

STUDII

Muzica de salon valahă: scurtă istorie în șase tablouri

Haiganuş Preda-Schimek

Paginile care urmează¹ prezintă repertoriul muzicii de salon din regiunea sudică a României, numită *Țara Românească* sau (arhaic) *Valahia*. Râul Olt, care o traversează, separă două zone: *Muntenia* sau *Valahia mare* (la Est) și *Oltenia* sau *Valahia mică* (la Vest). Capitala București a devenit în urma unirii cu Moldova (1859) capitala noului stat numit România (1862), transformat în regat sub domnia lui Carol I de Hohenzollern-Sigmaringen (1881)². După 1878, Sudului României i s-a adăugat partea nordică a Dobrogei, ocupând teritoriul dintre Dunăre și Marea Neagră³.

¹ Textul de față reprezintă o versiune a studiului "Salon Music from Wallachia: a Short History in Six Tableaux", în curs de apariție în volumul "19th-Century Music from the Balkans", Editura Universității Naționale de Muzică, București. Extrase au fost prezentate la conferința "Music, Multiculturality and Sociability in the 19th-Century Central and South-Eastern European Salons" organizate cu ocazia inaugurării Centrului de Studii despre Muzica Secolului al XIX-lea, UNMB, 10-11. Decembrie, 2020.

² Prințul Karl de Hohenzollern-Sigmaringen (1839-1914) a fost domnitorul României Carol I între 1866-1881 și rege între 1881-1914.

³ În urma războiului ruso-turc din 1877-78, prin care România și-a dobândit independența față de Imperiul Otoman și semnarea Convenției de pace de la Berlin (1878).

Vor fi prezentate sub-genurile cele mai caracteristice acestui spațiu cultural¹: romanța și dansurile de societate (de inspirație lăutărească sau nu); piesele « de caracter », melancolice și languroase, specifice sensibilității sudice, ca zonă de tranziție între Orient și Occident; și prelucrările de arii teatrale, îndeosebi de comedie, cu accente satirice. Au fost alese exemple din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, când « muzica de salon » se cristaliza în Europa ca gen (Ballstaedt 1998 : 862). Pe lângă formele pianistice de mici dimensiuni, de dificultate medie (bagatele, nocturne, balade, barcarole, valsuri, poloneze, etc), îngloba și muzicile de promenadă sau de cafea, suscitând apariția noțiunii de « orchestră de salon » (Ballstaedt 1998 : 865-6). După cum vom arăta, repertoriul saloanelor era semnificativ în Valahia nu doar prin cantitate, ci și prin calitatea unora dintre compoziții. Exemplele permit o incursiune în istoria locală, comprimată în șase « tablouri de epocă ».

1. De la fanfare la muzica amatorilor. La început de veac, fanfare de tip vest-european înlocuiesc mehterhane-lele turcești la curțile domnitorilor. Ocupați cu alcătuirea unui repertoriu reprezentativ (adesea cu argument național, inspirat din muzica populară) șefii de orchestră conduc ansamblul nu doar la ocazii militar-festive, ci și civile, de exemplu la baluri. Totodată, protagoniștii seratelor Curții se regăsesc ca interpreți în concerte publice sau în spectacole de teatru, unde domină vodevilul cu formele sale înrudite - *canțoneta*, *comedia cu cântece* și *opereta*. Muzica pe care capelmaestri o scriau pentru orchestră, o « reciclau » apoi în aranjamente pentru pian, chitară, voce, flaut și alte instrumente, destinate în general amatorilor. Astfel s-a născut muzica de salon autohtonă : cea timpurie, din prima jumătate a secolului al XIX-lea, ne-a

¹ Am în vedere mai ales orașele din Sudul României, unde exista un public interesat de repertoriul « clasic-uzor ».

parvenit sub forma manuscriselor și în tipărituri pentru pianiști amatori¹.

Dacă în primele decenii, muzica europeană și-a croit drum în lumea Bucureștiului prin profesori particulari și ansambluri de operă, saloanele particulare fiind mediul privilegiat în care aveau loc concertele, după 1860 aceasta a devenit o ocupație în timpul liber (« hobby », « loisir ») accesibilă unui public mai larg. Apar magazine de muzică, editurile muzicale se înmulțesc. Ca în multe orașe europene, piesele de salon erau multiplicare în broșuri cu coperti atractive, uneori policrome, produse la edituri locale și vândute la prețuri accesibile, adesea în parteneriat cu edituri străine (fig.1)². Desigur, repertoriul « de salon » (dominant cantitativ în planul editurilor), trebuie înțeles ca subiacent și nicidecum ca substitut al vieții de concert, susținută prin stagiunile simfonice și camerale ale *Societății Filarmonice*. Ca o culminație a tuturor eforturilor, ia naștere *Ateneul Român* (finalizat în 1888), magnifica sală de concerte dedicată muzicii clasice și simbol al capitalei statului modern.

¹ În deceniile de tranziție (1820-1850), muzica saloanelor dovedea o mare varietate stilistică. Reminiscente din «veacul fanariot» (muzică lăutărească, cântece de lume din folclorul urban, piese vocale și instrumentale propagate în mediul aristocrației grecești din Constantinopol) coexistau cu genuri europene (arii de opera, dansuri de societate, potpourri-uri etc.). S-au transmis albume în manuscris în notație psaltică (de ex. Ms.R. 370, *Biblioteca Academiei Române*, București, sau Ms.R. 792, *Fondul Breazul, Uniunea Compozitorilor și muzicologilor din România*) și lineară (de ex. Ms.R. 2575, *Biblioteca Academiei Române*, București). Dintre tipărituri, un rol aparte ocupă albumele de folclor urban prelucrate pentru pian, de ex. cele patru caiete publicate de Johann Andreas Wachmann la editurile H.F. Müller și Wessely&Büsing din Viena între 1846 și 1858 și Heinrich Ehrlich, *Airs Nationaux Roumains pour le Piano*, Pietro Mechetti qdum Carlo, Viena [1850].

² Pe copertile pieselor se poate vedea scris mic pe pagina de titlu, sub numele editurii românești, numele editurii sau al imprimeriei partenere, de ex. « Oscar Brandstetter », „Lit. F.M. Geidel” și „Inst. Lith. C. G. Röder”, toate din Leipzig.



Fig.1. Ioan Scărlătescu, Danț Tarentin, « Lumea ilustrată »,
Supliment. Anul I, Nr. 13,
F.M. Geidel, Leipzig. Biblioteca Națională a României (BNaR).

2. Saloane, baluri și vilegiaturi: melomanii se distrează. Acum, comparativ cu perioada precedentă, viața muzicală a Bucureștiului luase amploare, iar teatrele includeau în turnee și orașe mai mari, precum Craiova (cel mai important centru urban al Olteniei) sau Constanța (cosmopolitul port maritim dobrogean)¹. Prosperitatea burgheziei făcuse pianul un accesoriu frecvent nu doar în cartierele mai elegante capitalei, ci și în orașe de provincie, unde un public muzical învăța dansuri moderne, române, se amuza la comedii și la spectacole de revistă, la concerte în aer liber și picnicuri muzicale. Pe de altă parte, stațiunile balneare și orașele de vacanță atrăgeau atât boierii de rang (după instituirea

¹ De exemplu, trupa condusă de Matei Millo a jucat la Craiova în 1870, 1873 (?), 1884, 1893, 1894, la Constanța în 1895 (Florea 1966: 272). Prima sală de teatru din Constanța, numită *Elpis*, s-a construit în 1898, găzduind concertele lui George Enescu, spectacole de operă și coral-instrumentale (Păuleanu 2003: 179).

monarhiei, anturajul Curții regale), cât și burghezia medie și mică. Orășenii invadau verile stațiuni, unii călătoreau spre destinații exclusiviste precum Karlovy Vary, Nisa, Biarritz sau croatul Fiume, în drum spre Italia. Rubrici mondene comunicau publicului noutăți din viața notabilităților. Bunăoară, « Echos Mondains », în *L'Indépendance Roumaine*, 10/22 iunie 1882 :

« Prințul Bibescu va părăsi Bucureștii în primele zile ale săptămânii viitoare pentru a-și regăsi soția și copiii la băile de la Marienbad. Prințul și prințesa vor petrece acolo întreg sezonul de vilegiatură [...]. După care se vor duce la băile de la Ems, după aceea în Olanda, apoi se vor întoarce la Breaza, unde vor sta toată toamna.» (Sturdza 2004: 482)

În toate aceste împrejurări (de acasă sau de aiurea), muzica clasic-ușoară era nelipsită. De exemplu, în salonul prințului amintit mai sus, George Bibescu (1834-1902) și al soției acestuia, contesa Marie-Valentine de Caraman-Chimay (1839-1914):

« Baluri se dădeau acolo în fiecare sezon. De exemplu, în cursul iernii 1880-81 s-au desfășurat trei serate dansante [...]. Așa a fost cazul în 1881, și tot așa, an de an, foarte multă vreme » (Sturdza 2004: 482-3)

Amfitrion era unul dintre fii domnitorului Gheorghe Bibescu¹ și cumnatul pianistei Elena Bibescu, la vremea aceea o cunoscută muziciană². Astfel de figuri din aristocrația de sânge a Valahiei, pe lângă multe altele din marea burghezie

¹ Gheorghe Bibescu a fost Domn al Valahiei între 1842 și 1848.

² Descendentă a familiilor boierești Costaki-Epureanu și Negri, Elena (1855-1902) era soția lui Alexandru Bibescu (un alt fiu al domnitorului Bibescu). Primind o serioasă educație muzicală în Moldova și la Viena (elevă particulară a lui Anton Rubinstein), Elena era cunoscută atât ca pianistă concertistă, fiind prezentă în concerte date la *Ateneul Român* în perioada ulterioară inaugurării, cât și pentru activitatea ei culturală în preajma Curții regale. Salonul artistic, pe care l-a întreținut la Paris, era frecventat de muzicieni celebri (Camille Saint-Saëns, Ambroise Thomas, Vincent d'Indy, și alții).

intelectuală și politică, apar frecvent în surse de epocă (ziare, memorii, corespondență), ca gazde ale unor sociabilități cu muzică.

Bucureștiul cunoștea « saloniere » încă din prima jumătate a veacului, ca de exemplu Cleopatra Trubețkoi (născută Ghica), în casa căreia Franz Liszt a concertat în iarna 1846-1847, sau Alexandrina Ghica (născută Mavros, fig. 2), pianistă ea însăși. Johann Andreas Wachmann¹ avea să le dedice caiete de melodii valahe publicate la Viena (fig. 3)².



Fig. 2. Alexandrina Ghica (1830-1926).
Muzeul Național de Istorie a României

¹ Johann Andreas Wachmann (1807-1863) era un muzician austriac stabilit la București în 1832 sau 1833, profesor de pian al familiei Bibescu și cunoscut creator de vodevil și operetă.

² Al doilea dintre cele patru caiete publicate este « Bouquet de Mélodies Valaques originales » (H.F. Müller, 1847), dedicat Cleopatrei Trubețkoi, n. Ghica (1801 ?-1880), nepoată a domnitorului Grigore Alexandru Ghica și vară a domnitorului Gheorghe Bibescu, căsătorită în 1828 cu prințul rus Serghei Trubețkoi. Caietul al 3 – lea, « L'Echo de la Valachie. Chansons populaires Roumains » (H.F. Müller, apărut cel devreme la sfârșitul lui 1849) a fost adresat Alexandrinei Ghica, n. Mavros (1830-1926). În anii 1890, soția scriitorului și diplomatului Ion Ghica (1816-1897) a găzduit în conacul de la Ghergani muzicieni precum Carl Flesch și George Enescu (Zeletin 2007: 412-417).



Fig.3. Johann Andreas Wachmann, *L'Echos de la Valachie*. *Chansons populaires roumains pour le piano seul*. H. F. Müllers Witwe, Viena, ca.1850 (BNaR)

Dar după venirea în țară a Doamnei Elisabeta, principesă de Wied (1869), viitoare primă regină a României, saloanele muzicale s-au înmulțit considerabil. Cunoscută sub pseudonimul literar Carmen Sylva, regina Elisabeta ținea începând din 1885 matinee muzicale de două ori pe săptămână. La Castelul Peleş din Sinaia (inaugurat în 1883), concertele aveau loc în sala de muzică, cu o scenă mică și instrumente (pian, orgă, harfă). Se cânta muzică de cameră, instrumentală și vocală. Participau uneori interpreți de vază precum Eugène Ysaye, Jacques Thibaud, Raoul Pugno ori George Enescu (Zeletin 2007: 402-5). Astfel, regina a creat un model pe care multe familii din elita Bucureștiului l-au urmat: Știrbei, Crețulescu, Lahovary, Oteteleșanu, Samurcaș, ș.a (Zeletin 2007: 397-8). S-a propagat astfel de la vârful ierarhiei sociale până în straturi citadine populare obiceiul de a face

muzică acasă, pentru sine sau pentru oaspeți. Dar dacă la curtea regală și în medii intelectuale prevala repertoriul clasic-romantic, cameral (Bach, Beethoven, Schubert, etc.), în rândurile clasei de mijloc erau populare muzica sentimentală și de dans.

În circuitul repertorial și nu în ultimul rând economic al muzicii valahe de salon se regăseau modéle internaționale : mai vădit, cel al capellmaeștrilor curții de la Viena, deveniți celebri prin valorificarea cu succes a valsului. Faptul că mulți dintre șefii de orchestră activi în orașele românești proveneau din Imperiul Habsburgic (nativi de limbă germană sau cehi, slovaci), suscită analogia cu modelul antreprenorial al familiei Strauß. Pe lângă modelul vienez, se percepe modéle din zona « școlilor naționale » (în apogeu la vremea respectivă), precum și influențe din Parisul sfârșitului de secol. La București, muzica de salon era genul cosmopolit prin excelență, deschis tuturor modelelor, în ritmul galopant al modernizării societății, dar și al comercializării.

3. În “topul” preferințelor: romanța și valsul. *Hit-ul* necondiționat al muzicii românești de salon și promenade era valsul « Valurile Dunării » de Ioan (Iosif) Ivanovici¹. În timpul vieții compozitorului, îndrăgita lucrare a fost publicată la peste 20 de edituri, românești și străine (Cosma 2001: 169), devenind un “șlagăr” și un simbol al perioadei *belle-époque* pe malurile Dunării de jos; este și astăzi atât de populară încât, asemenea “Baladei pentru vioară” de Ciprian Porumbescu și “Rapsodiilor” de George Enescu, și-a dobândit aureola de “emblemă muzicală națională”. În cursul timpului, ca unul dintre valsurile cele mai celebre, « Valurile Dunării » a inspirat diverse prelucrări, a pătruns în muzica de film, a fost reprodus în antologii, albume, colecții, etc.

Născut la Timișoara în 1844, Ioan (Iosif) Ivanovici a trăit o lungă perioadă din viață în prosperul port Galați. Aici a condus « muzicile armatei » (1879-1901), înainte de a deveni

¹ Pentru partiturile cu data apariției incertă am reprodus anul probabil, indicat în paranteze drepte conform catalogului digital al *Bibliotecii Naționale a României*.

șef de muzică la București, unde a decedat în 1902. La *Expoziția universală* de la Paris (1889), a obținut un premiu de compoziție (Cosma 2001 : 164).

Promovat cu succes de muzicieni locali, valsul era în Valahia rezultatul unui transfer cultural, un gen de import adaptat particularităților gustului regional. În contextul în care regina Elisabeta patrona întruniri muzicale la Sinaia, muzicieni precum Anton Kratochvil-fiul, unul din șefii muzicii militare ai regelui Carol I¹, ofereau publicului compoziții cu motive desprinse din imagistica autohtonă. Valsul « Peleş » este ilustrativ în acest sens : cu un titlu atractiv și melodii avântate, putea fi interpretat la concerte private sau în cafenele, grădini, etc., având o dublă calitate : arăta deschidere de spirit și în același timp dragoste pentru valorile locale, fiind accesibil tuturor (fig. 4).



Fig. 4. Anton Kratochvil-junior, *Peleşul. Vals pentru pian*.
Jean Feder, București (BNaR).

¹ Născut la Brno în 1854 și decedat în 1917 la Târgu-Frumos, jud. Iași, Anton Kratochvil –junior și-a urmat tatăl (Anton Kratochvil-senior, 1829-1920) în calitate de șef al muzicii militare la București. Kratochvil-fiul a condus orchestra Regimentului I Geniu și Batalionului II Pionieri în timpul domniei regelui Carol I; s-a profilat în calitate de dirijor la diverse festivaluri și în grădini de vară din București (« Rașca », « Hugo »), la castelul Peleş și în parcul orașului Sinaia (Cosma 2002: 109).

De la sus-amintita *Expoziție Universală* din 1889 s-a mai păstrat un document muzical semnificativ pentru gustul clasei mijlocii : albumul « Souvenir de l'Exposition Universelle de Paris 1889. Romances roumaines avec paroles françaises »¹, din care am extras romanța „Doi ochi” de Grigore Ventura, un ziarist și compozitor născut tot la Galați, probabil în 1839. Cu o formă limpede, din care nu lipsesc elementul contrastant, punctul culminant și corespondențele melodice dintre voce și pian, « Doi ochi » redă atmosfera emoțională a majorității pieselor vocale, cotropite de neconsolate suspine de amor (fig. 5).



Fig. 5. Grigore Ventura, *Doi ochi. Romanță*, Constantin Gebauer, București (BNaR).

Înțelese în cheie parodică, unele pasaje din text (“Doi ochi am iubit într-o viață/ Luceau ca stele-ntre nori/ Și luminînd în a mea ceață/ Ei au trecut ca meteori”), trimite spontan gândul către o altă sursă de succes exploatată pe scenele teatrelor: comedia. Ca punți involuntare între « lumea mare » și

¹ București: Constantin Gebauer și Leipzig: Oscar Brandstetter [-1890].

« infra-lumea » mahalalelor, unele romane ar fi inspirat « beletul de amor » al unui *dandy* provincial către iubită, ca scrisoarea lui Rică Venturiano către Zița din piesa *O noapte furtunoasă* de Caragiale (1879):

"Angel radios! De când te-am văzut întâiași dată pentru prima oară, mi-am pierdut uzul rațiunii... [...] Te iubesc la nemurire, *Je vous aime et vous adore: que prétendez-vous encore?* Inima-mi palpită de amoare », etc. (tabloul II, scena II, 254).

Ventura era în societatea vremii o figură pitorească, notabilă chiar. A fost profesor la Conservatorul din București, critic muzical și om politic, iar la înmormântarea poetului Mihai Eminescu a citit discursul din partea *Societății ziariștilor români* (Poslușnicu 1928: 299 și Cosma 2006: 201). Era unul dintre apreciații autori de romane¹. Rezultate din europenizarea « cântecului de lume » autohton², romanele valahe erau creații « moderne », cu influențe din romanța franceză, din melodiile rusești și din ariile de operă, deosebit de prețuite în saloanele bucureștene.

4. Melodii lăutărești în haină domestică. Dimitrie Cantemir și cărturarii pașoptiști au propagat *hora* și *doina* ca genuri folclorice prin excelență românești ; *sârba* și *brâul* erau jocurile populare « cele mai răspândite în Muntenia » (Agapie 1983 : 396). Ele au hrănit muzica saloanelor valahe la dorința unanimă a publicului, a intelectualității și a ocârmuirii, intrând odată cu costumele țăranilor în canonul de reprezentare al

¹ Se bucurau de notorietate compozitorii George Scheletti, Dimitrie Florescu, George Stephănescu, Maurițiu Cohen-Lănuș, George Cavadia ș.a.

² Gen vocal tradițional laic, semi-cult, interpretat de cântăreți profesioniști la petreceri; unele « cântece de lume », acompaniate de taraful de lăutari, se asemănau fie cu cântecele din folclorul sătesc, fie cu cele lăutărești, fie purtau amprente stilistice de factură greco-fanariotă-orientală, caracteristice muzicii urbane și de curte în Valahia secolului al XVIII-lea.

specificului național. Spre exemplu, compozițiile lui Andrei Ferlendis¹ și Ludwig (Louis) Wiest² pun în evidență melodii din folclorul orășenesc, transcrise de la lăutari (puteau fi din București sau din zonele periferice, dar și din sate muntenesti sau oltenesti). Aceste melodii erau nu doar caracteristice, dar cu adevărat îndrăgite de « tot românul », adică de un public de mai toate vârstele și din toate straturile sociale ; asigurau așadar și succesul de vânzare al pieselor noi. Amatorii de muzică le doreau îmbrăcate într-o haină modernă, strălucitoare, adaptată burghezului de bună condiție și educație, precum și locului – salonul - în care se afla pianul.

Ilustrativă în acest sens este o horă a Bucureștiului, la care autorul ei, Andrei Ferlendis, adaugă termenul francez « Ronde » (*hora boierească* ca dans de salon era jucată în cerc)³. Exemplul întrunește caracteristicile horei boierești « de

¹ Andrei [Andrea] Ferlendis (1833-1885) a activat ca pianist și a compus muzică de salon la București; era membrul unei familii din Padova (Italia), stabilită în România odată cu Pietro Ferlendis (1795-1848), tatăl său, directorul unei trupe de operă poposite la București în 1820 și primul dirijor de formație europeană însărcinat cu reformarea mehterhanelei de la curtea valahă (în timpul domniei lui Grigore Dimitrie Ghica, 1822-1828). Andrei Ferlendis și fratele său, violonistul Ioan Francisc [Giovanni Francesco] Ferlendis (1825-1906), au studiat la Conservatorul din Milano (Poslușnicu 1928: 559 și 299). Am reprodus un extras din piesa *Hora bucureșceanca, Ronde*, (București : Constantin Gebauer și Leipzig : Lith. Ant. v. F.W. Garbrecht's Nachfolger Oscar Brandstetter, ca. 1890).

² Reputat violonist, care brava prin virtuozitatea tehnică a interpretărilor, vienezul Ludwig (Louis) Wiest (1819-1889) a sosit la București în 1838 în calitate de capelmaestru (dirijor) al fanfarei militare la curtea lui Alexandru Dimitrie Ghica (domn între 1834 – 1842). Din compozițiile sale am selectat *Doina, Sârba și Brâu Clopoțel* (București : Constantin Gebauer și Leipzig : Oscar Brandstetter, f.a.).

³ *Hora boierească*, care a inspirat creații de salon precum cea a lui Andrei Ferlendis, se deosebea de *hora* în accepțiunea folclorului sătesc. Hora țărănească putea fi « rotundă » sau « de șir », dansatorii ținându-se de mână sau de umeri ; țărani numeau « hore » nu doar dansuri, ci și cântece. În Transilvania, cântecul improvizat (cunoscut mai ales în mediul livresc din secolul al XIX-lea drept *doină*) era numit de țărani *horă lungă* (Firca 1984 : 231-232).

proveniență nouă » (Comișel 1984 : 232): măsura de 6/8, forma construită din fraze pătrate, melodia modală, acompaniamentul cu ritm stereotipic imitând Țitura tarafului și realizat de lăutari la Țambal sau cobză (fig. 6)¹.



Fig. 6. Andrei Ferlendis, *Hora bucuresceanca. Ronde*, din albumul: *Transcriptions brillantes sur des Airs Roumains*, Constantin Gebauer, București, (BNaR).

« *Doina* » din piesa lui Wiest a fost inspirată probabil de o « doină de dragoste » ascultată la lăutari, cu care se aseamănă tipologic: are o primă secțiune (« Andante,

¹ Melodia circula, se pare, în variante. Dimitrie Vulpian a consemnat o horă cu titlul « Bucuresceanca » la nr. 60, în « Salba Română. Vol. 2, Horele noastre, culese ș'aranjate pentru Piano » (București : Librăria Socac & C^{ie}), [1908], p. 23. Cele două melodii se înrudesesc prin tonalitate (sol major), alternanța major-minor, similarități ritmice și ușoare similarități melodice. Hora lui Ferlendis este mai bogată melodic și deci mai captivantă pentru interpret/ascultător. Schema formei este: A (introdutiv) – B (=a+b+c) - A (final). Fraza mediană B aduce trei idei muzicale distincte (a, b,c), dintre care cea centrală (b) citează un « efect » cunoscut în muzica lăutărească, prin care se instituie un moment de așteptare: începutul frazei insistă recto-ono în acut pe *re* (dominanta ornamentată cu apogiaturi), apoi coboară treptat pe sunetele modului ; la fel de caracteristică este alterarea superioară a treptei a 5-a (*re* diez). Hore boierești din Muntenia se găsesc și în albumele de Wachmann și Ehrlich menționate la nota 5 și în multe alte publicații muzicale din secolul al XIX-lea.

recitando ») în ritm liber (non pulsatoriu, rubato), stil parlando-recitativ, în mod de *re* (doric) cu treapta a 4-a mobilă (urcată : sol#) ; urmează o secțiune mai mișcată (« Andantino ») cu ritmică măsurată, în caracteristicul 6/8; mâna stângă imită țiitura de taraf ; melodia este cantabilă, cu structură simetrică, deci mai apropiată de « cântecul propriu-zis » din folclorul românesc, poate și de cântecul occidental la modă (romanța, chansonetta, canzonetta etc.)¹. Caracterul ornamental este subliniat de pasaje arpeggiate, octave descendente, motive scurte, repetate iute ; unele derivă din ornamentația lăutarilor scripcari, altele din stilul improvizatoric de tradiție occidentală – un melanj tipic pentru uzanțele epocii (fig. 7).



Fig. 7. Ludwig Wiest, *Doina de peste Olt.* Constantin Gebauer, București, (BNaR).

Pentru a adapta melodia de joc a *Sârbei*² la profilul muzicii de salon, Wiest se servește de un artificiu simplu: inserează o frază repetitivă (R) în introducere, la mijloc (între secțiunile A și B) și în final. Astfel, piesa dobândește coeziune, iar melodia de joc apare « domesticită », adaptată la o formă

¹ Secțiunea secundă a « Doinei » - cu indicația "Andantino" - este bipartită: A (*măs. 1-8*) – B (*măs. 9-12*).

² Joc popular românesc cu ritm binar, care se dansează în formație de semicerc, cu brațele pe umeri, cu desfășurare vioaie, rapidă, în ocolire sau pe loc, cu pași sălțați sau încrucișați (Costea, 449).

stilizată de dans vechi. În dansuri occidentale, forme cu refren la început, în interiorul piesei și la sfârșit existau în variante monodice sau polifonice încă din Evul Mediu (Knaus, Scholz 1988: 90)¹.

Dacă lăutarii, receptivi la orice fel de modă, dar mai ales la influențele orientalizante, au « intervenit » asupra melodiilor tradiționale, la fel se poate spune că muzicieni precum Wiest și Ferlendis au « intervenit » asupra melodiilor lăutărești prin prisma meșteșugului personal, dar și după gustul publicului, care prefera simplitatea, formele clasicizante și tonul romantic.

Așa se întâmplă că în piesa finală, «Brîu Clopoțel », Wiest exploatează melodiile unui brâu muntenesc «de opt» cu frază pătrată², ritm vioi, dar adaugă mici ornamente în registrul acut, care imită sunetul cristalin al clopoțelului (« carillon », « Glockenspiel », un efect redat frecvent în muzica ușoară a epocii de triangu, xilofon, etc.).



Fig. 8. Ludwig Wiest, *Brâu Clopoțel*, Constantin Gebauer, București (BNaR).

¹ Schema formei este: R (măs. 1-4) – A (măs. 5-20) – R (măs. 21-25) – B (măs. 26-41) – R (măs. 42-46).

² Ca joc popular, brâul muntenesc este un dans de grup mixt, jucat în cerc sau semicerc, dansatorii tinându-se de mână sau cu brațele pe umeri; există un « brâu de opt » cu frază pătrată, dar și cu alte modele ritmice, unele asimetrice, de ex. brâul « de șapte » (Agapie 1983: 396).

5. Fațetele comicalului în forme dansante. „*Millo Quadrille*“ de Alexandru Flechtenmacher¹ este construit din melodii din piesele de succes ale lui Matei Millo (1814-1896), un îndrăgit actor și autor de comedie (fig. 9). În ordinea cronologică a premierelor, piesele sunt: „Baba Hârca“ (1848), „Nunta Tărănească“ (1850)², „Chirița în Iași“ (1852), « Prăpăstiile Bucureștiului » (1858), « Chirița la Paris » (1862)³, « Spoielile Bucureștiului » (1863), „Paraponistul fără slujbă“ (1864) și « Apele de la Văcăresci » (1872). Așadar, Flechtenmacher celebrează în al său cadrul momente din perioada cea mai activă a comediantului : 1852-1877 (Florea 1966: 79).

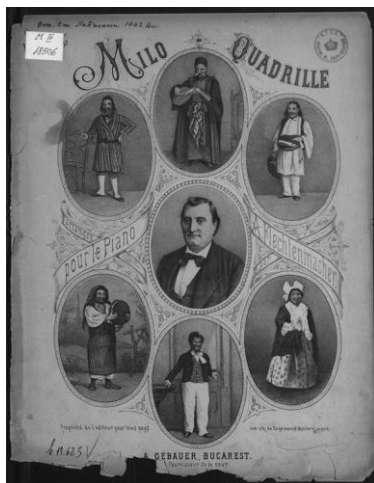


Fig. 9. Alexandru Flechtenmacher, *Millo Quadrille*. Alexis Gebauer, București (BNaR).

¹ Alexandru Flechtenmacher, *Millo Quadrille* (București: A[lexis] Gebauer), [1880?].

² Libretele pieselor „Nunta Tărănească“ și „Chirița la Iași“ aparțin lui Vasile Alecsandri, celelalte lui Millo. « Spoielile Bucureștiului » era o adaptare (« localizare ») a vodevilului « Les coulisses de la vie » de Louis Clairville și Philippe Dumanoir (Constantinescu, 1975: 132), lucrare foarte prezentă pe afișul Teatrului Mare în a doua jumătate a secolului al XIX-lea (Florea 1966: 265).

³ La figura 4, Flechtenmacher indică sursa melodiei : « Chirița la espoșiție din Paris » (sic). Este vorba probabil de piesa « Chirița la Paris » din repertoriul lui Matei Millo, jucată prima dată în 1862 (Florea 1966: 266-271).

Deși se născuse în Moldova și condusese Teatrul din Iași¹, Millo devenise după deschiderea *Teatrului Mare* din București (1852) o figură familiară a capitalei². « Apele de la Văcărești » (a se vedea figura a 2-a cadrilului), povestește o istorioară pornită de la o întâmplare reală:

« ...Săpându-se temeliiile podului peste Dâmbovița, în mahalaua Dobroteasa, acolo unde astăzi calea Văcărești traversează râul, <a izbucnit deodată o sorgintă de apă minerală de-o bogăție și cantitate extraordinară >³. [...] [Apele] încep să fie valorificate, lumea din centru asaltează « izvoarele » dar, cum se va dovedi ulterior, totul se fondase pe o eroare, căci apa, presupusă tămăduitoare, era în fond pestilențială. Faptul stârnise însă elita capitalei la plimbări, conversații, poposiri la iarbă verde, comentarii mondene, ceea ce inspiră lui Millo scrierea acestei reviste ocazionale » (Florea 1966: 176).

Melodia celei de a 5-a figuri de cadril este o variantă transpusă în sol major a cupletului vrăjitoarei din opereta « Baba Hârca » (fig. 10). În operetă, textul cântecului face aluzie la cadrilul francez și ironizează vorbirea semi-literată, condimentată cu franțuzisme, răspândită în rândurile parveniților : « A, bonjur, bonjur ma bel / Coma, coma vu porte/ Poftim, poftim la cadrel/ La cadrel, cadrel franțez » (sic)⁴. Probabil că melodiile antrenante, dar destul de banale din punct de vedere muzical, își datorau popularitatea îndeosebi textului satiric, cu priză la public, motiv pentru care Flechtenmacher le-a valorificat în mai multe compoziții⁵.

¹ Între 1846-1852. La Iași sărbătorise împreună cu Flechtenmacher succesul operetei « Baba Hârca » (premiera la 27 dec. 1848).

² A deținut concesiunea *Teatrului Mare* pentru opt ani, între 1855-1859 și 1860-1865 (Florea 1966 : 264-65).

³ Ziarul « Românu » , București, 1871, iulie 25.

⁴ Textul cântecului este preluat din Cosma, O. L. 1975 : 305.

⁵ Aceeași melodie se regăsește transpusă în re major la nr. 8 (« Scena de dans ») din albumul scos de Flechtenmacher cu materialul muzical al operetei, după premiera acesteia: « Baba Hârca. Operette Nationale Moldave composée et arrangée pour le piano par A. Flechtenmacher » (Iași : Th. Codresco, G. Petri et C^{ie}) [<1850] .



Fig. 10. *Millo Quadrille Nr. 5, extras.*

O altă modalitate a comicului aflăm în piesa « Gavotte de la princesse » de Gheorghe Dinicu¹, care îmbină stilul burlesc de « humoreska » cu referiri la dansul baroc (fig. 11). Pozna muzicală rezultă din tonul arhaizant al scriiturii polifonice, întrețesut cu citate muzicale. Aranjamente (reducții) ale dansurilor baroce se întâlneau destul de des în albumele de salon², dar piesa lui Dinicu este mai mult decât oferea « piața » : o compoziție originală, bine încheagată, scrisă cu imaginație și cu o undă de ironie pe alocuri (poate în raport cu nostalgia edulcorată față de trecut, prezentă în cercuri istoriste). Contrapunctul se îmbină lejer cu procedee variaționale pe tiparul ritmico-metric al gavotei. După introducere (« Entrée des danseurs », încheiată cu o « Reverence »), se succed patru gavote pe motive pre-clasice, atipice variațiuni contrapunctice pe teme de împrumut; o scurtă introducere precede fiecare dans, iar finalul (cu indicația « Sortie ») evoluează într-o dinamică delicată (de la *p* la *pp*). S-

¹ Georges A. Dinico, *Gavotte de la princesse (dansée au palais à la fête dansante du 8 Avril 1895)*, București: Constantin Gebauer.

² Cu titlu de exemplu, a se vedea transcrierile în aranjament ușor pentru duo (pian-violoncel/vioară/ flaut) : « Gavotte et Musette » din *Suita engleză* nr. 3 de Johann Sebastian Bach, « Menuet » din baletul *Castor et Pollux* de Jean-Philippe Rameau, « Pavana » și « Romanesca » după « arii din secolul al XVI-lea », etc., în Charles Vogel și Henri Guérout, *Le concert au salon*, vol. 3 (Braunschweig : Henry Litolf și Paris, Londra : Enoch Père et fils), [1879].

ar spune că Dinicu experimentează la scară mică o atitudine neoclasică *avant-la-lettre*¹. Astfel, « Gavota prințesei » pare să parodieze (și în același timp să reinventeze) exercițiile extrase din suite bachiene, pe care elevii/ele la pian sau la vioară erau obligați să le « absolve ». Evident, astfel de piese se adresau tinerilor, a căror fantezie se dorea a fi trezită². Sunt lesne de imaginat cupluri dansînd nostim o gavotă antică la un bal mascat, cu gesturi afectate, ca ale « prețioaselor ridicole » din teatrul lui Molière. Poveștile de Charles Perrault, ale contesei de Ségur și romanele istorice, îndeosebi franceze, se aflau pe atunci printre lecturile copiilor și adolescenților.



Fig. 11. Gheorghe Dinicu, *Gavotte de la princesse*, Constantin Gebauer, București (BNaR).

¹ Exerciții de stil în formă de Gavote, Menuete, etc. din opera unor contemporani precum Brahms sau Grieg descriu un demers mai degrabă istorist ; mai aproape de spiritul Gavotei lui Dinicu ar fi seria de broșuri « Illustrations musicales pour les Contes de Perrault et autres histoires merveilleuses [...] » (Paris : Ménéstrel și Heugel, 1899), unde melodii din piese de Rameau, Gluck, Mozart etc. erau recontextualizate în scop pedagogic.

² Poate că piesa a fost într-adevăr dedicată unei « prințese Maria » (Cosma 2009: 176), dar autorul citat nu precizează despre ce prințesă anume ar putea fi vorba. Fiica reginei Elisabeta și a regelui Carol, prințesa Maria, murise în 1874 la vârsta de trei ani, deci este exclus ca ea să fi fost dedicatară.

6. « Totu-i vis și armonie » : miniatura lirică pentru pian. Selecția pieselor din Valahia sfârșitului de veac se încheie în tonul dulce-melancolic cu care Eminescu a descris noaptea (1884: 167). « Reveria » de George Stephănescu¹, profesor la Conservatorul din București și pasionat susținător al teatrului liric, este o piesă de caracter, un « cântec fără cuvinte » construit pe o melodie cantabilă, turnată într-o formă clară. În scriitura sobră, parțial contrapunctică, cu ritm fluid de barcarolă, se pot discerne vagi ecouri din liedurile lui Brahms și muzica academică franceză, cu care compozitorul se familiarizase în timpul anilor de studii². S-ar spune că ultima filă de album, de o calmă simplitate, condensează esența muzicii de salon - un gen minor, dar nu lipsit de interes în lumea secolului al XIX-lea.

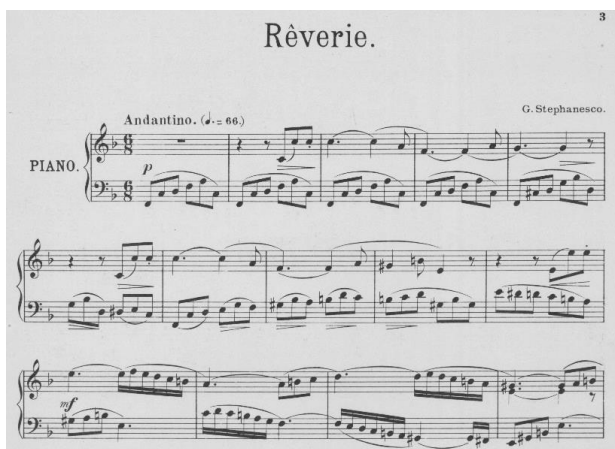


Fig. 12. George Stephănescu, *Reverie*, Biblioteca muzicală română, Anul 2, nr. 25 (BNaR).

¹ *Réverie* (Biblioteca muzicala română, Bibliothèque musicale roumaine, 2^{ème} année, No. 25, Leipzig (sic): Lit. F.M. Geidel), [1900].

² A studiat la Conservatoarele din București (1864-1867) și Paris (1867-1871) cu Henri Reber, Ambroise Thomas și Daniel Auber (Stephănescu 1962: 5-6).

Bibliografie

Agapie, Larisa

1983 „Muzica dansurilor populare“, în *Folclor muzical românesc*, vol. 2, coord. Gheorghe Oprea și Larisa Agapie (București, Editura didactică și pedagogică), 391-412.

Ballstaedt, Andreas

1998 « Salonmusik » în *Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Sachteil*, coord. Ludwig Finscher, vol. 8 (Kassel ș.a.: Bärenreiter și Metzler), col 853-867.

Caragiale, Ion Luca

1879 « O noapte furtunoasă », în *Convorbiri literare*, anul XIII, 1 aprilie 1879-1 martie 1880, No 7 (Octombrie 1879), 247-285.

http://digtool.bibmet.ro:1801/view/action/singleViewer.do?dvs=1597829370878~780&locale=de_DE&VIEWER_URL=/view/action/singleViewer.do?&DELIVERY_RULE_ID=10&application=DIGITool-3&forebear_coll=1574&frameId=1&usePid1=true&usePid2=true

În transcriere actualizată:

https://ro.wikisource.org/wiki/O_noapte_furtunoasă%C4%83

Constantinescu, Radu

1975 *Wachmann. Opera și viața unor muzicieni români* (București, Editura muzicală)

Cosma, Viorel

2001 « Ivanovici, Iosif » în *Muzicieni din România. Lexicon*, vol. 4 (H-J) (București, Editura muzicală), 164-171.

2002 „Kratochwil, Anton - junior », în *Muzicieni din România. Lexicon*, vol. 5 (K-M), 109-111

2006 « Ventura, Grigore », în *Muzicieni din România. Lexicon*, vol. 9 (Ș-Z) (București, Editura muzicală), 200-203.

2009 *București, citadela seculară a lăutarilor români, 1550-1950* (București, Speteanu)

Cosma, Octavian Lazăr

1975 *Hronical muzicii românești*, vol. 3 (București, Editura muzicală)

Costea, Constantin

1984 « Sârba », în *Dicționar de termeni muzicali*, coord Zeno Vancea și Gheorghe Firca, Ed. științifică și enciclopedică, București 1984, 449

Eminescu, Mihai

1884 « Somnoroase păsările », în *Poesii*, coord. Titus Maiorescu (București, Socec & Comp), 167.

Firca, Gheorghe și Comișel, Emilia

1984 « Hora » în *Dicționar de termeni muzicali*, coord. Zeno Vancea, Gheorghe Firca (București, Editura științifică și enciclopedică), 231-232

Florea, Mihai

1966 *Matei Millo* (București, Meridiane)

Knaus, Herwig și Scholz, Gottfried

1988 « Refrain- und Ritornellformen », în *Formen in der Musik. Herkunft, Analyse, Beschreibung*, vol. 1 (Viena: Österreichischer Bundesverlag), 85-139.

Păuleanu, Doina

2003 *Constanța. Aventura unui proiect european*, (Constanța, Muzeul de artă, Editura Ex Ponto)

Poslușnicu, Mihail Gr.

[1928] *Istoria muzicei la români* (București, « Cartea românească »)

Stephănescu, Gabriel

1962 *George Stephănescu. Viața în imagini* (București, Editura muzicală)

Sturdza, Mihai Dim.

2004 "Prințul care se dorea rege: beizadea George Bibescu (1834-1902)", în *Familiiile boierești din Moldova și Țara Românească. Enciclopedie istorică, genealogică și biografică*, vol. I, coord. Mihai Dim. Sturdza (București, Tipografia Monitorul oficial), 477-487

Zeletin, C.D.

2007 *Principesa Elena Bibescu, marea pianistă* (București, Vitruviu)

SUMMARY

Haiganuş Preda-Schimek

Salon Music from Wallachia:

a Short History in Six Tableaux

My essay sheds light on parlour music from Romania's southern region, Wallachia. Eight selected pieces exemplify some typical genres: society dances and sentimental ballads, pieces inspired (or not) by the music of "lăutari", melancholic and languid, specific to south-eastern sensibilities as transitional spaces between "East" and "West"; and arranged arias with satirical overtones, derived from successfully staged comedies. All examples date from the second half of the 19th century, when "salon music" crystallised in Europe as a genre. In addition to short piano pieces of medium difficulty (bagatelles, nocturnes, ballads, barcarolles, waltzes, etc.), the repertoire also covered the promenade concert and the light-music café genre, engendering the notion of "salon orchestra". As I will show, salon repertoire was of importance in Walachia not only quantity-wise, but occasionally also quality-wise. By its representativity, salon music allows a glimpse into local history, compressed in six "period tableaux".