



MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

septembrie 1973

9

CUPRINS

VASILE TOMESCU

Un strălucit exponent al culturii noastre muzicale 1

VIOREL COSMA

Dimitrie Cantemir: Considerații estetice și muzical-etnografice — Antologie de texte 3

DORU POPOVICI

Concepția artistică a lui Dimitrie Cantemir 19

IACOB CIORTEA

Structuri modale și ritmice în creația muzicală a lui Dimitrie Cantemir . . . 22

EMILIA COMISEL

Obiceiuri și genuri folclorice atestate de Dimitrie Cantemir, și actualitatea lor . 30

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Dr. VASILE TOMESCU

Témoignage historique : Démètre Cantemir 39

SOMMAIRE

VASILE TOMESCU

Un brillant représentant de la culture musicale roumaine 1

VIOREL COSMA

Démètre Cantemir : Considérations esthétiques et musicales- ethnographiques — Anthologie de textes 3

DORU POPOVICI

La conception artistique de Démètre Cantemir 19

IACOB CIORTEA

Structures modales et rythmiques dans la création musicale de Démètre Cantemir 22

EMILIA COMISEL

Coutumes et genres folkloriques attestés par Démètre Cantemir et leur actualité. 30

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Dr. VASILE TOMESCU

Témoignage historique : Démètre Cantemir 39

Tricentenarul Dimitrie Cantemir

UN STRĂLUCIT EXPONENT AL CULTURII
NOASTRE MUZICALE

Precedată de aportul unor oameni de cultură români, ca Nicolae Milescu Spătaru sau Petre Cercel, care au afirmat în Europa epocii feudale valori ale literaturii și artei românești, contribuția lui Dimitrie Cantemir pe tărîmul gândirii istorice, filozofice și literare, al creației și teoriei muzicale și al etnografiei constituie un moment strălucit al istoriei vieții spirituale a poporului nostru. Împlinirea a trei veacuri de la nașterea lui Cantemir este de aceea și pentru cultura muzicală românească un prilej emoționant de evocare a înfăptuirilor muzicianului înzestrat și savantului care și-a înscris numele în cronica atât de bogată a confluențelor cultural-artistice ale orientului cu occidentul, ale artei de milenară tradiție cu muzica nouă a clasicismului european. În opera sa originală și sintetizatoare, în efortul său de invenție și selectare, de innoire și sistematizare a elementelor artei muzicale, în strădania rodnică de a cunoaște și descrie aspecte ale muzicalității poporului român și ale artei sale sincretice în raport cu arta altor neamuri, Cantemir este deopotrivă exponentul unei strălucite culturi eclecticice ca și precursorul, deschizătorul de drumuri noi. Discipol al unor renumiți pedagogi muzicali de la care și-a însușit practica și știința muzicii orientale, Dimitrie Cantemir reprezintă prin celebra sa dexteritate de virtuos al tamburului și neyului harul binefăcător pe plan moral și estetic pe care muzica îl avea în concepția anticilor. „Tamburul — se afirmă în *Revue et Gazette Musicale* de Paris din 28 octombrie 1838 — după părerea celor din Orient, ei l-au primit de la filozoful Platon, care potrivit opiniilor lor, stăpinea perfect arta muzicală și era inventatorul acestui instrument, la care cânta cîteva melodii compuse de el însuși... Acest instrument este destul de plăcut în sine, dar pentru a place el trebuie să fie minuit de o mină meșteră. Prințul Dimitrie Cantemir — conchide revista amintită — faimos prin talentul său pentru muzică, a devenit totodată celebru prin priceperea de a cînta din tambur“. Este important să reținem faptul că faima lui Cantemir ca muzician în lumea artistică atât de pitorească a Constantinopolului din pragul veacurilor XVII — XVIII, nu constituie un fapt izolat în relațiile Țărilor Române cu lumea Orientului. Philippe Mousket și Peire Vidal cîntă în veacul al XVIII-lea figuri și momente din istoria Românilor, iar Geoffroy de Villehardouin, cronicar al Cruciadelor și Mareșal de Romania, semnalează încă de la începutul secolului al XIII-lea prezența muzicii în viața Românilor, mărturii îmbogățite apoi prin aportul lui Froissart, Mihail Ducas și Jean de Vavrin în secolele XIV—XV. În timpul uceniciei artistice și cărturărești a lui Dimitrie Cantemir în fosta capitală a Bizanțului

un anume Miron din Moldova, vestit virtuos al violei d'amour, pusese în umbră pe Isac, favoritul cercurilor muzicale din Constantinopol. Completind documentarea întreprinsă de cercetători de seamă ai drumului străbătut de Cantemir în ce privește inițierea în arta sunetelor, avem astăzi documentat faptul că tinărul moldovean, în calitate sa de prieten al ambasadorului Franței și de colaborator al unor învățați și artiști atașați ambasadei, folosea prilejul de a cunoaște îndeaproape manifestările artei muzicale europene. Aceasta ne-o atestă de pildă A. de la Mottray în ale sale Călătorii din Europa, Asia și Africa, lucrare publicată la Haga în 1724, în care se arată că în palatul Franței, pe care Cantemir îl frecventa, aveau loc spectacole teatrale și muzicale, susținute de artiști veniți din Italia și din Franța. Cunoștințele mijlocite de acest contact vor face posibil raportul pe care autorul Descrierii Moldovei îl va stabili între jocurile populare românești și cele aparținând de pildă francezilor și polonezilor. Cităm din Capitolul al 17-lea al cărții lui Cantemir, Despre năravurile Moldovenilor : „Jocurile sînt la Moldoveni cu totul altfel decît la celelalte neamuri. Ei nu joacă doi sau patru inși laolaltă, ca la franțuși și leși, ci mai mult roată sau într-un șir lung. Altminteri, ei nu joacă prea lesne decît la nunți. Cînd se prind unul pe altul de mină și joacă roata mergînd de la dreapta spre stînga cu aceiași pași potriviți, atunci zic că joacă hora; cînd stau însă într-un șir lung și se țin de mîini așa fel că fruntea și coada șirului rămin slobode și merg împrejur făcînd felurite întorsături, atunci aceasta se numește... dans“. Așa cum afirmă muzicologul Hallil Bedi, în contextul muzicii orientale Cantemir reprezintă o voce pe cit de viabilă pe atît de distinctă, de nuanțată în sensul artei românești de obîrșie populară și moștenitoare a străvechiului melos bizantin; în același timp, conform investigațiilor întreprinse în trecut de etnomuzicologi ca Theodor T. Burada și în timpurile moderne de savanți ca Erich Schenk și George Breazu, și confirmate astăzi în contactele noastre cu muzicologi ca Jacques Chailley, melodii compuse de Cantemir au putut intra în conștiința și sensibilitatea artistică europeană, traversînd opere de Gluck și Mozart, lăsîndu-și în orice caz amprenta grației și farmecului lor specific.

Prezentă în tratate de prestigiu, elaborate începînd cu anul 1751 în Franța, confirmată ca vie în practica muzicală de observatori străini ai vieții artistice românești de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, prețuită de erudiți ca Voltaire, cercetată de orientaliști cu renume ca Guillaume-André Villoteau, sau Antoine Louis Castellan, stimulați în activitatea lor de campania întreprinsă de Napoleon în Egipt, semnalată în enciclopedii și dicționare timpurii și recente, opera muzicală și etnografică înfăptuită de Dimitrie Cantemir, înfruntînd vicisitudinile unor epoci tulburi, luminează astăzi orizontul științei noastre muzicale prin pilda ei înaltă de umanism și patriotism fierbinte, prin valoarea ei spirituală intrinsecă, prin fondul de cunoștințe și de idei proprii pe care ni le transmite.

Dr. VASILE TOMESCU

Multă vreme, lucrările cu conținut istoric, literar și filosofic ale lui Dimitrie Cantemir au rămas în afara investigațiilor muzicologiei noastre, deseori fiind socotite fără interes muzical, etnografic, folcloric, organologic. Abia în secolul trecut, o dată cu publicarea în limba română a operelor marelui învățat moldovean, atenția cercetătorilor s-a îndreptat asupra moștenirii sale științifico-literare, punându-se în lumină textele referitoare la muzică din *Descriptio Moldaviae*, *Incrementa atque decrementa aulae othomanicae* și *Hronicul vechimii romano-moldo-vlahilor*. În ultimele decenii s-a lărgit aria studierii operelor lui Dimitrie Cantemir și asupra altor lucrări, sugestii și documente referitoare la folclor, instrumente muzicale, obiceiuri și datini populare, dar mai ales informații asupra culturii muzicale otomane, oferind *Vita Constantinii Cantemyrii* și *Sistemul sau întocmirea religiei muhammedane*. Totuși, valorificarea izvoarelor muzicale dezvăluite de creația lui Dimitrie Cantemir era încă departe de epuizare.

O atentă cercetare, mai ales asupra lucrărilor din tinerețe (*Divanul*, *Metafizica* și *Istoria ieroglifică*) demonstrează o permanentă și activă preocupare a „prințului valah” față de viața artistică și față de manifestările muzicale în special. Textele lui Dimitrie Cantemir oglindesc fără putință de tăgadă că pasiunea pentru muzică s-a născut pe meleagurile natale, încă din vremea copilăriei și adolescenței petrecute la Iași sub îndrumarea ieromonahului umanist Ieremia Cacavelas.

Cunoașterea paginilor răzlețe cu referire la muzică și folclor (exceptând bineînțeles cele două lucrări teoretice pur muzicale *Kitâbu ilmî'l mûsiki alâ vechî'l-hurûfât* și *Introducere în muzica turcească*) a devenit nu numai o necesitate pentru înțelegerea deplină a moștenirii științifice a lui Dimitrie Cantemir, dar mai ales o înedită și bogată sursă de docu-

mentare pentru istoria muzicii românești din pragul veacului al XVIII-lea. Totodată, numeroasele traduceri în limba română cu inerentele greșeli de interpretare ale istoricilor din trecut, solicitau o revenire la sensurile exacte ale terminologiei tehnice muzicale folosită de Dimitrie Cantemir. Se mai impunea și o *unificare* a citatelor din textele originale care au început să circule în muzicologia românească sub diverse versiuni literare, adeseori nu lipsite de erori de interpretare lingvistică.

Textele de față au fost *selectate* din aproape întreaga operă a lui Dimitrie Cantemir. Atunci când autorul și-a redactat lucrările în limba română (*Istoria ieroglifică*, *Divanul*, *Hronicul*) am folosit versiunea originală, fără nici o modernizare lingvistică. Când am apelat la traduceri din limbile latină, rusă, engleză, germană, am preferat tălmăcirile cele mai apropiate de original, coroborate cu edițiile științifice contemporane. Pentru extrasele din *Sistemul sau întocmirea religiei muhammedane* (care văd lumina tiparului în limba română pentru *prima oară*) am redat textul pus la dispoziție cu bunăvoință de către istoricul Virgil Cîndea, îngrijitorul ediției de *Opere complete* (în curs de publicare de către Editura Academiei Române). La sfârșitul fiecărui citat se indică toate elementele bibliografice de identificare a textului.

Antologia de texte este alcătuită pe principiul *cronologic* al elaborării materialelor de către Dimitrie Cantemir. Fiecare extras dintr-o nouă lucrare l-am însoțit cu facsimilul paginii de titlu (manuscris sau ediția *princeps*).

Paginile lui Dimitrie Cantemir cu privire la muzică, etnografie, folclor, organologie muzicală, istoriografie etc. relevă atașamentul deplin față de arta românească, dar totodată confirmă cultura muzicală multilaterală a unei personalități de prestigiu european.

SACROSANCTAE SCIENTIAE

Indepingibilis Imago.

TOM. PRI.

Quo comprehenduntur Theosophy
ices Principia Sacra. Sacra Hexa:
meron Creatio. Progressus Creaturae.
Jura de Tempore, atq. Eternitate. De Vi:
ta. De duplici ratione forma, trac:
tatur. Deniq. Habitus S. Scientia. in
quo divina Providentia. Rerum nata
saluum Genesivae. J. Anima Intelles:
tialis libera inclinatio. declarantur.

AV. MORE

Demetrio Principe Moldav.

24

să conducă dansul după măsură și cîntec, să împodobească teatruri...“

(Sacrosanctae scientiae indepingibilis imago trad. românească: *Metafizica* de N. Locusteanu, cu introducerea de Em. Grigoraș. București, Bibl. Universală, 1928, p. 312).

„Poate Privighetoarea aceasta săvîrși, căci în cuvînt vreodată a să osteni nu știe. Ce mai cu deadins lucrul cercînd, o aflară că macară că în limbă lată și la voroavă neîncetată ieste, însă ce și pentru ce, așe mult ritorisêște, nici ea nu poate știe (că voroava lungă și tot acéia, de multe ori poftorită, de ar fi cit de dulce și de frumoasă, pină mai pre urmă să anată grețoasă și sățioasă).

(Istoria ieroglică, Ediție îngrijită și studii introductive de P. P. Panaitescu și I. Verdeș, București, Editura pentru literatură, Vol., 1, 1965, p. 84—85)

„Iară preotul Filohrisos dzisă: O, de trei ori fericit, prietine, că hrismos minunat ca acesta prea puțini au ascultat și în fericire ca aceasta mai nime n-au întrat. Eu, cu multă plecăciune dacă pe Filohrisos pentru ca hrismosul să-mi arête rugai, el dzisă: Hrismosul ieste acesta:

În pămîntul negru cine lut galbăn găsește,
Acela în toată pofta nu să obosêște.
Cine lutul galbăn pentru dzua neagră scoate,
Fîntîna Nilului în casă-și a avea poate.
În dragoste te-am luat, fiiul meu te numêște,
Tuturor și-n tot lucrul numele-mi pomenêște.“

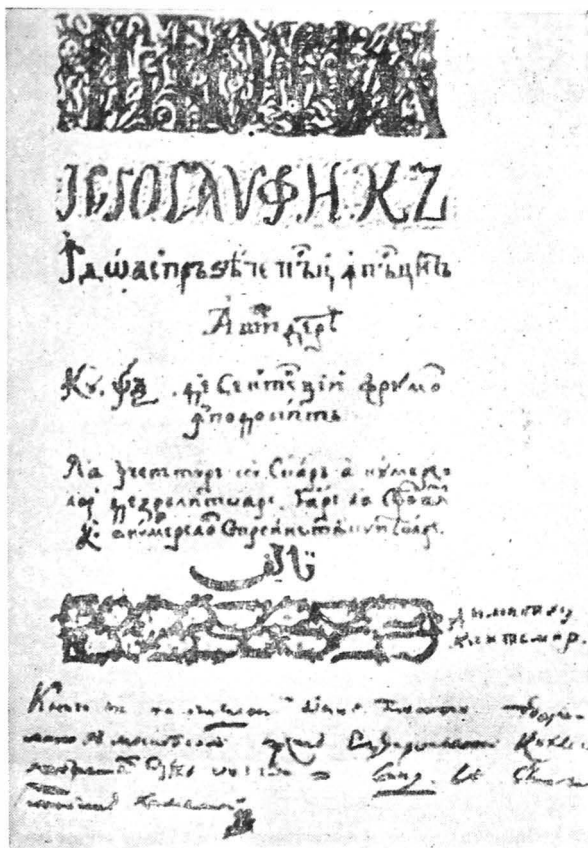
(Istoria ieroglică, p. 178—179).



„Iată dară că mintea sănătoasă a fi de poftit iaste, și aceasta cu mare nevoință de silit iaste. Cît, dară, de frumos și de mîngios lucru iaste înțelepciunea! Căci făcînd ca întru dragostele și în lucrurile oamenilor frumoasă chiverniseală și cuviință să fie și, ca cum ar fi o frumoasă răsunare, cu mult decît cêia a muziciei mai cu mîngăiere cuprinsă. A cărîi înțelepciune, cinsteșele și frumoasa frumusețe de să vor cu a sufletului ochi privi, pre a sa mare dragoste în oameni cei cu pricêperea cuprinși a ațîța poate...“

(Divanul sau gilceava Înțeleptului cu Lumea sau giudețul Sufletului cu Trupul. Plin de trudă și de ostenință iubirea a lui Ioan Dimitrie Constantin Voevod... S-au tipărit în orașul scaunului domnii în Iași Leat de la Adam 7206, iară de la mîntuința lumii 1698, meseța avgust 30. Ed. îngrijită și studiu introductiv de Virgil Cîndea, București Ed. pt literatură, 1969, p. 315).

[Oamenii, și nu Dumnezeu] „s-au străduit neconținut să scoată meșesuguri din neconținute experiențe[...]să compună felurite jocuri,



„Norocul dară, într-acesta chip pre Helge după Cămilă aședzind, țintării cu fluiere, greierii cu surle, albinele cu cimpoi, cîntec de nuntă cîntînd, mușetele în aer și furnicile pre pămînt mari și lungi danțuri ridicară, iară broaștele toate împreună cu brotăceii din gură cîntec ca acesta în versuri tocmit cînta :
Prundul Evfrathului mărgăritariu naște,
Cămila din iarbă oele scumpe paște...“

(Istoria ieroglifică, p. 138—139).

„După a împăraților poruncă, cu toții îndată de masă și veselie să lăsară și de arme și de război să apucară (că precum după răscoale liniștea cu veselii, așé după veselii armele și gîloevile adése urmadză), toată jiganiia cumplită colții își tociia și toată pasirea rumpătoare pintenii își ascuții. Cucoarăle cu buciunele buciuna, Lebedele cîntecul cel de pre urmă a morții cînta, Păunii de răutatea ce vîdea, în gura mare și cu jéle să văieta. Șoimii ca hatmanii, Uleii ca sârdarii, Coruii ca căpitanii pe dinaintea gloatelor și a bulucurilor să primbla, Pupădza ca ceaușii la alaiu îi aședza, Căile din fluiere șuiera, Brebnăcile înalt pentru paza străjilor să înălța“.

(Istoria ieroglifică, p. 246).

„Și așé muștile, după ce în aer pre cît vrea pre pasiri obosiia, trîntorii buciuumul de întornat cînta și cu toatele de iznoavă la ospăț și la masă să aședza“.

(Istoria ieroglifică, p. 248).

„Acéstea și altele ca acéstea ticăită păsării-ca cu olecăioase viersuri și cu miloase glasuri pamintea și moartea puilor săi cu jéle cînta :

„A lumii cînt cu jéle cumplită viață,
Cum să trece și să rupe, ca cum am fi o ață.
Tînăr și bătrîn, împăratul și săracul,
Părintele și fiul, rude și-alalt statul,
În dzi ce nu gîndește, moartea îl înghite,
Viilor rămași otrăvite dă cuțite.
Târna tiranul, târna țaranul astrucă,
Izbînda, dreptatea, în ce-l află-l giudecă,
Unii fericiți să dzic într-a sa viață,
După moarte să cunoaște c-au fost sloi de gheață“.

Ca șoarecele nici de versul, și de viersuri în ceva înduplecîndu-să, nici de fierbinți lacrămile și duioase suspinurile păsăruicăi cevași milostivindu-să și pre cel mai mic puiu omorînd, cu mare veselie la cuibul său îl dusă“.

(Istoria ieroglifică, p. 248—255).

„Precum a unui organ de muzică toate coardele deodată lovindu-să o răsunare oarecare dau, însă vreo melodie tocmită și după pravilele muzicii alcătuită nici cum nu se aude, carea puterii auzului mai multă îngrețoșare aduce decît plăcere, așa iastă și voroava a mulți și deodată.“

(Istoria ieroglifică, apud : Iliescu Ion. Geneza ideilor estetice în cultura românească. Timișoara, Ed. Facla, 1972, p. 84).

„Eu îi dziiși : (De moarte nu te teme și de viață nu fi cu grijă), ce cîntecul ce știi, cum mai curînd și cum mai bine știi, mi-l cîntă, pentru carile împreună cu viata și alte multe și scumpe de la mine daruri vii lua, carile după giuruința cuvîntului, îndată și cu plinea-lu lucrului vor urma. „Ea dară, într-acesta chip cîntecul începu :

„Cu penele Șoimul vîntul desoicînd.
Cu Bitlanul negru cuvîntul ruind.
Corbul d-inceput cu rău tirănește,
Nici din hereghie pre drept stămînește,
Ce-n cuibul altora oafle ce-au scos.
Tara laba Șoimului le va da-le șios.
Cel cu un corn, iute, mai iute la minte.
Ale sale cére cu svinte cuvinte.
În curîndă vrême, după fulger, tunul
Rău îi va detuna, din mulți pân la unul“.

(Istoria ieroglifică. Vol. 2, 1965, p. 95—96).

„Tată-mieu, glasul acel așé de tîneșios și așa de mingăios audzînd, îndată descîntecul necromandii asuora laptelui a descînta încemu (căci precum duhul Biruinții să fie într-acesta chip strigat pricepusă“.

(Istoria ieroglifică. Vol. 2, 1965, p. 112—113).

„Cînd se trăgea îndărăt, mitropolitul, în mijlocul bisericii, îi pune pe cap o coroană de aur împodobită cu pietre scumpe și, în timp ce psaltii cîntau, ἄξιον ἔστιν il apuca de brațul drept, iar postelnicul de cel stîng și-l urcau pe un tron cu trei trepte, așezat în partea dreaptă a bisericii.

În vremea aceasta se slobozeau tunurile ce se aflau împrejurul cetății, iar muzicanții începeau să cînte din instrumente“.

(*Descrierea Moldovei*, p. 95).

„Apoi cu psaltii patriarhului înainte, în timp ce se cîntă τὸ ἄξιον ἔστιν voievodul pășește în casa Domnului și, în mijlocul ei, își face semnul crucii către altar, iar după ce sărută icoanele sfinților, se îndreaptă spre strana hotărîtă pentru domnii Moldovei.

În vreme ce urcă cea dintîi treaptă a acesteia, protodiaconul rostește ἐκτὴν ἄζ (ectenia) în care îl pomenește și pe noul domn în chipul acesta: „Încă ne rugăm pentru binecredinciosul, prealuminatul și preainălțatul nostru domn cutare, să-i dea lui biruință, tărie, sănătate și noroc, și Domnul Dumnezeu nostru să-l ajute și să-l călăuzească și să-i pună la picioare pe toți vrăjmași săi“.

După ἐκτὴν ἄζ (ectenie) patriarhul în odăidii, înconjurat de patru sau de mai mulți mitropoliți, intră în altar; domnul îl urmează și ingenunchind își reazemă fruntea de pistol. Patriarhul îi pune patrafirul pe cap și, după ce îi citește rugăciunea orînduită odinioară la încoronarea împăraților, îl unge cu sfîntul mir.

După aceea domnul se scoală în picioare și se întoarce la strana sa, în vreme ce psaltii cîntă polihronul:

„Doamne Dumnezeu nostru, dă-i viață lungă binecredinciosului, preainălțatului și prealuminatului nostru voievod și domn al întregii Moldove, domnul nostru cutare. Dă-i Doamne, ani mulți!“

După aceasta patriarhul se așează și el în strana lui, poruncește să se facă tăcere, rostește cîteva vorbe de laudă pentru domn și-l îndeamnă să fie cu frica lui Dumnezeu și să apere biserica. După aceea urmează polihronul pentru patriarh, care e alcătuit aproape din aceleași vorbe ca și cel pentru domn“.

(*Descrierea Moldovei*, p. 103—104).

„Ajungînd acolo, aceștia sînt primiți cu mare cinste de miralem-aga, care cheamă îndată tubulhanaua, adică muzica împărătească orînduită pentru domn. În vremea aceasta, după ce tubulhanaua începe să bată tobele obișnuite la turci, tot alaiul iese în rînduile din curtea sultanului. — În frunte sînt ceaușii, doi cîte doi; le urmează aga-larii vizinului îmbrăcați în aceleași straie cu care se înfățișează în divanul sultanului; după ei pășesc capuchehaia domnu-

lui și boierii moldoveni; iar la urmă miralem-aga, care poartă un steag desfășurat și cele două tuiuri, tubulhanaua îl împresoară dîndărăt“.

(*Descrierea Moldovei*, p. 106).

„Miralem-aga se întoarce cu slujitorii curții la palatul împărătesc, dar tubulhanaua rămîne la domn cîntînd în fiecare zi cîte trei ceasuri înainte de asfințitul soarelui (care vreme se cheamă în turcește *ikindi*) *neubet sau semn* de strajă. Cîntea aceasta nu o au decît domnii din Moldova sau Valahia, fiindcă nici un pașă nu poate să se slujească de muzică ostășească atîta vreme cît se află în Țarigrad“.

(*Descrierea Moldovei*, p. 107).

„Domnul incalecă pe cal și, așteptînd sosirea vizirului cel mare, poruncește boierilor săi să se rînduiească la stînga sa. Pe urmă se închină cu capul plecat și cu mîinile pe piept către vizirul cel mare și ceilalți viziri, care de obicei, îi răspund în același chip. Cînd aceștia pleacă spre palatele lor, domnul, călare, cu același alai cu care a venit, cu tubulhanaua, însoțit de paicii și achiulahlii sultanului, iese din curtea palatului“.

(*Descrierea Moldovei*, p. 111).

„Pe domn îl mai însoțesc un capugibașa cu patru capugii de rînd și tot atîția ceauși, doi achiulahli, doi ceatîri și doi paici împărătești, precum și o ceată de muzicanți, de care se slujește de obicei și vizirul“.

(*Descrierea Moldovei*, p. 112).

„După călăreți urmează o muzică creștinească cu pauze și trîmbițe; deasupra ei flutură un steag alb (*semn de pace și supunere*), între două tuiuri sau cozi de cal, date domnului de către Poartă. [...] După domn vin slujitorii săi de casă. După aceștia, fluturînd în vînt, vin trei steaguri roșii, pe care le poartă cei ce țin locul lui sangeac-agasi; steagul din mijloc care are sus, în vîrf, jumătate de lună, ce i se zice *alem*, iar celelalte numai niște bumbi, poleiți cu aur. Urmează o ceată de muzicanți turci, care fac o larmă asurzitoare cu pauze mari și ou trîmbițe“.

(*Descrierea Moldovei*, p. 114).

„După ce se sfîrșește slujba, ieșind afară din biserică, îl întîmpină strigările și muzica obișnuită a alaiului turcesc, care rămîne toată vremea aceasta în drum. Însoțit de turci, se îndreaptă spre curtea domnească“.

(*Descrierea Moldovei*, p. 116).



După purtătorii steagurilor urmează tulburanaua sau muzica ienicerilor, după care se întind, pe amândouă laturile, armașii“.

(Descrierea Moldovei, p. 167).

„De acolo domnul, pășind în urma mitropolitului și în cîntarea τὸ ἄξιον ἔχει după ce se închină la sfintele icoane, se suie în amvon (lucru neîngăduit nimănui afară de domn și preoți), iar în mijlocul bisericii își face semnul crucii“.

(Descrierea Moldovei, p. 168).

„În colțul din dreapta al stranei sînt cîntăreții moldoveni, în cel din stînga cîntăreții greci, care cîntă cu schimbul cîntările bisericesti în amîndouă limbile [...] De-a lungul pereților bisericilor sînt zidite, ce e drept, strane pentru toată lumea, dar nimeni nu cîntează să se așeze decît la vecernie, cînd se cîntă viețile sfinților sau psalmii lui David. Numai domnului îi este îngăduit să stea cu capul acoperit în biserică și el se descoperă numai atunci cînd se cîntă *Sfintu este Dumnezeu nostru*, cînd se citește *Evanghelia*, cînd se spune *Crezul* de la Niceea, *Tatăl Nostru* sau cînd preotul nostru rosteste vorbele cele sfinte ale *Cinei celei de taină*“.

(Descrierea Moldovei, p. 170—171).

„Iar cînd sînt ospete mai mari, masa se așează în divanul cel mic. Răsunetul tobelor și al trîmbițelor dă semn pentru aducerea bucatelor [...] Cînd domnul începe să mînce, se slobozesc tunurile, iar muzica turcească și cea creștinească pornesc să cînte“.

(Descrierea Moldovei, p. 172).

„... în vreme ce domnul duce paharul la gură, se slobozesc toate tunurile împrejur, cu bubuitul cărora se amestecă muzica, din care însă cei de față nu aud decît răsunetul, care vine din bolțile largi ale palatului“.

(Descrierea Moldovei, p. 175).

„Cînd domnul își pune șervetul pe masă însemnează că ospățul s-a isprăvit. [...] Muzica domnului îi însoțește pe ceilalți boieri pînă la casa lor“.

(Descrierea Moldovei, p. 175).

„Fetele bisericesti merg în frunte și cîntă cîntările de îngropăciune obișnuite în biserica Răsăritului; de amîndouă laturile pășesc oșterii cu puștile și steagurile întoarse. [...] Alaiul se încheie cu o muzică de oaste, în care sînt amestecate tobe, care, cu sunetul lor înăbușit, dau un cîntec de jale. Cu această rînduială domnul este dus la mitropolie și, cîta vreme se cîntă litaniiile, îl pun jos în fața stranei domnești, în care ședea cît era în viață. [...] Mitropolitul aruncă peste sicriu cel dintii pumn de țărînă. În vremea aceasta se slobozesc tunurile, iar dangătul clopotelor, care face o larmă asurzitoare și care nu se oprește pînă ce nu se umple groapa, se amestecă cu sunetele muzicii“.

(Descrierea Moldovei. Traducere de Petre Pandrea. București, Ed. Minerva, 1973, Cap. X *Despre îngropăciunea domnilor*, p. 179, 180, 181).

„Jocurile sînt la moldoveni cu totul altfel decît la celelalte neamuri. Ei nu joacă doi sau patru inși laolaltă, ca la franțuji și leși, ci mai mulți roată sau într-un șir lung. Altminteri, ei nu joacă prea lesne decît la nunți. Cînd se prind unul pe altul de mîină și joacă roată, mergînd de la dreapta spre stînga cu aceiași pași potriviți, atunci zic că joacă *hora*; cînd stau însă într-un șir lung și se țin de mîini așa fel că fruntea și coada șirului rămîn slobode și merg împrejur făcînd felurite întorsături atunci acesta se numește, cu un cuvînt luat de la leși, „*dant*“. La nunți, înainte de cununie au obicei să joace în ogrăzi și pe ulițe în două șiruri, unul de bărbați, iar celălalt de femei. La amîndouă se alege o căpetenie, un om bătrîn și cîstit de toți, care poartă în mîină un toiag poleit cu aur sau unul peștriț, legat la capăt cu o năframă cusută frumos. La pasul cel dintii una dintre căpetenii trage pe ceilalți, care trebuie să vină după ea, de la dreapta spre stînga, cealaltă îi trage de la stînga spre dreapta, astfel înoit ajung să stea față în față; după aceea se întorc spate la spate, apoi se învîrtesc șir în șerpuiți arcuite și, ca să nu se încurce, se mișcă așa de încet, încît mai că nu se poate vedea că șirurile se mișcă. În amîndouă șirurile fiecare își ia locul după rangul lui. Jupînesele și jupînițele boierilor au locul după starea bărbaților și părinților lor. Totuși căpetenia are totdeauna locul cel

dintâi, locul al doilea îl ia nunul, iar pe al treilea mirele. Aceleași locuri le iau în șirul femeilor nuna și mireasa, chiar dacă acestea sînt dintr-o stare mai de jos decît celelalte. Pînă la urmă, însă, cele două rînduri se amestecă și joacă roată, în așa chip că fiecare bărbat însurat ține de mîna dreaptă pe nevasta lui, iar holtei țin fiecare de mîna cîte o fată de seama lor și le învîrtesc împrejur. Uneori hora se învîrtește în trei colțuri, în patru colțuri sau în forma unui ou, după voia și iscusința căpeteniei. Afară de aceste feluri de jocuri, care se joacă pe la sărbători, mai sînt încă alte cîteva aproape un *eres*, care trebuie alcătuite din numerele fără soț 7, 9 și 11. Jucătorii se numesc „călușari“, se adună o dată pe an și se îmbracă în straie femeiești. În cap își pun cunună împletită din pelin și împodobită cu flori; vorbesc ca femeile și, ca să nu se cunoască, își acoperă obrazul cu pinză albă. Toți au în mîna cîte o sabie fără teacă, cu care ar tăia îndată pe oricine ar cuteza să le dezvelească obrazul. Puterea aceasta le-a dat-o o datină veche, așa că nici nu pot să fie trași la judecată, cînd omoară pe cineva în acest chip. Căpetenia cetei se numește *starîș*, al doilea *primicer*, care are datoria să întrebă ce fel de joc pofteste *starîșul*, iar pe urmă îl spune el în taină jucătorilor, ca nu cumva norodul să audă numele jocului mai înainte de a-l vedea cu ochii. Căci ei au peste o sută de jocuri (figuri — n.n.) felurite și cîteva așa de meșteșugite, încît cei ce joacă parcă nici nu ating pămîntul și parcă zboară în văzduh. În felul acesta petrec în jocuri neconținute cele zece zile între Înălțarea la cer a lui Hristos și sărbătoarea Rusaliilor și străbat toate tîrgurile și satele jucînd și sărînd. În toată vremea aceasta ei nu dorm altundeva decît sub acoperișul bisericii și zic că, dacă ar dormi într-alt loc, iar căzni de îndată „*strigoaiele*“. Dacă o oară de aceasta de călușari întîlnește în drum alta, atunci trebuie să se lupte între ele. Ceata biruită se dă în lături din fața celeilalte și, după ce fac învoieli de pace, ceata biruită este supusă celeilalte cete vreme de nouă ani. Dacă vreunul este omorît într-o astfel de încăierare nu se îngăduie judecată și nici judecătorul nu întrebă cine a săvîrșit fapta. Cine a fost primit într-o asemenea ceată trebuie să vină de fiecare dată, vreme de nouă ani, în aceeași ceată; dacă lipsește, ceilalți zic că îl căznesc „*duhuri rele*“ și „*strigoaiele*“. Norodul lesne crezător pune pe seama călușarilor puterea de a izgoni boli îndelungate. Vindecarea o fac în acest chip: bolnavul îl culcă la pămînt iar călușarii încep să sară și, la un loc știut al cîntecului, îl calcă, unul după altul, pe cel lungit la pămînt începînd de la cap și pînă la călcîie; la urma îi mormăie la urechi cîteva vorbe alcătuite întradins și poruncesc boalei să slăbească. După ce au făcut aceasta de trei ori în trei zile, lucrul nădăjduit se dobîndește de obicei și cele mai grele boli, care s-au împo-

trivit lungă vreme meșteșugului doftoricesc, se vindecă în acest chip, cu puțină osteneală. Atîta putere are credința pînă și în farmece“.

(Descrierea Moldovei, p. 234—237).

„Cînd se hotărăște vremea să se facă nunta, atunci rudeniile se adună în luna dinainte, după liturghie, atît în casa mirelui, cît și în cea a miresei, aduc lăutarii din locul acela, care mai întotdeauna sînt țigani și se ospătează în casă în cîntările din gură și din instrumente, ale acestora. [...] După ce (preotul n.n.) pune celor doi miri cununile pe cap, îi poartă prin mijlocul bisericii la fel ca la danț, în vreme ce cîntăreții înaltă cîntarea obișnuită la acest prilej. [...] Cînd domnul însuși este naș, atunci ospățul de nuntă se face la curtea domnească. [...] Toți slujitorii curții îl slujesc, ca și pe domn; iar cînd mirele se duce la biserică sau la casa sa, totodată curtea domnească—cu țimbale și alte instrumente moldovenești și turcești — îl însoțesc ca pe domnul însuși“.

(Descrierea Moldovei, p. 240, 242, 245, 246).

„Cei bogați năimesc bocitoare, care știu felurite cîntece de jale, în care arată ticăloșia și deșertăciunea vieții, după cum se poate vedea din versurile acestea cu care fac de obicei începutul:

„Cînt cu jale viața rea a lumii acesteia,
Oum se sfarmă și se rupe ca un fir de ață“.

(Descrierea Moldovei, p. 248—249).



„Altminteri norodul — și la noi în Moldova, ca și în alte țări pe care știința nu le-a lumi-

[نوا] مقاصدہ [مازسمایی] [قانتمیراوی] نك (۱)

[۱۳۶]

بزنجانہ

ایکینجی خانہ

اویغونجی خانہ

دوونجی خانہ

[۱] (بضان) برسدہ اولوب کئیگنی استاجولده کیرمسه ، تورک مؤسسینین کلک صورتده ادرکرمسه و ۱۳۳۳ ده پدیملک برنه لندون بیلگه قدیبه اولمشده .
 [۲] اولمشده کی میرک (سایه) اول ایدام پدیجه افری (سرمه) ، آله کی میرکده (سرمه) اول ایدام پدیجه (اصغیف) نماندن اولمشده .

COLECTIA
Vioril Coama

Neva saz semâisi de Dimitrie Cantemir. Istanbul (1920)

Piesă instrumentală de D. Cantemir (Saz semaisi)
 tipărită în colecția de muzică clasică turcească
 (Türk Musikisinin Klasikleri) de la Istanbul (1929).

KANTİMİR OĞLU

Musici sinastarimiz wasında (Kantimır Ođlu) namile meshur olan Demet-
 riyüs Kantimır), sindiki Romanya memuliki (Eflak ve Bugdan) ismi altındaki
 Osmanlı hükümetine tabi bir beylik iken Bugdan prensliğinde bulunan Konstan-
 tin Kantimırın ođludur. Ötege, emel 1613 de doğmuştur. Bugdan beylerinesu Babi Ğiyeje
 sadakatını te'min için ugullu'ünü İstanbulda rehine duruk ikameti o tarihlerde
 adet idi. Bu adet icabınca Konstantin de Beşlige taginünü muteakife emvâle bü-
 yük' ođlusunu ve sonra 14 yaşında bergens olan küçük ođlu Demitriyüs Kantimır'ı
 İstanbula göndermiş idi. Kantimır Ođlu İstanbulu gelince Enderuna alınmış, orada
 kaldığı 4 sene de türkçe ile beraber bulhassa musikiye salışmıştır. 1691 de büyük kar-
 deşi İstanbula gelip Demitriyüs babasının yanına avdet elmiş isese 1693 de tekrar
 buraya gelmiş ve 16 sene kadar İstanbulda ikamet etmiştir.

Kantimır Ođlu Arap harflerile yazılır bir notanın musicedir. Pek mahirane
 Tambur çalardı. Birçok besteleri ve musikiden bahis bir risalesi vardır. 1723 de
 Astrakan'da vefat etmiştir. Ğülliyatimizün 35 üncü sayisi ile nevir edilen (Neva)
 Semaisinin sonundaki salında gösterilen 1693 tarihi 1710 olacaktır. Kantimır Ođlu
 bitarihke Bugdan Beşliğine nazır olunmuştur.

Kantimır Ođlusunun hayati hakkında daha fazla malumat almak isteyenler Rom-
 yanlarımıza tasrif hey'edi reisi Rouf Yektâ Beyin 53 numaralı (Schbâl) risalesinde min-
 deriş mukalesine mürocaat edebilirler.

COLECȚIA
 Violon Cozma

Biografia lui D. Cantemir pe coperta finală a tipă-
 riturii muzicale de la Istanbul.

PENCÜĞAH MAKAMINDA SAZ SEMAISI KANTİMİR OĞLU'NUN

1. 128

İst. Semaisi

2. poi hane

COLECȚIA
 Violon Cozma

3. üncü hane (2) 131

İst. (Cassava)

4. üncü hane (2) 132

İst. (Cassava)

Birinci hane
 Teslim

(Son)

COLECȚIA
 Violon Cozma

nat încă — este foarte plecat spre *eres* și încă nu s-a curățat desăvârșit de necurăția cea veche, încît se mai închină și acuma în poezii și cîntece, la nunți, îngropăciuni și alte întîmplări știute, la cîțiva zei necunoscuți și care se vede că se trag din idolii cei vechi ai dacilor. Așa sînt *Lado* și *Mano* (a), *Zina* (b), *Drăgaica* (c), *Doina* (d), *Heoile* (e), *Stahia* (f) *Dracul din tău* (g), *Ursitele* (h), *Frumoasele* (i), *Sinzienele* (k), *Joimărițele* (l), *Paparuda* (m), *Chiraleisa* (n), *Colinda* (o), *Turca* (p), *Zburătorul* (q), *Miazănoapte* (r), *Striga* (s), *Tricolici* (t), *Legătura* (u), *Dezlegătura* (v), *Farmec* (w), *Descîntec* (x), *Vergelat* (y), și multe asemenea.

[NOTA]

a) Se obișnuiește ca numele lor să fie pomenit de babe, mai cu seamă la nunți; de aceea se poate presupune că prin ele trebuie să se înțeleagă *Venus* și *Cupidon*, ca păzitori ai dragostei de nuntă.

b) Acest cuvînt ar putea să se tragă din numele *Diana*. Totuși rareori se vorbește despre ea singură, de obicei se vorbește de mai multe, le zic *Zine* și le socotesc niște fecioare frumoase, care dăruiesc frumusețe.

c) După cum se vede, prin ea o înțeleg pe *Ceres*. Căci în acea vreme a anului cînd încep să se coacă semănăturile, toate fetele țărănilor din satele învecinate se adună și o aleg pe cea mai frumoasă dintre ele, căreia îi dau numele de *Drăgaica*. O petrec pe ogoare cu mare alai, o gătesc cu o cunună împletită din spice și cu multe basmale colorate și-i pun în mâini cheile de la jîtnițe. *Drăgaica* aceasta împodobită în acest chip se întoarce de la cîmp spre casă cu mîinile întinse și cu basmalele fluturînd în vînt, de parcă ar zbura, și cutreieră toate satele din care s-a adunat lume s-o petreacă cîntînd și jucînd laolaltă cu toate tovarășele ei de joc, care o numesc foarte des *sora* și *mai-marea* lor în cîntecele alcătuite cu destulă iscusință. Fetele din *Moldova* doresc din toată inima să aibă parte de această cinstire sătească, deși în cîntecele lor spun mereu, după datină, că fata care a întruchipat *Drăgaica* nu se poate mărita abia după trei ani.

d) Se vede că acesta a fost numele obișnuit la daci al lui *Marte* sau al *Belonei*, căci cu el încep toate cîntecele în care se cîntă faptele războinice și moldovenii îl folosesc îndeobște ca să-l pună înaintea cîntecelor lor.

e) Acest nume îl folosesc de obicei în cîntecele de jale, dar nu ca o strigare, ci în așa chip, că s-ar părea că vor să arate prin el o ființă știută.

f) Ei își închipuie că aceasta ar fi o femeie uriașă, care străjuiește și e stăpînă caselor vechi și părăsîte, mai cu seamă a celor zidite sub pămînt, și de aceea și a comorilor.

g) Așa numesc ei duhurile rele despre care cred că își au lăcașul în apă.

h) Ei cred că acestea ar fi două fecioare, ce se află de față la nașterea oricărui copil și care îi dăruiesc, după voia lor, însușiri sufletești și trupești și îi hotăresc de la început toată norocirea și toată năpasta ce va întîmpina în viață.

i) Ei le socot pe acestea nimfe ale văzduhului care îndrăgesc adesea pe feciorii cei tineri și frumoși. Cînd pe un flăcău îl lovește deodată slăbănogirea sau damblaua, ei dau vina pentru boalele acestea pe *Frumoase* și zic că în chipul acesta ele se răzbună atunci cînd dragostea li s-a schimbat în ură și furie, fiindcă cel ce era drag nu le-a dat ascultare.

k) Acesta este numele sfintului *Ioan Botezătorul*. Ei cred că în ziua cînd se prăznuiește acest sfînt soarele nu-și străbate drumul său drept înainte, ci într-o linie tremurată. De aceea toți țărăni moldoveni se scoală în acea zi înaintea zorilor și privesc cu ochi mari răsăritul soarelui și cum ochiul nu suferă prea mult această lumină și, din pricina ei, începe să se zdruncine și să tremure, ei pun pe seama soarelui tremurătura pe care o simt în ochi și se întorc voioși acasă, după ce au făcut această încercare.

l) Așa le numesc pe femeile despre care zic că umblă în joia verde, dis-de-dimineață, și dacă dau de o femeie dormind, fiindcă în *Moldova* se face de obicei în toate casele focul la vremea aceea, o pedepsesc să fie de atunci încolo trîndavă la tot lucrul de peste an.

m) În vremea verii, cînd semănăturile sînt primejduite de secetă, oamenii de la țară îmbracă o copilă mai mică de zece ani cu o cămașă făcută din frunze de copaci și buruieni. Toate celelalte copile și copiii de aceeași vîrstă o urmează și se duc jucînd și cîntînd prin împrejurimi; iar oriunde sosesc, babele au obicei de le toarnă apă rece în cap. Cîntecul pe care-l cîntă este alcătuit cam așa: „*Paparudo! sui-te la cer, deschide-i porțile, trimite de acolo ploaia aici, ca să crească bine secara, griul, meiul și altele*“.

n) Se potrivește cu strigarea creștinilor în rugăciunea lor *Κρὸς τὸ ἐλ véρον* de unde se și trage. Stăpînul casei are obicei să facă la 5 ianuarie, în ajunul *Bobotezei*, o cruce de lemn pe care o învelește cît mai frumos cu pînză albă sau cu pînză de borangic și catifea, cum poate fiecare, după averea lui, iar după vecernie ca într-un alai, petrecuți de o droaie de copii, o poartă prin toate casele, unde strigă foarte des cuvîntul *Chiraleisa*.

o) Aceasta aduce cu *Calendis* ale romanilor și se prăznuiește îndeobște la începutul fiecărui an nou, atît de către oamenii de rînd, oît și de boieri, cu datini deosebite.

p) Este un joc închipuit în vremurile vechi din urmă împotriva turcilor. În ziua de *Crăciun* se pune cuiva o căpătină de cerb cu coarne, mari, de care se leagă o mască făcută din fișii de pînză colorată și atît de lungi încît acoperă și picioarele celui care o poartă. Peste

acesta se aşează altul, care se face un bătrîn ghebos, şi aşa străbat toate uliţele şi casele, jucînd şi cîntînd, cu o mulţime de lume după ei.

q) Însemnează cel ce zboară. Ei zic că este o nălucă, un om tînăr frumos, care vine noaptea la fete mari, mai ales la femeile de curînd măritate şi toată noaptea săvîrşeşte cu dînsule lucruri necuviincioase, cu toate că nu poate fi văzut de ceilalţi oameni, nici chiar de cei care îl pîndesc. Iar noi am auzit că unii bărbaţi în-suraţi mai inimoşi au prins asemenea „zburători“ şi, cînd au aflat că sînt făpturi cu trup ca şi alţii, i-au pedepsit cum li se cădea.

r) Se numeşte „Miazănoapte“ şi zic că este o nălucă, care umblă pe rîspîntii de drum de la asfinţitul soarelui şi pînă la miezul nopţii, luînd înfăţişare de animale de tot felul, pierînd apoi iarăşi.

s) Se trage de la cuvîntul grecesc $\sigma\tau\acute{\rho}\iota\gamma\lambda\eta$ şi la moldoveni are acelaşi înţeles ca şi la romani, adică zic că e o vrăjitoare bătrînă care omoară copiii noi născuţi, pe neştiute, cu meşteşug drăcesc. Acest *eres* este rîspîndit cel mai mult la ardeleni. Ei zic că, atunci cînd umblă *Striga*, găsesc copiii înăbuşiţi în leagăne, fără să fi fost mai înainte bolnavi. Dacă au presupus pe vreo femeie bătrînă, atunci o leagă de miini şi de picioare şi o aruncă într-un rîu. Dacă se duce la fund, atunci zic că e nevinovată; iar dacă pluteşte deasupra apei, atunci zic că e destul de vinovată şi o ard de vie, fără să mai facă cercetări, în vreme ce bătrîna strigă în zadar că e nevinovată, pînă îşi dă duhul.

t) Este întocmai ceea ce la franţuji însemnează *le loup garou* [lupul vrăjitor — n.n.] Ei zic că cu meşteşugul vrăjilor oamenii se pot preface în lupi şi alte fiare sălbatice şi că pot să-şi însuşească în aşa chip firea acestora, că pot să se năpustească asupra oamenilor şi dobitoacelor şi să-i sfîşie.

u) Aceasta, zic ei, ar fi un fel de fermecătură cu care se poate opri mirele să se împreuneze cu mireasa lui în noaptea nunţii. Asemenea ei zic că tot aşa pot să oprească lupii şi alte fiare sălbatice să facă stricăciune la oi şi la alte dobitoace.

v) Este slobozirea de fermecătura dinainte a mirilor, care se poate dobîndi, cum zic ei, prin alte mijlociri de vrăji mai puternice.

w) Este o vrajă obişnuită la ţărani, prin care femeile după cum îşi închipuie ele fac să se apropie de ele iubitul lor sau pot să-l facă să înnebunească pe cel care le este lor urît.

x) Acesta este alt fel de vrajă cu care ar trebui să se vindece toate bolile ce nu sînt de moarte.

y) Este un fel de ghicire prin care moldovenii punînd nişte nuiele într-un chip ştiut în noaptea dinspre întii ianuarie, se încumetă să ghicească toată norocirea şi năpasta pe care

le va aduce anul întreg. La aceasta mai au trebuinţă şi de linte, fasole şi oale pe care le aşază una sub alta cu o rînduială ştiută“.

(Descrierea Moldovei, p. 258—263).

THE
HISTORY
OF THE
GROWTH and DECAY
OF THE
OTTOMAN EMPIRE.

PART I.

CONTAINING THE
Growth of the OTTOMAN EMPIRE
FROM THE

Reign of OTTOMAN the Founder,
TO THE
Reign of MAHOMET IV.

FROM THE
Year 1299, to the Siege of Vienna, in 1683.

WRITTEN BY

By DR. HENRI CANTU, of the Faculty of Medicine.

By N. FINLAY, M.A., Vice of Great Warthen in Fife.

Of the Turkish Version, 2000 Copies were taken
ORIGINALS in the British Museum, by the
Secretary's Office.

LONDON.

Printed for JAMES, JOHN, and PAUL KILGOUR, at the Crown
in Ludgate Street, MIDDLESEX.

„Tablă este o tobă, de la care se numesc *Tobulachana*, aparatul militar, cu care împăraţii turci însoţeau pe generalii mai mari, care sînt în serviciul lor. Tobulohana unui vizir sta din nouă tobe: nouă *Zurnazeni*, sau care cîntau în *Zurna*, adică fluiera; şapte *Boruxeni* sau trompetişti; patru *Zilldzani*, care bat în *Zil*, o specie de discuri de aramă, care bătîndu-le unul de altul dau un sunet clar şi acut“.

(Istoria Imperiului Ottoman, Creşterea şi scăderea lui. Traducere în limba română de Dr. Ios. Hodoşiu. Bucureşti, Ed. Soc. Acad. p. 13).

„*Dervişi*. Derviş este numele comun al tuturor călugărilor tunci deşi ei diferă unii de alţii după clasa şi regulile lor. Mai însemnaţi sînt între ei Bectashi, Mevlevi, Cadri şi Seiih. Despre Bectashi am tratat într-o notă precedentă. Mevlevii îşi au numele de la Mevlana, fondatorul lor. Conform regulamentului lor ei se învîrteau cîte două-trei ore neîncebat şi cu atîta celeritate [viteză — n.n.] încît abia li se pot zări faţa, sînt mari amatori de muzică, atît vocală cît şi instrumentală (*ney*). Acesta din urmă este un fluier făcut din trestie din India, numit *ney*, şi dă un sunet atît de dulce, cum nu dă nici un alt instrument muzical. În mînăstirile lor profunda umilinţă şi pauperitate

era cînd le face cineva vizită, nu fac distincție între persoane, îi primesc pe toți, mic și mare cu asemenea respect. Ei înainte de toate îmbie pe oaspeți cu cafea; iar dacă au venit pe drum tînos, le spală picioarele și încălțămintea. Pe oaspeții care pleacă, îi petrec în modul cel mai obligatoriu pînă la poartă și mai la toată vorba sau la o perioadă de timp repetă cuvîntul *Eiuvallah*, vrînd a arăta atît în purtare cît și în vorbele cele mai sincere afecțiunea de modestie și umilința legată de profesia lor. Cadrii își maceréză corpul [ungerea trupului cu margă] din superstiție singulară. Ei umblă în pielea goală cu excepția coapselor. Se prind de mînă și joacă ore în șir, cîte-o dată toată ziua, strigînd neîntrerupt și din toate puterile Hu, Hu, Hu, unul dintre numele lui Dumnezeu pînă ce fac spurme la gură, îi năpădesc sudorile și cad ca zmintiți și fără simț la pămînt. Marele vizir Kupruli sau Kioprili Ahmed Pașa aflînd de aceste jocuri nebunești, dădu ordin a se suprima o sectă superstițioasă, care dezona religia mahumedană, dar îndată după moartea lui, secta iarăși a înviat, și astăzi este mai numeroasă decît oricînd altădată, mai ales în Constantinople“.

(*Istoria Imperiului Ottoman. Creșterea și scăderea lui*, p. 51—52).

„*Ezan-ul*. Imnul ce conține profesiunea credinței mahumedanilor. Este un cîntăreț, *muezin*, care din înălțimea turnului Giamiei numit Menare, invită poporul la rugăciuni de 5 ori pe zi. Vinerea este un al șaptelea *Ezan* numit *Selat*, care se cîntă două ore înainte de *Nemaz* sau rugăciunea de miază-zi, dar nu e împreună cu rugăciuni; așa e și cu *Temigd-ul*, care se cîntă înainte de rugăciunile de dimineață, și precede imediat acestor rugăciuni; amîndouă sînt doxologie sau cîntece întru lauda lui Dumnezeu dătătorul de lumină, și făcătorul sfîntei zi de vineri. Profesiunea credinței mahumedanilor stă numai din aceste două capete: „Nu e Dumnezeu afară de Dumnezeu“; și „Mahumed e profetul său“. Cînd cîntă *Ezan-ul*, de comun mai adaugă aceste: „Dumnezeului prea înaltul; nu e Dumnezeu afară de Dumnezeu; și Mahumed e profetul său“. Aceasta se repetă de două ori, apoi adaugă: „Veniți popor la locul păcii“ sau „integrității“ aci se înțelege „*Mecca*“, veniți la asilul salutei sau „locul mîntuînței“. Precum creștinii cînd ocupau vreo cetate cîntau *Te Deum-ul* lor, așa turcii în asemenea ocazii făceau a răsuna *Ezan-ul* lor în bisericile creștinilor, și prin acesta le transformau imediat în Giamie sau Moschee“.

(*Istoria Imperiului Ottoman. Creșterea și scăderea lui*. p. 140).

„Sînt curioase riturile ce se observă la încredințări și la cununii. După ce părinții s-au învoit la măritișul fiilor lor, tatăl miresei or-

donă a se face o căsuță mică, cu o ușă care duce în casa lui de dormit, și cu o fereastră atît de mică, în care abia poate încape capul unui om. Prin această fereastră era iertat mirelui a săruta noaptea pe mireasa sa, și a se consulta cu ea despre chipul și modul cum să fugă amîndoi. Părinții și frații pîndesc cu grijă după mireasă, pe cînd mirele se adopera sau o fura sau a o duce cu puterea. Cu ocașiuni de acestea vin lucruri de multe ori la bătaie, dar numai în pumni sau cîrbace, numite *Kamci*; și dacă se întîmplă de a prinde pe mire, el trebuie să se răscumpere cu bani; iar dacă în astă luptă, mirele poate să ajungă pînă la mireasă, el intră învingător, o ia cu sine, predă toată mica ei locuință, reține pentru sine tot ce găsește acolo, ca dotă de mireasă. Frații ei însă, în societate cu consangeniile lor, o urmăresc, și dacă o pot prinde înainte de a ajunge la casa mirelui, acesta trebuie sau să o răscumpere cu bani, sau să o ia fără dotă. Dar îndată ce mireasa a intrat în casa mirelui lupta încetează și începe ospățul [...]. Imediat după aceasta se face mare ospăț, la care se invită toate fiicele Mirșescilor. Iar după ce s-a terminat ospățul, virgina lunatică trebuie să joace trei zile și trei nopți incontinuu în sunetul unui *monochord* (instrument despre care Pliniu face mențiuni) fără a mîncă, fără a bea și fără a dormi, pînă în urmă cade la pămînt ca moartă. În ziua a treia îi dau ceva să mînce, și supă din carne de cal să bea; prin această se întremează puțin și apoi iarăși o cheamă la joc. Aceasta se repetă de trei ori, și apoi îi trece boala ca luată cu mîna și nici că-i mai vine în toate zilele vieții sale“.

(*Istoria Imperiului Ottoman. Creșterea și descreșterea lui*. p. 187—188).

„*Husein*, Mecenatul muzicanților orientali. El a avut în foarte mare stimă pt. *Hodgea Musicar*, orfeul perșilor, și pe școlarul acestuia Gulam arabul. Toată Turcia și Persia se delectau cu melodiile și cîntecele lor pînă pe timpul lui Mohamed Sultanul, cînd arta muzicii uitată mai cu totul nu numai a reinviat, dar încă s-a ridicat la cea mai mare perfecțiune prin Osman efendi, nobil din Constantinople. Acesta a lăsat după sine mai mulți școlari artiști atît în muzica vocală cît și în cea instrumentală. Anume în cea vocală a fost renumit unul *Chafiss*, supranumit și *Kiomus* (cîrbune), apoi *Buhurdgi Ogli*, *Memish Aga*, *Kiuciuc Muesin* și *Desphici Emir*. Iar în cea instrumentală au excelat doi greci *Kiemani Ahmed*, un renegat și *Angeli*, ortodox (amîndoi mi-au fost instructori cînsprezece ani), apoi un evreu cu numele de *Celebi* (co) între turci mai renumiți au fost *Dervish Osman* și *Kurshungli Ogli*, elevul său; și alți doi cu numele *Tastci Ogli*, *Sinik Mehmed* și *Bardakci Mehmed Celebi*, acești doi din urmă au avut de instructor pe

unul anume *Camboso Mehmed Aga* și după aceea dimpreună cu *Ralaki Eypragiotē*, nobil grec din Constantinopole, i-am instruit eu în unele părți ale muzicii, mai ales teoretice și într-un metod nou inventat de mine pentru a exprima cîntecele și doinele (sic!) prin note, invențiune necunoscută mai înainte Turcilor. Am mai avut în afară de acești școlari pe care i-am învățat muzica teoretică și practică pe *Davul Isamil efendi*, mare tesaaurariu al imperiului și pe *Latif Celebi*, casierul său. Invitat de aceștia am compus o carte în limba turcească despre arta muzicii și o am dedicat-o lui *Ahmed* (sic!) sultanului acum regnante. Precum am înțeles, amatorii de muzică se servesc pînă în ziua de azi de regulile puse de mine în acea cărticică. Lectorilor europeni poate să le pară curios că eu laud pe un popor pentru deprinderea într-o artă atît de nobilă, pe un popor pe care toată creștinătatea îl ține de barbar. Eu concep că barbar a fost acest popor pe la începutul său, cum am zice la înființarea imperiului otoman cînd sultanii nu ougetau la alta decît a-și extinde marginile dominațiunii lor. Dar cu progresul timpului cînd încetarea războaielor a permis ca oamenii să se ocupe cu artele păcii, atunci au lăsat și ei din sălbăticia lor de mai înainte și s-au cultivat și civilizat în așa măsură încît astăzi abia se mai pot observa pe urmele barbariei lor antice. Și pe temeiul adevărului pot să afirm că muzica turcească încît pentru ritme și proporțiunea cuvintelor este cu mult mai perfectă decît multe din cele europene; cu toate acestea trebuie să mărturisesc că ea este foarte grea de înțeles încît în vasta cetate a Constantinopolului, unde reșede curtea cea mai mare din lume, între atîția amatori și pricepători de muzică abia vei găsi vreo trei ori patru care să cunoască perfect fundamentele acestei arte. Dar cauza că muzicienii perfecti sînt aici atîți de rari, provine din dificultatea de a putea cuprinde toate acele părțile de sunete ce arabii le numesc *Terkiib*, despre care *Hodgea Muskar*, pe urma lui *Ptolomeu*, zice că sînt infinite și fără număr după axioma *Emmakü Terkübate Nihaiet iok*, adică „infinită este compozițiunea părților“. Nu intră în propusul meu de present a mă ocupa aici pe larg cu această materie; dacă însă Dumnezeu îmi va da viață și sănătate, voi trata despre această parte într-un op separat după sistema și opiniunea lumii orientale.

(*Istoria Imperiului Ottoman*, p. 217).

„Dar principele Moldovei, după ce a primit caftanul de la marele vizir ca semn al potestației sale suverane, merge, însoțit de întregul divan și între aclamațiunile ciaușilor, la biserica Patriarhiei unde patriarhul de Constantinopol cu tot clerul și nobilimea greacă, îl așteaptă pentru a-l întîmpina și a-i da sfințirea. După

ce principele a ajuns în curte, se dă jos după armăsar și trece pe o piatră quadrată așezată anume pentru această ocaziune; într-aceea ceaușii cu toții oîntă cu voce înaltă versuri uzitate la asemenea ceremonii „Dumnezeule mare! ține la mulți ani pe împăratul nostru și pe principele nostru *Ifendi* și le dă lor viață îndelungată și fericire“ (*Efendi* se vede a fi cuvînt oorupt din grecescul *Ἀσθέντης*).

Principele apoi merge în biserică, iar cei care l-au însoțit stau afară în curte și pe stradă și așteaptă în tăcere respectuoasă pînă ce iese iar. În momentul cînd principele a pășit pragul bisericii, cîntăreții încep a intona *Ἄξιό-νέσιν* (†) un imn compus în onoarea Sfintei vergina *Maria*. După ce a terminat cu cîntarea aceasta, principele se pune pe un tron, care e făcut anume pentru principii Moldovei. Cînd diaconul recită rugăciunea *τὰς εὐχνας* totdeauna amîntesc și pe noul principe în următorii termeni: „Și ne rugăm pentru prea înduratul, strălucitul și binefăcătorul nostru domn *N. N.*, pentruca domnul Dumnezeu să-i dea putere, învingere, tărie, sănătate și îndelungă viață; și pentru ca domnul Dumnezeu nostru să-i ajute să-l păzească și să-i supună sub picioarele lui pe toți dușmanii și inamicii lui“. După aceea patriarhul în ornatul său pontifical și însoțit de patru sau mai mulți mitropoliți merge în altar; iar principele urmîndu-i, se apropie de altar, și patriarhul face simbolul crucei în frăță cu amîndouă miinile; apoi plecîndu-și capul pe sfînta masă, patriarhul îl acoperă cu *Homophorul* și recită rugăciunile ce erau în uzul de odinioară la sfințirea împăraților ortodoxi, și la urmă îl unge pe frunte cu sfîntul mir. După această ceremonie, principele se întorcea la tronul său, iar cîntăreții intonează următorul *Polychronion*; „Și dă doamne, prea înduratului, și dă binevoitorului nostru domn *N. N.*, domn a toată *Moldo-vlachia*, viață îndelungată, ține-l doamne! La mulți ani!“ După aceea patriarhul iese din altar și se apropie de tronul principelui; aici recită în tăcere o rugăciune, apoi ține o scurtă alocuțiune, și o termină cu *Polychronionul* de mai sus, pronunțat de însuși patriarhul. În fine după toate acestea, patriarhul și principele, urmați de tot poporul, iese împreună din biserică. În porticul principal sărută mina dreaptă a patriarhului, iar acesta, prin cuvinte și prin semnul crucii, îi dă binecuvîntarea. Principele apoi încalecă armăsarul său, și se întoarce acasă cu aceiași pompă cu care a venit; iar acasă împarte daruri celor ce l-au însoțit și apoi îi lasă să meargă pe la ale lor. La cîteva zile după aceea, vine *Miralem Aga*, vexiliferul împăratului, și, între sunetele muzicii imperiale, tubulchana, aduce stindardul mare, numit *Sangiac*, din serai la palatul Principelui; unde acesta îl aștepta și-l primește în anti-cameră“.

(*Istoria Imperiului Ottoman*, p. 276—277).

„La intrarea principelui în biserică, se întonează imnul ᾄξιου ἔστιν apoi se citește rugăciunea τὰς ἐχθρὰς și după aceea, se apropie de altar ; aici mitropolitul, după ce zice în tăcere rugăciunea usitată, îl unge cu sfântul mir, dacă nu cumva n-a fost uns deja prin patriarhul din Constantinopol ce se poate întâmpla atunci oînd promoțiunea la demnitatea de domn se face în Adrianopol, sau cînd patriarhul din Constantinopol este absent. El iese apoi, și se numește unsul lui Dumnezeu. După ce s-au făcut toate acestea, și după ce s-a cîntat Polychronionul, principele, între sunetele de trompete, de timpane și de altă muzică, trage la palat“.

(Istoria Imperiului Ottoman, p. 279).

„Emirgiun Oglu. Fiul lui Emergiun, care a fost han persan. A fost adus ca captiv la Constantinopol ; dar prin dexteritatea sa în muzică într-atît și-a cîștigat grația lui Murad, încît l-a făcut consilierul său intim ; și cînd împăratul se veselea între pahare cu vin, nu-și petrecea cu altul decît numai cu acesta și cu Bekiri Mustafa. Murad îl cerceta foarte adeseori în palatul său, care și acum se vede pe malul Bosforului, și de la el poartă numele de **Emirgiun Oglu Jalisi**, căci Jali se numește orice palat care este situat aproape de mare ; și se înveselea la el bînd vin. Odată pe cînd împăratul își petrecea la el între pahare cu vin, se întâmplă să treacă pe acolo un nobil grec pe o luntre, și fiindcă nu știa că sultanul se afla în acel palat, cîntă cu rară dexteritate și atrăgătoare frumusețe, o melodie persană. Atunci Emergiun deschide fereastra, iar grecul imediat a încetat de a mai cînta. Dar Emergiun îl rugă pe numele lui Dumnezeu și pentru Isus Christos să continue mai departe cu cîntarea sa și comandă luntrașilor să stea nițel pe loc. După ce și-a terminat grecul cîntarea, Emergiun merse la el și-l înrebă că cine și de unde este de vorbește atît de perfect limba persană, și se pricepe atît de bine în arta muzicii. Acesta îi răspunde că este grec și sudit al lui Murad. Emergiun, la cuvintele acestea șărută mîna grecului de trei ori și se despărți de el dîndu-i un bun prezent.

(Istoria Imperiului Ottoman, p. 371—372).

„30.000 de perși. Această cruzime a lui Murad sultanul stoarce pînă și astăzi lacrimi din ochii perșilor. El era decis de a nu pardona pe nici-un captiv, fie nobil ori nenobil, dăduse ordin a-i tăia pe toți pînă la cel din urmă om. Pe cînd se executa ordinul, vine soarta și pe un muzicant. Acesta se roagă de oficialul însărcinat cu execuția, ca să suspende punitiunea sa pentru un moment și să-i permită a vorbi cu împăratul numai un cuvînt. Adus înaintea împăratului și întrebat ce voiește, zise : „Nu lăsa, o împărate, preîndurate ca cu

mine Shahculi (al împăratului serv, care nume apoi i-a și rămas) să piară astăzi toată arta muzicii. Nu doresc eu viața pentru mine ca om, dar ca inventator al muzicii, al cărei mister încă nu l-am putut pătrunde pe tot, mă rog să-mi lași încă cîtva timp ca să mă pot mai bine perfecționa în această artă divină, care dacă voi ajunge să fiu perfect în ea, eu nu o voi da nici pentru tot imperiul vostru. După aceea i s-a demandat (cerut n.n.) să dea o probă despre știința sa ; El a luat în mînă un *Siesdar* (instrument muzical numit în arabă Zabur în greacă *Psalterion*) și cînta atît din el cit și cu vocea, tragica cădere a Bagdadului și triumful lui Murad cu atît simț și disertatie încît Murad însăși irumpe în lacrimi și nu-și poate conțeni plînsul pînă oînd muzicantul nu-și termină cîntecul. Impresionat Murad, și ohiar din considerațiune către acest muzicant, a dat ordin ca acei captivi care mai erau în viață să nu mai fie uciși, ci să-i lase pe toți liberi. După aceea Murad a luat pe lîngă sine pe acest muzicant și ducîndu-l la Constantinopol l-a ținut în multă stimă. Și într-adevăr că acele opere persane de muzică, care păreau a fi ignorate sub ruinele mortului Bagdad, au reinviat prin el în toată Turcia. Instrumentul de muzică numit *Siesdar* semăna foarte mult cu harpa și aici se și numește *Siesdar* sau *Ἐξαχόρδιον* Este cel mai excelent instrument de muzică și se crede că însuși David l-a inventat ; dar astăzi puțini sînt care știu să cînte bine cu el“.

(Istoria Imperiului Ottoman, p. 374—375).

„Tulbuchana. Musica militară, despre care am vorbit într-alt loc. Această muzică, trebuie ca în cursul bătăliei să fie totdeauna aproape de Vizir și să joace necurmată, pentru a inspira și susține curajul în soldații combatanți. Cînd se întâmplă de a înceta a suna, Ienicerii o consideră drept semn de pierderea luptei și cu greu îi mai poți apoi reține de la fugă“.

(Istoria Imperiului Ottoman, p. 647).

„După legea Coranului și după constituțiunile imperiului ottoman nu e permis a pedepsi cu moartea pe un Mollah și cu atît mai puțin pe un Mofiti. Pedeapsa cea mai grea pentru clasa Ulemilor și Cadiilor este exilul. Așa rebelii n-ar fi putut executa niciodată moartea lui Mufti, dacă nu l-ar fi declarat pe Ghiaurul său infidel. Și pentru ca să facă, ca poporul să creadă în probabilitatea acestei pretenții, ei n-au voit să sufere ca Mufti să fie îngropat între ceilalți și au chemat un preot grec, care să-l înmormînteze. Acesta a chemat vreo cîțiva oameni, în care l-au tîrît de-a lungul străzilor ; iar el mergînd înainte, în loc de imn funerar, cînta aceste cuvinte *Ἐξανά εἰς τὴν ψυχὴν θῆν* Spurcat e sufletul tău : Și în urmă l-au aruncat în mare. Se mai zice, că înainte de a-l a-

runca în apă, l-a afumat, pronunțînd asupra cadavrului aceste două mici versuri turcești :

Ne sizungder, ne bizunder ;
Dos dogru Ghehennem inder.
[Nici al său, nici al meu]
[În iad e sufletul său]



Aceste cuvinte într-atît a plăcut turcilor, încît nu numai au lăudat genialitatea preotului, ci l-au și remunerat pentru aceasta“.

(Istoria Imperiului Otoman, p. 759—760).

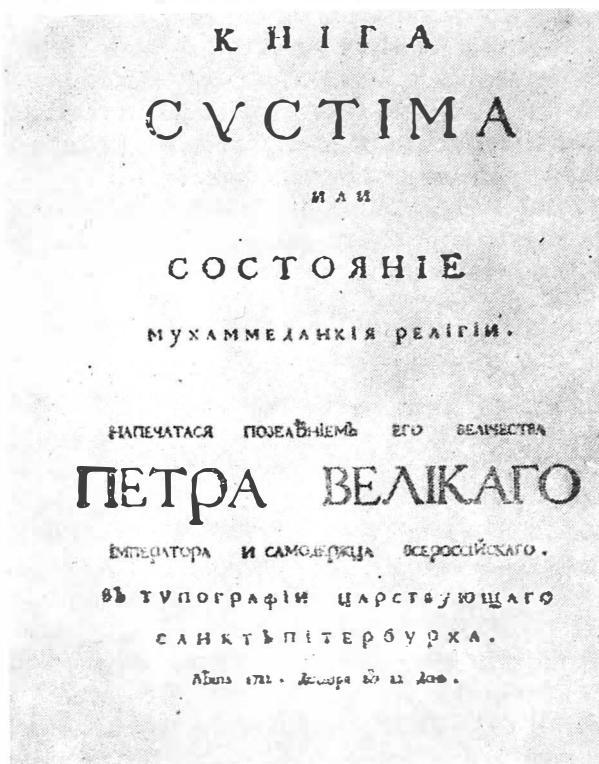
„Sobieski, care, pe cînd fusese hatman, avu-se sub ascultarea sa mulți moldoveni, atît în slujbe, cit și în oaste. stăpînea destul de bine limba moldovenească ; așadar, la un ospăt în care ședea laolaltă la masă leșii cu moldovenii, le vorbi boierilor moldoveni cîteva cuvinte moldovenești, ca să le facă plăcere, în sfîrșit spune că va purta el hora moldovenească și, aducîndu-se lăutari, poartă singur hora ; apoi spune că a alcătuit un cînticeel în limba moldovenească, și lăutarii să-l cînte după ce-l vor asculta de la dînsul.

Tăcînd lăutarii, craiul cînta singur :

„Constantine
Fuge bine
Nici ai casă,
Nice masă,
Nice dragă jupîneasă“.

După ce cîntă acestea, își pornește oștile către Prut și, trecînd pe malul de apus al apei, se îndreaptă către Buceag“.

(Viața Constantin Cantemirii, text latin, trad. rom. Viața lui Constantin Cantemir, zis cel Bătrîn. Domnul Moldovei Ed. de Stat pentru literatură, București, 1960, p. 82).



„Civilizației îi urmează totdeauna și pretutindeni muzica, dar la muhamedani ea nu se predă niciodată în școli spre a fi învățată ci numai individual, pe la casele lor, de către oameni iscusiți în arta muzicii. Și-o însușesc aproape toți copiii de boieri (și chiar mulți de-ai oamenilor de rînd, după cum cineva are dorință sau o înclinație specială pentru aceasta) precum și *ulema*, adică toți savanții, dintre care n-am aflat pe nicio unul care să nu știe să cînte ceva sau măcar să înțeleagă muzica pentru că neamul persan și turc dar nu și cel arab) se delectează peste măsură în mod obișnuit cu muzica.

Denumirile proprii muzicii sînt multe, însă mai frecvent se folosește cuvîntul grecesc *musikî*. Muzica se împarte la ei în trei părți : *vocală, instrumentală*, care seamănă cu cea vocală sau o acompaniază cu un instrument oarecare, și *recitată*, proprie poezilor și cititului *Curanului*, care cu un termen special se numește *Kiraat*. Multe aș fi putut scrie și arăta despre muzica țărilor orientale care poate că nu le este cunoscută acestor țări (să nu mi se socotească acest lucru ca o laudă deșartă) pentru că m-am ostenit mai mult de 20 de ani în muzica orientală practică și teoretică, dar cum mi-am pus în gînd să nu învăț, ci să spun ce li se predă și ce învață ei, voi arăta lucrul pe scurt.

Turcii și persanii adoptînd întreaga muzică mișcării cerești o împart în 7 moduri (care corespund celor 7 zile ale săptămîinii) și aces-

te 7 moduri iarăși le împart în 12 *makam-uri* (case sau locuințe corespunzând celor 12 luni și zodii); iar unitățile subdivizionare (casele acestea) le împart în 365 de *terkib*, adică măsuri, după numărul zilelor anului întreg și din toate acestea adună principalele patru *sobe*, adică sisteme socotite drept cele 4 anotimpuri și drept același număr de elemente din care, după cum transmit vechii naturaliști, este alcătuită lumea fizică.

În ce privește structura ritmico-melodică, *Usul*, muzica orientală o depășește într-adevăr cu mult pe cea apuseană, căci are pe lângă 60 de moduri, 24 de structuri (numite *Usul*) ale modurilor sau genurilor în care se încadrează melodia și pauzele. De unde se naște o foarte mare greutate ca să cînte cineva exact și perfect (cu vocea) sau cu vre-un instrument. Căci fiecare autor se silește să compună după plac piese în diferite moduri muzicale și cu măsuri cît se poate mai grele, încît cel mai iscusit în acea măsură nu poate nicidecum cînta, lucrarea ohiar dacă ar fi auzit-o de o mie de ori. De aceea, compozitorii orientali nu au nici note care să indice precis modurile și timpii (care sînt într-o atît de mare și lesnicioasă practică la europeni). Căci dacă va cunoaște cineva perfect așa numitul *Usul*, poate să execute o piesă, fără nici o greșeală și fără ajutorul acelor note, dacă o va auzi de două sau de trei ori de la autorul sau dascălul său.

Pentru a înlătura această greutate, cînd eram la Constantinopol am alcătuit, ducînd-o precum nădăjduiam la bun sfîrșit, o carte (pe care am închinat-o actualului sultan Ahmed care se desfătează mult cu muzica și este foarte priceput în ea) scrisă în dialectul turc, supunînd în ea regulile teoretice ale întregii muzici la anumite principii și canoane sigure, iar notele le l-am redat cu caractere orale pentru o mai ușoară întrebuintare și practică, arătînd mai clar teoria, așa că acum însăși turcii spun că și muzica practică ca și cea teoretică a devenit mult mai ușoară și mai limpede. Iar la Moscova am inventat și un instrument matematic pe care și Prealuminata Sa Majestate Împărătească a binevoit a-l vedea și nu a îngăduit să fie hulit (căci el însuși este foarte singuritor și priceput în muzica bisericească) în care arătam locurile mecanice și matematice și intervalele sunetelor naturale și artificiale, simple și compuse ale semitonurilor și intervalele care mergeau pînă la punctul numit de obicei indivizibil, cu care instrument pot fi arătate vizual, fără eroare și fără nici un ajutor al aplicării coardei, ci numai prin compas locurile tuturor sunetelor (de la care trebuie să provină intervalele întregi și semitonurile etc.).

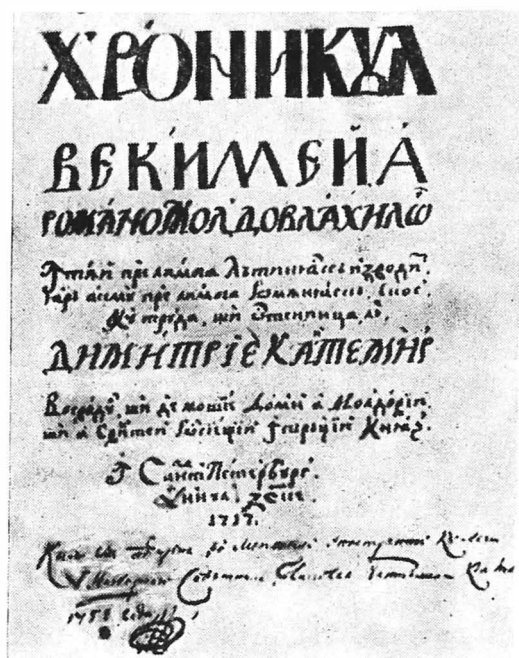
(*Kniga sistima ili sostoianie muhammedanskoi religii*, Petersburg, 1722. Traducere de Ivan Ilinski din limba latină (Cartea VI. Despre alte rînduiri ale religiei muhammedane. Cap. 36, p. 353—354. Trad. în limba română de Virgil Căndea).

„În cetatea cea mare, unde sînt două sau mai multe mînăstiri ale acestor *mevlevi*, cu încuviințarea șeicilor aleg pt. fiecare mînăstire ziua adunării (pe care ei o numesc *mukabele*) ca să nu se întîmple să se suprapună două întruniri în aceeași zi, și ca nu cumva risipindu-se poporul în mai multe părți, să dețină mai puțin folos. În ziua întrunirii se îmbracă în haina denumită *tennure* (haină de formă rotundă și largă de la picioare la brîu, la fel ca îmbrăcămîntea femeii franceze, numită pe rusește *fustă*) care, cînd se învîrtesc, se transformă într-un fel de cerc. Etimologic, denumirea *tennure* înseamnă „cuptor de pîine“ în care ei se „coc“ și „ard“ pt. dragostea lui D-zeu și adorarea lui. Și astfel, cu trei ceasuri înainte de rugăciunile de amiază, toți dervișii, își arată întii respectul față de șeicul lor în *mevlahane* (adică casa lui D-zeu, căci astfel își numesc ei templul) și fiecare se așează după rangul lui de-a dreapta și de-a stînga șeicului, bătrînii pe un loc mai înalt, iar cei mai tineri și băieții (căci sînt băieți și de 4 ani primiți în rîndurile dervișilor) plecîndu-și fața în jos, îndoind mîinile la piept, stau de față în jur.

Așadar, adunîndu-se toți dervișii mînăstirii aceleia și poporul, șeicul începe mai întii să rostosească cuvîntul de învățătură, în care are obiceiul să trateze multe texte din cele teologice, dar ritualul se încheie totdeauna cu o morală. Cînd se termină cuvîntarea (care ține pînă se apropie timpul rugăciunilor de amiază) *muezinul*, adică cîntărețul, cîntă cu glas curat și dulce mărturisirea credinței, apoi fac rugăciunile obișnuite. După terminarea lor cîntă *naat*, adică măririle și lauda prorocului și întemeietorului religiei. Cînd încetează acea cîntare a laudelor, începe muzica din *ney* (despre care am pomenit mai sus) fiindcă este interzis sunetul altui instrument și din *sade nahare* (un simplu timpan în care muzicanții bat pentru ca cîntăreții să poată ține măsura). Și astfel, după ce au terminat cîntarea preludiului (pe care îl numesc *Taksim*) urmează *Fase*, adică psalmodierea. Cînd se termină și aceasta începe cîntarea denumită *Semaia*, adică cea cerească de asemenea un fel de măsură numită astfel). Ohiar de la primul tact din aceea parte (*Semaia*) dervișii care ascultau cu evlavie, nemișcați, laudele și sunetul muzicii, cu fața posomorită și cu capul plecat spre piept, împunși parcă de o țepușă ascuțită, se ridică brusc și lipindu-și în diferite feluri mîinile de cap pășesc de jur împrejur și încep a se învîrți. Este într-adevăr un lucru plăcut la vedere, căci atît de repede se răsucesc, încît ochiul abia mai poate desluși dacă este om sau altceva cel ce se învîrtește. În acea rotire împrejur (muzicanții cîntă neconținut) se ostenesc astfel oîte un ceas, uneori și oîte două, iar spre sfîrșit, înfierbîntați (atît de repede fac cercurile încît pe bună dreptate s-ar putea crede că obișnuința a introdus în natura omului o asemenea ușurință) de parcă și puterile naturii le pot depăși, se

prăbușesc. Ei spun, și o iau drept fapt autentic, că *Mevlana*, fondatorul acelei secte și a acelor învățături, făcea neconținut rotirea în cerc ca un ieșit din minți 15 zile și nopți întregi“.

(*Kniga sistima ili sostoianie muhammedanskoj religii* Cap. 36. Ceremoniile adunării).



„Ce cit iaste pentru acest Zamoschie (Jan Zamoyski istoric polonez n.n.) puțină grijă purtăm de mina și condeii lui, de vreme ce și în numărul istoricilor, puțin iaste cunoscut de care lucru precum singur cîntă, așe singur gioacă, iară pre alții la hora și danțul său nici au tras. nici a trage poate, fără numai poate pre unii din leșii săi...“

(*Hronicul vechimei romano-moldo-vlahilor* publicat de pre originalul autorului de Gr. G. Tocilescu, București, Inst. de arte grafice, Carol Göbl, 1901, p. 113).

„Așisderea de lucrurile, care în vremea stăpînitorilor, din descălecatul țării Moldovei, cel vechi, pînă la vremile noastre s-or fi întîmplat, de stare și de pusul locului ei ; de așezămîntul aerului, belșugul pămîntului, ocolitul hotarelor, și de altele, care spre folosul vieții omenești caută ; și încă și obiceiele, legile, ceremoniile politicești și bisericicești, și de alte care spre orînduiala și cinstirea omenească stăruiesc ; pe cit în puțința slabei noastre știința va fi, să-l adevărim“.

(*Hronicul vechimei romano-moldo-vlahilor*, p. 179).

„Preda Stambol Român, din țara Munteniască, carile apoi din mila împărătească și șotnic la tîrgul Harcovului au stătut. Acesta dară ne spunea, precum în Țara Românească, aproape de Dunăre pre malul Oltului, ca să fie văzînd niște temelii ca de cetate, cărora țărani de pre acolo lăcuitorii din bătrîinii lor apucînd le zic, curțile lui Ler împărat, precum și colendele anului nou, și astăzi au luat de pomenesc Ler, Aler, Domnul...“

(*Hronicul vechimei romano-moldo-vlahilor*, p. 217).

„De unde și acmu la vad la oblucița a zice s-au obiceiuit din bătrîni, încă și în cîntecele prosteești, pe la domnia lui Petru Vodă, vadul obiuciții să pomeneste...“.

(*Hronicul vechimei romano-moldo-vlahilor*, p. 217).

„Din rămășița materii, care rămăsese neamsă, au poruncit să facă acolo un Theatru, adică loc înalt pentru privelă“.

(*Hronicul vechimei romano-moldo-vlahilor*, p. 252).

Dimitrie Cantemir, om de cultură, gânditor profund, poet sensibil — căci nu odată proza lui este *eufonie poetică* — scriitor cu har și muzician de o aleasă expresivitate, sub toate aspectele interpretării discursului sonor, ne-a lăsat admirabile cugetări despre artă, încât putem să-l considerăm, pe drept cuvânt, un mare precursor al esteticii românești din zilele noastre.

Citindu-i operele, în care „licăresc nepămîntene vâpăi spre slava Patriei-Române“, gîndurile mi se îndreaptă spre nemuritoarele cuvinte ale Bălcescului :

„România va exista !
E orb cine n-o vede ! !“

Prin tot ceea ce a înfăptuit, Dimitrie Cantemir a demonstrat din plin atașamentul lui pentru poporul nostru pe care-l iubea, și-l privea cu o nestăvilită bucurie a inimii și a ochilor săi — a „Astralilor lui ochi de anemone“, răzbătători prin întunecatele momente ale timpului său. Erudiția sa conținea ceva aparte, un adînc și răscolitor patriotism, un fierbinte umanism și poate de aceea îmi vine să-i asociez numele cu imaginea mitică a unui „Dante Valah“ !

Conceptiile sale estetice au fost exprimate cu o limpezime mediteraneană — căci a fost un temperament latin prin excelență ! — în opere ca *Divanul sau gilceava înțeleptului cu lumea sau giudețul sufletului cu trupul* (1698). *Imaginea tainică a științei* (1700) și *Istoria ieroglică* (1705).

Toate ideile sale se leagă de o înțelepciune orientală, pe care doar Goethe a mai avut-o în trecut. „Cât de frumos și de mîngăios lucru e înțelepciunea ! — spunea el — căci făcînd ca între dragostele și lucrurile oamenilor frumoasă chiverniseală și cuviință să fie, și ca cum ar fi o frumoasă răsulare, cu mult decît cea a muzicii mai cu mîngăiere cuprinsă, a cărei înțelepciuni cinstește-le și frumoase frumusețile de se vor cu a sufletului ochi privi pre a sa mare dragoste în oameni cei cu pricepere cuprinși a ațâța poate“. Era perfect conștient de rolul imens al artei asupra vieții omului și în această privință era convins că ea reprezintă „a minții înnoire“ și care „ca niște sufletești însănătoșitoare și alcătuite doftorii sint“.

Concepea „frumusețea trupului“ strîns legată de „frumusețea sufletului“.

Cantemir a iubit pictura izvorită din viața omului. În metafizica lui întîlnim citatul : ... „începui să-l desemnez după regulile obiș-

nuite ale artei și să-l pictez cît mai artistic posibil“. Într-un studiu — foarte valoros — Ion Iliescu afirmă printre altele că marele nostru învățat a fost sceptic față de posibilitățile de oglindire a ceea ce este spiritualitatea transoedentală ; Cantemir a recunoscut că în pictură și în artă în general se încearcă a se obține „cu culori externe chipul intern al omului“ (Metafizica). Cuvinte pe care le asociem aserțiunii „fără simț nu se poate da imaginea unui lucru“. Credea că pictorul adevărat tindea spre perfecțiunea creației și nu intîmplător visa frumosul în sens clasic — oînd afirma „din multe feluri de oameni, fel de feluri de bunătăți fie a le potrivi nevoiește, și acela a le cuprinde se ostenește, precum se povestește, Zefesis zugravul a prea frumoasei femei chipul a zugrăvi vrînd, câteva cu frumusețea mai de frunte și mai alese femei au fost alese, și așa de la fitecarele câte o parte era frumoasă a feței lor au ales (precum am zice) a uneia ochii, a alteia nasul, a alteia gura și altele și într-un chip pe acestea ale frumuseților părți înfrumuseșind și alcătuiindu-le, o prea de femeie frumoasă față au șiruitu“. Deci Cantemir pleda pentru acea „esențializare“ a frumosului, preluat din realitatea epocii. Am reținut sub acest raport cuvintele lui Ion Iliescu, prin care se arată că Dimitrie Cantemir trebuie citat ca întîiul gînditor al nostru, ce a schițat o „înțelegere a tipizării în artă“. După cum susținea rolul criticii serioase, făcută de oameni foarte bine pregătiți, fapt ce rezultă din afirmația : „Apeles zugravu cel de frumoase chipuri șieruitoriu se povestește, precum după ce vre-un chip de ceva zugrăvea atunci el dinaintea casei în uliță, și el acolo sub tablă sau sub scîndură se ascundea ; cu această pricină, ca pre uliță mulți fiind cei ce treceau și a lui zugrăveală privind de a se afla cineva de defăima ceva la lucrul lui, el aceea dregea. Căci tuturor toate a lor sale fapte bune le păru, însă de la adevărații și dreptii prieteni, este de întrebăat“.

Respingea frumosul rupt de ceea ce socotim adevăr, atunci oînd mărturisea cu o nobilă sinceritate : „...deși din arta pictoricească nu cunoșteam să trag nici măcar jumătate de linie, ca un nesocotit, mă apuc din toate puterile de arta picturii și mă încumet cu o cutezanță nemaipomenită să fac portretul adevărului cu toate că era de nezugrăvit fiindcă nicăieri și niciodată nu fusese văzut“. Era partizanul inovației oînd susținea că „pictorii și poeții au avut întodeauna permisiunea de a îndrăzni orice“.

Cită profunzime în toate aceste citate, care ne dezvăluie un mare iubitor de artă plastică, a unui om născut din cîntecul țării“. Și para-

frazându-l pe poetul Nichita Stănescu, am spune că Dimitrie Cantemir ne inspiră dragoste pentru osul de întemeietor și cărămida de otitor a esteticii noastre contemporane. Cuvintele lui sînt fermecătoare prin simplitatea lor expresivă, „s'au făcut fluier prin care să sufle sufletul“ și s'au făcut „lance de care să fluture flamura“! De aceea poate fi considerat „singele pentru transfuzia de sentimente“ a sensibilității artistice a neamului nostru...

Acest mare om al culturii românești avea într-adevăr vocația literaturii. Dar nu agreea opera literară confuză, cu o autonomie a esteticii. Astfel ne explicăm de ce punea pe prim plan limba curată, înțeleasă de toți, scoțînd în evidență unele cuvinte „mai nobile și mai ingenioase, că vorbele sînt mai pieptănate, că compunerea este mai meșteșugită și pronunțarea mai elegantă și mai dulce, a descoperit că altele sînt mai necioplite și mai aspre, mai slabe din punct de vedere intelectual, sunetele mai barbare, compoziția mai puțin elegantă și pronunțarea închisă și neelegantă și deci barbară“. Într-o admirabilă concluzie reliefa că „fiecare națiune și-a compus limba proprie cu meșteșug și prin bună înțelegere“. Cultiva — cum ar spune Eugen Barbu — cuvîntul „care cîntă“, dar și cuvîntul deosebit de sugestiv, de o plasticitate picturală :

„...odată cu însemnarea cuvîntului pot înțelege și puterea sensului și pot prinde ținta intențiunii“. La aceste „sensuri“ pot fi adăugate și altele, desprinse din cuvintele : „așa dar, potrivindu-mi condeiul limbii cu ascuțișul intelectului, negreața cu otrava și comparînd culoarea întunecată cu amărăciunea“ — prin acestea Cantemir a căutat a obține o corelație între conținut și formă, sub aspectele cele mai variate.

Se cuvine a reliefa și concepția lui despre problema cunoașterii artistice, iar în această privință crezul său este semnificativ : „precum toată știința din povăța simțurilor se află, toată lumea știe, căci nu ortul, ci cel cu ochii giudecă de vopselele și cel cu urechi, iară nu cel surd alege frumusețea și dulceața viersului“.

Făcea o fină separație între artă și știință : „științei socoteala, iar măestrile simțirea iaste“. Completînd cu fraza : „Numai mult tăria vinului în cap, decât chipul frumosului în inimă lovește“.

A fost atît de atras de frumusețile vieții spirituale, încît trecea chiar pe un plan secundar pe cele ale trupului — „că vrednicia sufletului nu da pe frîmșetea trupului de măsură“... iar în ambianța sufletului ales cerea cuvîntul odihnitor, desprins parcă din lumea binelui și a luminii — „voroava dulce și ales plăcută inimii, bucurie, iar ochilor dormitare pricinuste“... Credeam că următoarea frază întregeste această imagine liniștitoare, de o tainică suavitate : „că voroava frumoasă la cei cunoscători de n-ar mai sfîrși, încă mai plăcută ar fi,

iar cei necunoscători mai tare dulceșă în bamele băbești decît în sentințele filozoficești află“... Corelînd aceste „sentințele filozoficești“ de nobilele sale vorbe „din iscusit condeiele scriitorilor, din tocmite versurile stihovoreșilor, din împodobite voroavele ritorilor și din dulce cuvîntare a tuturor gloatelor, buna pomenire a neamului nici s'au părăsit, nici în veci a se părăsi“! Dar cea mai expresivă frază a sa în contextul „cuvîntului ales“ rămîne următoarea, o oulminație a gîndirii sale estetice : „...că la omul întreg cuvîntul icoana sufletului iaste“.

Se știe că Dimitrie Cantemir a fost și un interpret virtuos la tambur și ney. Cugetările sale referitoare la arta sonoră sînt pline de farmec poetic. Nu spunea el în *Istoria ieroglifică* în raport cu „scara armoniei“ — „cîntare dulce, după meșteșug întocmită“. Sau „...precum a unui organ de muzică toate coardele deodată lovindu-să, o răsunare oarecare dau, însă vreo melodie întocmită și după pravilele muzicii alcătuită nici cum nu se aude, carea puterii auzului mai multă îngreșoare aduce decît plăcere, așa iaste și voroava a mulți și deodată“... Prin muzică ajunge la înțelegerea tragicului și a comicului — „tragodic“ — mai precis, tragicul rămîne, pentru fostul domn al Moldovei, un echivalent al cîntecului trist, — „vers de jale, hăolitură, bocet“...

Cantemir a intuit deosebiri esențiale între muzica orientului și cea a occidentului, fără a face granițe ireductibile. A fost printre primii gînditori însemnați în ramura muzicii — fie populare, fie culte. A folosit cu claritate termeni ca *stih*, *meșteșug*, — chiar *măiestrie* —, *fantezie*, *poet*, *basnă*, *frumos*, — și, sinonimul *iscusit* — *creație*, *scornitură* etc. A utilizat admirabil termenul de simfonie — „tot un glas, tocmirea la cuvînt la glas“. Ion Iliescu susține că Dimitrie Cantemir „surprinde pentru multe din noțiunile și categoriile definite un mai mare număr de note esențiale, aduce numeroase exemple și, uneori, lîngește acțiunea strictă de glosare cu explicațiile oferite în sentințele lucrării, cu alte observații juste... De asemenea numărul termenilor depășește copleșitor tot ceea ce s-a realizat pînă la el“... P.P. Panaitescu relevă că el cunoștea „teoria și toate regulile muzicale“, iar Nicolae Iorga, în a sa „*Istorie a literaturii românești, de la 1688 la 1700*“, îl admira fără limite, evidențînd că marele cărturar român socotea arta ca și întreaga cultură, o împodobire „a minții unui public simplu“...

Am încercat în însemnările de față să reamintim admiratorilor trecutului nostru punctele de vedere ale marelui om de cultură, care chiar dacă nu alcătuiesc în totalitatea lor un tratat de estetică, rămîn o sursă vizionară pentru valoroșii cercetători ai secolului nostru, ce i-au urmat și l-au preluat creator, cu cea mai profundă admirație.

Desprindem din toate acestea *umanismul profund* al concepțiilor sale despre lume și viață. O strînsă corelație între arte ne arată că nu s-a limitat la aspecte tehniciste aride, ci că a avut revelația armoniei dintre frumos și mersul spre „mai bine“ al societății. Nu a fost străin de metaforele create cu har poetic, după cum limba lui se aseamănă cu acel arhaism evocator și plin de o nobilă expresivitate, atît de caracteristic marilor noștri cronicari.

Nu a înțeles prin muzică un joc de sunete, ci o legătură puternică între „sunet“ și „cuvînt“, iar în totalitate, discursul sonor reliefa pentru el bucurie sau tristețe, — ca și conținutul artelor, în general — sau mai bine spus, „vers de jale“, sau „cîntare dulce“. Ce mare importanță acorda tehnicii componistice, atunci cînd se referea la simfonie — pe care o considera punctul culminant al muzicii : „tot un glas, tocirea la cuvînt, la glas“... Ce departe se situează estetica lui de *aleatorismul haotic și disolvant* al unor contemporani, atunci cînd pledează pentru acea „cîntare dulce, după meșteșug întocmită“. Tehnica în artă o subordona emoției, forței emoționale și înalțelor imperative de ordin etic. S-a declarat împotriva înlănțuirilor formale sterile, atît de străine de ceea ce numim adevăr : „cuvintele cu

meșteșug și lucrurile cu vicleșug era, de vreme ce alta spunea în voroavă și alta avea în inimă să facă“... Nu întîmplător vorbea cu pasiune de „virtutea cuvîntului“, ca și de virtutea imaginii sau a sunetului. Astfel el intră în marea constelație a artei cu tendințe educative, separîndu-se de arta ca un joc al inteligenței, de arta pentru artă, cea a speculațiilor cu scop în sine !

Cît de actual ne apare ceea ce a gîndit... Sînt puține aspectele ce-l leagă de o lume a trecutului. De aceea opera lui rămîne pentru orice artist român un punct luminos de pornire, o bază solidă a unei tradiții de o aleasă expresivitate și nobilă robustețe.

BIBLIOGRAFIE

1. *Operele principelui Dimitrie Cantemir* (Tom V, 1878, pag. 232).
2. Ion Iliescu — *Geneza ideilor estetice în cultura românească* — Ed. FACLA, Timișoara, 1972.
3. Nicolae Iorga — *Istoria literaturii românești, de la 1688 la 1700*, ed. a II-a, București, 1926.
4. Al. Piru — *Literatura română veche*, București, E.P.L. 1961.
5. Doru Popovici — *Muzica corală românească* — Ed. Muzicală, București, 1966.

Structuri modale și ritmice în creația muzicală

a lui Dimitrie Cantemir

de IACOB CIORTEA

Istoriografia muzicală apuseană a început să consemneze aspecte privind activitatea de muzician a lui Dimitrie Cantemir încă din a doua jumătate a secolului XVIII. Oamenii de știință muzicală români s-au ocupat de asemenea, în lucrările lor referitoare la istoria muzicii, de personalitatea lui Cantemir, care s-a impus și pe tărîmul artei muzicale ca teoretician, muzicolog și compozitor (Teodor Burada, Mihail Poslușnicu, George Breazul, Zeno Vancea, Gheorghe Ciobanu, Romeo Ghircoiașiu, Petre Brincuși, Viorel Cosma).

Numele lui Dimitrie Cantemir (Kantemiroğlu) este prezent în toate studiile teoretice muzicale turcești, pînă în zilele noastre, fiind considerat unul dintre cei mai de seamă teoreticieni și compozitori de muzică clasică turcă.

În ultimii ani, Eugenia Popescu-Județ, membră a Societății de orientalistă, cunoscătoare a limbilor orientale clasice, a strîns un însemnat material documentar referitor la muzica clasică turcă și în special la activitatea muzicală a lui Dimitrie Cantemir, obținînd și un exemplar manuscris al tratatului *Cartea științei muzicii după felul literelor*, cunoscut în istoriografia turcă sub denumirea de *Kantemiroğlu Edvari* (Tratatul lui Cantemir), împreună cu anexa care conține compozițiile domnitorului, notate după sistemul de scriere muzicală inventat de el. De asemenea, a procurat revistele și publicațiile de specialitate în care au apărut, în decursul timpului, compoziții ale lui D. Cantemir, transcrise în notație lineară (europeană).

Avînd la îndemînă acest amplu material documentar și dispunînd de cunoștințele lingvistice necesare, Eugenia Popescu-Județ a tradus în limba română tratatul lui Cantemir și a elaborat un studiu asupra muzicii clasice turcești și asupra activității depusă de Cantemir, în domeniul muzicii, în anii șederii sale la Istanbul. Lucrarea va fi publicată de Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, conținînd în anexă și 43 de melodii compuse de Cantemir, transcrise în notație lineară. Cum, dintre acestea, 16 melodii nu au fost transcrise și publicate anterior, mi-am asumat sarcina transcrierii

lor, după un studiu minuțios și destul de anevoios asupra principiilor muzicii clasice turcești și asupra elementelor de natură teoretică, privind intervalele, duratele, structurile ritmice, modale și de forme muzicale. Comparînd o parte din transcrierile vechi cu fotografiile manuscrisului și văzînd unele studii ale teoreticienilor contemporani despre muzica clasică turcă, am reușit, cred, să transpun corect în notație lineară cele 16 melodii.

Marele merit a lui Dimitrie Cantemir constă în primul rînd în aceea că a reușit să aplice principiul rațional în concepția despre muzica clasică turcă, prin îmbinarea preceptelor teoretice cu practica muzicală a timpului și a locului unde a trăit. Este primul care întocmește un sistem turcesc de scriere muzicală. Pînă la el muzica circula pe cale orală și muzica turcă nu se delimita teoretic de muzica orientală în general. Insuși Cantemir, referindu-se la muzica veche, o numește muzică turcă-persană. Inventînd deci un sistem de notare a sunetelor, pe baza a 33 de litere din alfabetul turcesc și stabilind succesiunea intervalică a acestora după posibilitățile practice ale tamburului, instrument pe care autorul îl mî-

LE PÉCHERV (Ouvverture instrumentale)
Deus le mode *Nihavend*.

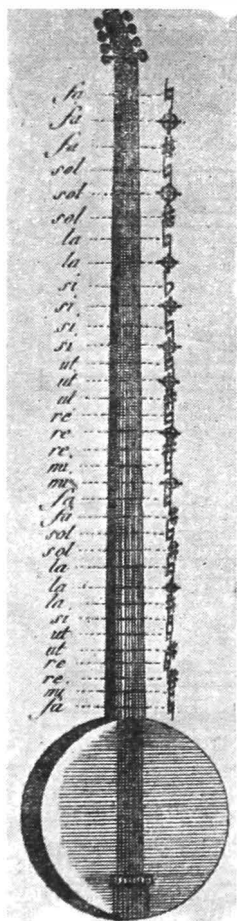
Musique de *Dimitrie Cantemir*,
Prince de *Mélécévis* (1673-1733)
Transcrite en notation européenne
par Raouf Yektin (Constantinople).

14 Doum Doum tek Doum tek tek Doum tek tékha tékha
4 P P P P P P P P D T D T
P P P P

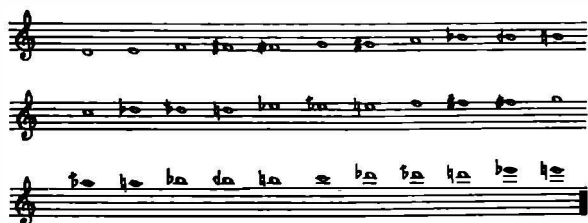
(c) Rythme *Evri-E'dir* (♩ = 60)

1^{re} Hand
(Période)

nua cu virtuozitate, Cantemir realizează pentru prima dată și în mod definitiv o localizare a muzicii clasice specifice turcești, conceptele sale teoretice bazate pe realitățile concrete devenind astfel principii îndrumătoare pentru acei ce s-au ocupat în continuare de aprofundarea științifică a teoriei muzicii turcești practică în secolele XVII—XVIII.



Cele 33 de sunete, care se puteau executa pe tambur și pe care Cantemir le-a codificat cu litere din alfabet, sînt următoarele :



Intrucît în muzica turcă raporturile de înălțime dintre sunete se deosebesc de cele cunoscutute în muzica vest-europeană, muzicienii turci au adoptat, în vederea transcrierii în notație lineară, unele semne care să le definească cît mai precis. Aceasta, fiindcă totalul sunetelor care constituie o octavă este de 24, iar valorile intervalice dintre ele nu sînt egale. De exemplu, teoria muzicii turcești a stabilit că intervalul de secundă poate avea cinci mărimi exprimate în come (unii le exprimă cu oarecare

aproximație în cenți, operații logaritmice), astfel :

- secunda, de 12 come, uneori 13, pentru care se folosește simbolul A ;
- secunda de 9 come, pentru care se folosește simbolul T ;
- secunda de 8 come, pentru care se folosește simbolul K ;
- secunda de 5 come, pentru care se folosește simbolul S ;
- secunda de 4 come, pentru care se folosește simbolul B.

Terțele au de asemenea cinci mărimi :

- terța maximă = 18 come ;
- terța majoră = 17 come ;
- terța medie = 14 come ;
- terța mică = 13 come ;
- terța minimă = 10 come.

Fiind necesare deci și alte semne de alterație, teoreticienii turci au inventat semne noi, derivate din cele folosite în muzica europeană, utilizînd în total 10 astfel de semne, după cum urmează :

‡ = o comă ascendentă	}	simbol F
d = o comă descendentă		
# = patru come ascendente	}	simbol B
‡ = patru come descendente		
# = cinci come ascendente	}	simbol S
b = cinci come descendente		
# = opt come ascendente	}	simbol K
‡ = opt come descendente		
Ɔ = nouă come ascendente	}	simbol T
bb = nouă come descendente		

Cu ajutorul acestor semne pot fi exprimate toate intervalele care alcătuiesc modurile melodice ale muzicii turcești.

Simbolurile : F, B, S, K, T, A, sînt de o mare importanță practică pentru înțelegerea numeroaselor structuri modale ale muzicii turcești. Muzicanții învață pe dinafară feluritele combinații în care coexistă aceste litere, asociindu-le cu denumirile modurilor sau ale tetracordurilor și pentacordurilor din care se formează acestea.

În tratatul său, Dimitrie Cantemir, bazîndu-se tot pe practica muzicală, a stabilit o nouă clasificare a modurilor, punînd ordine în

PEȘREV ÎN MODUL SIPIHR

de DIMITRIE CANTEMIR

Ritmul fer'muhammes

PARTEA I

Transcriere de Iacob Ciortea

16

REFREN

Fine

PARTEA a II-a

PARTEA a III-a

noianul de denumiri confuze care s-au răspândit pe cale orală în toată lumea orientală și reducând numărul imens al acestor moduri, strict la acelea care stăteau la baza muzicii practice în Turcia; numărul lor fiind și în acest caz destul de mare. Deci, o teorie nouă care personifică și din acest punct de vedere muzica turcă față de fondul general muzical în care acesta a coexistat. El tratează în profunzime sistemul de formare a modurilor, împărțindu-le în *simple* (în cadrul unei octave) și *compuse* (depășind octava) și lămurește problema transpoziției acestora, cu păstrarea riguroasă a tuturor intervalelor constitutive.

Spre deosebire de modurile muzicii apusene, care se alcătuiesc prin asocierea a două tetracorduri, lăsându-se între sunetul acut al primului tetracord și sunetul grav al tetracordului al doilea un interval de secundă (asociere disjunctivă), modurile muzicii turcești se formează prin conjuncția printr-un sunet comun a unui tetracord cu un pentacord sau a unui pentacord cu un tetracord. Acest sunet comun are funcția unei axe și conferă modului un anumit grad de expresivitate care diferă dacă primul element al modului este tetracord sau pentacord. De multe ori, melodiile compuse de Cantemir nu fac cadența finală pe ceea ce numim *tonică* sau notă *finală*, adică pe sunetul de la baza modului, ci pe treapta V. Acest aspect l-a observat Gheorghe Ciobanu, într-un strat mai vechi al muzicii populare românești (mai ales în colinde) și l-a comparat cu formulele de cadență finală existente în muzica bulgărească ori în cîntarea bizantină, presupunând existența lui pe o arie mai largă în Balcani (*Elemente muzicale vechi în creațiile populare românești și bulgărești* în: *Studii de muzicologie*, vol. I, Buc. 1965, p. 384—400).

Iată câteva exemple de formare a modurilor muzicii turcești, dintre acelea folosite în melodiile lui D. Cantemir, pe care le-am transcris :

a) modul *Pûselik* (în unele tratate turcești este însemnat „Bûselik“)

b) modul *Pûselik Aşirani* :

Aceste compoziții au forma de *Peşrev*, adică piese instrumentale formate din 3—4 părți, avînd caracteristic un refren care succede partea I și se repetă după fiecare parte, cu el încheindu-se melodia. Denumirea modului este anunțată în titlul lucrării, iar elementele mo-

dale caracteristice predomină pe tot parcursul, ele însă nefiind rigide. Compozitorul se abate adesea de la structura modală aleasă, producînd inflexiuni modulatorii, dar de regulă revenind la modul inițial.

În lucrarea care are la bază modul expus la litera b) compozitorul a folosit alterațiile,

iar cadența de încheiere nu a făcut-o pe prima treaptă a modului ci pe *treapta V*. Iată fragmentul final al melodiei :

c) modul *Rast* :

Și în acest caz, compozitorul a alterat treapta VII, uneori la $fa\sharp$ alteori la $fa\flat$

d) modul *Uşşak* :



aici sunetul fa a fost alterat uneori la $fa\sharp$ iar do la $do\sharp$

Peşrev din care am extras acest mod, ca toate celelalte de altfel, folosește un ambitus ce depășește octava în care am înscris scara modală. În cazul de față se adaugă de la sunetul final, tot prin conjuncție, un pentacord *Rast* în coborâre (T, S, K, T):



alteori se adaugă tetracorduri sau tricorduri de diferite tipuri modale, fie în grav, pornind de la sunetul inițial, fie în acut, pornind de la octava acestuia.

Cadența finală se realizează și de data aceasta pe treapta V a modului, respectiv pe sunetul *mi* :



denumirea ritmului	în ipostaza: „vezn-i kebir“	în ipostaza: „vezn-i sağır“	în ipostaza: „vezn-i asgar-ül sağır“
<i>Darb-i Fetih</i>	88	176	352
<i>Center</i>	24	48	96
<i>Remel</i>	28	56	112
<i>Düyek</i>	8	16	32
etc.			

În titlul compoziției muzicale, compozitorul înscrisie mai întâi denumirea modului melodic, apoi denumirea ritmului în care a conceput melodia și în continuare una din cele trei denumiri privind ritmul. Apoi notează sunetele cu ajutorul literelor care precizează înălțimea exactă a acestora iar sub litere scrie cifrele 1, 2, 4, 8, etc., reprezentând durata sunetelor. Indiferent de ipostaza în care se află ritmul respectiv, raportul de durate între 1, 2, 4, 8, etc., rămâne constant.

Cu ocazia transcrierilor, interpretarea duratei lui 1 ca \bullet , \bullet , \bullet , sau chiar \bullet .

s-a făcut destul de labil, ținându-se seama mai ales de structura liniei melodice și de ci-

Din cele câteva exemple referitoare la structurile modale, ne putem da seama de aria sonoră largă de care dispune muzica clasică tuncă, de multiplele posibilități pe care acest sistem sonor, destul de bine cristalizat teoretic, le oferă fanteziei creatoare a compozitorului, ceea ce în cazul lui Dimitrie Cantemir s-a relevat din plin.

În privința sistemului ritmic al muzicii clasice turce, contribuția lui Cantemir este la fel de valoroasă ca și în aceea a intervalice, notației și modurilor. El stabilește o ordine și în acest domeniu, fixând nomenclatura ritmurilor după practica muzicală a timpului. În tratat, alcătuiește un tabel — „cifrele măsurii ritmurilor muzicii după sistemul nou“ — în care arată că fiecare ritm, purtând aceeași denumire, poate avea trei ipostaze, indicând pentru acestea câte o cifră care exprimă numărul total al timpilor existenți într-o perioadă ritmică. Deoarece nu se folosește de durate exprimate prin \bullet , \bullet , \bullet , \bullet , \bullet , ci de cifre, 1, 2, 4, 8, muzicologii turci au apreciat că durata cifrei 1, spre exemplu, poate fi egală cu \bullet , \bullet , \bullet sau

\bullet , \bullet , \bullet , în funcție de ipostaza în care este situat ritmul respectiv și care este indicată în partitură, la început, prin trei expresii exprimate în cuvinte. Iată un fragment cuprinzând câteva ritmuri cu ipotezele lor :

frele mai mici sau mai mari care indicau durata sunetelor. Astfel, dacă pe parcursul partiturii existau multe durate de 8 sau de 16 timpi, atunci, transcriitorul considera că un timp este egal cu șaisprezecimea iar sunetele sub care erau indicate cifrele 8 sau 16 deveneau în notația lineară *doimi* și respectiv *note întregi*.

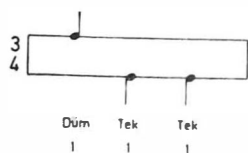
În sistemul ritmic turcesc, fiecare ritm are o denumire. Muzicienii știu dinainte că un ritm exprimat printr-o denumire oarecare este format dintr-un anumit număr de timpi și că aceștia sînt organizați în interiorul ritmului într-un anumit fel, care este propriu ritmului în cauză (tot așa ca la modurile melodice). Organizarea interioară a ritmurilor constă în succesiuni de durate — mai lungi sau mai scur-

te — care sînt marcate prin două feluri de accente : mai puternice și mai puțin puternice. Aceste accente se exprimă și se memorează tot prin expresii verbale. Expresia care indică accentul mai puternic se numește „Düm“ și se marchează prin lovirea genunchiului drept cu palma mîinii drepte iar aceea care indică accentul slab se numește „Tek“ și este însoțită de lovirea genunchiului stîng cu palma mîinii stîngi. Cînd alternează sunete scurte accentuate și neaccentuate se folosește expresia „Te — Ke“ („Te“ pentru sunetul tare și „Ke” pentru sunetul slab). Mai există posibilitatea ca pe un sunet să se marcheze ambele feluri de accente, concomitent. Atunci se folosește expresia „Ta-hek“, („Ta“ fiind un accent slab, pregătitor iar „hek“ reprezentînd accentuarea simultană, cu ambele palme pe ambii genunchi). Pentru marcarea ritmurilor se folosesc și instrumentele de percuție, respectiv două tobe mici cu sunet diferit, acționate de un instrumentist. Ritmurile muzicii turcești se formează începînd cu unele dintre cele mai simple, de 2, 3, 4, 5 și 6 timpi, amplificîndu-se prin cumulare în tot felul de combinații posibile, ajungîndu-se la structuri ritmice de mare complexitate ce conțin 120 de timpi și chiar mai mulți.

Iată cîteva exemple de ritmuri simple, extrase din studiul lui Halil Can, *Ritmurile muzicii turce*, publicat în revista *Magazin Muzical*, nr. 261.262/1970 :

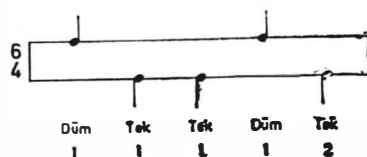
- a) — ritmul *Yürük Sofyan* $\left(\begin{smallmatrix} 2 \\ 4 \end{smallmatrix}\right) = \begin{matrix} Düm & Teke \\ 1 & 1 \end{matrix}$
- b) — ritmul *Sofyan* $\left(\begin{smallmatrix} 4 \\ 4 \end{smallmatrix}\right) = \begin{matrix} Düm & Teke \\ 2 & 2 \end{matrix}$
- c) — ritmul *Semai* $\left(\begin{smallmatrix} 3 \\ 4 \end{smallmatrix}\right) = \begin{matrix} Düm & Tek & Tek \\ 1 & 1 & 1 \end{matrix}$

H. Can îl numește *Semai/vals* ; în revista *Clasiicii muzicii turcești* (vol. I, fasc. 6, Edit. Minist. Educației, Istanbul 1972), este denumit numai *SEMAI* și este descris astfel :

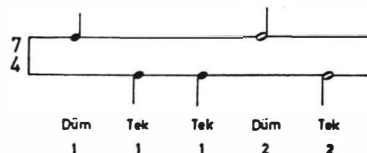


- d) ritmul *Zafer* $\left(\begin{smallmatrix} 5 \\ 4 \end{smallmatrix}\right) = \begin{matrix} Düm & Tek & Tek \\ 1 & 2 & 2 \end{matrix}$

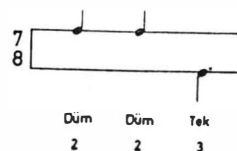
e) ritmul *Yürük Semâi*



f) ritmul *Devri — Hindi*



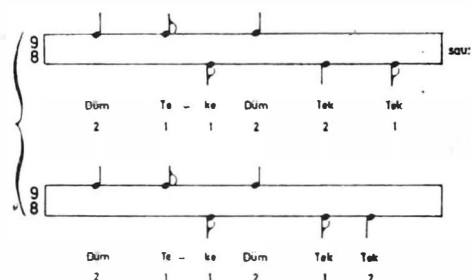
g) ritmul *Devri — Turan*



h) ritmul *Düyek*



i) ritmul *Aksak*

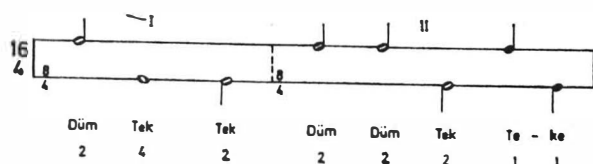


Prin repetarea mai multor ritmuri simple, sau prin combinarea între ele, se ajunge la ritmuri complexe care păstrează de regulă organizarea duratelor ritmurilor inițiale.

Dar pot prezenta și variații în anumite secțiuni ale lor.

Iată cîteva exemple :

a) ritmul *Gifte Düyek*



b) ritmul *Devr-i Kebîr*

28
4/4

I II III IV V VI

Düm Düm Tek Düm Tek Tek Düm Tek Te - ka Te - ka

2 2 2 4 4 4 2 4 1 1 1

părțile constitutive: II, III, IV și V au și următoarele variante:

II III IV V

Düm Tek Te - ka Düm Tek Tek Tek Düm Düm Te - ka

1 1 1/2 1/2 1 2 2 2 2 2 2 2

Dimitrie Cantemir și-a construit majoritatea compozițiilor pe structuri ritmice complexe, cu un mare număr de timpi, ceea ce i-a dat posibilitatea realizării unor invenții melodice de largă respirație, mînuind, așa cum se va vedea din studierea lucrărilor sale, cu un veritabil talent și cu o aleasă măiestrie, procedee compoziționale demne de epoca barocului avansat și chiar a clasicismului muzical vest-european.

Pe lângă importanța istorică pe care o au lucrările de teorie muzicală ale marelui învățat care a fost Dimitrie Cantemir, creația sa muzicală, pătrunsă de același înviorător suflu umanist care îi caracterizează opera filozofică, istorică și literară, adaugă străluciri noi aureolei care l-a înălțat pe firmamentul culturii universale și al patriei sale.

Unul dintre cele mai valoroase izvoare documentare din secolul al XVIII-lea, cu privire la realitățile istorice, geografice, psihologice, etnografice și folclorice îl constituie opera domnitorului cărturar al Moldovei, Dimitrie Cantemir. Cele mai multe informații sint consemnate în monografia *Descriptio Moldaviae*¹⁾, remarcabilă prin bogăția datelor, prin concepția științifică și metoda modernă ce îi stau la bază — prima lucrare în acest gen din literatura românească. Alte citeva știri se întilnesc în *Hronicul vechimii a Romano-Moldo-Vlahilor*²⁾, în *Viața lui Constantin Vodă Cantemir*³⁾ și în *Istoria imperiului Otoman*⁴⁾. În ultimul studiu menționat, D. Cantemir prezintă primele încercări de folclor comparat. Excelent cunoscător al vieții și obiceiurilor orientale, când descoperă elemente similare sau înrudite cu ale folclorului nostru le notează cu interes și minuțiozitate.⁵⁾

Studiul de față își propune să încerce o privire istorică asupra folclorului românesc, într-o perioadă de timp determinată, de circa două secole și jumătate, limitată la aspectele prezentate de cărturarul moldovean în operele sale. Am folosit, ca metodă de lucru, analiza comparativă a obiceiurilor și genurilor folclorice de astăzi (o parte din ele au dăinuit pînă la începutul secolului XX) și publicațiile ultimelor două secole, cu materialul atestat de D. Cantemir.

Putem grupa referințele din opera sa în *Genuri și instrumente muzicale* (*doină, cîntec; instrumente românești și turcești* (ultimalele nu intră în preocupările noastre); *Ceremonialul și repertoriul obiceiurilor calendaristice*: ciclul de iarnă — *colindul, turca, chiraleisa și verge-lul*) și ciclul de primăvară-vară (*paparuda „papaluga”, drăgaica și călușul*).

Atitudinea științifică modernă, interpretarea critică a fenomenelor, străduința permanentă de a descoperi originea acestora și aria lor de răspîndire la poporul român și la alte popoare, reușind astfel să releve originalitatea sau, dimpotrivă, un fond genetic comun, demonstrează o vastă erudiție, o mințe pătrunzătoare, o viziune clară asupra legilor naturale și sociale, situînd opera sa printre cele mai remarcabile în cultura românească și europeană.

Descriptio Moldaviae, — monografie redactată în urma invitației primită de la Academia din Berlin, în anul 1716, un adevărat caleidoscop al Moldovei feudale, în care folclorul vine în ajutorul istoricului pentru a lumina unele aspecte ale trecutului, ale mentalității și psihologiei poporului, — este de o importanță capitală, ca deschizătoare de drumuri în domeniul literaturii de specialitate. Scrisă inițial în limba latină, a fost tradusă în limba țării de mai mulți intelectuali, unele formulări fiind deslușite treptat, ba chiar menținîndu-se neclare pînă astăzi. Noi am utilizat traducerea făcută de George Pascu⁶⁾ (publicată în anul 1923).

Patriotismul savantului-domnitor străbate toată opera, în paginile în care descrie cu mîndrie frumusețea și originalitatea unor obiceiuri, a unor jocuri populare, dar și cu simț critic, punînd pe seama condițiilor vitrege de dezvoltare aplecarea românilor moldoveni spre superstiție, observată însă „în cele mai multe țări“. Iată cum se exprimă autorul: „În sfîrșit, ca și în cele mai multe țări pe care o literatură mai cultă încă nu le-a ilustrat, tot așa poporul de jos este înclinat la superstiție și în Moldova, care nu s-a spălat așa de desăvîrșit de vechile sale necurățenii, ba chiar la nunți, la înmormîntări și la anumite timpuri ale anului, ilustrează cu versuri și cîntece oarecare nume necunoscute și care miroase a culturi vechi ale Daciei“⁷⁾. (subl. n.)

Monografia a fost scrisă și dintr-un sentiment patriotic al omului luminat prin știință, pentru a ne face cunoscuți străinilor, cu deosebire prin ceea ce avem mai caracteristic: „Cei care vor să descrie moravurile Moldovenilor, lucru de altfel cunoscut de puțini străini ori chiar de nimeni, iubirea de patrie insistă și poruncește să încercăm cu laude ael popor în care ne-am născut și să recomandăm pe locuitorii unei țări care ne-a dat viață. Se opune însă spiritul de adevăr și ne oprește să afirmăm oele ce dreapta judecată ne sfătuieste că sint de reprobate“⁸⁾. Iată un crez științific adevărat pentru toate timpurile și pentru toți oamenii de știință.

Descrierea amănunțită a unor obiceiuri dovedește observația directă, în momentul desfășurării lor, în medii sociale diferite, ceea ce îi permite să distingă elementele comune și

diferite la cele două clase sociale — țărăni-
mea și feudații — (printre care situează și
pe Domn și rudele sale). Puțini sînt străinii
care ne-au lăsat în memoriile lor de călă-
torie asemenea relatări comparative. Un exem-
plu de mare însemnătate îl avem de la diplo-
matul francez Pétis de la Croix, care trece prin
țara noastră (în Moldova, Țara Românească,
Dobrogea și Transilvania) în anii 1672—1675⁹).

Pînă la 15 ani, D. Cantemir are ocazia să
fie în contact direct cu cultura și civilizația
românească, să asculte repertoriul de cîntece
și jocuri al lăutarilor, să asiste la nunți și
la alte petreceri; atunci i s-au imprimat în
suflet și în minte crîmpeie de viață româ-
nească în ceea ce are ea mai original și mai
valoros — folclorul. Prin observații compa-
rative, subliniază el relațiile de veacuri între
cultura celor două clase sociale (și mai tîrziu
influențele reciproce): cultura străveche a
maselor largi și cultura incipientă a clasei
dominante, al cărei izvor permanent rămîne
cea dintîi, reprezentativă pentru spiritualitatea
etnică făurită de-a lungul istoriei.

În scutul răstimp de ședere în patrie
(între anii 1673—1688, oînd este trimis osta-
tec pe lîngă înalta Poartă Otomană, apoi în
scutul timp de domnie), acumulează cunoștințe
și impresii relative la viața și arta poporului
său pe care le va așterne, odată stabilit în
Rusia, cu pricepere și simț de răspundere,
îndeosebi în opera sa monografică *Descriptio
Moldaviae*.

Este regretabil că relațiile sale despre mu-
zica populară românească sînt atît de sumare.
Poate că, stabilit departe de țară, după o viață
atît de zbuciumată, considera muzica numai
ca un apanaj al tinereții, poate că, interpre-
tînd muzică turcească, nu mai avea o ima-
gine clară a melosului românesc. El a descris
acele aspecte din cultura poporului care l-au
impresionat mai mult prin originalitatea și
frumusețea lor. Scrie despre doină, asociindu-i
numele cu o zeităte din panteonul Dacilor (con-
form concepției sale mitologice) dar ne face cu-
noscut și un amănunt semnificativ, și anume că
ea apare ca *introducere la cîntecele epice*, pro-
babil și la cele lirice. Iată textul integral:
„Doina se pare că a fost numele uzitat la
Daci a lui Mars sau Bellona, căci se pune
înainte la toate cîntecele care povestesc fapte
de război și servesc de text la preludiile cu
care neamul moldovenesc obișnuiește să le mo-
duleze înaintea cîntecului”¹⁰).

Poate se referă la acele introduceri instru-
mentale bogat ornamentate, cantabile, care con-
trastează cu recitativul epic la care se adaptea-
ză textul poetic al cîntecelor noastre bătrînești,
sau poate că a avut prea rar ocazia să asculte
doina așa cum se cîntă ea în lumea satelor.
De altfel și Sulzer¹¹), contemporanul său,
remarcase că doina este intonată de români
fără cuvinte.

În *Viața lui Constantin Vodă Cantemir*, ni
se relatează un moment de creație spontană,
cu ocazia unui ospăț, la care luau parte moldo-
veni și polonezi. Sobieski, după ce poruncește
lăutarilor să înceapă hora, cheamă pe unul din
ei pentru a-l învăța un „cîntecel moldove-
nesc”... pe care îl compusese el însuși, ca să-l
cînte lăutarul, auzindu-l din gura lui. Tăcînd
lăutarii, craiul singur a cîntat așa:

Constantine, fugi bine,
Nici ai casă, nici ai masă,
Nici dragă jupîneasă”¹²).

Mai mult în contact cu muzica orientală,
învățatul Domn și-o însușește, o interpretează
cu plăcere, creează chiar piese care s-au păș-
trat în repertoriul lăutarilor români și turci¹³)
și — întreprindere de toată lauda — inven-
tează un sistem de notare a muzicii orientale,
foarte util pentru teoria muzicii: Pe aceștia
(„pe muzicienii interpreți” turci (*n.n.*) i-am in-
struit eu în unele părți ale muzicii mai ales
teoretice și într-un metod nou, inventat de
mine, pentru a exprima cîntecele și doinele
prin note,... invențiune necunoscută mai în-
ainte turcilor... Am compus o carte mică în
limba turcească despre arta muzicii... amatorii
de muzică se servesc pînă-n ziua de astăzi
de regulile puse în acea cîrticică”¹⁴).

Așa-dar, D. Cantemir cunoștea cei doi ter-
meni din folclorul românesc, *doină* și *cîntec*,
dar nu scrie nimic și despre trăsăturile lor
muzicale. Totuși, după informațiile unui con-
temporan al său, Erasmus Schneider von
Weismantel¹⁵), doina era genul cu cea mai
mare vitalitate: „Fetele și femeile cîntă cu
plăcere aproape în tot locul... și repetă ca
într-un refren aproape întotdeauna cu-
vîntul *doină*. Acest cuvînt se aude
pretutîndeni, pe toate potecile și în toate
casele”¹⁶). Intenția de a cunoaște documentele
trecutului în semnificațiile lor multiple întîm-
pînă greuțăți tocmai din cauza insuficienței
de informații și a cunoașterii vieții reale a
fenomenelor, în condițiile social-economice con-
crete. Dacă, în descrierea unor obiceiuri, D.
Cantemir semnalează amănunte de o impor-
tanță considerabilă, unele atestate pentru
prima dată în istoria folclorului, este greu să
ne dăm seama dacă se pot generaliza la toate
regiunile țării, dacă ceea ce ni se pare nouă
astăzi incomplet nu este o scăpare din vedere
a folcloristului, ci situația reală din momentul
surprinderii lui. Cum o trăsătură caracteristică
a folclorului românesc o constituie deosebi-
rile regionale, concretizate în funcție de con-
dițiile locale de dezvoltare (observate la toate
genurile și obiceiurile populare), specialistul
contemporan este nevoit să interpreteze
faptele cu multă atenție.

În *Descrierea Moldovei* apare pentru prima
dată o relatare amănunțită a obiceiului numit

astăzi *căluș*, (sau *călușeri*), iar atunci „*călu-ceni*“. Autorul este preocupat aici nu numai de descrierea obiceiului, a riturilor și ceremoniilor, a funcțiilor magice, a repertoriului și datei calendaristice când se desfășoară, ci face și unele observații despre mentalitatea oamenilor, despre înclinarea lor spre superstiții, despre utilizarea folclorului ca un mijloc de luptă împotriva forțelor necunoscute, împotriva bolilor. Spre deosebire de *călușul* pe care îl vedem astăzi și în materialele existente (studiile publicate sau manuscrise), „*călu-cenii*“ lui D. Cantemir prezintă multe elemente total diferite, în ceea ce privește costumația, podoabele, perioada cind se desfășoară, terminologia, atitudinea autorităților față de unele rituri. În ceva mai mult de o pagină, se fac observații surprinzător de precise: „Afară de aceste feluri de jocuri care au loc la festivități [(este vorba de jocurile de nuntă și de cele neocasionale, (n. n.))] este un altul mai superstițios care trebuie să se compue dintr-un număr nepereche de jucători, șapte, nouă și unsprezece. Se cheamă *călu-cenii* și se adună o dată în an, îmbrăcați cu haine femeiești, cu o cunună pe cap, impletită din frunze de pelin, presărată și cu alte flori, imită glasul femeiesc și, ca să nu poată fi cunoscuți, își acopăr fața cu o pânză albă. Toți poartă în mâini săbii goale (sooase din teacă; n. n.), cu care îndată ar fi străpuns orice profan care ar fi îndrăsnit să le scoată acoperitura feței lor, căci acest privilegiu li l-a dat un *vechi obicei*, așa că din această cauză nicio judecată nu pot fi acuzați de omor (subl.n.).

Conducătorul bandei se cheamă *stariță* și al doilea *primicher*, a cărui treabă este să întrebe ce fel de joc vrea *starița* să se joace și să spuie colegilor în ascuns, ca norodul să nu audă numele jocului mai înainte de a-l vedea cu ochii; căci au peste o sută de cintece diferite și jocuri compuse pentru ele, unele așa meșteșugite, încît cînd joacă abia dacă ating pămîntul și parcă zbor în aer“¹⁷). Interdicția de a ieși din ceata *călușarilor* timp de nouă ani, respectată pînă în ultimul timp și ritul vindecării celor „*luați din căluș*“ (pe care l-am observat puțin timp înainte de cel de-al doilea război mondial), demonstrează tenacitatea unor concepții și superstiții la care poporul a renunțat tîrziu, tocmai din cauza menținerii unor condiții sociale și economice de viață și de muncă, de-a lungul secolelor. Mai departe, observatorul fin și cu privirile îndreptate spre viitor, scrie: „Astfel, timp de zece zile, de la Înălțarea Domnului și pînă la Rusalii, sînt ocupați într-una, și cutreeră toate tîrgurile și satele, jucînd și alergînd. În tot timpul acela ei nu dorm niciodată decît sub acoperișul unei biserici căci cred că dacă s-ar culca în alt loc, îndată ar fi apucați de *aneraide* pe care ei le numesc *frumoase*“¹⁸). Apoi, dacă o bandă de *călu-ceni* s-a

întîlnit pe drum cu o alta, ele trebuie să se bată, și cei învinși dau oale celor învingători, și după ce s-a făcut pacea, timp de nouă ani, trebuie să recunoască că sînt inferiori celeilalte bande. Dacă într-o astfel de luptă a fost vreunul ucis, nu se face judecată și nici nu se cercetează de judecător cine a fost acela. Cine a fost o dată primit într-o astfel de bandă, timp de nouă ani, în fiecare an, trebuie să facă parte dintrînsa, iar dacă n-ar face aceasta, ei zic că este răpit de duhul rău și apucat de frumoase. Norodul superstițios le atribuie puterea de a alunga bolile oronice. Vindecarea se face așa: „...după ce bolnavul este întins pe pămînt, ei încep jocurile lor, și la un anumit loc al cîntecului, îl calcă rînd pe rînd de la cap pînă la călcîi, apoi îi șoptesc la ureche niște cuvinte anume compuse și poruncesc ca boala să iasă. Dacă au repetat aceasta de trei ori în cele trei zile, adesea răspunde succesul speranței, și boli foarte grele, care înșelase mult timp arta medicilor celor mai cunoscători, sînt alungate astfel cu puțin lucru. Și încheie: „Așa putere are credința în superstiție“¹⁹).

Vorbînd despre obiceiurile de nuntă și despre repertoriul de jocuri, D. Cantemir amintește sumar, (prea sumar) și de instrumente muzicale. În cîteva locuri numai, găsim aceste informații: În *Descrierea Moldovei*, cap. XVIII din partea II-a, notează: „...dacă s-a dus la biserică ori se întoarce acasă, tot alaiul de curte, și *dobe* și *alte instrumente muzicale, atît creștine cît și turcești*, îl întovărășesc pe dinsul ca pe domn.“²⁰) (subl. n.) și în *Hronicul vechmii a Romano-Moldo-Vlahilor*.²¹) menționează un interpret de buciurn: „*buoinar*“ care „sună de *bătălie*“²²) Se referă la mult citatele (în secolele anterioare) „*buciume moldovenesti*“, de către scriitori străini²³ și cronicari români²⁴.

Despre jocuri găsim cîteva date esențiale în cap. XVII (partea II-a) cu titlul *Despre moravurile Moldovenilor*. El arată distincția dintre două jocuri cu mare frecvență în acel timp, originalitatea lor (pentru că nici un alt popor nu dansează astfel) și maniera de desfășurare a lor la diferite prilejuri, îndeobște la nunți. „Felul jocului moldovenesc (zice autorul) este cu totul altfel decît la celelalte neamuri, căci nu dansează cîte doi sau cîte patru, ca Francezii ori Polonii, ci mai multe persoane deodată fac un cînc ori un șir lung, și acesta nu este ușor decît la nunți. Dacă toți (cei) prinși între ei cu mîinile joacă în cerc și se mișcă cu un pas egal și regulat de la dreapta spre stînga, jocul se cheamă *hora*; dacă însă sînt așezați într-un șir lung și prinși de mîini așa încît capetele să rămînă libere, și se învîrtesc cu diferite mișcări, acest joc se cheamă, cu un cuvînt polonez, *dant*“²⁵). Cantemir observă jocul în șir, pe străzi, al nuntașilor, grupați după sex și conducătorul care este de obicei, un bătrîn (cu un toiag în mînă), ca și contorsiunile geo-

metrice ale dansatorilor — obicei păstrat pînă astăzi la românii din Timocul jugoslav. Iată descrierea sa amănunțită: „La nunți, înainte ca binecuvîntarea preotului să unească pe logodiți, este obiceiul de a juca în ogrăzi și pe străzi, și anume în două șiruri, unul al bărbaților și unul al femeilor. Se alege un conducător și al unui/a și al celuilalt, un bărbat bătrîn și respectabil, care ține în mină un băț poleit cu aur ori împestrițat cu alte culori, la capătul căruia este înfășurată o năframă împodobită cu lucrătură frigidiană... unul din conducători trage pe cel care-l urmează de la dreapta la stînga, iar celălalt de la stînga la dreapta așa ca fața să privească fața, apoi în ordine inversă...” Astfel „fiecare șir se învîrtește în mișcări sinuoase și așa fel ca să nu se confunde, și așa de încet că abia observi că șirul se mișcă.”²⁶⁾ Cu un spirit de observație uimitor de precis, marele etnograf arată locul ierarhic pe care îl ocupă fiecare în aceste șiruri și jocul separat al nuntașilor miresii de cel al mirelui (obicei păstrat în zilele noastre numai în cîteva regiuni). Continuăm cu descrierea lui Cantemir: „După cununie însă, amîndouă bandele se amestecă și se-nvîrtesc împrejur, așa că cei însurați țin cu mîna dreaptă pe soția lor iar holteii pe fetele de aceiași nobilitate și se-nvîrtesc. Uneori se fac chiar figuri în triunghi, în dreptunghi și în forma oului, ori alte figuri neregulate, după placul și dibăcia conducătorilor.”²⁷⁾

Deplasarea dansatorilor în șir, existența conducătorului în fruntea fiecărui șir de jucători, totdeauna un bărbat respectat de colectivitate, trecerea de la evoluția dansului în linie la cerc, în perechi, au fost semnalate și în secolul anterior (al XVII-lea) de italianul Niccolo Barsi, călugăr care a trecut pe meleagurile noastre în anul 1633. El notează cîteva amănunte despre dans și despre instrumentele și strigăturile de joc: „Cînd începe jocul, se cîntă mai întîi din instrumente ca : viori, cim-

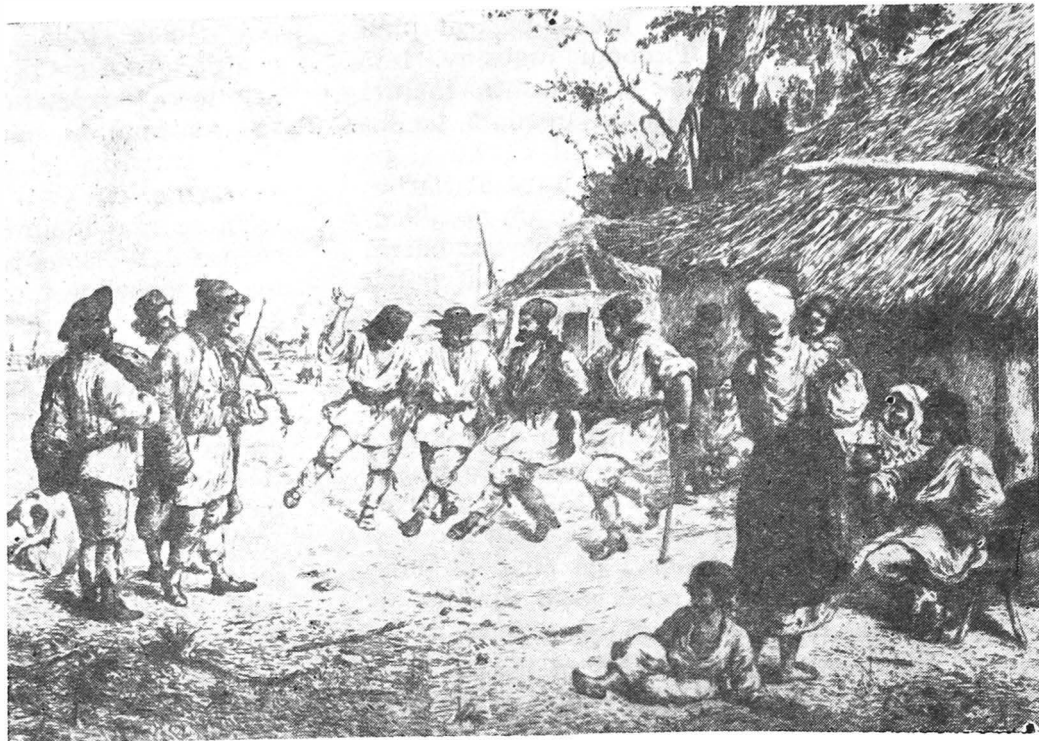
poi, fluere, tobe și un fel de lăută cu trei coarde. Apoi se prind de mină cîte un bărbat și cîte o femeie, într-un șir lung, săltînd adesea, chiuind și bătîndu-și picioarele unul de altul. După ce au săltat astfel cîtăva vreme, se strîng cu toții împreună într-un cerc și saltă ca mai înainte”²⁸⁾. Și contemporanul său, suedezul Weismantel, scrie despre originalitatea²⁹⁾ jocurilor moldovenești, aducînd un element nou, și anume locul lăutarilor-țigani în mijlocul horei, cîntecele lor vocale de dragoste și dansul lor, se pare diferit de al celorlalți: „Țigani stau în mijlocul cercului, cîntă din strune și cu vocea tot felul de cîntece infocate și mai joacă și ei, după cum le este obiceiul încît pămîntul se cutremură”³⁰⁾...“ (subl.n.)³¹⁾

Diplomatul francez De la Croix adaugă o serie de momente ceremoniale nuptiale. Cînd este dansul obligator, la nunțile boeresti și domnești: jocul nuntașilor care trebuie să treacă pe sub ferestrele mirilor, conducătorii dansului trimiși de domnitor care fac parte dintre dregători, dansul femeilor în fața domnului care se scoală de la masă anume pentru aceasta etc.

Dansurile în șir și cele în cerc sînt și astăzi iubite de poporul nostru și se practică în toate regiunile țării. Ceea ce trebuie subliniat față de vremea lui D. Cantemir este faptul că melodiile de dans care par să fi avut atunci un caracter vocal — o dată cu dezvoltarea profesionalismului, cu pătrunderea unor instrumente moderne de coarde și cu rolul din ce în ce mai important al lăutarilor în viața artistică a satelor, ca și datorită altor cauze — s-au modificat ca număr, ca structură melodică și ritmică. Această afirmație se bazează pe analiza paralelă a melodiilor de dans culese de Caioni și, după un secol, de Sulzer, ca și pe cunoașterea repertoriilor de dans, de astăzi, din diferitele regiuni.



D. A. Lancelot : Hora (dans valah)
Desen publicat în *De Paris à Bucarest, Causeries géographiques* de M.D.A. Lancelat, 1860. *Le Tour du Monde*, 1865 et 1866, p. 192.



Theodor Aman: *Brutețul, dans din România, acva-forțe, realizat probabil în 1879.*

Dintre obiceiurile și repertoriul legat de calendarul țărănesc, D. Cantemir nu se ocupă decât de câteva, ale căror nume le interpretează în legătură cu mitologia dacilor. În privința colindelor, el arată că se cîntă la începutul fiecărui an, de toți moldovenii, indiferent de starea lor socială și sînt însoțite de anumite rituri. *Colinda*, notează el (în cap. I, partea a treia, cu titlul *Despre religia moldovenilor*), „corespunde calendelor vechilor Romani și de obicei se celebrează la începutul fiecărui an nou, de toți Moldovenii, fie nobili, fie de jos, cu rituri particulare³²). Preocupat de probleme lingvistice și etimologice, caută să descopere originea refrenului din colinde, pe care-l deduce din numele împăratului roman, Aurelian. În sprijinul acestei etimologii, deserie legenda populară despre Curțile lui Ler împărat³³). Sentimentele patriotice și le exprimă în toate lucrările, chiar atunci cînd abordează probleme geografice, istorice, sociale și culturale ale altor popoare, ca de ex. în *Istoria Imperiului Otoman*,³⁴) în care are posibilitatea să stabilească unele paralele cu cultura populară a românilor, cu obiceiurile de înmormîntare și de nuntă, ca și în *Cartea despre sistema sau starea religiei mahomedane*³⁵).

Unele etimologii sînt eronate, ca de ex. originea cuvîntului *turcă* care ar fi luat naștere din cauza urii pe care o aveau românii față de turci,³⁶) un nou indiciu al dragostei lui puternice pentru patrie, al idealului său cel mai scump: eliberarea românilor de sub jugul umilitor al turcilor. Despre *turcă*, manifestare mimică-dramatică din timpul sărbătorilor de iarnă, D. Cantemir scrie: „o mască de cap de cerb cu coarne și prinsă cu o pînză

colcrată și destul de lungă ca să acopere picioarele celui care o poartă. Pe această mască astfel făcută încăleacă altul, purtînd mască de bătrîn ghebos, și cu mare mulțime cutreceră toate ulițele și casele, jucînd și glumind³⁷“). *Turca* se joacă de Crăciun, ca și astăzi. Cu toate că D. Cantemir este preocupat, de obicei, de relevarea amănuntelor, creația folclorică fiind pentru el un element esențial în studiul istoriei, lipsa unor aspecte și ceremonii ne sugerează ideea că nu a asistat totdeauna la desfășurarea manifestărilor folclorice. De exemplu, ne este greu să ne imaginăm că momentul dramatic al morții (sau îmbolnăvirii) și învierii (sau vindecării) măștii, (în speță aici, turcei), simbolizînd moartea și învierea naturii, să nu fi existat și acum două sute de ani. De fapt, momentul a fost consemnat din aceeași zonă, de Konrad Jacob Hildebrandt (însoțitorul unor demnitari suedezi) în sec. al XVII-lea. În anul 1656, el relatează: „Cum am intrat în cvartirul ce mi s-a atribuit, s-a înfățișat acolo un fel de joc. Era un cerb în care se ascundea un om. Un ștengar dăntuși cu el și mai apoi culcă cerbul la pămînt cu o săgeată. Cu aceasta s-a terminat jocul, pentru care au primit ca recompensă bani³⁸“). Obiceiul face parte și astăzi (pur-tînd numiri și înfățișări variate regional), din spectacolele folclorice ale românilor, și este un obicei străvechi, moștenit de la strămoșii daci, ei înșiși fiind deținătorii unui fond comun indo-european. După unii savanți,³⁹) obiceiul a păstrat urme ale „universului religios al omului primitiv“, cultul taurului fiind „de origine mediteraneană și de structură pastorală“ iar cel al cerbului „de origine nord-eurasiatică“⁴⁰). Ca și în vremea cînturamului moldovean, străve-

chiul rit și-a pierdut funcția primară și a devenit un spectacol cu funcție distractivă, elementele artistice, de costumație și coregrafie trecînd pe primul plan.

Descrierea unui alt obicei din aceeași perioadă de iarnă, *vergelul*, pentru prima dată citat documentar, se apropie de modul cum îl practică fetele noastre de astăzi. Pe plan regional însă, se constată o mare diversitate în ce privește obiectele utilizate, în ce privește riturile și chiar repertoriul artistic. Iată cum îl descrie D. Cantemir: „Este un fel de ghicire, fiindcă moldovenii, în ajunul anului nou, încearcă să ghicească printr-un aranjament de vergi, cele bune și cele rele care trebuie să li se întîmple în cursul anului. În acest scop, ei întrebunțează chiar *fecle (tiliae)*, bobi și oale (*ollae*), așezate într-un anumit fel.“⁴¹⁾ În secolul nostru, obiceiul se face nu numai în ajunul anului nou ci și în ajunul și ziua de Bobotează (6 ianuarie) ca și în alte zile ale perioadei de primăvară — vară. Ceremonialul *vergelatului* este mult mai complex astăzi; uneori la grupul fetelor se alătură și tineretul masculin ori, *vergelatul* este însoțit de versuri speciale, scandate sau cîntate și se încheie, ca și alte obiceiuri românești, cu petrecere și cu masă comună. Obiceiul se mai numește și *leruit*.⁴²⁾

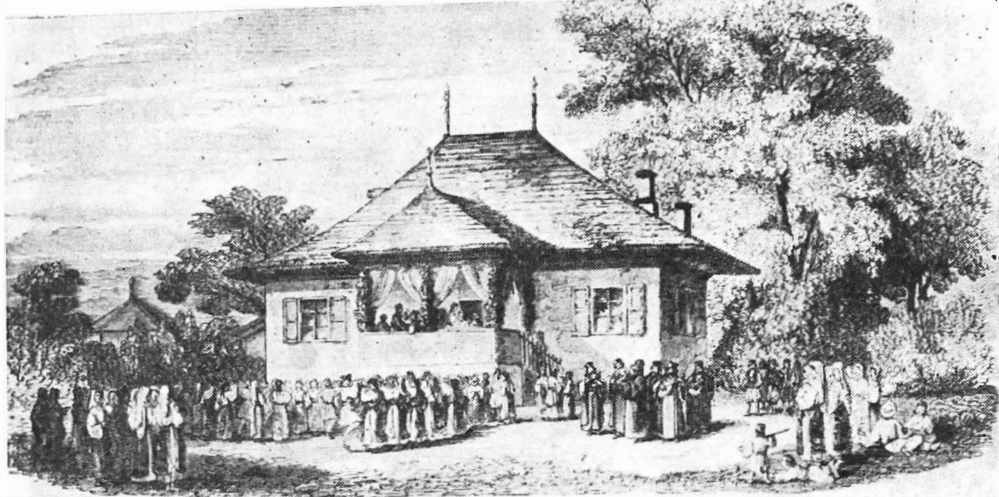
Are dreptate cunoscătorul realităților noastre de acum două sute de ani cînd deduce etimologia cuvîntului *Chiraleisa* din Kirie eleison și constată originea religioasă a obiceiului, care se desfășura în ajun de Bobotează: „Corespunde și-și datorește originea expresiunii uzitate în rugăciunile creștinilor. Anume, la 5 ianuar, la aprînsul luminilor, fiecare tată de familie face o cruce de lemn, pe care o învălesc foarte frumos, după darea de mîină a fiecăruia, cu o pînză albă, cu mățasă și cu sîrmă, și după vecernie, în chip de procesiune sacră, fiind înconjurată de o mulțime de copii, o poartă prin toate casele și repetă cît mai des cuvîntul *Kyraleisa*.“⁴³⁾ Obiceiul este pe cale de dispariție. În unele sate copiii merg prin sat strîgînd *chiraleisa* dar nu în ajun ci în ziua de Bobotează. Obiceiul menționat de Cantemir a fost observat probabil în mediul urban.

Dintre obiceiurile cu caracter agrar, Cantemir se ocupă de *Papalugă* (cap I, partea a treia, *Despre religia Moldovenilor*), al cărui text literar nu fusese încă indicat în nici un document. Descrierea obiceiului este aproape identică cu cel cunoscut de noi pînă în secolul XX. Și aici observația este minuțioasă, cu grijă în a reda amănuntele: „Vara, cînd din cauza secetei, se pare că semănăturile sînt în mare primejdie, oamenii de la țară îmbracă o copilă care n-a împlinit vîrsta de 10 ani cu o cămașă țesută din frunze de copaci și de alte ierburi. După dînsa merg toate copilele și toți băieții de vîrsta ei, și cu toții, cîntînd și jucînd, cutreieră toată vecinătatea și la oricine s-ar duce, babele obișnuiesc să le toarne pe cap apă

rece. Cuprînsul cîntecului este cam acesta: *Papalugă, sue-te la ceriu, deschide porțile, dă drumul ploilor ca să crească griul, alacul, meiul, etc.*“⁴⁴⁾ Și acest obicei, care poartă denumiri variate (*dodola, dodoloe, păpălugă, etc.*), străveche practică de invocare a ploii, în timp de secetă sau la zile fixe (jole sau marțile după Paști), este pe cale de dispariție. În secolul trecut și în primele decenii ale secolului nostru, conținea un număr mai mare de rituri, protagoniștii fiind copii sau tineri. Preluat de țigani, devine un prilej de cerșetorie. Deși melodiile de *paparudă* sînt variate, de la simpla intonare pe cîteva sunete pînă la melodii mai dezvoltate, ca urmare a contaminării cu alte genuri, obiceiul, nemaigăsînd înțelegere din partea maselor, dispare. În realitate astăzi, cînd mentalitatea oamenilor s-a schimbat — consecință a noilor condiții de viață și de muncă — obiceiul nu mai putea dăinui, mai ales că nu ajunsese la un repertoriu artistic valoros, care să-i permită revalorificarea pe un alt plan, așa cum s-a petrecut cu alte obiceiuri străvechi.

Meritul deosebit al lui Cantemir este de a ne fi semnalat un alt obicei, de mare vechime, căruia îi face o valoroasă descriere. Cînd am redescoperit obiceiul, într-un sat din Teleorman, în anul 1942, era pe cale înaintată de dispariție. Dar, datorită acțiunii de valorificare a trecutului prețios, în ultimele decenii a cunoscut forme noi de manifestare. Ca de obicei, cu curiozitatea istoricului patriot, Cantemir nu uită nici un amănunt. Vorbînd despre *Drăgaica* el spune: „După cum se vede, prin ea o înțeleg pe *Ceres*. Căci în acea vreme a anului, cînd încep să se coacă semănăturile, toate fetele tîranilor de prin satele învecinate, se adună și o aleg pe cea mai frumoasă dintre ele, căreia îi dau numele de *Drăgaica*. O petrec pe ogoare cu mare alai, o gătesc cu o cunună împletită din spice și cu multe basmale colorate și îi pun în mîini cheile de la jitnice. *Drăgaica*, împodobită în acest chip, se întoarce de la cîmp spre casă, cu mîinile întinse și cu basmalele fluturînd în vînt, de parcă ar zbura, și cutreeră toate satele din care s-a adunat lume s-o petreacă, cîntînd și jucînd laolaltă cu toate tovarășele ei de joc, care o numesc foarte des soră și mai marea lor, în cîntecele alcătuite cu destulă iscusință. Fetele din Moldova doresc din toată inima să aibă parte de această cînstire sătească, deși în cîntecele lor spun mereu, după datină, ca fata care a întruchipat *Drăgaica* nu se poate mărita decît aproape după trei ani“⁴⁵⁾. Obiceiul, după cum a remarcat eruditul domnitor, este un rit agrar de fecunditate și de fertilitate, care se practică în secolul nostru, într-o zi fixă, 24 iunie (în jurul solstițiului de vară, dată importantă în obiceiurile „păgîne“). Așadar, legătura cu *Ceres* nu este o simplă fantezie. Deși în trecut obiceiul

Charles Dounssault: *Hora, dans național valah*. Publicat în *Voyage illustre dans les cinq parties du monde*, 1846, Paris, de Adolphe Joanne



pare să fi avut o arie largă de răspîndire, în ultimul secol s-a menținut numai în câteva sate din cîmpia Dunării, în județul Teleorman; ca și la căluș, cu care este înrudit prin funcție, jucătoarelor li se impun unele interdicții (număr fix de ani succesivi de participare, 3 sau 7, căsătorie după ieșirea din ceată, deci trebuie să îndeplinească condiția de puritate) și obligații (să se adune la o casă anumită pentru a învăța repertoriul de cîntece și dansuri, să poarte un costum special de culoare albă, împodobit cu flori de sinziană). În forma cunoscută de noi din cercetările de teren și din publicații, aflăm că este alcătuită dintr-un mai mare număr de ceremonii și practici: purtarea unui steag împodobit, de către un băiat (singurul de sex masculin admis în grup), săbii și mai târziu, bastoane speciale, alegerea unei conducătoare, îmbrăcată în „miresă” și a unui „mire” (care poartă căciula și topor), dansul de virtuozitate, cu mișcări dificile, purtarea de coliere și brățări, primite de la fetele din sat, lenjerie de copil mic. Drăgaicele sînt însoțite de fluiier sau cimpoi care execută, heterofonic, melodiile vocale și apoi pe cele instrumentale de dans. Jocurile se fac în perechi și în cerc, cu bastoane care se țin mai tot timpul în sus... ceea ce i-a dat impresia lui Cantemir că dansatoarele zboară în aer. Repertoriul are o *formă amplă de suită*: una sau două melodii vocale în ritm *aksak* de doi timpi, continuate cu două sau trei dansuri (cu nume diferite) care au pătruns și în repertoriul general de dans al satului (fenomen similar și pentru căluș). În ultimele decenii, datorită valorii sale artistice superioare, deși dispărut din practica satului, a fost preluat și valorificat de formațiile de artiști amatori. De altfel, în ipostaza culeasă de noi, Drăgaica a cumulat mai multe funcții care treptat au fost înlocuite, devenind un joc-spectacol, de o valoare artistică superioară (muzical-coregrafică), cu funcție distractivă. Se poate afirma că în cei două sute de ani de la prima atestare, Drăgaica a suferit modificări esențiale, atât în funcție cît și în forma de manifestare, iar textul străvechi, o invocare

către „Drăgaica” (probabil o zeitate autohtonă a vegetației), la care se adaugă urări de belșug și sănătate, a fost contaminat cu idei noi, cu versuri avînd caracter satiric, cu intenție moralizatoare. În textul vechi străbat și aspecte ale vieții mizere a țaranului român:

„Hai Drăgaică, să sărim
Să sărim, să răsărim
Că știi iarna ce pățim:
Cu mălai din rișnicioară,
Cu pește din undicioară.
Au venit Drăgaicele
Să reteze spițele...
Drăgaicele mititecele
Mor băieții după ele...
Fata care e urită
Dă cu făinoară multă.
Vine vîntul și i-o suflă
Și rămîne tot urită
Și cu punga cheltuită...”

Nu vom ști niciodată dacă, în acest interval de timp, repertoriul s-a îmbogățit sau dacă această formă dezvoltată a existat numai în unele zone ale țării.

De mult interes se bucură informațiile despre obiceiurile din ciclul familial. Aflăm de existența bocitoarelor, în lumea satelor, și a profesionistelor bocitoare, în mediul urban, despre conținutul unui verș (de origine semicultă, considerat bocet), a unui rit curios; atîrnarea unei șuvițe de păr⁴⁶) la crucea de la mormîntul fratelui, etc. Cu preocuparea permanentă a istoricului pentru care amănuntele sînt semnificative, ne sînt prezentate câteva ceremonii din cadrul obiceiului de înmormîntare, de pe poziția intelectualului modern. De la început, el specifică dacă obiceiul este respectat de țărani, de boieri sau de militari. Subliniază ritul spălării defunctului, exprimarea durerii de către rude și vecini, felul doliului, jelirea timp de un an, în fiecare sîmbătă: „În general, toți, mai în fiecare sîmbătă, un an întreg, se adună la mormînt și plîng pe morții lor”⁴⁷). Cînd se referă la conținutul bocetelor, încheie astfel, după ce explică ideile pe care le exprimă: „și cîte alte jelanii de femei guralive”⁴⁸).

Textul de vers pe care îl citează este următorul :

„A lumii oint cu jele
Cumplita viață,
Cum se rupe și se taie
Ca cum ar fi o ață“⁴⁹).

Versurile aveau o mare vitalitate, originea lor cultă (poate chiar o creație a domnitorului) este evidentă. Cantemir le utilizează și în *Istoria Ieroglifică*, iar Miron Costin „își începea poezia „Viața lumii“ cu aceleași două versuri : cum semnaleză Al. Bistrițeanu în studiul citat⁵⁰).

Cantemir nu putea face distincție între boccete, adevărată creație artistică populară, cu caracter profan (din care nu străbate resemnarea sau dorința de renunțare la bucuriile vieții, ci dragostea de viață, revoltă împotriva morții) și creațiile semi-culte, influențate de biserică și compuse inițial de preoți și de cantori, în scopul înlocuirii bocetului și cântecelor ceremoniale populare funebre care sînt total opuse ideologiei religioase.

Totuși este sigur că bocetul propriu-zis exista, cuvîntul menționat de Cantemir putînd fi un refren specific genului sau o prelungire a versurilor, așa cum se observă în Banat. Cantemir scrie : „*Heoile* se întrebunțeză în cîntecele de jale, dar nu ca interjecție, ci probabil pentru a numi așa pe o anumită persoană“⁵¹). Cu aproape un secol înaintea lui D. Cantemir, francezul De la Croix descrie înmormîntarea unui Domn care, după afirmația lui, nu se deosebește de înmormîntarea altor categorii sociale și menționează folosirea instrumentelor muzicale cu acest prilej⁵²... „sînt tocmită bocitoare care folosesc instrumente ce produc sunete lugubre, pentru a-și întări durerea, înșirînd (în bocetele lor) frumoasele însușiri ale celui decedat. Această muzică reîncepe ori de cîte ori bocitoarele vîd întrînd un prieten al celui disoărut. ..Este unică atestarea sa despre atitudinea bocitoarelor : „femeile sînt datoare să vină cu rudele, să bocească lîngă mort și să-și smulgă părul“⁵³).

În cap. XVIII, *Despre ceremoniile pe care Moldovenii le observă la logodne și la nunți*, cărturarul, cu o minuțiozitate excesivă, descrie riturile și ceremoniile nunții, arătînd deosebiri pe categorii sociale. Materialul este prețios atît prin ineditul unor elemente cît și prin încercarea de interpretare a unor rituri. Lui îi datorăm primele orații de nuntă pe tema vînațoarei simbolice și iertăciunea, atestarea voalului roșu (pe care astăzi îl poartă încă albanezii, cu care avem multe elemente comune). Sînt desorise cîteva rituri specifice nunții : *păcăleala* mirelui la logodnă, cunoscută de multe popoare (cu mare frecvență în sudul Dunării), scandarea oratiilor în momente fixe, aruncarea cu cereale în biserică peste tineri, rit de fertilitate și de viață

îmbelșugată, obligația ca mireasa să rănină cu fața acoperită cînd privește pe nuntași și chiar în timpul dansului, etc. În expunerea sa, Cantemir are în vedere cele trei etape ale ceremonialului nupțial (*peșitul și logodna, nunta propriu-zisă și etapa postnupțială*). Merită a fi semnalate și alte cîteva ceremonii care au fost conservate pînă în zilele noastre pe o arie geografică limitată și anume : prinderea delegaților trimiși de mire la casa miresei pentru a-i anunța sosirea (cărora li se aplică un regim diferit, după cum sînt din mediul rural sau urban), întrecerea cu cai (învîngătorul primind recompensă de la mireasă), simularea luptei între cele două cete (a miresei și a mirelui), la sosirea mirelui și apoi la plecarea tinerilor din casa miresei, (după ce li s-a dat să bea „paharul de cale albă“), încercarea de a-i opri, de către rudele apropiate ale miresei, care înfig de-a curmezișul lor o sabie, în ușa. Din perioada postnupțială redă momentul important al răsplatei⁵⁴) castității miresei prin daruri, moment care a impresionat profund și pe alți intelectuali... și pedepsirea părinților miresei, în cazul cînd aceasta nu a fost „curată“. Împreună cu toți consingeniilor lor, părinții sînt ținuți, a treia zi după nuntă, să-și viziteze fiica „pe cale premare“, adică *via per magna*. Dacă fata nu a fost „curată“, mirele, împreună cu prietenii, înjugă pe părinți la o căruță strîcată și „dacă cineva va fi îndrăznit să-i elibereze, pe lîngă bătăi, ar fi fost chiar pedepsiți de judecător ca infractor al legilor și obiceiurilor țării.“⁵⁵) Și alți observatori sînt uimiți de acest obicei și-l comentează în fel și chip, arătînd grija părinților de a-și păzi fetele pînă la căsătorie,⁵⁶) mai ales în familiile bogate, deci pedeapsa este mai ușoară pentru boieri. În afara acestor numeroase informații, față de nunta din secolele XIX și XX, lipsesc totuși multe detalii semnificative : obiceiul ca fata să fie furată de viitorul soț⁵⁷) (din motive variate), bradul (steagul) împodobit de nuntă, ceremonia „învelirii“, repertoriul muzical și literar, cu excepția celor două orații ce au o tematică identică cu cele de astăzi. Analiza comparativă a obiceiului ne permite enunțarea cîtorva legi de „evoluție“ : renunțarea la unele elemente și ceremonii (voalul roșu ; lupta între cele două tabere mult atenuată azi și în zone limitate ; îmbogățirea repertoriului — sînt sate în care, pentru același personaj principal, au fost create mai multe piese ; pierderea funcției inițiale a unor ritualuri care se mențin în virtutea tradiției și a caracterului lor spectaculos și artistic).

Toate obiceiurile consemnate în opera marelui om de știință moldovean s-au transmis pe cale orală pînă în zilele noastre, cu transformări de diferite grade, în funcție de repertoriu și mod de desfășurare.

Importanța deosebită a descrierii faptelor folclorice din operele lui D. Cantemir, se datorea-

ză autenticității lor, fiind culese de pe o poziție științifică, interpretate în spirit critic și în lumina istorică comparativă. Sensibil la viața și arta poporului, pe care l-a cunoscut din copilărie, cărturarul moldovean, patriot înfocat și luptător pentru libertatea poporului, știe să utilizeze tradiția în reconstituirea trecutului istoric.

Prin atitudinea științifică pe care o adoptă în cercetarea și consemnarea elementelor de cultură populară, prin bogăția faptelor date la iveală, cărturarul de reputație europeană, Dimitrie Cantemir, a fost, pe bună dreptate, socotit primul etnograf și folclorist român.

1. *Descriptio Moldaviae*, 1716, traducere de pe originalul latinesc la 200 DE ANI DE LA MOARTEA AUTOTURULUI (21 august 1723) de Dr. Gorge Pascu București, ed. „Cartea Românească”, 1923.
2. *Hronicul vechimii a Romano-Moldo-Vlahilor*, trad. Gr. G. Tocilescu, București, 1901.
3. *Viața lui Constantin Vodă Cantemir*, trad. N. Iorga, București, 1924.
4. *Istoria Imperiului Otoman*, trad. I. Hodoș, București, 1877.
5. *Sistematizarea religiei mahomedane*, tradusă și în limba rusă, conf. Ștefan Ciobanu : *Dimitrie Cantemir în Rusia*, București, 1925. Contribuții valoroase la cunoașterea operei lui D. Cantemir au scris : Al. Bistrițeanu : *Creația populară ca preocupare și izvor de inspirație la D. Cantemir și N. Bălcescu*, în *Studii și cercetări de ist. lit. și folclor* ; tom. II. an II. 1953 p. 23—54 ; Florea Robu Florescu : *Elemente etnografice în opera lui Dimitrie Cantemir „Descriptio Moldaviae”*, în „*Studii și cercetări de ist. artei*” I, 2, 1953, p. 15—24 ; A. Fochi : *Dimitrie Cantemir etnograf și folclorist*, în rev. etnogr. și folclor, nr. 1 și 2, 1964, p. 119—142 ; Perpessicius : *Locul lui D. Cantemir în literatura română*, în vol. *Mentiuini de istoriografie literară și folclor* (1948—1956), București, 1957.
6. *Descriptio Moldaviae*, p. 150—172.
7. Idem p. 169, cap. I, partea II-a
8. Idem p. 161.
9. De la Croix, conf. *Panini de etnografie românească în opera memorialistică a unor călători străini* (sec. XVII—XVIII) de Paul Simionescu și Paul Cernovodeanu, Revista de Etnografie și Folclor, ed. Academiei R.S.R., București, 1972, nr. 5, p. 390. Descrie câteva momente ceremoniale ale nuntii și înmormântării în *O relațiune neobservată despre Moldova sub domnia lui Antonie-Vodă Ruset* (1676), București, 1939, în An. Acad. Rom. ist., s. III, t. 19, p. 124—125.
10. *Descriptio Moldaviae*, p. 170
11. Sulzer : *Geschichte des Transalpinischen DACIENSIS*, vol. 2, Wien, 1781. „doina o fredonează valahii ori de câte ori vrea să cînte pentru el, în gînd, ceva din lume, fără să spună cuvinte sau versuri... Fa nu este numai un „preludiu muzical” la cîntecele de război... 2, vol. II, p. 321.
12. D. Cantemir : *Viața lui Constantin-Vodă Cantemir*, p. 63.
13. Vezi Gh. Ciobanu : *Un cîntec al lui Dimitrie Cantemir în colecția lui Anton Pann*, Rev. de folclor, 1957, nr. 3.
14. *Viața lui Constantin Cantemir Vodă*, p. 63—64
15. Samuel E. Bring : *F. H. Weismantells Dagbok, 1709—1714*, Stockholm, 1928.
16. Idem, p. 426. Nu putem acorda încredere legendei pe care o debitează.
17. *Descriptio Moldaviae* p. 157.
18. „Cred că sînt niște nimfe din văzduh adeseori cuprinse de iubire pentru tinerii mai frumoși. Din această cauză, dacă vreun tînăr este cuprins de o

- dată de paralizie... o atribuie nu altora decît acestor „frumoase”, *Descriptio Moldaviae*, p. 170
19. *Descriptio Moldaviae*, p. 158.
 20. Idem p. 163.
 21. *Hronicul...* op. cit. p. 217.
 22. Idem p. 62.
 23. B. Petriceicu Hajdeu : *Arhiva istorică a României*, tom. II, București, 1865.
 24. Simion Dascălul : *Letopiseșul Țării Moldovei pînă la Aron Vodă*, p. 57.
 25. *Descriptio Moldaviae*, p. 156.
 26. Idem p. 156.
 27. Idem p. 156—157.
 28. Alexandrina Istrățescu : *Noua și adevărata narațiune a călătoriei făcută din anul 1632 pînă la 1639 în Tartaria, Circazia, Abazza și Mengrelia, unde se povestesc multe întîmplări străni și curioase*, București, 1933, Despre lăuta cu trei coarde ; vezi și Weismantel, op. cit. . . p. 239.
 29. „Ceea ce nu se obișnuiește nici în țara noastră și nici în vreo altă țară”, op. cit. p. 239.
 30. Ibidem.
 31. Franz Babinger. *O relațiune neobservată despre Moldova sub domnia lui Antonie Vodă Ruset* (1676) p. 134—135.
 32. *Descriptio Moldaviae*, p. 171
 33. *Hronicul vechimii a Romano-Moldo-Vlahilor* op. cit. p. 33.
 34. *Istoria Imperiului Otoman*, op. cit. p. 217.
 35. p. 251, conf. A. Fochi : *Dimitrie Cantemir etnograf și folclorist*, Rev. de etnografie și folclor, nr. 2, 1964, p. 130, vezi și nota 5.
 36. Idem p. 171.
 37. *Descriptio Moldaviae* p. 171.
 38. N. Iorga : *Istoria Românilor prin călători*, vol. I p. 368.
 39. Mircea Eliade : *De Zamemoxis a Gengis-Khan, Etudes comparatives sur les religions et le folklore de la Dacie et de l'Europe orientale*, Payot, Paris 1970, p. 25.
 40. Idem op. cit. p. 145.
 41. *Descriptio Moldaviae*, p. 172. În alte traduceri... linte, fasole. . .
 42. „Leruit” se numește și petrecerea organizată de feciori în câteva sate din Transilvania, prima săptămîna dintre Paști și Rusalii.
 43. *Descriptio Moldaviae* p. 171. Vezi și *Opere de Ion Creangă*, București, 1933, p. 21 (vezi și *Literatura românească de ceremonial. Condica lui Gheorghachi*, 1762. Studiu și text de Dan Simonescu ; București, 1939, p. 160. Termenul a circulat cu numiri variate : chiralisa, ciurlezu, etc.
 44. *Descriptio Moldaviae*, p. 171.
 45. Idem p. 169—170.
 46. Idem p. 165.
 47. Ibidem
 48. Ibidem
 49. Ibidem.
 50. Al. Bistrițeanu, op. cit. p. 35—36.
 51. *Descriptio Moldaviae*, op. cit. p. 170.
 52. De la Croix, op. cit. p. 135.
 53. Idem
 54. Vezi și F. B. Florescu op. cit. p. 20
 55. *Descriptio Moldaviae*, p. 163 ; vezi și Samuel Bring, op. cit. p. 240
 56. I. St. Raicevich : *Osservazioni storiche naturali e politiche intorno la Valachia e Moldavia*, Napoli, 1788, p. 251.
 57. *Călători străini despre Țările Române*, vol. I, p. 419. Anton Verancsisc scrie : „În privința încheierii căsătoriilor și a respectării lor, aceleași obiceiuri și aceleași legi sînt pentru toți, dar la oamenii de rînd neîngrădirea este încă și mai mare. Căci pe fetele pe care vor să le aibă ca tovarășe de viață ei mai adeseori le răpesc decît primesc să le fie date în căsătorie, socotind că așa este mai cu cale, și că în chipul acesta legătura între soți va fi mai mare decît prin bună învoire, sau de la prima pețire. . .”

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

Témoignage historique: Démètre Cantemir *

Dr. VASILE TOMESCU

A l'époque où elle donnait au monde son Encyclopédie et où elle projetait sur l'esprit humain ses «Lumières», la culture française prenait connaissance de certains oeuvres de valeur dues à des Roumains de haut savoir. Parmi celles-ci se situent au premier plan les oeuvres de Démètre Cantemir, précieuses contributions à l'histoire et à l'ethnographie. Il s'agit tout d'abord de son *Histoire / de / l'Empire Othoman / Où se voyent les causes de ses aggrandissements / et / de sa décadence. / Avec des Notes très-instructives / Par S.A.S. Demetrius Cantemir ; / Prince de Moldavie. / Traduites en François par M. de Jonquières, Commandeur / Chanoine Régulier de l'Ordre Hospitalier du Saint Esprit de Montpellier. A Paris Chez Louis-Etienne Ganeau, rue Saint Jacques, vis-à-vis Saint Yve., à Saint Louis. M-LC.XIII Avec Approbation & Privilège du Roy. De l'Imprimerie de Ballard, fils, au bas de la rue S. Jean de Beauvais, à Sainte Cécile, 1743*¹. Dans la lettre du 22 Décembre 1742, dédicacée par Desmoletz et adressée par celui-ci au Comte de Noailles (publiée dans le deuxième volume du dit ouvrage), l'auteur est présenté en ces termes : «illustre par ses vertus et par l'étendue de ses connaissances».

Cantemir avance l'idée du cycle de «grandeur et décadence», même thème que celui que,

plus tard, reprendront Montesquieu et Vico («Corsi et ricorsi»). Le prince moldave y expose aussi sa théorie de la musique, ainsi qu'il résulte du manuscrit No. 4023 de l'an 1751, conservé à la Bibliothèque Nationale de Paris, intitulé *Essai sur la musique orientale comparée à la musique européenne, où l'on tâche de donner une idée générale de la musique des Peuples de l'Orient, de leur goût particulier, de leurs règles dans le chant et la combinaison des tons avec une notion abrégée des principaux instruments, par Ch. Fonton, jeune de Langue de France, 1751, A Constantinople*.

En signalant l'existence de ce manuscrit, l'ethnographe Teodor T. Burada² l'a décrit comme suit :

«Sur le deuxième feuillet, se trouve la dédicace suivante : «A Monseigneur Rouillé, marquis de Jouy, Ministre de la Marine et secrétaire d'Etat».

Le manuscrit constitue un gros volume, comprenant deux parties ; relié en cuir rouge foncé. Le papier en est épais, un peu jaunâtre ; il est long de 22 centimètres et demi et large de 18 centimètres.

La deuxième partie a pour titre : «*Aventures de Zélide et de Feramé*. Histoire romanesque écrite en Persan, traduite du Turc en français.».

La I^e partie où l'on parle de Démètre Cantemir comprend 143 feuillets et contient les articles suivants :

* Du volume : *Histoire des relations musicales entre la France et la Roumanie*, Bucarest, Editions Musicales, 1973.

a) *Introduction*. b) *Article I-er*. De l'opinion des Orientaux sur l'origine de la musique. *Article II*. Du genre de musique des Orientaux et de leur goût particulier. *Article III*. Des règles générales de la musique orientale.

Vient ensuite la description des instruments suivants avec leurs formes dessinées : 1) Le *Nei* ou *Nai*. 2) Le *Tambour*. 3) Le *Miscal*. 4) Le *Violon*. Ensuite, la figure 5 qui représente un divan turc et plusieurs Turcs et Turques qui jouent des instruments mentionnés.

Le manuscrit contient encore six *airs*, notés dans le système linéaire : *I-er Air Turque* ; *II-e Air Arabe* ; *III-e Air de Cantemir* ; *IV-e Danse grecque*, plus deux autres sans noms.

Burada continue sa description : «Voici ce qu'on trouve dans le discours préliminaire du manuscrit, relativement à Cantemir : «En vérité, tout juge qui ne s'en occupe pas, devra —néanmoins— n.n.—/ admettre que la musique orientale a un charme et des beautés bien à elle, qui ne sont qu'à elle. Il est vrai que l'oreille ne saurait concevoir ces beautés que lorsqu'elle en aurait une longue acoutumance, ce qui ne peut que beaucoup coûter à une oreille italienne ou française, mais c'est bien

Histoire de l'Empire Othoman, de Cantemir, Paris, 1743.



Un portrait de Démétrius Cantemir dans sa jeunesse.

HISTOIRE

DE

LEMPIRE OTHOMAN,

OÙ SE VOYENT LES CAUSES

DE SON AGGRANDISSEMENT

ET

DE SA DECADENCE.

Avec des Notes très-instructives.

Par S. A. S. DEMETRIUS CANTEMIR;
Prince de Moldavie.

Traduite en François par M. DE JONQUIERES,
Commandeur, Chanoine Régulier de l'Ordre
Hospitalier du Saint Esprit de Montpellier.

TOME I.



A PARIS,

Chez HUART, Libraire & Imprimeur de Monseigneur
le Dauphin, proche la Fontaine S. Severin, à la Justice.

M DCC XLIII.

Avec Approbation & Privilège du Roi.

la même chose pour notre musique par rapport à celle des Orientaux. La nôtre ne pourra leur plaire et pareillement insensibles lui seront-ils que les rochers, aux accents de Lulli et de Tartini, cependant qu'ils s'enthousiasment au chant d'une aria du fameux *Cantemir*. Faut-il pour cela que quelqu'un s'élevât contre eux et les taxât de manque de goût? Cela — à mon avis — ne serait pas d'un jugement sain et sans parti-pris».

Encore qu'approfondies et poursuivies à Paris même, les recherches de T.T. Burada concernant la contribution de Cantemir à l'étude de la musique orientale ne mentionnent pourtant nulle part que les spécialistes ont pris connaissance des mérites du prince moldave relativement à l'étude de cette musique, lorsque, en 1838 la «Revue et Gazette musicale» publia, pour la première fois, dans son 43-e numéro (du 28 octobre), le contenu de *l'Essai de Fonton* inséré dans l'Introduction et l'article signé par J. Adrien de la Fage.

«Le traité qu'on va lire est un abrégé d'un petit ouvrage écrit en 1751, par C. Fonton, alors jeune de langue de France à Constantinople, qui, se trouvant sur les lieux, était à même d'entendre et d'examiner cette musique, encore aujourd'hui peu connue en Europe. Son ouvrage, destiné à être imprimé, n'a pas vu le jour». En publiant l'essai de Fonton qui «à l'époque de sa rédaction, avoit le mérite d'être le premier à donner des développements sur cette matière», «nous fc-

rons encore observer que nous n'avons rien changé au texte, sauf quelques légères corrections qui nous ont paru indispensables.»

„La musique a été principalement cultivée en Turquie depuis le règne de Mahomet IV... Un nommé Osman Effendi s'y est, entre autres, beaucoup distingué. Il a fait plusieurs élèves qui, à leur tour, en ont fait d'autres, et ont transmis ainsi ce bel art jusqu'au temps d'Ahmed III, dont le règne a été illustré par un grand nombre de musiciens célèbres. Démétrius de Cantemir, prince de Moldavie, a été un des plus fameux. Son bon goût a donné un grand lustre à la musique orientale. Il est l'auteur de plusieurs airs turcs qui ont eu beaucoup de succès, et qu'on entend encore avec plaisir. Dans l'histoire de l'empire ottoman qu'il a faite en latin, et dont nous avons une traduction française, ce prince s'attribue la gloire d'avoir introduit les notes dans la musique orientale, je ne sais sur quel fondement; car il est constaté, et nous en parlerons encore plus amplement dans la suite, que les Orientaux n'ont point de notes comme nous, et n'en connaissent pas, à moins que par ce terme Cantemir n'entende toute autre chose que les caractères notés sur le papier et destinés à marquer la différence des tons, ce qui serait s'exprimer improprement et contre l'usage ordinaire. Quoi qu'il en soit, on ne peut pas ôter à ce grand homme le mérite particulier et le talent qu'il avait pour la musique. Cet art, depuis lui, loin de se perfectionner, décline tous les jours et il est à craindre qu'il ne se perde bientôt entièrement“ (p. 425).

Le même périodique, dans son numéro suivant, ajoute de nouvelles qualités au portrait de Cantemir-musicien, l'auteur lui attribuant le mérite d'être un «virtuose du tambour»: «Le Tambour...s'il faut en croire les Orientaux, ils l'ont reçu du philosophe Platon, qui selon eux, possédait parfaitement la musique, et qui fut l'inventeur de cet instrument, sur lequel il jouait plusieurs airs qu'il avait composés lui-même et qui, on prétend, se sont conservés jusqu'à présent.

Cet instrument est assez agréable de lui-même; cependant, pour plaire, il faut qu'il soit touché d'une main habile. Le prince Démétrius de Cantemir, fameux par ses talents pour la musique, s'est encore rendu célèbre par sa dextérité à jouer du tambour. L'Empereur Ahmed III, sous lequel il vivait, en faisait ses plus chères délices tant qu'il l'eut auprès de sa personne».

La célébrité de Cantemir en tant que musicien à Constantinople ne représente pas un fait isolé dans les relations de la Moldavie avec le monde turc. En effet, la «Revue musicale de Paris⁴ dans un article consacré à la *Musique orientale* et signé par Raouf Yekta Bey de Constantinople, nous apprend que le compositeur de la pièce musicale *Le Sémai* dans le mode Hidjaz (chromatique oriental)

— un dénommé *Isac*, au temps du Sultan Sélim III (1789—1808) — „était un Juif né à Constantinople; d'abord il avait choisi la viole d'amour, qui était très en vogue dans ce temps-là chez les Turcs, et avait acquis une certaine célébrité sur cet instrument; mais lorsque Miron, habile joueur de la viole d'amour, est venu de Moldavie à Constantinople, Isac a vu que son jeu restait fort inférieur à celui de Miron et qu'il lui était impossible de conserver sa position; il laissa son instrument pour choisir le tambourin de mandoline».

Dans d'autres ouvrages — *Descriptio antiqui et hodierni status Moldaviae et Hronicul vechimei Romano-Moldo-Vlahilor*⁵, Cantemir fera connaître à l'Europe de son époque l'origine latine, l'ancienneté de la race roumaine et les caractères spécifiques de la vie et de la culture musicale du peuple roumain.

Erudit, historien, homme de lettres et théoricien de la musique, membre de l'Académie de Berlin, Démètre Cantemir, prince de Moldavie (1673—1723) représente, dans le cadre des relations culturelles roumano-françaises, un moment des plus importants, la spiritualité française ayant pris conscience — tel que lui-même en témoigne⁶ — de son érudition: «J'ai composé un petit livre en turc, contenant l'art de la musique; je l'ai dédié au présent empereur Achmed II et j'apprends qu'on s'en sert partout pour apprendre cet art. Peut-être trouvera-t-on étrange en Europe que je révèle ici le goût de la musique chez une nation réputée barbare parmi les chrétiens. J'avoue que la barbarie régnait parmi les ottomans dans l'enfance de leur empire, leurs princes n'ayant alors d'autres pensées que d'étendre leur domination. Mais le temps ayant mis fin à leurs premières conquêtes, les arts, fruits ordinaires de la paix, ont trouvé place à leur tour dans ces esprits jusque-là féroces; la politesse aujourd'hui s'y fait tellement remarquer, qu'on n'y aperçoit pas la moindre trace de l'ancienne grossièreté. J'ose même avancer que la musique des Turcs est beaucoup plus parfaite que celle de l'Europe du côté de la mesure et de la préparation des mots, mais aussi elle est si difficile à comprendre qu'à peine trouvera-t-on trois ou quatre personnes qui connaissent à fond les principes et les délicatesses de cet art dans une aussi grande ville qu'est Constantinople, au milieu de la plus nombreuse cour qui soit au monde, et parmi une infinité de gens qui se piquent de quelque goût pour la musique». Et de continuer: «Peut-être un jour, si Dieu me donne la santé et le loisir, pourrais-je donner un Traité séparé où j'exposerai cet art dans toute son étendue, de la manière dont il est rédigé par les Orientaux».

Il s'agit sans doute de l'ouvrage signalé par F.—J. Fétis dans son article sur Cantemir⁷: «On a aussi de ce prince une *Introduction à*

la musique turque en moldave, manuscrit in 8° qui se trouve à Astrakhan...

A l'appui de notre affirmation concernant l'importance du «moment Cantemir» face à la culture française, on trouve dans la *Grande Encyclopédie — Inventaire raisonné des Sciences, des Lettres et des Arts, par une société de savants et de gens de lettres* (Lamirault & C^{ie}, Paris), le passage suivant : «Démètre Cantemir fut le Roumain le plus instruit de son temps et bien qu'il ait joué un assez grand rôle politique, il s'est surtout rendu célèbre par ses ouvrages littéraires et son immense savoir. Il eut comme précepteurs des maîtres distingués, parmi lesquels on remarquait surtout Cacavelas, célèbre professeur de philosophie, originaire de l'île de Crète. Il connaissait une foule de langues, entre autres le turc, le persan, l'arabe, le grec moderne, le grec ancien, le latin, l'italien, le russe, le roumain, le slave et le français. Il était également versé dans la philosophie, l'architecture, la musique et la géométrie» (pp. 110—11, t. IX). Ses précepteurs furent : Iacomi (philosophie), Meletie (l'Art), Nefi-Ogli (astrologie), Saadi-Efendi (mathématiques), Chiemani-Ahmed et Angeli (musique). Quant à ses connaissances en musique, rapportons-nous à Marcel Montandon : «Ce prince — nous dit-il — un des savants les plus universels de son temps... qui fonda pour son ami Pierre le Grand l'Académie de Saint-Petersbourg et fut membre de celle de Berlin, avait étudié à fond la musique turque, qu'il préférait de beaucoup, comme Lady Montague, à la musique italienne, «pour la finesse de ses intonations et de ses intervalles, pour la variété rythmique de ses *dioum-tek tekka* alternés à l'infini et pour la stricte appropriation des airs aux paroles».⁸

Enfin, derniers témoignages, mais non des moindres, la Bibliothèque Sainte-Geneviève de Paris a inscrit sur son frontispice — parmi d'autres illustres noms — celui de Cantemir et au Musée de peinture et de sculpture de Rouen on conserve un portrait particulièrement intéressant du prince roumain, attribué à Jean Baptiste van Mano, datant de l'époque où Cantemir séjournait à Constantinople pour ses études (1693—1710). Suivant la description de N. Iorga, il y est représenté portant une «perruque aux longues boucles, la cravate en dentelles et l'épée de gentilhomme français de l'époque de Louis XIV ; mais, en même temps, le turban et les détails de vêtements de ses maîtres turcs. Voilà bien l'image des deux influences qui se croisaient dans son esprit aussi bien que dans la vie même de sa patrie». Iorga précise également que le prince Cantemir «avait fréquenté, pendant un long séjour comme otage de son père, à Constantinople, le Palais de France ; il était personnellement lié avec les ambassadeurs qui appréciaient son grand savoir d'orientaliste»

Bien mieux que certains détails de costume, son éducation intellectuelle témoigne des rapports structuraux qui existaient entre ce brillant rejeton de la race roumaine et l'histoire et la philosophie française de son temps. C'est encore N. Iorga, qui nous le dit, en montrant que dans l'ouvrage précité (*Hist. de l'orig. ...*) Cantemir «a utilisé beaucoup de sources, parmi lesquelles certaines en italien et en français, comme l'ouvrage italien de Garzoni sur Venise et la Sainte Ligue ainsi que les Mémoires de Delacroix ;⁹ il connaissait aussi le Dictionnaire de Moréri, dans lequel il n'a pas trouvé seulement une large information, mais aussi certaines tendances qui procèdent de la «philosophie» française du XVIII^e s.»¹⁰.

Que l'érudit moldave ait eu en effet une solide culture européenne—comprenant tout ce que celle-ci avait accumulé jusqu'à son époque — nombre de ses conceptions en témoignent. Ainsi, dans son *Essai philosophique Sacrosanctae scientiae indepugnabilis imago*, reprend-il sous une forme métaphysique, les théories du philosophe flamand Jean Batista van Helmont concernant l'existence de l'atome en tant que fondement de la matière, en même temps que la thèse de Saint-Augustin sur la signification du Temps («le Temps est le moyen par lequel nous mesurons le mouvement des corps»). Pareillement, son *Histoire hiéroglyphique* a pu être rapprochée — en tant que modalité d'élaboration d'un roman-pamphlet—du *Roman de Renart*. Enfin d'autres de ses ouvrages s'appuient sur des faits puisés chez Orbini, Beaujours, Pie II (les *Commentaires*) et Philippe Cluvier dont l'*Introductio in universum geographiam tam veteram quam novam* (Leyda, 1629) lui a fourni — comme il l'avoue lui-même — des informations dont il s'est servi dans sa *Descriptio Moldaviae...*, l'ouvrage de caractère historique-géographique-ethnographique déjà mentionné. De fait, ses références d'ordre ethnographique sont dues, plus d'une fois à ses connaissances de la vie et de la spiritualité françaises dont le contact lui était facilité par ses relations avec l'Ambassade de France à Constantinople aussi bien que par ses lectures d'auteurs français et occidentaux en général. On s'en rend compte lorsque — dans la même *Descriptio Moldaviae* (Partie politique Chap. XVII) — pour faire valoir l'originalité des danses populaires moldaves, il les rapporte aux danses françaises et polonaises :¹¹ «Chori moldavici longe quam inter caeteras gentes alia est ratio. Non enim bini vel quaterni saltant, ut Galli Polonive, sed plures simul personae vel circulum, vel longam seriem componunt, neque id facile nisi in nuptiis. Quod si omnes manibus inter se junctis per circulum saltent, ac pari et composito passu a dextra in sinistram moventur, *Chora* dicitur ; quod si autem in longam seriem dispositi, conjunctis licet manibus, ita tamen, ut extrema libere rema-

neant, per diversas flexiones rotentur, id polonico vocabulo *Dancz* insignire conserveverunt. In nuptiis, antequam sacerdotalis benedictio desponsatos conjugat, in aulis et plateis saltari solenne est, idque duabus seriebus, virorum una, feminarum altera. Utrique eligitur dux, vir senex et honestus, qui baculum vel auro pictum, vel aliis coloribus variegatum in manu tenet, cujus extremo strophium phrygio exornatum opre obvolvitur. In primo progressu unus ducum a dextra in sinistram, alter a sinistra ad dextram sequaces trahit, ita ut faciem facies respiciat, postea inverso ordine dorsum dorso obvertitur, tandem in sinuosas flectiones uterque chorus rotatur, idque ne confundantur, adeo lente, ut vix moveri seriem animadvertas. In utraque serie quilibet pro suae dignitatis gradu destinatum sibi locum occupat, feminae et filiae baronum eodem, quo mariti et parentes honore habentur. Primas tamen semper tenet dux chori, secundas paranymphus, tertias sponsus. Eodem loco in mulierum serie paranympha et sponsa obtinent, licet reliquis gradu multo fuerint inferiores. At post coronationem commiscetur uterque exercitus, et in gyrum rotatur, ita ut maritati suam uxorem quilibet, coelibes vero virgines sibi nobilitate pares dextra manu teneant, et circumvertant. Nonnumquam etiam in triangulum, quadrangulum et ovi figuram, aut alias irregulares chorea agi solet, pro lubitu et dexteritate ducentium».

(«Les danses sont, chez les Moldaves, tout-à-fait autres que chez les autres nations. Ils ne dansent pas, comme les Français ou les Polonais, par deux ou par quatre, mais plusieurs, en rond ou en file. D'ailleurs, ils ne sont pas facilement danseurs, sauf dans les mariages. Lorsqu'ils se donnent la main pour danser en rond, en faisant de droite à gauche les mêmes pas, les pas qu'il faut, ils appellent cela danser la *hora* ; lorsqu'ils se rangent en file et se tiennent par la main, de telle sorte que la tête et la queue de la file demeurent libres, et qu'il vont tout autours en faisant différents détours, cela s'appelle, par un mot emprunté aux Polonais, la «danse». Aux mariages, avant la cérémonie, ils accoutument de danser dans les cours et dans les rues des villages, se mettant les uns derrière les autres, une rangée d'hommes, une rangée de femmes. Pour chacune de ces rangées, on choisit un conducteur, d'habitude homme âgé et honnête, qui tient à la main un bâton doré ou tacheté, un mouchoir joliment brodé, noué au bout. Aux premiers pas, l'un des conducteurs entraîne sa file de gauche à droite, en sorte que les deux rangées finissent par se trouver l'une en face de l'autre ; ensuite, ils se retournent dos à dos, après quoi chaque file dessine de lents mouvements en courbes et pour ne pas se mêler à l'autre, chaque rangée tourne si lentement qu'on ne se rend même plus compte qu'elle bouge.

Dans chaque file, chacun a sa place, suivant son état. Les dames et les demoiselles ont leurs places suivant l'état de leurs maris ou parents. Pourtant, c'est toujours le conducteur qui conserve la première place ; la deuxième, revient au parrain, la troisième au marié. Les mêmes places reviennent dans la file des femmes à la marraine, à la mariée, même si ces deux appartiennent à un degré social moindre que les autres. En fin de compte, les deux files s'entremêlent et dansent en rond, en sorte que tout homme marié tient sa femme par la main droite et que les damoiseaux ont à leur main une jeune fille qu'ils font tourner. La hora tourne parfois dans trois ou quatre coins ou encore prend la forme d'un oeuf, selon la volonté et la maîtrise du conducteur»).

De son vivant et surtout après la publication de ses ouvrages, les milieux culturels français vont accorder tout leur intérêt à la personnalité et aux conceptions de Cantemir et plusieurs parmi les auteurs s'y référeront. Tels, J. B. Bounguigon d'Anville (1697—1787), auteur d'une carte intitulée *Moldaviae Principatus, dolineante Principe Demetrio Cantemir*, dont le manuscrit se trouve à la Bibliothèque Nationale de Paris ; ou J. B. Toderini qui, après avoir pendant cinq ans fait des recherches sur la vie et la culture de Constantinople, cite dans le chap. XVI (*De la musique*) de son livre intitulé *De la littérature des Turcs... traduit de l'italien en françois par Mr. l'Abbé de Cournand, lecteur et professeur royal*¹², un passage tiré de *l'Hist. de l'orig. . .* du prince Cantemir, en tant qu'exemple éloquent de ce qu'aura réalisé dans l'histoire la force humanisante de la musique : «Les Turcs n'avoient point l'art ou la science de la musique avant l'an de l'hégire 1074 (de J. Chr. 1677) où Amourath IV prit Bagdad. Ce conquérant féroce avoit ordonné que trente mille personnes fussent égorgées sous ses yeux. Cette cruelle boucherie étoit déjà exécutée en grande partie, lorsque Chah Couli, l'orphée de la Perse, trouva moyen de se présenter devant le féroce Sultan, en chantant sur la harpe la ruine tragique de Bagdad, & le triomphe du vainqueur, avec un enthousiasme excité par le sentiment le plus passionné. Le concert fut si touchant & si merveilleux, que le cœur dur de ce prince barbare s'amollit & il ne put s'empêcher de verser des larmes de compassion. Le carnage fut suspendu & l'excellent joueur d'instrument sauva la vie à un peuple immense. Ce furent eux qui firent goûter aux Turcs, & répandirent parmi eux la science si intéressante de la musique». Toderini s'empresse de souligner ici le rôle du prince moldave dans la culture musicale orientale : «Depuis l'an 1691 de l'ère chrétienne, le savant prince Cantemir s'appliqua à apprendre la musique turque sur les instruments & en étudia la difficile théorie. Ensuite, à la prière de Daul

Ismail Effendi, trésorier de l'empire, & de Latif-Ktelebi, trésorier du sérail, l'un & l'autre grands amateurs & connoisseurs dans cet art, il composa un savant traité de musique en langue turque, & le dédia au Sultan Achmed II. Ce livre est très rare aujourd'hui, quoique l'auteur dise : «J'apprends qu'on s'en sert partout pour apprendre cet art» (*His. Ott.*, tome 2. p. 237). Et Toderini continue : «Le manuscrit que j'ai retrouvé de Cantemir, écrit en langue turque, sans préface & sans dédicace, étoit intitulé *Tarifu ilmil-musiki ala voghi machus* ou Explication de la science de la musique d'une manière plus détaillée. Les Turcs doivent à Cantemir les notes de musique que le premier il appliqua à des airs turcs & il en composa un petit livre très-rare. On les entend toujours avec plaisir, & on les appelle les airs de Cantemir. Après beaucoup de recherches pénibles, je suis venu à bout d'en retrouver un exemplaire. J'ai vu les notes qui étoient des lettres & des nombres turcs, comme en usaient les anciens grecs (*Alipii tubulae*) & latins pour les lettres de leurs alphabets, & les italiens encore, avant que Benoît (!) d'Arezzo eût trouvé les points, auxquels, trois cents ans après, Jean de Muris de Paris substitua les notes dont nous nous servons à présent» (*J. B. Toderini, ibid.*)

Enfin, un chroniqueur français de l'époque d'Antiochus Cantemir nous confirmera l'écho suscité dans la société roumaine par les contributions de Démètre Cantemir au domaine musical. Il s'agit du même Jean Louis Carra-précité : «Demetrius demeura à Constantinople jusqu'en l'an 1690. Durant son séjour, il s'appliqua à la langue turque & à la musique. On peut juger des progrès qu'il fit dans cette science

par les notes de musique qu'il introduisit le premier parmi les Turcs, & par plusieurs pièces de sa composition, qu'on chante encore aujourd'hui avec plaisir, et qui sont très goûtées des connoisseurs de la nation» (*op. cit.*, p. 86).

Dans l'ouvrage *Moeurs, usages, costumes des Othomans et abrégé de leur histoire*; par A (ntoine) L(ouis) Castellan, Auteur des *Lettres sur la Morée et sur Constantinople*; avec des éclaircissements tirés d'ouvrages orientaux et communiqués par M. Longlès. Six vol. in — 18 ornés de soixante et douze planches / Tome sixième. Paris /Nepveu, Lit. passage des Panoramas, no. 26, 1812, au chapitre *Musique* (pp. 215—220), on peut lire : «Cantemir donne la liste nombreuse de tous ces musiciens, et il ajoute que c'est à lui-même que les Turcs sont redevables des notes pour conduire les airs, méthode qui leur étoit inconnue et qu'il avait inventée. M. Mouradja —d'Ohsson dit qu'il ne reste pas le moindre vestige de cette méthode inventée par Cantemir. Ce dernier composa aussi un petit livre en langue turque, sur l'art de la musique, et il le dédia à Achmed III. Il avance, et en cela il est de l'avis de Milady Montagu, que la musique turque est préférable à la musique italienne, du côté de la mesure et de la proportion des notes; mais aussi, avoue-t-il, elle est si difficile à comprendre, qu'à peine trouve-t-on dans Constantinople, trois ou quatre personnes qui sachent à fond les principes et les délicatesses de cet art».

Le volume *Description de l'Egypte ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Egypte pendant l'expédition de l'ar-*



Demoiselle Valaque



Gentilhomme Valaque



Princesse de Valaque.

mée française par Villoteau (Guillaume-André) / Seconde édition (première : 1812, n.n.) Dédicée au roi / publiée par C. L. F. Panckoucke / Paris / Imprimerie de C. L. F. Panckoucke M.D. CCC.XXVI, Chap. De l'art musical en Egypte, article VIII (pp. 39—41). Des signes ou notes de la musique des Arabes et des Orientaux en général, et des moyens que nous avons employés pour exprimer ces notes avec nos notes de musique européenne offre une abondance de témoignages : «Les Orientaux ne connaissaient point de signes pour noter leur musique arabe il y a deux cents ans. Ce fut Démétrius de Cantemir qui inventa, il y a cent et quelques années ceux dont on se sert aujourd'hui dans quelques contrées de l'Orient, et particulièrement en Turquie». Et l'auteur français explique les circonstances qui ont facilité l'initiation du prince moldave dans l'art musical de l'Orient ; «Démétrius Cantemir était issu d'une famille illustre de la Tartarie (sic). Il naquit en 1673. Son père était gouverneur de trois cantons de la Moldavie. Celui-ci envoya son fils à Constantinople pour s'y instruire. Démétrius de Cantemir demeura dans cette ville pendant près de vingt ans. Là, il se livra à l'étude de la langue turque et de la musique et il fit des progrès rapides. Ce fut pendant ce temps qu'il imagina les notes de musique dont on s'est servi depuis en ce pays et dans plusieurs autres pays de l'Orient. Ces notes ne sont autre chose que les lettres de l'alphabet turk, qui à très peu de chose près, est le même que celui de la langue arabe. La valeur numérique des lettres fut la règle qu'il suivit pour indiquer l'ordre successif des sons de l'échelle musicale, la montant par degrés distans l'un de l'autre d'un tiers de ton. Parmi les divers ouvrages que Démétrius de Cantemir a composée, on cite un livre d'airs selon les règles de la musique turque, un vol. in —4°, et une introduction à la musique turque, in —8° en Moldavien».

Etienne Alexandre CHRON et François FAYOLLE — DICTIONNAIRE HISTORIQUE DES MUSICIENS/ARTISTES ET AMATEURS MORTS OU VIVANTS, QUI SE SONT ILLUSTRÉS EN UNE PARTIE DE LA MUSIQUE ET DES ARTS... Tome premier, Paris Chez Valade, Imprimeur, rue Coquillière No 27, Lenormant, Décembre, 1810—souligne également la contribution très importante de Cantemir au domaine de la théorie musicale.

Aux temps modernes, une littérature musicologique de tout premier ordre reprend les textes des chroniques de Cantemir et ses matériaux, pour mettre en relief la vie musicale à l'époque de l'Empire Ottoman.

C'est là, en quelque sorte, une nouvelle confirmation de l'importante contribution du prince moldave en tant que musicien et historiographe de la musique orientale.

Ainsi par exemple l'*Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire* (Première partie, Histoire de la musique +++ ++ Paris Librairie Delagrave 1922. *La musique turque* par Raouf Yekta Bey chef du bureau du Divan Impérial, Sublime Porte, Constantinople, p. 2980) : «L'arrivée de Chah-Couli à Constantinople a ouvert en effet une ère nouvelle dans l'histoire de la musique turque».

Démétrius Cantemir donne (Cf. *Hist. de l'Empire Othoman*, tome III, page 101, Paris, M.DCC.XLIII) à ce sujet les détails suivants :

«La cruauté qu'Amurat exerça en cette occasion tira à jamais les larmes des yeux des Perses. Car il résolut de n'épargner aucun captif de quelque condition qu'il fût et de les faire tous égorger.

«L'exécution étant commencée, il se trouva un musicien qui supplia l'officier de suspendre pour un moment sa mort, et de lui accorder la grâce de pouvoir dire un mot au sultan. On le mena en présence d'Amurat, et on lui demanda ce qu'il avait à dire. «O très sublime Empereur, dit-il, ne souffrez pas qu'un art aussi excellent que la musique périsse aujourd'hui avec Schah-Couli, avec moi, dis-je, qui suis serviteur de l'empereur (le nom lui en est resté depuis). Non, je ne regrette pas la vie pour la vie même, mais seulement pour l'amour de la musique, dont je n'ai pu atteindre tous les profondeurs. Laissez-moi encore quelques temps à me perfectionner dans cet art divin ; et si je suis assez heureux pour arriver au point où j'aspire, je me croirai mieux partagé que si je possédais votre empire.» On lui accorda de montrer un essai de sa capacité. Il prit en mains un *Scheschar*, et, accompagnant l'instrument de la voix, il joua d'un ton si tendre la prise tragique de Bagdad et le triomphe d'Amurat, que ce prince fondit en larmes et continua d'être attendri aussi longtemps que le musicien se fit entendre. L'empereur en considération de son talent, ordonna non seulement qu'on sauvât la vie à ceux qui n'étaient pas encore exécutés, mais de plus, qu'on leur rendit la liberté. Et pour ce qui est du musicien, Amurat l'emmena avec lui à Constantinople, et en fit depuis un très grand cas ; aussi fit-il revivre en Turquie ces pièces inimitables de musique qu'il avait composées en Perse, et qui semblaient avoir été ensevelies sous les ruines de Bagdad.

Après les sultans qui ont succédé à Amurat IV, les règnes de Mahomet IV et Ahmed III nous donnent beaucoup de compositeurs très distingués, par suite de l'accueil empressé que ces sultans faisaient à la musique et aux musiciens.» Et la dite Encyclopédie de conclure : «Le prince Cantemir de Moldavie, auteur de l'histoire à laquelle nous avons emprunté le passage ci-dessus, lui aussi, un des musiciens

qui se sont illustrés à Constantinople, dans la musique turque, sous le Règne d'Ahmed III.»

Enfin, la *Revue Musicale* (no. 5 du 1-er mars 1907) ajoute un supplément aux connaissances que nous avons sur l'apport du prince Cantemir à ce domaine, en publiant l'article sur le *Péchrev dans le mode Nihavend*, transcription du musicologue Raouf Yekta-Bey, accompagnée de quelques unes des intéressantes annotations de ce dernier. Il nous dit, par exemple : On peut juger des progrès qu'il (n.n. — Cantemir) fit dans cette science, par les notes de musique qu'il introduisit le premier parmi les Turcs et par plusieurs pièces de la composition qu'on chante aujourd'hui avec plaisir et sont très goûtées des connaisseurs de la nation" (article cité, p. 117). Le musicologue turc Raouf Yekta, rédacteur musical du journal *Ikdam* de Constantinople, avait découvert, vers 1897, un manuscrit de Cantemir conservé « dans la bibliothèque musicale de feu Nédjib Pacha, chef de la musique de la garde impériale ». Le *Péchrev* y faisait partie. « Au premier abord », commente Raouf Yekta, « cette composition expressive et de sérieuse valeur, paraît écrite en sol mineur. Cependant, lorsque je l'ai jouée sur un piano Pleyel à tempérament égal, j'ai trouvé que le sens mélodique du morceau était changé ». Composée de quatre périodes, la pièce est dans le rythme Devri-Kebir, décrit par le Rév. Père Thibaut dans son article sur la *Musique des Mévleris* parue dans le numéro 9 du mois de septembre 1902 p. 134 de la même *Revue Musicale*. Nous donnons ici le *Péchrev* composé par D. Cantemir dans le mode *Nihavend* et transcrit en notation linéaire par le musicologue Raouf Yekta.

Toujours d'après J. B. Toderini il ressort que le *chant des derviches* inclu dans le *Recueil de cent estampes représentant différentes nations du Levant, gravées sur les tableaux peints d'après Nature 1707—1708 par les ordres de M. De Ferriol*¹³, ambassadeur du Roi à la Porte ; et mis au jour en 1712 et 1713 par les soins de M. Le Hay à Paris, Chez Basan Graveur, 1714 (p. 26), est une création de Démètre Cantemir. Cette thèse nous semble d'autant plus vraisemblable que l'ambassadeur de France à Constantinople, étant parmi les proches connaissances du prince Cantemir, il est probable qu'il sût quelles étaient les préoccupations de ce dernier en matière de musique orientale.

Des chroniques françaises contemporaines attestent par ailleurs le contact de la Cour Ottomane — par conséquent le contact aussi de Cantemir — avec la musique occidentale et, inversement, celui de Ferriol et de son entourage avec la musique orientale. Nous citons du *VOYAGES DU Sr. A. de la MOTRAYE, en Europe, ASIE & AFRIQUE. Où l'on trouve une grande variété de recherches géographiques, historiques, politiques, sur l'Italie. La*

Grèce, la Turquie, la Tartarie. Crimée & Nougaye la Circassie, la Suède, la Laponie, & c. avec des remarques instructives sur les moeurs... Tome premier A La Haye Chez T. Johnson, & J. van Duren M.DCC XX.VII (p. 369) : «...une Fête que donnait Mr. de Ferriol au sujet de la naissance du Duc de Bretagne, premier fils du Duc de Bourgogne... l'Evêque Latin célébra une Messe haute dans la Chapelle du Palais de France, & on y chanta le Te-Deum en action de grâces... En un mot tout était digne de la magnificence et de la générosité naturelle de Monsieur de Ferriol, qui a fait une parfaitement belle figure en Turquie, jusqu'à ce qu'il avoit des Comédiens Français & Italiens». L'air des derviches contenu dans le Recueil susmentionné est « annoté par Sieur Chabert qui se trouvait avec Monsieur Ferriol et qui en a composé la basse ».

C'est la même musique que celle reproduite par F. — J. Fétis¹⁴ sous le titre *Iskia Samaisi* d'après l'Air de la danse tournante des derviches turcs publié par Toderini dans *Litteratura turchesca*¹⁵. C'est aussi la même musique que celle reproduite dans l'ouvrage *Geschichte des Transalpinischen Daciens... von Franz Josef Sulzer, Wien 1781, Tabula II, No. 1* ouvrage au sujet duquel le musicologue Erich Schenck¹⁶ soutient : « In dem die türkischen Musikbeispiele eröffnenden «Derwisch Tanz» (tabula II), glaube ich den Ansatz für Mozarts Konzeption seines Janitscharenchores erblicken zu dürfen ».

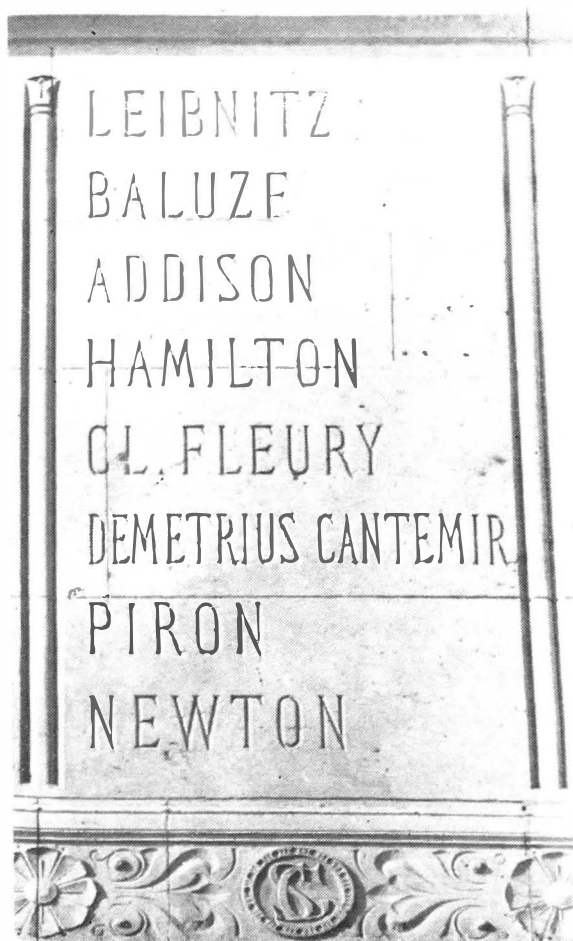
Le musicologue roumain George Breazul se prononce aussi pour l'adoption de cette hypothèse et dans son volume consacré au bicentenaire de Mozart¹⁷ il examine l'éventualité de semblables origines dans l'oeuvre mozartienne tout autant que chez Gluck dans un motif — apparenté — de l'Ouverture *Les pèlerins de la Mecque* ; ce motif se retrouve en effet dans la musique folklorique orientale, roumaine et, en général, sud-est européenne.

Telle, par exemple, la chanson populaire roumaine *Frunză verde de năut* (Feuille verte de poisiche) du manuscrit *Adunare de vreo citeva versuri desfătătoare* (Recueil de quelques vers enchanteurs) appartenant à la collection George Breazul et transposée par celui-ci de la notation psaltique de Chrysanthe dans celle de Gui d'Arezzo, de même qu'un passage de la *Rhapsodie Roumaine* de Liszt dans laquelle Breazul découvre une « mélodie valaque ».

En prenant à témoin la lettre du 5 avril 1778 adressée par Mozart à son père, dans laquelle il communique à ce dernier sa décision d'écrire un opéra sur une idée que lui avait suggéré Noverre, maître de ballet en chef à l'Académie Royale de Musique, George Breazul tire ses conclusions quant au chemin qu'a pu parcourir l'air de Cantemir jusqu'à devenir un thème mozartien ; il note donc¹⁸ : « Noverre avait recueilli des matériaux pour un



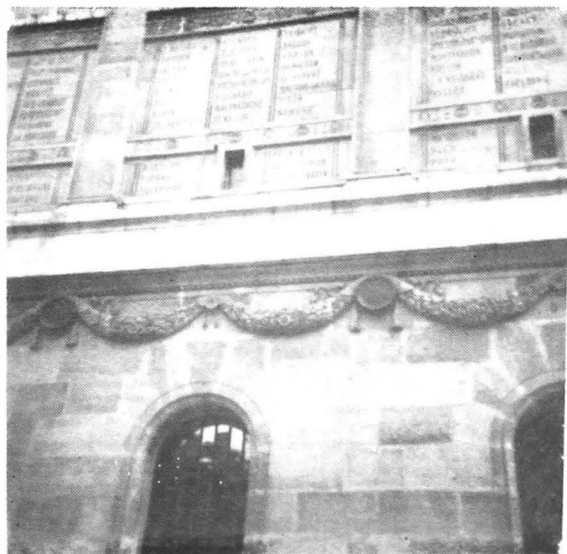
a

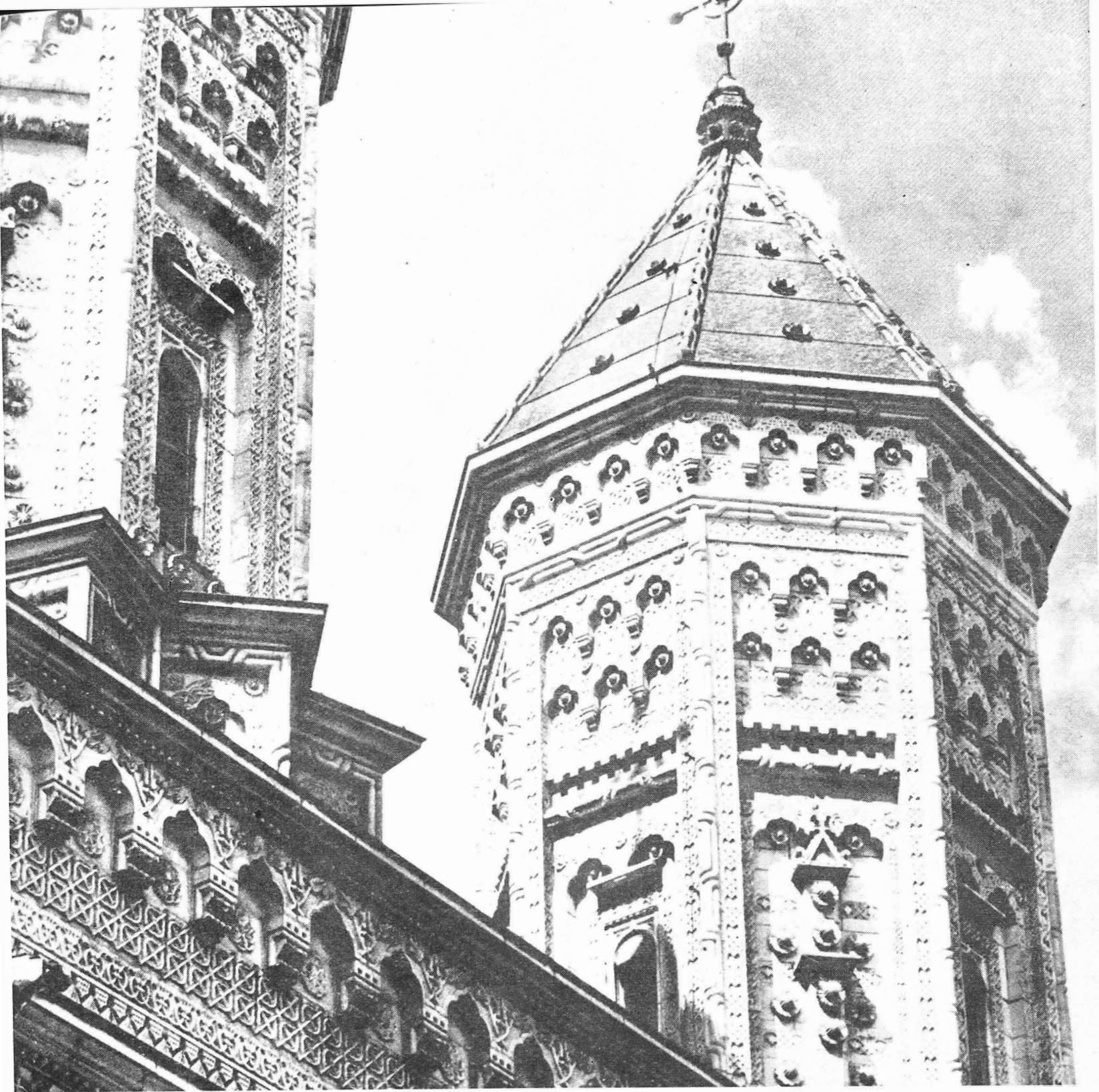


c

Le nom de Cantemir inscrit sur le mur de la Bibliothèque Sainte — Geneviève de Paris. Photo Ion Miclea (a, c) et Theodor Grigoriu (b).

b





Eglise des Trois Hiérarques, Iassy, l'un des plus beaux monuments historiques d'art féodal de Roumanie, construit au milieu du XVII-e S.



La niche et le tombeau de Démètre Cantémir (d'après N. Grigoras, L'église des Trois Hiérarques).

Dictionnaire de la danse et en dehors de son renom d'artiste et de théoricien, il avait aussi la réputation d'être un «éminent bibliophile». Il est donc peu probable que manquât de sa bibliothèque un ouvrage qui, outre les planches de Ferrol, concordant entièrement avec ses propres préoccupations principales — la chorégraphie —, comprenait des données authentiques sur la danse des derviches, la gravure en cause, des notes explicatives et jusqu'à l'air même qui incite les derviches à tourner indéfiniment sur eux-mêmes. Bien plus, en concevant son ballet et en rédigeant la lettre dans laquelle il traite du sujet et tente d'écarter les objections qu'eût pu soulever la critique (de son temps — n.n.) en considérant le ballet comme péchant contre *le costume et les coutumes des Levantins*, Noverre prouve que *les cent estampes de Ferriol représentant différentes nations du Levant* ne lui étaient point étrangères... Et c'est ainsi qu'a dû naître la musique de Mozart du ballet *La gelosie del Seraglio* où il utilise la figure mélodique de l'air de la danse des derviches. Dès lors, c'est au plus tard en 1771, époque de la composition des ballets de Noverre, que Mozart a pu prendre connaissance de l'air de la danse des derviches et — selon toutes probabilités — par suite des indications de Noverre lui-même. Dans le torrent de la géniale conscience créatrice de Mozart, s'écoulèrent ainsi les éléments mélodiques de cet air, qu'il va appliquer et faire valoir dans une de ses oeuvres des années 1771—1781, depuis le ballet de Noverre d'Ascanio d'Alba à l'Enlèvement au Sérail».

Composé à une époque où Mozart s'était assimilé les airs populaires russes et avait réalisé des variations sur les thèmes de quelques mélodies françaises — *Bergère Célimène* et *Hélas ! j'ai perdu mon amant*¹⁹ —, l'opéra *L'enlèvement au Sérail* reste un archétype de l'ainsi-nommé Opéra turc, „genre affectueux pendant les années que les Ottomans menaçaient d'envahir l'Europe, mais en même temps un genre où le côté grotesque-barbare de l'Orient aussi bien que la noblesse de caractère, la générosité, sous l'action des Encyclopédistes français, ne pouvaient se trouver qu'en pays lointain²⁰. Le «Choeur des Janissaires» enfin «est triparti, avec un épisode solo au milieu, français, mais de forte touche orientale»²¹.

Dans son intéressante communication présentée à l'occasion du Bicentenaire International de la naissance de Mozart, le Prof. Jacques Chailley, étudiant «l'aventure du triton» en commençant par la dite ouverture de Gluck pour continuer avec la musique française depuis Massenet à Fauré, démontre dans son ouvrage intitulé *A propos de quatre mesures de l'Entführung. La renaissance de la modalité dans la musique française avant 1890*²², que ce moment de la création mozartienne a fait

effectivement époque dans la révolution de la conception modale-harmonique européenne. Véritable «*nisus formativus*» de la modalité moderne, le «triton» do-fa dièse, élément structural de l'oeuvre de Mozart (édition imprimée chez Breitkopf & Härtel et enregistrée sur disques DECCA) a déterminé des transformations «dans l'une des musiques qui ont joué le plus grand rôle dans ce phénomène, la musique française du XIX-e s.»



L'éminent médiéviste français distingue l'autre branche de la modalité que les écoles nationales d'autres pays, surtout de Russie et l'Europe Centrale, empruntèrent à leur propre folklore »dans le but de créer un langage particulariste, significatif de leurs races».

Vers le milieu du XVIII-e s. le lecteur français prenait conscience—grâce à l'Abbé Guasco — des *Satyres, de Monsieur le Prince Cantemir. Avec l'histoire de sa vie. Traduites en français.* A Londres, chez Jean Nourse, MDCCLIX (Paris, 1750). Il s'agit en fait d'Antiochus Cantemir, fils cadet de Démètre, né le 10 Septembre 1709 sur les rives du Bosphore. «Il parlait le russe, le moldave, le latin, l'italien, le français & le grec moderne ; il entendait l'ancien grec, l'esclavon, l'espagnol & l'anglais. On s'en apercevait bientôt pour peu qu'on l'entendit raisonner soit sur les affaires politiques, soit sur ce qui regarde les Arts & les Sciences. Il parloit toujours des principes, il en tirait des conséquences & alla droit au vrai. Il composa aussi dans sa jeunesse quelques chansons, qu'on chante encore en Russie» (*Etude introductive*). Cette dernière affirmation est fondée sur les vers ci-dessous, que nous empruntons à la *Satire IV, A la muse* de l'édition précitée (p. 239):

«Je n'ai déjà fait que trop de chansons, que les jeunes Garçons & les jeunes Filles chantent ; en les chantant ils se trouvent sans s'en apercevoir percés des traits de l'Amour. Le temps de ces bagatelles est passé. Il ne me reste que des regrets pour ces jour filés d'or, que j'ai follement perdus à les composer»...

Venant de Londres, Antiochus Cantemir, prince moldave, allait être pendant quelques années, l'ambassadeur du Tsar de Russie en France. Conformément aux affirmations d'un auteur français moderne²⁴, «alors qu'à Londres il avait vécu assez retiré de la société anglaise, il se trouvait au contraire, à Paris, en contact avec quelques uns des esprits les plus brillants de son Temps». En retour, il fut hautement apprécié par les esprits cultivés de Paris. Voltaire qui affirmait que le Prince Cantemir «réunissait les talents des anciens Grecs, la science des lettres et celle des armes » lui dira, dans un spirituel hommage : «La

multiplicité des talents de Monsieur le prince, votre père, et des vôtres m'avait fait penser que vous deviez descendre des anciens Grecs et je vous aurais soupçonné de la race de Périclès. Dans une autre lettre : «J'ai l'honneur de renvoyer à Votre Altesse *l'Histoire Ottomane* qu'Elle a bien voulu me prêter et c'est avec regret que je la rends. J'y ai appris beaucoup de choses. J'en apprendrais encore davantage dans votre conversation, car je sais que vous êtes *doctus sermones cujuscumque linguae et cujuscumque artis*»²⁷.

«... j'espère que ceux de votre sang qui sont en Moscovie serviront à y faire fleurir les arts que toute votre maison semble cultiver» (à Cirey, le 13 mars 1739). Et enfin : «Je sais que vous faites naître sous vos mains les fruits et les fleurs de tous les climats : les langues modernes et les anciennes, la philosophie et la poésie vous sont également familières»²⁸.

Quant à Desmoletz, déjà cité à l'occasion de sa préface à *l'Histoire de l'Empire Ottoman*, il souligne : «Le prince, son fils (de Démètre Cantemir — n.n.) héritier de ses excellentes qualités, après avoir mérité la considération de la Cour d'Angleterre dans son Ambassade, reçoit aujourd'hui dans celle de France nos tributs légitimes d'amour et de vénération».

Tel que l'affirme Marcelle Ehrard (op. cit. pp. 204—205) «dans la riche bibliothèque qu'il s'était formée avec amour et dont l'inventaire nous est conservé... tous les auteurs anciens étaient là, dans le texte original et dans les traductions françaises et italiennes, voisinant avec ce que les nations modernes avaient produit de plus remarquables, en particulier avec toutes les grandes oeuvres françaises du siècle précédent, les deux Corneilles, Racine, Molière, Boileau, La Bruyère». Antiochus Cantemir était «au courant des plus récentes tendances de la philosophie», ayant dans sa bibliothèque «les oeuvres complètes de Descartes, Newton, Locke, Maupertuis, Montesquieu, Voltaire, des extraits de Leibnitz, à côté de Platon et de Montaigne. Il ne faut pas oublier la place faite à des ouvrages sur l'art, sur les musées de Florence, l'architecture de Palladio ou les médailles et enfin à de nombreux cahiers de musique».

Parmi les idées échangées par correspondance entre Antiochus Cantemir et Voltaire, nous trouvons aussi certaines explications concernant les procédés spéciaux préconisés par son père, Démètre Cantemir, en vue de la transcription de la musique orientale : «plus tôt ressemblant aux Grecs qu'à celle dont on se sert en France. J'ai à Moscou un livre entier de pièces de musique écrites en de pareilles notes et composées par mon père, mais, par malheur, je ne suis pas capable d'en donner la clef».

¹ Paru tout d'abord à Londres (1734), l'ouvrage écrit en latin et s'intitulant *Incrementa atque decrementa aulae othomanicae*, constitua, jusqu'à la parution des études de Hammer et de Zinkeisen, la source la plus complète et la mieux fournie, pour

la connaissance de la vie et de l'histoire de l'Orient ottoman.

² *Les écrits musicaux de Démètre Cantemir, Prince régnant de Moldavie*, Extrait des *Annales de l'Académie Roumaine* II-eme Série, Tome XXXII, Bucarest, Socec & Cie., Leipzig, Vienne, 1911, pp. 22—23.

³ *Revue et Gazette musicale de Paris*, 5-e année, No. 45, dimanche 28 octobre 1838, pp. 433—435, Suite et fin IV *Instruments de musique des Orientaux*, 2, *Le Tambour*.

⁴ No. 10, 7-e année, 15 mai 1907, p. 292.

⁵ *Chronique de l'ancienneté des Roumano-Moldo-Valaques* (n. trad.).

⁶ *Histoire de l'origine . . .*, t. II, p. 238 et seqq.

⁷ *Biographie universelle des musiciens et Bibliographie générale de la musique*, 2e édition, Tome II, Paris, Librairie Firmin-Didot Frères et C-ie, 1861, pp. 175—176.

⁸ M. Montandon, op. cit. p. 2657.

⁹ Voir les *Mémoires / du sieur / de la Croix* (p. 178 du présent ouvrage).

¹⁰ N. Iorga, *Etudes roumaines. II : Idées et formes littéraires françaises dans le Sud-Est de l'Europe*, Paris, Librairie Universitaire, T. Gamber, MCMXXIV.

¹¹ *Operele lui Demetriu Cantemiru Typărite de Societatea Academica Romana* Tomu I, Bucuresci, Typographia Cărții (Lucrătorii Asociați) MDCCCLXXII pp. 128—129.

¹² Paris, chez Poinçot Libraire, rue de la Harpe No. 135/MDCCCLXXXIX Tome premier (pp. 216—229).

¹³ Il s'agit de Charles, marquis d'Argental, comte de Ferriol, ambassadeur de France à Constantinople (depuis 1699) et qui, nous venons de le dire, connaissait de près le prince Cantemir, plus précisément depuis l'époque qu'ils se rencontraient chez le militant hongrois Emmerich Thököly, nommé Grand-Duc de Transylvanie par la Sublime Porte.

¹⁴ *Histoire générale de la musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours*, Firmin Didot Frères, Fils & Cie, 1869, p. 396.

¹⁵ Tome I, pl. 2, pp. 398—400.

¹⁶ E. Schenck, *Zur Entstehungsgeschichte von Mozarts «Entführung aux dem Serail»*, dans *Musik im Kriege, Heft I April-Mai 1943*, p. 12.

¹⁷ «La bicentenarul nașterii lui Mozart, 1756—1956» (A l'occasion du bicentenaire de la naissance de Mozart, 1756—1956), aux Editions Musicales de l'Union des Compositeurs de la R. S. Roumanie, Bucarest, 1956, 183 pages.

¹⁸ Op. cit., p. 142

¹⁹ G.de Saint-Foix, *Wolfgang Amédée Mozart. Sa vie musicale et son oeuvre*, 2-e éd., III Deslée de Bro-uwer (1936), p. 258.

²⁰ Erich Schenk, *Wolfgang Amadeus Mozart. Eine Biographie*, Zürich-Leipzig-Wien, «Amalthea» (1955), p. 541 : «Auch die *Entführung aux dem Serail* ist sogenante *Türkenoper*, ein seit Europas Bedrohung durch das östliche Eroberervolk beliebtes Genre, in dem der Orientale zunächst grotesk-barbarisch, später unter dem Einfluss der französischen Aufklärung als Personification eines nur noch in fernen Ländern anzutreffenden Edelmutts gezeichnet wurde»

²¹ H. Abert, W. A. Mozart, *Neubearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns, Mozart, I-er Teil, 1756—1782*, VEG Breitkopf und Härtel Musik Verlag, Leipzig, 1953, p. 785 : «ist dreiteilig mit einer französischen Sojoepisode in der Mitte und von ausgesprochen orientailischen Gepräge».

²² *Bericht den über Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Wien Mozartjahr 1956*, Herausgegeben von Erich Schenk, 1958. Verlag Hermann Böhlau NACHF./ Graz-Köln.

²³ J. Chailley, *Ibid.*, pp. 78—91.

²⁴ Marcelle Ehrard, *Le prince Cantemir à Paris*, dans *Annales de l'Université de Lyon*, Société d'Édition Les Belles Lettres, Paris, 1938, p. 204.

²⁵ *Oeuvres complètes /16/ Histoire de Charles XII* Paris, Garnières Frères, 1878, p. 273.

²⁶ Lettre du 3 mars 1739.

²⁷ Lettre 1138 du 19. VI. 1739.

²⁸ Lettre du 19.IV.1739.

Muzica, Nr. 9, p. 1 — 48, București, septembrie, 1973

Redacția și administrația : București — Str. „13 Decembrie“
Nr. 24, Sector 7
Telefon : 15.21.19

COLEGIUL REDACȚIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr
Cosma, Romeo Ghircoiașiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ștefan
Niculescu, Laurențiu Profeta, Sigismund Toduță.

Vasile Tomescu (redactor-șef)

Pe coperta I : Dimitrie Cantemir

