al treilea. Numeroși străini erau atrași de noile oportunități de afaceri sau se angajau în profesii ce cereau o calificare superioară. S-au format colonii ale imigrației germane, austriece, franceze, italiene, englezești sau elvețiene.

Mulți străini lucrau ca profesori particulari, în școli publice, licee și pensioane; ca arhitecți, medici, farmaciști, ingineri, muzicieni și pictori. În calitate de muzicieni amatori și pasionați de muzică, de operă și concert, ei au îngroșat rândurile Societăților filarmonice și ai Asociațiilor de cântări. Pe lângă boierimea și burghezia locale, ei formau un strat cosmopolit cu un stil de viață burghez care frecventa teatre și practica muzică acasă (*Hausmusik*).

Există, spre exemplu, o asociație de cântări (*Gesangsverein*) a coloniei germane, care avea obiceiul să se întâlnească în locații preferate. Colonia dispunea de un ziar

¹ Djuvara, Neagu, *Între Orient și Occident: Țările române la începutul epocii moderne*, Humanitas, București, 2006 [1989] p. 141.

² Giurescu, Constantin C., *Contribuțiuni la studiul originilor și dezvoltării burgheziei române până la 1848*, Editura științifică, București, 1972, p. 93.

propriu – *Bukarester Deutsche Zeitung* - al cărui prim număr a apărut în 1845 și unde erau anunțate concerte și evenimente muzicale¹.

La toate acestea se adaugă un fapt de o importanță majoră pentru formarea unui public muzical românesc. După 1821, respectiv după sfârșitul domniilor fanariote, românii pot călători, în sfârșit, în Occident – o libertate care nu le fusese permisă anterior², și mulți studiază în orașe precum Paris, Vienna, Berlin, Leipzig, etc. În bagajul de cunoștințe și impresii cu care se întorceau în țară aduceau experiențe muzicale, pe care doreau să le continue acasă, împreună cu tot ce însemna, la acea dată, un mod de viață cultivat. Iar cei cu influență au sprijinit fondarea și funcționarea instituțiilor muzicale după model vestic. Cuvintele lui Lucian Boia completează cele arătate mai sus:

“Firește, nu străinii au decis occidentalizarea României. A fost un proces obiectiv, impus la un moment dat de mersul istoriei, iar, în măsura în care avea de a face cu o alegere, alegerea a aparținut elitei românești. Inșă elita românească nu știa să facă mare lucru. [...] Odată cu angajarea pe drumul occidentalizării, elita, mai precis tinerii boieri, trebuia să se apuce să studieze în școlile occidentale, pentru a deprinde noul tip de civilizație, cu toate instrumentele sale »³.

Caietele manuscrite de piese favorite

Două caiete în manuscris, datând din perioada anilor 1820-1840, se constituie din colecții de piese scurte pentru pian

¹ Metz, Franz, *Eine Reise in den Orient. Johann Strauß und seine Konzerte im Banat, in Siebenbürgen und der Walachei*, ADZ Verlag, București, și Edition Musik Südost, Hechingen 1999, p. 54.

² Ioncioaia, Florea, „Das Bild Europas in den rumänischen Fürstentümern (1800-1830)“, în: *Die Rumänen und Europa vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Harald Heppner (coord.), Böhlau, Viena, 1997, pp. 106-131.

³ Boia, Op. cit., pp. 50, 51.

întocmite de muzicieni profesioniști pentru diletanți. Acestea se află în Cabinetul de muzică al B.A.R. sub cotele inventar Ms.R. 2575 și Ms.R. 2663, cunoscute sub numele apocrife de « Anonimus Valahus », atribuit primului de George Breazul¹ și « Codex Moldavus » atribuit celui de-al doilea de Octavian Lazăr Cosma². În esență, caietele prezintă o « trecere în revistă » a repertoriului cu căutare în epocă ; cu ajutorul lor se poate reconstrui ambianța muzicii de interior, în familie sau într-un cadru semi-privat, la o serată cu oaspeți sau la un concert în saloanele de la București sau Iași.

Intrucât caietele sunt nesemnate și nedatate de muzicienii care le-au întocmit, este de presupus că au avut o importanță relativ minoră pentru aceștia ; caietele nu au fost destinate publicării în forma în care ne-au parvenit, evident nefinisată ; scopul lor era mai degrabă pedagogic.

Piese notate sunt aranjamente ale unor melodii urbane sau semi-urbane cu o proveniență diversă, toate de popularitate în epocă, toate notate în scriitură pianistică. Se pot discerne două categorii:

O categorie se constituie din aranjamente ale unor cântece sau dansuri de proveniență multi-etnică, respectiv est-europeană (inclusiv « valahă » și « moldovenească »), și « orientală » (de sorginte constantinopolitană, înglobând un complex de culturi/influente din Levant, transmise din perioada fanariotă).

O altă categorie constă din redușii ale unor piese din repertoriul european cu scop pedagogic sau de « delectare », îndeosebi dansuri (ecoseze, valsuri, etc.), notate schematic de profesorii de instrument pentru uzul elevilor/elevelor.

¹ Breazul, George, „Zu Mozarts Zweihundertjahrfeier“, în: *Pagini din istoria muzicii românești*, vol.4, Editura muzicală, București, 1977, p.312.

² Cosma, Octavian Lazăr, „Codex moldovenesc din 1824“, în: *Muzica* 22/nr. 5 (234), Editura Muzicală, București, 1972, pp. 12-15.

Ambele categorii se circumscriu genului sentimental, naiv până la romanțios, simplificate ca scriitură pentru a răspunde nivelului pianistic (diletantic) al elevelor, dar și pentru a rima cu orizontul așteptărilor acestora, în ton romanțat, liric, caracteristic sferei private feminine din prima jumătate a secolului al XIX-lea.

Nu știm cine a cules și a aranjat melodiile « etnice », nici cine a făcut reducățiile pieselor/dansurilor europene (apar din loc în loc nume de compozitori, dar marea majoritate sunt notate fără autor). Piesele circulau și se transmiteau prin caiete scrise fie de profesori, fie de elevi(e). Desigur, copistul și autorul ar fi putut fi una și aceeași persoană, dar în lipsa unor date care să le indice apartenența, aceasta rămâne incertă.

Conținutul lor propriu-zis muzical prezintă un nivel rudimentar de elaborare. Piesele notate sunt accesibile atât tehnic, cât și ca « înțeleș ». Nivelul pianistic al elevelor (se știe că pianul era un instrument caracteristic în special educației fetelor) nu era foarte ridicat.

Unele dintre melodiile « etnice » se regăsesc și în alte caiete ; o parte apar, cu modificări, în diverse colecții și compoziții (circulația melodiilor românești din Ms. R. 2663 și din alte caiete a fost analizată de Gheorghe Ciobanu¹). Independent de proveniența și de circulația melodiilor, albumele cuprind piese pe care suntem îndreptățiți să le considerăm “la modă” în perioada în care au fost notate. Din punct de vedere sociologic, faptul că « plăceau », fiind transcrise în caiete de piese favorite, le conferă calitatea de probe (mostre) de gust, fiind adecvate unei analize a preferințelor muzicale în timpul și spațiul de care ne ocupăm.

Caietul Moldovenesc: Ms.R 2663

Ms.R 2663 poartă o dedicație din anul 1824 pe interiorul copertei: “Don d’amitié par Mademoiselle Euphrosine Ghyka à

¹ Ciobanu, Gheorghe, *Izvoare ale muzicii românești*, vol. 2: *Muzică instrumentală, vocală și psaltică din secolele XVI-XIX*, Editura muzicală, București, 1978, pp. 103-113.

Me Elisabetta Franchini, donné à Odessa le 1-e août 1824” (sic).

Pe coperta exterioară a fost notat (poate de un bibliotecar): « 119 mici manuscrise din 1824 ». Nu este însă exclus ca albumul să fi fost întocmit anterior acestui an, poate chiar în interval de câțiva ani, având în vedere numărul mare al pieselor, scrise de mai multe persoane (poate și de posesoarea caietului sau de prieteni/prietene ai/ale acesteia).

Albumul cuprinde în jur de 160 de piese.

Pentru a permite o vedere de ansamblu și pentru o ordonare a conținutului, l-am clasificat în trei categorii, cu mențiunea că la o analiză aprofundată (pe care nu am întreprins-o aici) ar putea rezulta și alte posibilități de clasare/caracterizare a materialului.

1. Piesele « europene » din repertoriul saloanelor, respectiv dansuri (peste 60% din conținutul caietului = 107 piese) și piese non-dansante.

Dansul care apare cel mai frecvent este **ecoseza**, în diferite variante ortografice : „Ecos”, „Ecosse”, „Ecosais”, „Eccossaisse”, „Eccos”, „Eccossais”, numărând în total 34 de piese, respectiv 20% din conținutul albumului (estimările procentuale sunt aproximative ; pentru toate indicațiile paginilor din Ms. R. 2663 am păstrat numerotarea din manuscrisul original).

Valsul („Walz”, « Valz » sau „Walse“), este al doilea în ordinea frecvenței dansurilor (20 de piese), în variante precum *vals cu trio* (p.15); *quadrill-walz* (p. 40) sau *Walz- Augustin* (p.43) pe melodia cunoscutului cântec popular vienez « O, du lieber Augustin ».

Alte dansuri europene apar cu frecvență mai scăzută, acestea fiind : 16 **marșuri**, 12 **mazurci**, (piese = 7,6%), 9 **cadriluri** (piese = 5,2%), 4 **ländler**, un **menuet** și un „**Danse anglaise appellé la Synagogue** » [sic] (0,5%).

Aici se pot adăuga și cele 7 **poloneze** (respectiv piese din fiecare = 2,3%), 2 **dansuri căzăcești** (« **Kosak** »), și un

cracoviac, dacă le considerăm dansuri preluate din repertoriul internațional al saloanelor. Cum nu putem exclude, măcar teoretic, o posibilă proveniență sau înrudire a acestora cu dansurile etnice în circulație la acea vreme în Moldova datorită comunităților de polonezi și ruși, voi reveni la ele la paragraful « Piese multi-etnice ».

Un număr de **piese nedansante de mici dimensiuni cu text** (10) și **fără text** (12), pot fi circumscrise tot repertoriului « european », « internațional » sau « occidental », cu toată aproximația unor asemenea categorisiri.

Se adaugă 12 piese de mici dimensiuni fără titluri (eventual cu indicații de tempo precum « Andante ») sau cu titluri în limbi străine, respectiv franceză și germană. În linii mari, ele pot fi descrise ca aranjamente (reducții) ale unor părți de sonatine sau arii de operă. Câteva exemple: „Marche trio[m]phale de l’Opera des Vestales“ (p. 2-3), « La Chasse“ (p. 99), „Schlitasch v. Mozart“, (p. 104), „Marsche Allexandre“ (cu două trio-uri și un „Posthorn solo“, p. 107), „Abschiedslied“ (p. 151), etc.

Cântecul „Mein lieber Augustin“ apare din nou sub formă de temă cu patru variațiuni.

12 *arii* și *romanțe* sunt notate cu text (fără titluri):

„Andante“ – cu text în franceză, p. 28

„Andantino“ – cu text în franceză, p. 62

„Andante“ – cu text în franceză, p. 73

„Arie Andante“ – cu text în germană (scriere gotică cursivă), p. 81

„Air Andante“ – cu text în franceză, p. 100-101

„Poco Allegretto“ –cu text în franceză, p. 125.

„Andantino“ – cu text în italiană, p. 127

„Moderato“ – cu text în franceză, p. 128

„Le portrait“ – *Andante sostenuto*, cu text în franceză, p. 144-145

Datorită numărului mare de piese « europene » și a notării exclusive a textelor/titlurilor în franceză, germană și italiană, caietul Euphrosinei Ghyka poate fi considerat o dovadă materială excepțională a pătrunderii repertoriului european în Moldova în jurul anului 1820.

2. Piesele autohtone

Să privim acum frecvența dansurilor, respectiv a pieselor care au în titlu cuvântul “moldav” sau prezintă vreun alt indiciu la regiunea Moldovei.

Sunt notate 20 de piese cu titluri care conțin cuvântul « Moldave » sau « Bogdanika » (de ex, la p. 56, p.52), de la “Bogdania” sau « Kara-Bogdan », numele dat de turci Moldovei¹. Piesele moldovenești au fost publicate de Gheorghe Ciobanu², cel care a studiat și circulația lor în colecții³.

Exemplul 1 – « Air Moldave. And.^{te} - este ilustrativ pentru amestecul de trăsături stilistice “europene - moldave - orientale” ce caracterizează acest segment de repertoriu. Asimetriile ritmice, triolele, structura modală a melodiei, ornamentele sunt încercări rudimentare de transcriere a caracteristicilor muzicii « orientale » transmise din tradiția constantinopolitană la curțile boierești prin lăutari.

Ex.1. Air Moldave., Ms.R. 2663, p. 95, scan din Ciobanu, 2, p. 71.

17. AIR MOLDAVE [CÎNTEC DE LUME]

Andante



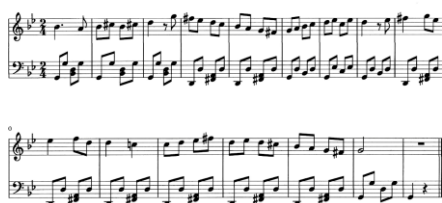
Două piese fără titlu, au caracteristicile stilului « local ». Prima piesă prezintă o melodie cu inflexiuni cromatice, secunde mărite, fraze de lungimi neregulate, pe care aranjorul s-a străduit să le adapteze la metrul sistemului european (Ex. 2).

¹ Ciobanu Op. cit., p. 45.

² Idem, pp. 63-74.

³ Ibidem, pp. 110 și urm.

Ex.2. [Fără titlu]. Ms.R. 2663, p.70, măs. 1-4.



A doua piesă (Ex. 3) prezintă o melodie moldovenească de joc. Cvadratura ritmică a dansului se pliază mai bine aici pe măsura 2/4.

Ex.3. [Fără titlu], Ms.R. 2663, p. 71, scan după G. Ciobanu, Izvoare 2, p. 71.



3. Piese multi-etnice

Un număr de « arii » sau cântece (fără text) în scriitura ușoară pentru pian conțin elemente ce ar putea fi circumscrise eterogenității etnice specifice orașului Iași, de exemplu:

- « Danse anglaise appellé[e] la Synagogue » (p.1).
- „Chanson Russe“, p.80, „Arie Russe“, p.80, « Kosaque », p. 77, « Kosak », p.39. (numele derivă de la « cazac », soldați ruși din teritoriile de margine polono-lituaniene și indică deci o origine rusească)
- „Air Grec“, p. 91
- « Krakoviak », p.67, « Polloness », p.49, « Polloness », p. 50, « Pollo », p. 92, « Masurque », p. 151, « Mazur », p. 105, p. 55, « Quadrille Kracoviana », p. 44.

Iată cum spațiul de apartenență sau de formare a muzicienilor profesioniști despre care am citit în *Condica*

sudiților din 1824 creionează contextul în care se a luat naștere Ms.R. 2663.

Aflăm din Condica prezentată anterior despre muzicieni originari din transilvăneanul Brașov, geografic mai aproape de Iași, un oraș pe atunci habsburgic, unde muzica de factură occidentală avea déjà o îndelungă tradiție. Sunt menționați mai departe muzicieni evrei și doi greci de profesie muzicieni, stabiliți în Moldova, cu port european – iată încă o conexiune cu Ms.R.2663, unde aflăm cântecul « Air grec » în scriitura pianistică (p. 91, ex. 4).

Ex. 4. Air Grec, Ms.R. 2663, p.91



Linia melodică este foarte asemănătoare cu cea din piesa « Air Moldave Andante » (p. 98, ex. 5), pe care Gheorghe Ciobanu a identificat-o ca versiune a *cântecului de lume* “Ochilor, ajungu-atâta » din Ms. 629, f. 24r, Fond George Breazul, Biblioteca Uniunii Compozitorilor¹.

Ex. 5. Air Moldave, Ms.R. 2663, p.98, scan după G. Ciobanu, Izvoare 2, p.72.



¹ Gh. Ciobanu, Op. cit., p. 111.

Revin la numărul relativ mare de dansuri poloneze (7 Poloneze, 12 Mazurci, un cracoviac și un « Quadrille Kracoviana »); în caiet apar în versiuni simplificate, fără a fi indicat compozitorul.

Oare prezența pieselor « polone » se datorează contactelor mai frecvente ale nobilimii moldovene cu polonezii, menționați (cu titlu de exemplu) printre « sudiiții » din *Condica* anului 1824 ? Aceeași întrebare se pune în cazul dansurilor rusești: sunt melodiile rusești și dansurile poloneze aranjamente ale unor melodii notate direct de la muzicanții locali (lăutari) sau sunt împrumuturi din alte caiete sau tipărituri ? Pentru a răspunde, ar fi necesar un studiu separat. Menționez aici câteva date care nuanțează chestiunea, fără să o poată lămuri.

Teodor T. Burada a publicat în 1876 printre « dansurile aflate în uz la poporul român », culese « de la lăutarii cei bătrâni » melodii instrumentale de joc cu numele de « Ruseasca », « Serbeasca », « Armeneasca », « Huțăneasca » (de la « huțuli », populație slavă care vorbește un dialect ucrainean) și « Căzăneasca »¹. Deci aceste dansuri circulau în jurul anului 1870, iar dintr-o altă colecție aflăm că « Leșeasca » și « Ruseasca » mai circulau încă în anii 1930 în Munții Neamțului². Ele se transmiteau în general prin lăutari, dintre care unii erau chemați la curțile boierești, unde muzicieni profesioniști le transcriau melodiile și le prelucrau în aranjamente (și celebrități *on tour* ca Bernard Romberg, Franz Liszt, Johann Strauß-fiul au compus muzică pe melodii românești).

Tot Burada face însă deosebirea dintre dansurile « din popor » și cele care se auzeau « prin saloanele boierilor noștri », « acelea ce le aveau [boierii] în timpurile vechi », și ne

¹ Burada, Teodor T., «Despre întrebuințarea muzicii în unele obiceiuri vechi ale poporului român», în *Almanah musical*, nr. 2, Iași, 1876, p. 51-79, republicat în *Teodor T. Burada. Opere*, ediție îngrijită de Viorel Cosma, vol. 1, partea 1, Editura muzicală, București, 1976, p. 97.

² Galinescu, Gavriil, « Muzica în Moldova » [1939], în *Muzica românească de azi*, București, 1941, pp. 687, 689

transmite informația semnificativă în context că « cel mai vechi era *Poloneza*, cu care începeau balurile, și care a rămas *încă și până astăzi numai la balurile curții* (subl. n.)». Mai departe Burada menționează Valsul, Cadrilul, Polca, Polca-Mazurca, Mazurca ș.a ca dansuri boierești, « jocuri străine introduse prin saloanele boierilor noștri [...] de pe la începutul secolului »¹.

Având în vedere că occidentalizarea muzicii se făcuse mai devreme la curțile poloneze și rusești decât în Moldova, este probabil ca melodiile originale (dacă proveneau într-adevăr din dansuri populare), să fi fost notate altundeva și aranjate de un compozitor al cărui nume nu este făcut cunoscut în caiet.

De altfel polonezele, ca și valsurile, ecosezele etc, intraseră în repertoriul saloanelor ca dansuri de societate în forme artistice, unele mult mai elaborate decât reducățiile din manuscris ; cele pentru uzul « casnic » al diletanților erau transmise în medii aristocratice prin profesori de dans sau de instrument, maeștrii de dans făcând uneori și aranjamentele, destul de schematice, pentru pian². Este posibil, deci, ca mazurcile și polonezele din Ms. R. 2663 să se numere printre piesele « consacrate », de circulație internațională, care-și câștigaseră popularitate în mediul cosmopolit al saloanelor și cuceriseră sălile de bal după *Congresul de la Viena* (1814-1815). În acest caz, ele nu sunt notații de melodii locale, rezultate din diversitatea etnică a Moldovei, ci un efect al transferului cultural prin sociabilitățile private din preajma anului 1820, un mediu propice transmiterii produselor « la modă », inclusiv muzicale.

Pe de altă parte, prezența lor în număr mare se poate explica prin apropierea geografică a Moldovei de zonele rusă și polonă, precum și prin contactele prilejuite de perioadele de ocupație rusă a Principatelor (cea mai recentă între 1806-1812). Două marșuri poartă numele țarului Alexandru I

¹ Burada, Op. cit., p. 97

² Litschauer, Walburga și Deutsch, Helmut, „Ecosaise“ în: Ludwig Finscher (coord.), *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, vol. 2, Bärenreiter și Metzler, Kassel, Basel, etc 2003 [1995], coloana 1638-1639.

(« Marsche Allexandre », p. 107) și al prințului de Ligne (« Marsche du Prinz Deligne », p. 57), acesta din urmă aflat în 1788, în vremea războiului ruso-turc (1787-1792) în capitala Moldovei¹.

Caietul Valah: Ms.R. 2575

Conține 32 de file, dintre care primele trei sferturi sunt scrise de o singură persoană, cu aceleași cerneală și peniță (p. 1v - 25r). Această secțiune conține melodii balcanice, « orientale », valahe și « europene » (dansuri) aranjate pentru pian. O vom numi « **Secțiunea A** ».

Ultimele opt file (25v-32r) sunt scrise de Johann Andreas Wachmann, cu excepția înscrisurilor barate de la p.25v (cântec cu text fragmentar în franceză), 26r și 26v. Este limpede că Wachmann a folosit foile rămase goale pentru notițe și înscrisuri muzicale (schite, transcrieri, ciorne) în creion și în cerneală. Voi numi acest fascicol « **Secțiunea B** ». Scrisul muzicianului poate fi identificat prin compararea cu alte manuscrise ale acestuia păstrate în *Cabinetul de muzică* al B.A.R. În registrul inventar al B.A.R. albumul este atribuit (incert) lui Johann Andreas Wachmann, dar scrisul acestuia poate fi identificat cu certitudine doar în « Secțiunea B ». Astfel, « secțiunea A » ridică o serie de semne de întrebare, pe care le voi trata mai jos.

Chestiunea autorului. Dacă nu Wachmann a scris piesele din prima parte a albumului, el a intrat în posesia caietului mai târziu, folosindu-l atunci când căuta melodii cu caracter « valah » pentru compozițiile sale.

Este posibil ca « Secțiunea A » să fi fost întocmită de un alt muzician provenit din spațiul de limbă germană, ceea ce s-ar deduce din transcrierea unor consoane, precum : « s » pentru « z », « w » pentru « v » (în « Frunsa werde merisor », p. 7 v.) sau « sch » pentru « ș », « tz » pentru « ț » (în « Entre Olt schintrea Oltetz », pag. 7 verso), etc.

¹ Djuvara, Op. cit., p. 105.

În unele titluri, ortografia consoanelor este inspirată de scrierea germană și franceză: « ș » = ch sau sch ; ț =tz, « c » final = qwe, v = w, c = k, ș.a.. Un exemplu: « *Omoareme puikulitze, daka nuem dedesch gurize* » = « *Omoară-mă, puiculiță, dacă nu-mi dădeși guriță* » (p. 9r).

Copistul a folosit litera « w » în locul literei « u » pentru francezul « que » [=qwe]; de exemplu, transcrie cuvântul românesc « valah » ca « walaqwe », derivat din francezul « valaque ».

Pentru valsuri folosește o ortografie mixtă, germano-franceză : « Valtz », sau « Valtzer » ceva între francezul « valse » și germanul « waltzer ».

Chestiunea titlului. Pe coperta ușor deteriorată de carton albastru-gri marmorat citim într-un chenar alb : « Des Chansons Vallaques Sur le Piano-Forte », iar pe fila 1r: « Chansons et Danses Grecques. Des Postreffes et Chanson Turqwe. Airs et Danses Wallaqwes Composées [*pour*] le Piano-Forte »¹. Titlurile trebuie văzute în legătură cu « Secțiunea A », cea frumos caligrafiată a caietului, dar ambele ignoră o parte din conținut ; de pe coperta exterioară aflăm doar despre « cântecele valahe », iar enunțul de pe prima pagină, deși atent la conținutul « balcanic-oriental », îl ignoră pe cel « european » (aproximativ o treime din totalul pieselor).

Cu toată probabilitatea, titlul pe p. 1r a fost scris de copistul/autorul « Secțiunii A » (a se vedea asemănarea scrisului de mână și transcrierea lui « c » final = « qwe »).

Chestiunea datării. Se ridică două întrebări: 1) Când a fost scrisă « Secțiunea A », și 2) Ce interval de timp desparte « Secțiunea A » de « Secțiunea B » ?

S-ar putea emite ipoteza că « Secțiunea A » datează din aceeași perioadă cu Ms.R.2663, adică din deceniul al treilea, aducând în discuție următoarele observații:

¹ Pentru toate titlurile am păstrat ortografia orginalelor, care poate fi eronată, respectiv diferită de scrierea actuală.

1. **Aspectul. Hârtia și caligrafia îngrijită, scrisul cu penița groasă și cerneală neagră a « Secțiunii A »** se aseamănă cu hârtia și stilul notării majorității pieselor din caietul 2663, deși este limpede că cele două au fost scrise de muzicieni diferiți, unul activ la București, iar celălalt la Iași.
2. **Stilul aranjamentelor** melodiilor non-europene. Mă refer la formulele stereotipice de acompaniament și la modalitatea de transcriere/ adaptare a liniei melodice netemperate, a ornamentelor, a ritmurilor neregulate etc., la scriitura pentru piano-forte.
3. **Includerea melodiilor “balcanic-orientale”**. Ambele caiete conțin transcrieri de piese multi-etnice, care ilustrează *gustul flexibil* al elitelor și acceptanța boierilor atât față de tipurile de muzică « balcanic-orientale » cât și europene, care sunt caracteristice îndeosebi începutului sec. 19. Ar putea fi acesta un argument în favoarea datării « Secțiunii A »/2575 în același deceniu cu caietul Ms.R. 2663, adică al doilea ?

În lipsa unor date mai convingătoare, chestiunea datării « Secțiunii A » rămâne deschisă.

În ceea ce privește ultimele 8 pagini din caiet, respectiv « Secțiunea B », ele au fost scrise cel mai probabil în deceniul al cincelea ; paginile conțin aproape exclusiv transcrieri de melodii « valahe », dintre care unele se regăsesc fie în culegeriile de melodii românești publicate de Wachmann la Viena începând cu anul 1846 (detalii la subcapitolul « Secțiunea B »), fie în vodevilurile acestuia cu caracter « național », o tendință caracteristică anilor 1840.

Utilitatea: pedagogică sau de transcriere în vederea publicării?

Am motive să cred că Ms.R.2663 și « Secțiunea A »/2575 au fost întocmite de profesori de pian pentru eleve din nobilimea locală ; profesorii au copiat, poate au și transcris

după auz de la localnici unele piese în circulație. Este posibil ca profesorii să fi interpretat ei înșiși din caiete la întruniri muzicale, iar publicul să fi dansat, așa cum aflăm din relatările contemporanilor.

« De la 1780 la 1830, în vremuri de ocupație militară sau de acalmie, balurile devin un mijloc eficient de socializare pentru aristocrația românească. Că sunt ținute de către ofițerii ruși sau austrieci, de către consulii francezi sau englezi, de către domn sau un mare boier, întreaga elită a Bucureștiului se adună să danseze, să asculte muzică [...] »¹.

Digitații apar în Ms. R. 2663, ceea ce confirmă utilizarea caietului în predare ; în Ms.R. 2575 nu apar digitații. Dar indică aceasta o intenție de publicare a transcrierilor ? Așa procedase Franz (François) Rouschitzky [Ruszitzki], autorul colecției pentru pian « Musique orientale. 42 Chansons et Danses Moldaves, Valaques, Grecs et Turcs », lași, Lithographie de l'Abeille, 1834. Totuși, nu acesta pare să fi fost rostul caietului nostru.

Se pune întrebarea dacă o publicație sub această formă ar fi prezentat interes. Dacă transcrierile de piese multi-etnice orășenești ar fi putut avea atractivitatea exoticii, a rarității și a noutății, dansurile europene, așa cum apar în caiet, n-ar fi atras probabil vreun editor, cu toate că piesele ușoare pentru uzul diletanților erau produsul de succes al librarilor muzicali în jurul anului 1830². Am în vedere și unele imperfecțiuni de armonizare, precum și greșeli de scriere, ca argumente împotriva unei compilări în vederea publicării, ci mai degrabă pentru întrebuințarea sa în predare. Ceea ce nu exclude faptul, probat de altfel, că unele melodii din Ms.R. 2575 au circulat în variante sub semnătura mai multor muzicieni.

¹ Vintilă-Ghițulescu, Constanța, *Focul amorului. Despre dragoste și sexualitate în societatea românească, 1750-1830*, Humanitas, București, p. 175.

² Jungmann, Op. cit., p. 24.

De exemplu « Wallaqwe all Fillipesku » (ex. 6), se regăsește în:

- caietul de melodii românești pentru pian *L'Echo de la Valachie. Chansons populaires roumains* [etc], H.F. Müller's Witwe, Wien, (fără an), publicate de Wachmann probabil în 1849¹, cu mențiunea : « Melodie nationale composé[e] par le feu Boyard Nicolas Filipesco » (ex. 7) ;
- albumul lui Guillaume Poor, *Chants nationaux de tous les peuples étrangers pour le Piano* Op. 18, No 1, p.2² ;
- manuscrisul cu cota Ms. 492, 18v din *Fondul George Breazul*, Biblioteca Uniunii Compozitorilor, București³.

O « Horă » notată la pag. 16r cu dedicația: « Mademoiselle Szafttichi de Bibesku » arată punctual cui se adresau piesele : desigur, în primul rând fetelor din familii înalte bucureștene, care învățau pianul și puteau astfel interpreta repertoriul preferat la petreceri și soirée-uri.

Wachmann a avut mulți elevi/eleve din elita Bucureștiului, după cum arată notițele sale contabile din anul 1848 (Ms.R. 5419, I, B.A.R.). A fost profesorul de pian al copiilor domnitorului Gheorghe Bibescu. Elizei Bibescu i-a dedicat piesa « Les désires des belles » (Ms.R. 2233, B.A.R), datată circa 1844-1848⁴, și caietul IV «Les bords du Danube. Chansons et Danses Roumaines » apărut la Viena (Wessely & Büsing, ca. 1858), după ce Eliza Bibescu se căsătorise (dedicația este către « Madame Elise de Philipesco née Princesse Bibesco »). Să-i fi parvenit albumul prin intermediul

¹ Aigner, Thomas, *Einige Bemerkungen zu den ‚walachischen‘ Kompositionen von Johann Strauss (Sohn)*, in: *Die Fledermaus*. Mitteilungen des Wiener Instituts für Strauss-Forschung, 18-19, Hans Schneider Verlag, Tutzing, 2003, p. 33.

² Ciobanu, Gheorghe, *Izvoare ale muzicii românești, vol. 1. Culegeri de folclor și cântece de lume*, București, Editura muzicală, 1975, p. 93.

³ Ciobanu, Idem.

⁴ Constantinescu, *Wachmann*, Editura muzicală, București, 1975, p. 90.

familiei Bibescu ? Să fi aparținut unei rude a elevelor muzicianului, care l-au dăruit profesorului lor ?

Ex. 6. Wallaqwe all Fillipesku, Ms. R. 2575, p. 10v, măs. 1-4.



Ex. 7. Wachmann, L'Echo de la Valachie, No. 1, p. 3, măs. 1-4.



Conținutul caietului Ms.R. 2575 « Secțiunea A »

1. *Piesele cu indicația « walaqwe » au ponderea cea mai mare¹.*

Sunt melodii de dans (« hore ») sau transcrieri de cântece. Melodiile cântecelor au fost notate fără versuri. Titluri precum « Air walaqwe », « Chanson Wallaqwe » sau « Walaqwe all Wledean », « Walaqwe all Fillipesku » indică originea melodiilor.

Găsim referiri la boieri români în titlurile unor piese cu colorit modal oriental-lăutăresc de stil vechi ca « Wallaqwe all

¹ 45 piese, cf. Cosma, Octavian Lazăr, « Codex moldovenesc din 1824 », art. în: *Muzica* 22/nr. 5 (234), Editura Muzicală, București, 1972, p. 12.

Wledean » și deja menționatul « Wallaḡwe all Fillipesku » (p. 10v). Boierii sunt probabil autorii cântecelor.

2. Locul doi în ordinea frecvenței îl ocupă ecosezele, urmate de valsuri și alte dansuri de societate europene.

Acestea ocupă aproximativ o treime din conținutul albumului. Pe lângă amintitele ecoseze (« Ecosaise », « Ecosse ») și valsuri (« Valtzer », « Valtz ka Trumbitza de Poste », p. 22v), întâlnim o « anglaise » (« Anglousse ». p. 19r), o « kallamayka » (p.20r), două marșuri (p. 23r și 23v, ambele însoțite de « trio »), o « krakovianka », o poloneză (« Pollonaisse », p.23v), un cadril (« Quadrille », p. 22r) etc.

3. Pe al treilea loc în ordinea frecvenței sunt piesele de proveniență balcanic-orientală.

- cinci piese grecești (« Air Andate Sanson Grece », p.1v ; « Otalepo ros neotis. Sanson Grece », p. 2r ; « Andante Chanson Grecque », p.2v ; « Air que Greki », p.2v ; și « Danse Grecque », p. 3r) ;

- un cântec albanez (« Kintika Arnautcek » [Cântec arnăuțesc], p. 3r) ;

- un dans intitulat « Szirbechte » [Sârbește], posibil de origine sârbă (p. 18v) ;

- un pestref turc (« Postrefe turḡwe », p. 3v-6r).

« Secțiunea B »

Dacă « Secțiunea A » ilustrează într-o anumită măsură interesul elitelor pentru repertoriul multi-etnic, « Secțiunea B », respectiv notițele și adaosurile lui Wachmann denotă canalizarea atenției spre piese cu specific exclusiv « valah », o evoluție sincronă cu angajarea boierimii pentru cauza națională. La pagina 25v Johann Andreas Wachmann notează o « Air valaque nouvelle » (ex. 8) cu text în limba română, pe care a publicat-o mai târziu în versiune instrumentală în « Bouquet de

mélodies valaques originales », Vienne, H. F. Müller (fără an) sub titlul de « Air », a se vedea ex. 9¹.

Ex. 8. Air valaqué nouvelle. Ms.R. 2575, p. 25v



Ex. 9. Johann Andreas Wachmann, Air, « Bouquet de mélodies valaques originales », Nr. 4



Transcrierea « Gian » la p. 29v este o variantă a baladei lăutărești a Jianului, haiduc sau voinic de legendă cu puteri supranaturale, melodie publicată de Wachmann în deja menționatul « Bouquet de Mélodies Valaques » ca piesa nr. 12 cu subtitlul « Chanson populaire du brigand Gian ». Melodia reapare în « Annika Quadrille » Op. 53 de Johann Strauss-fiul, interpretat de orchestra lui Strauß la București la 4. Martie 1848².

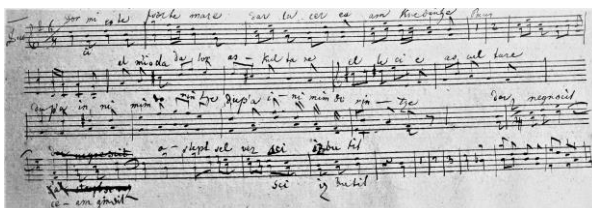
Este limpede că Wachmann, după ce caietul a intrat în posesia lui, a folosit foile rămase albe pentru transcrieri, ciorne și schițe preparatorii ale unor compoziții pe care le preconiza.

¹ Ciobanu. Op. Cit., p. 92.

² Aigner, Op. cit., p. 35.

Există indicii că unele melodii « valahe » au servit muzicianului ca schițe pentru compoziții scenice, în stânga portativului fiind notată forma muzical-teatrală, anume cor (« coro », p. 29r) și duet (« duo », p. 29r, p.30v, 30r). În ex. 10 se vede schița duetului de la p. 29r.

Ex. 10. Schița unui duet scenic, Ms.R.2575, p. 29r.



Chestiunea corecturilor în creion. În « Secțiunea A » apar unele corecturi în creion pe scrisul în cerneală, mai vechi. Cine le-a făcut ? Poate Wachmann. Corecturile apar la melodiile « valahe ». Iată câteva exemple:

- la acompaniamentul cântecului « Otchilor raspunde[ți] » (p. 9v)
- la « Zaba ketzi tai mencat » (p. 8v.), în stânga căreia apare notița în creion « gut » (germ. : « bine », « corect »).
- la cântecul « Bogati Drakulj » (p. 10r)
- la « Chanson Wallaqqe » (p. 11v),.
- la « Hora » (p. 13r),
- la « Hora » (18v) la ambele chei ; mai este adăugată în cerneală indicația « Moldave » (posibil de altă mână).

Interesul corectorului pentru « muzica națională ». Faptul că doar la transcrierile de melodii locale apar corecturi în creion arată încotro se îndrepta interesul corectorului. Atenția acordată pieselor românești denotă preocuparea pentru « muzica națională », care se conturează ideologic în deceniul al cincilea, perioadă în care Wachmann pregătește cunoscutele sale colecții de cântece populare românești publicate la Viena.

Wachmann a scris în anii 1840 « muzică națională » pentru teatru, notorie fiind opera « Mihai Bravul la Călugăreni », pe libret de Eliade Rădulescu, prezentată în anul revoluționar

1848¹, dar și pentru familiile boierești unde lucra în calitate de profesor de muzică.

Concluzii

În termenii unei analize a « gustului » muzical, melanjul « oriental-occidental » din caietele analizate demonstrează permisivitatea față de diverse tipuri de muzică, ilustrând astfel *gustul flexibil al elitelor* fanariote și moldo-valahe din primele decenii ale secolului al 19-lea. În muzica de casă a boierilor se discern influențe transmise din tradițiile constantinopolitane și post-bizantine, precum și o relativă apropiere față de muzica lăutarilor, printre care se aflau etnici țigani, înzestrați pentru muzică, dar făcând parte din pătura socială cea mai modestă. Întrucât atât muzicienii, cât și publicul erau eterogeni etnic, rezultanta se aseamăna întrucâtva cu ceea ce Rudolf Brandl a numit « o muzică urbană supra-regională » în orașe din Imperiul otoman². Ca o consecință a particularităților structurale ale societății, precum și a perpetuării, într-o anumită măsură, a modului de viață tradițional, între practicienii și ascultătorii muzicii se instalează un raport de *inter-etnicitate*.

Piese multietnice se află printre cele favorite alături de ecoseze și valsuri, ceea ce arată receptivitatea elitelor moldo-valahe față de ambele tipuri de muzică. Caietele ilustrează astfel preferințe din afara « canonului de gust » al ascultătorului occidental, la acea vreme puțin informat despre muzicile etnice sud-est-europene sau levantine³.

¹ Constantinescu, Op. cit., p. 91.

² Brandl, Rudolf M., *Türkische, armenische, griechische und aromunische Hochzeiten in Reiseberichten des XVIII. und XIX. Jahrhunderts*, in: Maciej Jablonski et al. (coord.), *Contexts of Musicology. Festschrift für Prof. Dr. Jan Steszewski*, vol. 1, Ars Nova, Poznan, 1997, p. 115.

³ Despre percepția « Orientului » în opera sec. al XVIII-lea ca « *turkish style* » iar mai târziu la Haydn și Liszt ca « *style hongrois* » sau « *gypsy style* », a se vedea Scott, Derek B., « *Orientalism and Musical Style* » in: *The Musical Quarterly*, Vol. 82, No. 2, Oxford University Press, Oxford, 1998, 309-335.

În fine, acceptanța muzicilor etnice deopotrivă cu cele europene arată că în codul estetic al boierilor era loc pentru amândouă, întrucât « gustul muzical » nu era (încă) un indicator al statutului social, cum va fi fost pentru burghezia europeană, când în termeni herderieni consumul muzicii clasice era un reper al educației și avuției, respectiv al apartenenței la « Bildungs- und Besitzbürgertum ».

Se constată însă o evidentă deschidere spre muzica (și cultura) Occidentului.

« La începutul secolului al 19-lea, boierimea era, cu adevărat, o clasă nouă care își modificase structura și mentalitatea în acord cu mutațiile din interiorul societății românești. [...]

În momentul în care vechiul regim s-a prăbușit [în 1821, n.n.] și se punea problema organizării statului românesc pe baze noi, boierimea [...] era o boierime nouă, trecută prin prefacerile adânci ale veacului fanariot, care se adaptase la noile cerințe, orientate spre viața modernă. Firește că ea nu prezenta nici puritate etnică și nici unitate ideologică. Dar în totalitatea ei, ea dădea expresie unor realități ce caracterizau societatea românească a vremii”¹.

În mod fericit, pluralismul etnic și imigrația intensă din secolul al 19-lea nu au condus spre o segmentare a societăților de la București și lași în grupuri, fiecare cu « muzica sa », ci la modelarea unei culturi muzicale de sinteză, alimentată din multiple resurse, un summum al contribuțiilor diverse acumulate în timp, fructificate mai târziu în creația cultă. Dar să vedem cum s-a ajuns aici :

Nu mai târziu de perioada anilor 1840, românii optează pentru normele estetice și cultura muzicală a Occidentului. Din analiza Secțiunii B/Ms.R. 2575 și a caietelor Ms.R. 6982 (Mathilde Ignat), Ms.R. 2727 (Paulina Orasanu/I) și Ms.R. 2578

¹ Platon, Gheorghe și Platon, Alexandru-Florin, *Boierimea din Moldova în secolul al XIX-lea. Context European, evoluție social și politică (Date statistice și observații istorice)*, Editura Academiei Române, București, 1995, pp. 89, 90.

(Paulina Orășanu/II)¹, reiese că piese « balcanic-orientale » dispar din albumele de preferințe muzicale din deceniul al patrulea/al cincelea. În schimb, aflăm ce devenise « modern » spre mijlocul veacului : dansuri europene și, din loc în loc, piese « naționale » cu titluri precum « Marsch National » (Ms.R.2727, Paulina Orășanu/I, p.1r) sau « Quadrill-National» (Ms.R.6982, caietul Matildei Ignat, p. 9r-12r).

Se poate urmări astfel după 1840 o metamorfozare mai categorică a preferințelor, respectiv orientarea neechivocă a amatorilor de muzică spre modelul occidental. La nivel instituțional apar noi structuri, ceea ce face ca interesul pentru « muzica clasică » să se răspândească de la vârful ierarhiei sociale în straturi mai largi ale orașelor și să cuprindă, programatic, întreaga pătură mijlocie. Ascultarea și practicarea « muzicii clasice » devin în a doua jumătate a secolului o obișnuință nu doar a elitelor, ci și a clasei mijlocii, precum și indicatoare ale modernității.

Este un fapt acceptat că dinamismul comunităților etnice contribuse într-o bună măsură la modernizarea societății românești.

« Importul de modernitate ca model instituțional, social, cultural, nu s-a petrecut numai prin preluare și imitare de către aristocrația moldo-valahă și ulterior românească, ci mai degrabă prin permanentizarea unei coexistențe pluri-etnice și a multiculturalității în societatea bucureșteană. Fără această coexistență, Bucureștii nu ar fi avut trăsăturile unui oraș cosmopolit, european [...] »².

Triumful burgheziei a însemnat sfârșitul lumi vechi, al clasei boierești, care se auto-desființează în adunarea ad-hoc din 1857. În orașele cu o amprentă levantină moștenită din

¹ Am analizat aceste albume în studiul *Kulturtransfer in moldo-walachischen Salons: eine Untersuchung handschriftlicher Musikalben aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, a se vedea nota de subsol nr. 16.

² Majuru, *Modernitate versus multiculturalitate*, p. 10.

trecut, dar ferm orientate spre Apus, aristocrația își va dovedi încă o dată adaptabilitatea și va continua, cu eleganță și savoare, să găzduiască sociabilități cu muzică. « Noul gust » devenise « bunul gust » al culturii înalte din ultimul pătrar al veacului.

SUMMARY

Haiganuș Preda-Schimek

The changing taste of the Romanian elites as mirrored in handwritten piano cahiers from the first half of the nineteenth century

By examining piano cahiers Ms.R. 2663 and Ms.R. 2575 from 1820 to 40, preserved in the Romanian Academy's Music Collection, I set out to illustrate the musical tastes of the Romanian elite during the period and how they shifted. I have examined samples from the favourite repertoire of dilettantes from Bucharest and Jassy, tracing aesthetic choices as they related to the particularities of urban society: ethnic pluralism, immigration, and westernisation. In terms of an analysis of "musical taste," the mixture of eastern and western in the cahiers demonstrates an openness to various types of music, thereby illustrating the *flexible taste* of the Phanariot and Moldo-Wallachian élites in the first decades of the nineteenth century. In the house music of the boyars can be discerned influences passed down from Constantinopolitan and Byzantine traditions, as well as a relative closeness to the music of the *lăutari*. Multi-ethnic pieces can be found among favourites alongside *ecossaises* and *waltzes*, which shows the receptivity of the Moldo-Wallachian élites to both types of music. An obvious openness to the music (and culture) of the West can be seen, however.