ISTORIOGRAFIE

Aculturație, globalizare și cosmopolitism în practicile muzicale din Țara Românească și Moldova în prima jumătate a secolului al XIX-lea[1]

Nicolae Gheorghiță

Introducere

În *Darea de seamă* din 1845-1847 a Comitetului Societății Studenților Români din Paris, Scarlat Vârnav (1851-1919), inginer, politician român și om politic care studiase la Ecole Centrale des Arts et Métiers din capitala Franței, afirma că societatea românească se afla, la începutul secolului al XIX-lea, în „starea de tranziție între ideile și credințele fanariote, mucegăite, moarte, și ideile și credințele noi" de extracție apuseană, firește.[2] În mare parte adevărate, afirmațiile contemporanului Scarlat Vârnav trebuie cumva explicate, întrucât complicata tranziție de la „politica boierească" tradițională a „periferiei" (reprezentată de Principate) la actul politic modern preluat de la „centru" (Occidentul) este jalonată și nuanțată de câteva contexte istorice cheie care determină nu numai reorientarea axelor cultural-artistice și de civilizație din Principate ci și construcția noii identități a elitelor în formare în Țările Române, la începutul modernității.

---

[1] Studiul de față a fost prezentat în cadrul conferinței cu titlul *Perpetual encounter: globalization, cosmopolitanism, and acculturation in music*, desfășurată în cadrul Festivalului „Cluj-Modern" (7 aprilie 2022). Versiunea de limbă engleză a acestui studiu va fi publicat în volumul cu același titlul, editat de Daniel Chua, Nicholas Cook, Ariana Phillips-Hutton și Bianca Ţiplea Temeș.

[2] *Apud* Ştefan Cazimir, *Alfabetul de tranziție* (București: Humanitas, 2006), p. 9.

În primul rând, moștenirea orientală (Foto 1) și datul istoric ce direcționează și integrează Principatele într-o paradigmă otoman dominantă: între 1711/1714 și 1821, provinciile românești Moldova și Valahia se vor afla sub administrația Imperiului Otoman și vor fi guvernate de principi numiți de sultan din elitele grecești de credință ortodoxă din vestitul cartier Fanar din Constantinopol, capitală imperială devenită, după 1453, Istanbul. „Secolul fanariot" va fi unul extrem de turbulent și imprevizibil din punct de vedere politic, în care nu mai puțin de 31 de domni fanarioți, făcând parte din 11 familii, se vor urca, la intervale mai mari sau mai mici de timp, uneori alternativ, de 75 de ori pe tronurile Valahiei și Moldovei, după cum ne spune Neagu Djuvara![1] Reconfigurările politice nasc reconfigurări socio-culturale și melanj artistic, iar migrațiile și comerțul fac ca populația autohtonă să se primenească în mod constant, devenind extrem de compozită și stratificată social, cultural și economic. În consecință, vorbim despre Provinciile românești ca despre o societate compozită în care religii mari (creștină, islamică și iudaică) și o serie de neamuri (români, greci, turci, evrei, albanezi, armeni, ruși, bulgari, sârbi și chiar arabi creștinați), fără a mai aminti de apuseni, purtând cu ei și propriile practici muzicale, majoritar orale, vor convieţui cu mare succes la nord de Dunăre, influențându-se și determinându-se reciproc, într-o atmosferă profund otomană, atât în ceea ce privește administrația, ceremonialul oficial (vizibil atât în îmbrăcăminte și gastronomie), cât și în viața de toate zilele.[2]

---

[1] Neagu Djuvara, *Între Orient şi Occident. Ţările Române la începutul epocii moderne (1800–1848)* (București: Humanitas, 1995), p. 32.

[2] Literatura în limba română pe acest subiect este destul de extinsă. Pentru limba engleză, vezi studiile semnate de Constanța Vintilă–Ghițulescu al căror subiect investighează fenomenul trecerii societății românești de la practicile orientale la cele occidentale: „Constructing a New Identity: Romanian Aristocrats between Oriental Heritage and Western Prestige", în Constanța Vintilă-Ghițulescu (editor), *From Traditional Attire to Modern Dress: Modes of Identification, Modes of Recognitions in the Balkans (16th–19th Centuries)* (Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2011), p. 104–128; *From Işlic to Top Head: Fashion and Luxury at the Gates of Orient* (Valladolid: Iniciativa Mercurio S. L., 2011); Constanța Vintilă et al., *Luxury, Fashion and Other Political Bagatelles in Southeastern Europe, 16th–19th centuries* (București: Humanitas, 2022). Privitor la melanjul muzical în Principatele Dunărene, a se vedea Nicolae Gheorghiță, „Practici muzicale laice la curțile domnești și

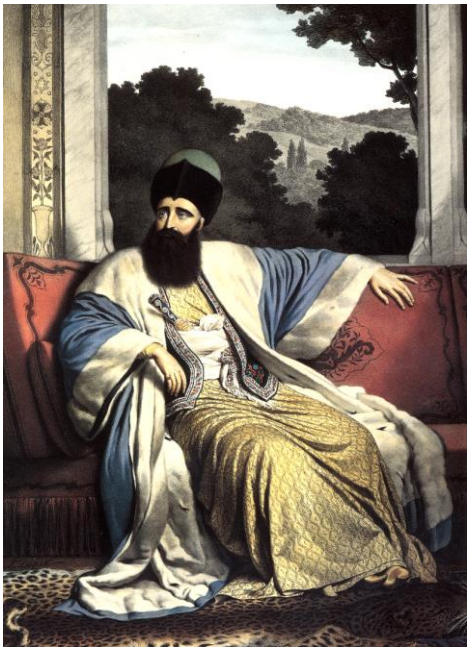

Foto 1: Mihai Grigorie Suțu, domn al Moldovei (12/24 iunie 1819, data firmanului de numire – 29 martie/10 aprilie 1821)
(Dupré Louis, *Voyage a Athenes et a Constantinople, ou collection des portraits, de vues et costumes grecs et ottomans*. Paris, 1825).

În al doilea rând, aspirația aristocrației locale de a accede cât mai rapid la prestigiul lumii apusene (Foto 2), prin insinuarea treptată a unui proces de occidentalizare, determinat și facilitat de câteva acțiuni politice care vor jalona finalul de secol XVIII și prima jumătate a secolului al XIX-lea: 1) perioadele succesive de ocupație austriacă și rusă (1769-1775, 1787-1792, 1806-1812), care au adus în viețile elitelor locale vestimentații, atitudini, muzici și baluri organizate de ofițerii acestor armate;[1] 2) înființarea ambasadelor și a consulatelor occidentale la

boierești din Valahia și Moldova în epoca fanariotă (1711-1821)", în *Noi istorii ale muzicilor românești*, vol. 1: *De la vechi manuscrise până la perioada modernă a muzicii românești*, editori Valentina Sandu-Dediu & Nicolae Gheorghiță (București: Editura Muzicală, 2020), p. 35-78.

[1] Vezi articolele publicate de Derek Scott, Haiganuș Preda-Schimek, Dalia Rusu-Persic, Nicolae Gheorghiță și Speranța Rădulescu în *Musicology Today: Journal of the National University of Music Bucharest*, 10/4 (40) (2019), p. 229–242; 277–307; 309–327; *Musicology Today* 11/1 (41) (2020), p. 53–66; 67–83.

București și Iași, începând cu ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea, adevărate culoare ale mobilității și transferului cultural care au făcut ca, alături de greacă și turcă, franceza să devină limba elitelor, iar muzica și formele de civilizație europeană să se răspândească și să pătrundă rapid în straturile superioare ale societății autohtone;[1] 3) Revoluția din 1821, ce va marca sfârșitul epocii fanariote și, câțiva ani mai târziu, în 1829, Pacea de la Adrianopol (Edirne), act politic prin care Principatele vor ieși de sub administrația otomană, având, printre altele, posibilitatea să își numească domni pământeni, iar copiii elitelor locale să poată merge la studii în universități apusene, nu numai în Constantinopol, așa cum se întâmplase în perioadele precedente, exemplul lui Dimitrie Cantemir fiind bine-cunoscut. 4) La acestea se adaugă apariția Regulamentelor Organice în 1831-1832, prima lege cvasi-constituțională a țării, ca sistem comun de guvernare a celor două Principate ce se vor uni la 1859.

Foto 2: Barbu Dimitrie Ştirbei, domn al Țării Românești
(a domnit între 1849–1853; 1854–1856) M. Popp, nedatat, inv. nr. 70,
Muzeul de Artă Brașov)

[1] Pompiliu Eliade, *Influenţa franceză asupra spiritului public în Romania: Originile - Studiu asupra stării societății românești în vremea domniilor fanariote* (București: Institutul Cultural Român, 2006).

În urma acestor evenimente, societatea autohtonă va adopta masiv, irevocabil și la toate nivelurile (politic, cultural, social, artistic etc.) elemente ale civilizației occidentale, în dorința de sincronizare cât mai rapidă cu Apusul, în paralel cu abandonarea treptată a practicilor orientale, și în încercarea de construire a unei identități naționale românești,[1] inclusiv prin muzică.

Ținând cont de datele și contextele sintetizate mai sus, o posibilă discuție asupra fenomenului aculturației și globalizării și a formelor prin care acestea s-au manifestat în universul cosmopolit din Valahia și Moldova și în practicile muzicale locale din jurul anului 1800, ar putea să pornească de la percepția pe care un occidental o avea asupra realităților sonore din Principate. Un posibil exemplu este cel narat de căpitanul austriac de origine elvețiană Franz Joseph Sulzer (1727-1791), la finalul secolului al XVIII-lea (în plină epocă fanariotă și administrație otomană, deci), invitat la Curtea Domnească din București de principele Valahiei, Alexandru Ipsilanti (aprox. 1724-1807) să țină cursuri de drept și filosofie la Școala Superioară ce urma să se deschidă în Capitală, și să lucreze la alcătuirea unui cod de legi. El ne spune că la Curtea Țării Românești „răsunau laolaltă muzica turcească, grecească, lăutărească valahă, căreia în urmă i se adăuga și muzica germană, coral, cântarea bisericească și tunurile – cu un cuvânt, tot ce poate zgudui auzul”.[2] Iar mai apoi, continuă:

> „Când se închină în sănătatea Domnului, mitropolitul, care stă în fața lui, ține, în picioare, o mică cuvântare urmată de obișnuita binecuvântare; toți cei de la masă se ridică, dar fără ca cineva să-și

---

[1] Alex Drace-Francis, *The Making of Modern Romanian Culture. Literacy and the Development of National Identity* (London: Tauris Academic Studies, 2006). Vezi și versiunea de limbă română, Idem, *Geneza culturii române moderne: Instituțiile scrisului și dezvoltarea identității naționale, 1700–1900* (Polirom, 2016).

[2] Franz-Joseph Sulzer, *Geschichte des transalpinischen Daciens, das ist, der Walachey, Moldau und Bessarabiens im Zusammenhange mit der Geschichte des ubrigen Daciens als ein Versuch einer allgemeinen Dacischen Geschichte, mit kritischer Frenheit entworfen, von F. I . Sulzer, ehemalingen K. K. Hauptmann und Auditor*, 3 vol., Wien, 1781-1782. Vezi traducerea parțială a volumului în limba română de Gemma Zinveliu, cu titlul *Fr. J. Sulzer in Dacia Cisalpină și Transalpină* (București: Editura Muzicală, 1995), p. 146-147.

> părăsească locul. Curând răsună tunurile, muzica germană, țigănească și tubulhaneaua turcească; în același timp, diaconii și copiii cântăreți la biserică, așezați în spatele mitropolitului, intonează o cântare religioasă, care ține destul de mult. În ce mod gâdilă urechile această împreunare de patru gusturi și instrumente total diferite, care nu cântă un *vivat* ca la un toast, ci bucăți propriu-zise, la care se adaugă zgomotul tunurilor, cântarea diaconilor și șoaptele oaspeților și servitorilor și cum poate impresiona audiția concomitentă a unor cântări religioase și a unor cântece lumești deocheate, aceasta las să și-o închipuie oricine poate să-și imagineze ceva ce n-a auzit sau n-a văzut el însuși”.[1]

Se presupune că Sulzer era familiar, întrucâtva, cu spectacolul exotic al Curții Domnești de la București și chiar și cu diversitatea și eterogenitatea practicilor sale muzicale deoarece, pentru o perioadă, fusese el însuși flautist în formația camerală a principelui fanariot dar și autor al unui volum care descria aspecte ale practicilor muzicale din Principate. Această hipertrofie și acest Babilon sonor redate aici de elvețian trebuie înțelese nu în termenii criteriilor consonanței artei sunetelor și esteticii apusene – căreia și Sulzer, ca occidental, îi cade victimă – ci în termenii simbolisticii și ritualului ceremoniilor religioase și laice locale, impuse în Principate de cele două puteri imperiale instaurate în Constantinopol, înainte și după 1453: pe de o parte, luxul, fastul și rigiditatea etichetei vieții bizantine, încă vie la curțile prinților

[1] Zinveliu, p. 144-145. În capitolul *Ceremonialul de la Curte actual* din lucrarea lui Sulzer (publicat în *Călători străini despre Țările Romane*, vol. 10, partea I, volum îngrijit de Maria Holban, Maria M. Alexandrescu-Dersca Bulgaru, Paul Cernovodeanu, Editura Academiei Romane, București, 2000, p. 471-472), traducerea acestui pasaj este fragmentară și ușor diferită: „Iar la închinatul în sănătatea domnului, pe care îl rostește mitropolitul în picioare, chiar în fața domnului cu binecuvântarea obișnuită, se ridică toată masa, fără ca cineva să-și părăsească locul. Îndată se slobozesc tunurile și se aude muzica germană, (...) cea țigănească și tabulhanaua turcească și se intonează din partea diaconilor și a corului de băieți, ce se află in spatele mitropolitului, un coral (?), care durează destul de mult”. Pentru un comentariu mai amplu asupra vieții și artei sonore la curtea valahă văzută prin prisma lucrării lui Sulzer, vezi M. A. Musicescu, „Relații asupra muzicii de curte și muzicii țărănești în «Geschichte des Transalpinischen Daciens» de F. I. Sulzer”, în *Studii și cercetări de istoria artei. Seria Teatru, muzică, cinematografie* 2, 1-2 (1955), p. 291-304.

fanarioți, și pe de altă parte, ceremonialul oriental impus în raialele sale, Valahia și Moldova, de autoritatea Sublimei Porți.[1] Vorbim, practic, despre o cvadruplă față „muzicală" a protocolului – otomană, ecleziastică, populară locală și occidentală, – „reprezentând, în fapt, un unic și de neînlocuit privilegiu al domniei, menit să completeze decorul fastuos al reprezentării și glorificării puterii absolute a principelui" fanariot, după cum mărturisește muzicologul Elena Zottoviceanu.[2]

Până în 1821 și, în special, până la apariția Regulamentelor Organice statuate în 1831-1832, două dintre cele patru tipologii muzicale amintite mai sus sunt cu adevărat relevante în cadrul discuției despre globalizare, cosmopolitanism și aculturație în Principate: muzica ecleziastică și muzica otomană, elementul alogen de tip occidental fiind, până atunci, accidental și inconsistent prezent. După aceste momente istorice, muzica „nemțească" - după cum era numită în epocă – este cea care „subminează" autoritatea celor două tradiții sonore, câștigând prestigiu și prioritate în cultura muzicală românească.[3] Trebuie spus, în acest context, că muzicile bizantină și otomană sunt importate din Istanbul, prima reprezentând muzica sacră a Bisericii fostului Imperiu Bizantin ce a fost preluată oficial în practicile religioase ale bisericilor ortodoxe din Principate, încă din secolul al XIV-lea, prin autoritatea Patriarhiei Ecumenice, iar cea de a doua, așa-numita „muzică turcă a Domnului" (sau muzica ienicerilor), era orchestra de ceremonii și de protocol, primită de principe la înscăunarea sa, direct din partea sultanului, reprezentând, într-o formă simbolică, autoritatea Sublimei Porți în Principatele Române.[4] Ambele tipuri de muzici sunt parte

---

[1] Nicolae Gheorghiță, „The Musics of the Prince: Music, Ceremonies and Representations of the Princely Power at the Courts of Walachia and Moldavia during the 17th and 18th Centuries (First Part)", în *Musical Romania and the Neighbouring Cultures: Traditions–Influences–Identities*. Proceedings of the International Musicological Conference, ed. Laura Vasiliu et al. (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2014), p. 105–118.

[2] Elena Zottoviceanu, *Popasuri în trecutul muzicii românești* (București: Editura Muzicală, 2006), p. 69–70.

[3] Vezi Valentina Sandu-Dediu, „The Beginnings of Romanian Composition: Between Nationalism and the Obsession with Synchronizing with the West", *Nineteenth-Century Music Review* 14, no. 3 (2017), p. 315–337.

[4] Thomas Thorton numește această formație „muzica militară a domnului", în Thomas Thorton, *The Present State of Turkey; or a Description of the Political,*

esențială a ceremonialului de înscăunare a principelui fanariot, petrecut atât la Constantinopol cât și în capitalele uneia dintre cele două provincii românești (București sau Iași), și care îl vor însoți zilnic, în ceremoniile religioase și laice, de-a lungul întregului său „mandat" la nord de Dunăre.[1] În 1830, fanfarele otomane vor fi desființate în Principate, fiind înlocuite de fanfarele moderne de tip occidental, apărute mai întâi la Iași, în 1831, și apoi la București, în 1832.[2]

În cele ce urmează voi încerca să prezint formele prin care fenomenul aculturației se manifestă în cele două tipuri de muzici din Țările Române, bizantină și occidentală în prima jumătate a secolului al XIX-lea.

Muzica bizantină

Înființarea mitropoliilor Ungrovlahiei în 1359 şi a Moldovlahiei în 1393 naște o relație specială cu Patriarhia Ecumenică, fapt ce determină sosirea în provinciile românești a unor episcopi, mitropoliți, uneori și a unor patriarhi ieșiți din scaun, dar şi a multor muzicieni (psalţi și compozitori de muzică bizantină, unii dintre ei familiarizați și cu muzicile laice), traducători și profesori, fie din Constantinopol, fie din Sfântul Munte Athos, fie din alte zone ale lumii grecofone, precum Sinai, Antiochia, Damasc sau din teritoriile foste bizantine ale Mediteranei și devenite latine, odată cu cucerirea acestora de către venețieni și genovezi, începând cu Cruciada a IV-a (1204).[3] Dependența mitropoliilor

---

Civil, and Religion Constitution, Government, and Laws, of the Ottoman Empire… Together with Geographical, Political and Civil State of the Principalities of Moldavia and Walachia, (London: J. Mawman, 1807), p. 410. Vezi și Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul muzicii româneşti (1784–1823)*, vol. 2 (București: Editura Muzicală, 1974), p. 101.

[1] Gheorghiță, „The Musics of the Prince".

[2] Nicolae Gheorghiță, „Muzicile militare moderne în Țara Românească și Moldova în secolul al XIX-lea", în *Noi istorii ale muzicilor românești*, vol. 1, p. 263-290.

[3] Nicolae Gheorghiță, „Between the Greek East and the Latin West: Prolegomenon to the Study of Byzantine Polyphony', *Curriculum Design & Development Handbook*, editori Olguța Lupu, Isaac Alonso de Molina & Nicolae Gheorghiță (București: Editura UNMB, 2018), p. 303–365.

celor două provincii românești de Patriarhia constantinopolitană şi susținerea lor reciprocă se vor accentua odată cu stabilirea unor legături directe cu Orientul ortodox prin închinarea primelor mânăstiri românești Bisericii Sfintei Sofia din Constantinopol, spre finalul sec. al XIV-lea, Mânăstirii Sfânta Ecaterina din Sinai, ori centrelor monastice din Sfântul Munte Athos, etc. Acest lucru se va intensifica odată cu cucerirea Bizanțului de către turci în anul 1453, Țările Române preluând statutul de apărător și susținător al Ortodoxiei în fața puterii otomane, la paritate cu cea de a „Treia Romă", Moscova. După această dată, migrația elitelor constantinopolitane și ale Orientului ortodox în Principate va deveni o constantă.[1]

Până spre primele decenii ale secolului al XIX-lea, limbile liturgice în Biserica Ortodoxă Română vor alterna între slavonă, greacă și română (cu predominanța celei grecești), uneori în practici simultane bilingve și chiar trilingve.[2] Autoritatea supremă, din punct de vedere canonic și liturgic, o va reprezenta Patriarhia Ecumenică și practicile din Constantinopol, în consecință globalizarea presupune preluarea în bisericile românești a cântărilor religioase de limba greacă promovate la strana Patriarhie. Cântarea în slavonă va fi, în general, apanajul zonei rurale, rareori fiind notată, în timp ce cântarea în limba română va fi consemnată în manuscrise începând cu deceniul al doilea al secolului al

---

[1] Petre Ş. Năsturel, „Le Mont Athos et les Roumains. Recherches sur leurs relations du milieu du XIVe siècle à 1654', *Orientalia Christiana Analecta* no. 227 (1986); Ionuț Moldoveanu, *Contribuţii la istoria relaţiilor Muntelui Athos cu Țările române (1650-1863). În întâmpinarea a 1040 de ani de la fondarea Muntelui Athos (963-2003)*, (Bucureşti: Editura Institutului Biblic şi de Misiune al BOR, 2007).

[2] Vezi excelentele studii ale lui Costin Moisil, *Românirea cântărilor: un meșteșug și multe controverse* (București: Editura Muzicală, 2012); *Geniu românesc vs. tradiție bizantină. Imaginea cântării bisericești în muzicologia românească* (București: Editura Muzicală, 2016); *Construcția unei identități românești în muzica bisericească* (București: Editura UNMB, 2018). Vezi și Nicolae Gheorghiță, „Byzantine Chant in the Romanian Principalities during the Phanariot Period (1711–1821)", în *Composing and Chanting in the Orthodox Church,* Proceedings of the Second International Conference on Orthodox Church Music, eds. Ivan Moody and Maria Takala-Roszczenko (Joensuu: The International Society of Orthodox Church Music, 2009), p. 65–97.

XVIII-lea (vezi *Psaltikia rumânească*, 1713,).[1] Excepția de la practicile exclusiv monodice o constituie Mânăstirea Neamţ, cel mai important centru monastic în Moldova timpului, promotor al unui melanj deopotrivă lingvistic și liturgico-muzical. Personajul central îl reprezintă arhimandritul şi starețul Paisie Velicikovski (1722–1794), călugăr cu studii la Academia Teologică din Kiev și viețuitor în diferite mănăstiri din Lavra Pecerska–Kiev, Valahia, Muntele Athos și Moldova. Promotor al curentului spiritual și cultural cunoscut sub numele de isihasm, Paisie susține cântarea monodică bizantină, punând, în același timp, bazele primului cor de muzică armonică bisericească, căruia îi vor seconda în timp şi alte coruri armonice formate din soldați veniți în Moldova cu armata rusă, dar şi cu trupe germane, italiene etc. În anii 1850, conform tipiconului local, corurile Mânăstirii Neamț încă promovau repertorii mixte (monodice și armonice), într-un trilingvism echilibrat: română, greacă, rusă.[2] În 1863, în urma unui decret, domnitorul Alexandru Ioan Cuza v-a interzice să se mai cânte în Biserica Ortodoxă în altă limbă decât în limba română, iar muzica corală va căpăta întâietate în raport cu cântul psaltic.[3]

Reforma semiografiei muzicale bizantine realizată în cadrul celei de a Treia Școli Patriarhale și apariția tiparului de muzică psaltică constituie noi consecințe ale influenței occidentale. În 1820, la București, se vor tipări, în limba greacă și de către „antreprenori greci" trimiși din Constantinopol, primele cărți de muzică bizantină din lume, la inițiativa Patriarhiei Ecumenice și cu sprijinul financiar al elitelor

---

[1] Vezi monumentala cercetare a lui Sebastian Barbu-Bucur, *Filothei sin Agăi Jipei, Psaltichie rumînească*, în *Izvoare ale muzicii romanești*, 4 volume (București: Editura Muzicală, 1981–1992).

[2] Pentru detalii vezi Nicolae Gheorghiță, „Between Russia and Byzantium: Liturgical musical practices in the Principality of Moldavia in the Eighteenth Century and the first half of the Nineteenth Century", în *Creating Liturgically: Hymnography and Music*, Proceedings of the Sixth International Conference on Orthodox Church Music, eds. Ivan Moody and Maria Takala-Roszczenko (Joensuu: The International Society for Orthodox Church Music, 2017), p. 470–492.

[3] Vasile Grăjdian, „Legislaţia lui Al. Ioan Cuza şi evoluţia cântării bisericeşti", în *Studii şi Cercetări de Istoria Artei* 40 (1993), p. 13–17.

religioase și laice din Țara Românească.[1] Momentul constituie un moment de referință în dispersia unitară, globalizată, în întreaga lume grecofonă și nu numai, a repertoriului monodic bizantin exclusiv în „stilistică" și provenienței constantinopolitană, dar și a inițierii unui comerț cu un nou tip de literatură muzicală ce conectează comunități ortodoxe eline și grecofone din Europa și până în mânăstirile deșertului sinait și arab.[2] În consecință, noi cărți monodice din domeniu vor apărea în tipografii din Veneția, Paris, Viena, Padova etc. și, odată cu ele, sponsori și patroni, deopotrivă lideri religioși și laici, dar și noi rețele de distribuție și comerț.[3] Repertoriile publicate nu se vor restrânge doar la cele religioase, ci vor include și colecții de muzici seculare de curte cu repertoriu fanariot, otoman, și chiar occidental, în franceză și italiană, uneori și în țigănește.[4] În paralel, se publică în greacă, română și turcă și lucrări muzicale cu profil didactic (gramatici și tratate), de folos deopotrivă cântului psaltic și muzicii otomane.[5]

Ideile și idealurile Iluminismului și Revoluției franceze intensifică sentimente naționale și patriotice, și dorința ca în Biserica Ortodoxă Română slujbele să fie cântate „pre limba patriei". În consecință, cu ajutorul călugărilor armeni de rit catolic stabiliți la Viena ce aparțin Ordinului Mechitarist, Macarie Ieromonahul (1770?–1836) publică în capitala amintită, în 1823, primele tipărituri cu repertorii bizantine în limba română.[6] Ulterior, aceste colecții religioase vor fi produse în orașe

---

[1] Petru Efesiul, *Νέον Αναστασιματάριον /.../. Εν τω του Βουκουρεστίου νεοσυστάτω Τυπογραφείω* (1820);
Σύντομον Δοξαστάριον /.../ εν τω του Βουκουρεστίου νεοσυστάτω Τυπογραφείω (1820).

[2] Nicolae Gheorghiță, „Byzantine Chant Printings and Their Musical Network in the Romanian Principalities, the Balkans and Constantinople during the First Half of the Nineteenth Century', în *Musical Networking in the 'Long Nineteenth Century'*, proceedings of the symposium held in Zagreb, 2–5 June 2021, edited by Vjera Katalinić (Zagreb, 2023), p. 349–361.

[3] Ibid.

[4] Adriana Șirli, „Quelques chansons occidentales dans deux manuscrits grecs des Principautes', în *Acta Musicae Byzantinae* 8 (2005), p. 97–107.

[5] Georgios I. Chatzitheodoros, *Βιβλιογραφία της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής, περιοδος Α' (1820–1899* (Thessaloniki: Ίδρυμα Πατερικών Μελετών, 1998).

[6] Macarie Ieromonahul, *ѲЕОРИТЇКОНЬ, АНАСТАСИМАТАРЮ БИСЕРИЧЕСКЬ* și *ІРМОЛОГЇѠНЬ сѧ҃ КАТАВАСЇЕРЮ МУСИЧЕСКЬ* (Viena, 1823).

din Principate, alături de colecții în slavonă, diminuând astfel rolul limbii grecești în cult în zonele ortodoxe non-eline periferice Constantinopolului și, indirect, autoritatea Patriarhiei Ecumenice.[1]

Același ieromonah Macarie este numit responsabil cu sistemul educațional muzical religios, trecut acum din cadrul izolat, individualizat și privat în cel instituționalizat, gestionat și finanțat de Biserică și Stat. Predarea la nivelul Țărilor Române se face în baza unor instrucțiuni, norme organizatorice și îndrumări didactice și metodologice urmând modele occidentale, iar clasele sunt organizate după sistemul lancasterian.[2] Într-un univers extrem de conservator, așa cum era cel ortodox, Anton Pann (1796?–1854), bunăoară, fondator de școală muzicală psaltică, prolific și polihistor muzician, este cel care folosește pe scară largă, în paralel cu terminologia bizantină, și terminologie muzicală apuseană: andante, moderato etc.. Tot el este și cel care intenționează traducerea în notație occidentală a repertoriilor religioase și laice, ca strategie de atragere a unei noi clientele în formare, proiect

---

[1] Nikola Triandafilov publică patru volume în slavonă la București în anii 1840: 1) *ЦВѢТОСОБРАНІЕ ... Перво преведе сѧ на Славенскій ѧзыкъ, и издаде сѧ въ свѣтъ отъ НІКОЛАѦ ТРІАНДАФІЛОВА СЛИВНЕНЦА ... ВЪ БУКУРЕЩЪ. Въ Кнігопечатніата па Іосіфа Копаініга*, 1847; 2) *ВОСКРЕСНКЪ NOВЪ ... Перво преведе сѧ на Славенскій ѧзыкъ, и издаде сѧ на свѣтъ отъ НІКОЛАѦ ТРІАНДАФІЛОВА СЛИВНЕНЦА ... ВЪ БУКУРЕЩЪ. Въ Кнігопечатніата па Іосіфа Копаініга*, 1847; 3) *ГЛЕДАЛО ради СЛАВѦНО-БОЛГАРСКАТА НЫНѢ НОВОНАПЕЧАТАНА ПСАЛТИКА ... ВЪ БУКУРЕЩЪ. Въ Типографіѧта на Іосифа Копайнига*, 1848; 4) *КРАТКА ІРМОЛОГІА ... Нынѣ перво сочинена и издадена на печать отъ Ніколаѧ Тріандафиловича Сливненца. ... ВЪ БУКУРЕЩЪ*, 1849. *Въ Книгопечатніата на Антона Панова*. Pentru detalii, vezi studiile lui Stefan Harkov, „Breitkopf's Influence: A Balkan way of Musical Publishing', în *Composing and Chanting in the Orthodox Church.* Proceedings of the Second International Conference on Orthodox Church Music, University of Joensuu, Finland, 4–10 June 2007 (The International Society for Orthodox Church Music & University of Joensuu, Finland, 2009), p. 199–202; Stefan Harkov, „Reception of the New Method in Bulgaria', în *Πρακτικά Μουσικολογικό και Ψαλτικό Συνέδριο* «Ἡ Βυζαντινή Μουσική μέσα από την Νέα Μέθοδο Γραφής (1814–2014). Καθιέρωση–Προβληματισμοί–Προοπτικές», Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης (Α.Π.Θ.), Θεσσαλονίκη, 30 Οκτωβρίου έως 1 Νοεμβρίου 2014 (Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου, Άγιον Όρος, 2021), p. 345–354.

[2] Moisil, *Construcția unei identități românești.*

abandonat însă datorită incapacității notației occidentale de a consemna subtilitățile modale și ornamentale ale cântului bizantin.[1]

Influența muzicii occidentale nu se oprește aici. Turneele trupelor de operă care tranzitează sau staționează temporar în Principate, seduc și subjugă realmente imaginația psalților ce vedeau în noua artă muzicală „orizonturi despre care nu aveau nici o idee" până atunci, ni se spune. Pentru a observa intensitatea cu care soundul occidental reușise să penetreze practicile orale ale cântării bizantine în primele decenii ale secolului al XIX-lea,[2] istoricul și omul de stat Ion Ghica (1816-1897), fost prim-ministru (de cinci ori) la București și Iași, relatează următoarele: „impresiunea produsă asupra lor [psalților, n.n.] de operele lui Mozart și ale lui Rossini a fost atât de mare, încât n-au mai putut să cînte nici *Cheruvic*, nici *Chinonic*, fără s-o dea pe *La ci darem la mano* din *Don Juan* și *Una voce poco fa* din *Bărbierul*. Într-o duminecă, la liturghie, scandal mare la Mânăstirea Sărindar. Epitropul, om evlavios, recunoscuse în *Domnul Domn Savaoth* [interpretat de cântărețul bisericesc, n.n.] aria *Voyez sur cette roche!* Din *Fra Diavolo*"![3]

Muzica occidentală

Deschiderea consulatelor occidentale la Iași și București, spre finalul veacului al XVIII-lea, constituie unul dintre culoarele majore de pătrundere a ideilor lumii „civilizate", facilitând astfel mobilitatea muzicienilor dinspre centrul și apusul Europei spre Principate, în vederea obținerii unui câștig financiar mai bun și mai rapid, dar și stabilitate,

---

[1] Vezi analiza la câteva lucrări de Pann, în Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul muzicii românești*, vol. 3 *Preromantismul: 1832–1859* (București: Editura Muzicală, 1975), p. 147–148. Vezi și Titus Moisescu, *Prolegomene bizantine: Muzică bizantină în manuscrise și carte veche românească* (București: Editura Muzicală, 1985).

[2] Exemplul nu constituie un fenomen la scară largă, ci unul punctual, semnalat însă la o biserică importantă a Capitalei (Sărindar, mânăstirea elitelor din centrul Bucureștilor, „podoaba și minunea Bucureștilor", ne spune Cesario Daponte) și, de aceea, atât mai relevant. Citat din Colonel Popescu-Lumină, *Bucureștii din trecut și de astăzi* (București: Fundația Culturală *Gheorghe Marin Speteanu*, 1935), p. 166.

[3] Ion Ghica, „Școala acum 50 de ani", în *Scrisori către Vasile Alecsandri* (Bucharest: Humanitas, 2014), p. 76–77.

protecție, recunoaștere publică, într-un cuvânt, prestigiu social. Câteva decenii mai târziu, migrația spre răsărit este mult facilitată și garantată de reformele legislative, devenind astfel o constantă.[1] În consecință, până spre finalul secolului al XIX-lea, muzicienii apuseni care au activat în Valahia și Moldova au fost de import, majoritatea fiind austrieci, cehi, francezi, germani, slovaci (majoritatea venind din Imperiul Habsburgic), dar și italieni și chiar evrei, iar unii ei stabilindu-se în Principate și identificându-se astfel cu ideile și idealurile țării de adopție.[2]

Într-un prim moment, artiști de import itineranți, stabiliți temporar sau definitiv după 1800 la Curțile domnești și la boierii cu dare de mână din Principate, vor preda dansuri de societate, pian (instrumentul cel mai studiat în epocă), harpă, flaut și chitară etc., beneficiarii fiind, în primul rând, tinere cărora educația artistic-muzicală le putea asigura un mariaj de succes.[3] (Foto 3) Tot ei asigurau parte din repertoriul pentru pian dedicat seratelor, balurilor și tuturor tipurilor de reuniuni, aceștia consemnând în manuscrise diferite muzici, devenite de salon, a căror eterogenitate și varietate stilistică era greu de imaginat în alte părți ale Europei. Aceste repertorii reflectă, pe de o parte, gustul pentru noutatea occidentală, iar pe de altă parte sunt un indicator că soundurile de extracție lăutărească și populară românească, alături de cele grecești, fanariote, otomane și, în general, levantine, țin încă atent gustul elitelor, cel mai probabil al boierilor din a doua tinerețe.[4]

---

[1] Haiganuș Preda-Schimek, „Modelling the Public's Taste: Local Habits, Ethnic Pluralism and European Music in Bucharest (1821–1862)", în *Nineteenth-Century Music Review* 14, no. 3 (December 2017), p. 391–416.

[2] Haiganuș Preda-Schimek, „Musical Ties of the Romanian Principalities with Austria between 1821 and 1859", *spacesofidentity.Net* 7 (2): 108.

[3] Adrian-Silvan Ionescu, *Baluri în România modernă (1790–1920)*, (București: Editura Vremea, 2020); Dan Dumitru Iacob: „Balurile înaltei societăți din Principatele Române la mijlocul secolului al XIX-lea", în Laurențiu Rădvan (editor), *Orașul din spațiul românesc între Orient și Occident. Tranziția de la medievalitate la modernitate* (Iași: Editura Universității Alexandru Ioan Cuza, 2006), p. 263–324; Idem, „Viața muzicală a elitelor din Iași și București în prima jumătate a secolului al XIX-lea", *Historia Urbana* 20 (2012), p. 89–135; Idem, *Elitele din principatele române în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Sociabilitate și divertisment* (Iași: Editura Universității Alexandru Ioan Cuza, 2015), în special capitolul *Baluri, teatru și concerte*, p. 163–268.

[4] Vezi aranjamentele pentru pian la lucrări prezumtiv românești, grecești, fanariote, otomane și apusene descoperite în manuscrise și periodice vechi,

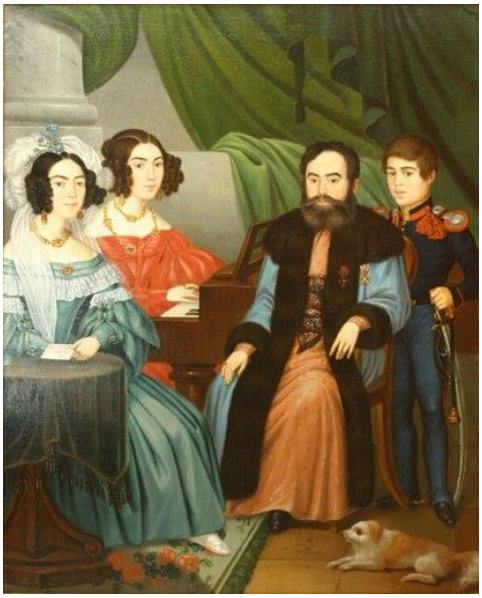

Foto 3: Familia vornicului Vasile Alecsandri.
În imagine apar tatăl poetului (avea același nume cu tatăl, Vasile), mama sa Elena, sora Catinca și fratele Iancu (după Niccolo Livaditti [1804–1858])

Un aspect particular al fenomenului aculturației și globalizării în tema noastră îl constituie intrarea pe piața vieneză și, implicit, europeană, prin intermediul unor edituri de rang internațional, a repertoriilor pentru pian inspirate de melosul popular românesc sau presupus românesc. Începând cu deceniile patru-cinci ale secolului, muzicieni occidentali stabiliți vremelnic sau definitiv la Iași, București sau împrejurimi, adaptează și prelucrează pentru pian cantități uriașe de muzici valahe și moldovenești, fiecare după putința fiecăruia de înțelegere a repertoriilor pe care le aranjează și, firește, după pregătirea profesională.[1] Un astfel de caz este Johann Andreas Wachmann (Foto 4), muzician austriac născut la Pesta și care se stabilește la București în 1832, probabil. El publică între 1846-1858 patru albume la editura

publicate în Nicolae Gheorghiță (editor), *Muzici ale saloanelor din Principatele Române în prima jumătate a secolului al XIX-lea*, 2 volume (București: Editura UNMB, 2019); *19th Century Salon Music from the Balkans* (București: Editura UNMB, 2020).

[1] Vezi, printre altele, Karina Șabac (editor), *Music and Lithographies from the 19th and 20th Centuries* (București: Editura UNMB, 2022).

vieneză Heinrich Friedrich Müller,[1] toate dedicate unor doamne din înalta societate bucureșteană, lucrări care integrează așadar, pentru întâia oară, folclorul valah în circuitul cultural şi comercial central-european, melodii româneşti devenind accesibile clasei mijlocii la preţuri moderate şi în condiţii grafice de calitate.[2] (Foto 5)

Foto 4: Johann Andreas Wachmann (1807-1863)

Foto 5: J. A. Wachmann, *L'Echo de la Valachie / Klänge aus der Walachei*, H.F. Müller (Vienna, 1849)

---

[1] Haiganuș Preda-Schimek, „Folclorul valah şi industriile creative vieneze", *Observatorul cultural* nr. 1060 (2021), https://www.observatorcultural.ro/articol/folclorul-valah-si-industriile-creative-vieneze/, accesat în 04.02.2025.

[2] Preda-Schimek, „Musical Ties", p. 106.

Un alt versant al fenomenului aculturației în Principate ne este relevat de muzicieni străini care, în turneele lor spre Kiev, Cernăuți, Odesa, Petersburg sau Istanbul, intersectau Bucureștii și Iașii și susțineau concerte fie singuri, fie alături de diferite companii de teatru germane, italiene sau franceze. Cu acest prilej ei colportează repertorii „naționale" valahe și moldave și le includ nu numai în reprezentațiile lor, ci și în compoziții proprii cu un grad de complexitate mai ridicat decât obișnuitele repertorii de salon. Un astfel de caz este *Capriciul pentru violoncel și pian pe teme moldovenești și valahe* de Bernhard Romberg (1767-1841), tipărit în 1827, muzicianul german călătorind și susținând concerte atât la Iași cât și la București, în 1806-1807 și, respectiv, 1812.[1] Poate că cel mai relevant exemplu în contextul cercetării de față ar fi *Rapsodia română* compusă de Franz Liszt în 1846-1847, în urma ultimului său turneu european de anvergură ce începe în 1846 și care include recitaluri la Viena, Sibiu, București, Iași, Cernăuți, Constantinopol și Odesa și în care întâlnește numeroși lăutari români dar și ascultă compoziții ale muzicienilor locali.[2] Notorietatea lui Liszt i-a fost recunoscută și de domnitorul Valahiei, Dimitrie Sturdza, care a bătut o monedă de aur comemorativă în cinstea concertelor sale la București. Cu titlul informativ precizez că Bela Bartok este cel care a descoperit unul dintre exemplarele *Rapsodiei Române*, la Muzeul Liszt de la Weimar.[3]

În afara repertoriilor miniaturale, dedicate preponderent pianului, piesele ample produse de muzicienii din Principate sunt rare și dominate de tematici național-populare și subiecte ale mitologiei românești. Iată câteva nume de compozitori reprezentativi ai primei jumătăți de secol XIX: același Johannes Andreas Wachmann este

---

[1] Bernhard Romberg, *Caprice pour le violoncelle sur des Airs Moldaves et Valaques avec accompagnement de deux violons, alto et basse. Oeuv. 45* (Leipzig: Peters, 1827); George Breazul, *La bicentenarul nașterii lui Mozart (1756–1956)* (București: Editura Muzicală, 1956), p. 125. George Breazul, „Contribuții la cunoașterea trecutului muzicii noastre", *Muzica* 11 (1959), p. 26–33.

[2] Preda-Schimek, „Musical Ties...", p. 105. Pentru o analiză a contextului epocii, vezi Sandu-Dediu, „The Beginnings of Romanian Composition...". Vezi și capitolul semnat de Nicoleta Roman „Music, Dance, and the Elite of society", în Vintilă et al., *Luxury, Fashion...*, p. 300–317.

[3] Sandu-Dediu, „The Beginnings of Romanian Composition...", p. 311.

acreditat ca autor al primului vodevil românesc, *Triumful amorului*, având primă audiție la București în 1835; semnalez și tentativa sa de a scrie creații de operă ancorate în subiecte istorice și mitologice autohtone, sub influența melodramei romantice italiene: *Mihai Bravul la Călugăreni* și *Meșterul Manole*; Alexandru Flechtenmacher (1823-1898), autorul primei lucrări orchestrale importante: *Uvertura Moldavă* (1846) dar și a primei piese scenice ce ar putea fi definită drept operetă, sau poate „operetă-vrăjitorie", *Baba Harca*, pe un text de Matei Millo, 1848 (același subiect se regăsește și în creația sârbească); Ludwig Anton Wiest (1819-1889), compozitor preocupat de repertoriul cameral, destinat în special viorii (*Concert patetic pentru vioară și orchestră,* 1852); Carol Miculi (1821-1897), elev al lui Frederic Chopin și ale sale *48 airs nationaux roumains*, piese ce adaptează melodii românești la forme și genuri miniaturale (preludiu, poloneză, impromptu, mazurcă, vals).[1]

Concluzii

După cum se cunoaște, muzicienii sunt călători prin excelență, iar acest lucru a fost extrem de vizibil și intens în prima jumătate a secolului al XIX-lea în Principatele Române, Valahia și Moldova. Mobilitatea și migrația acestora a variat însă ca intensitate și direcție, iar melanjul sonor s-a manifestat în grade diferite, în funcție de regimul politic instalat la putere: sub administrație otomană și conducere fanariotă muzicile, deopotrivă oficiale (muzica bizantină și otomană) și populare străine au fost importate din Constantinopol și Orientul creștino-arab, deși, spre 1800, cel mai important și bine plătit lăutar din Istanbul, aflat la curtea sultanului Selim al III-lea (1761–1808), era moldoveanul Miron, un iscusit interpret la viola d'amore.[2] În același timp și într-un procent diminuat, firește, cultura materială otomană (în mod special vestimentația, ca marker al luxului, puterii și ierarhiei sociale) și a elitelor fanariote și românești din Principate a cochetat cu Apusul,

[1] Sandu-Dediu, „The Beginnings of Romanian Composition...", p. 303–305.
[2] Walter Zev Feldman, *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire* (Berlin: International Institute for Traditional Music, 1996), p. 49, 131. Vezi și Metin And, *Osmanli Şenliklerinde Tűrk Sanatlari (Turkish Arts in Ottoman Festivities)*, (Ankara: Kültüre ve Tuizm Bakanliği Yayinlari, 1982), p. 166.

găsind inspirație în moda și tendințele europene. Din când în când, alături de muzicile amintite, soundul occidental se regăsea în acest mecanism al construcției identității sociale.[1]

După deceniul trei al secolului al XIX-lea însă, odată cu abandonul practicilor orientale și reorientarea cu maximă dorință și interes spre valorile occidentale, prin infuzia de „europenitate" în absolut toate palierele vieții sociale și cultural-artistice, muzica apuseană va deveni elementul dominat al noii culturi sonore în formare, penetrând toate straturile sociale. După jumătatea veacului, ca în aproape toate culturile secolului al XIX-lea, o muzică națională se va naște, iar rețeta ideală, după cum s-a putut observa, va fi mariajul dintre tehnicile occidentale de compoziție și filonul autohton, în cazul de față, cel folcloric românesc. Pe celălalt palier religios, muzica monodică (bizantină) va pierde întâietatea, corurile armonice devenind predominante și prioritare, iar autoritatea Patriarhiei Ecumenice se va diminua constant, odată cu legile și decretele privind secularizarea averilor mănăstirești și autocefalia Bisericii Ortodoxe Române, toate adoptate în timpul domniei lui Alexandru Ioan Cuza.

SUMMARY

Nicolae Gheorghiță

Acculturation, globalization and cosmopolitanism in musical practices in Wallachia and Moldavia in the first half of the 19th century

The Romanian 19th century is probably the peak of the acculturation process that the Romanian society has ever experienced. From the end of the 18th century onwards, and especially in the first decades of the following century, Romanian culture is the one that adopts on a massive scale (sometimes directly and sometimes intermediated), irrevocably and at all levels (political, cultural, social, artistic, etc.), elements of the

[1] Constanţa Vintilă-Ghiţulescu, „Shawls and Sable Furs: How to Be a Boyar under the Phanariot Regime (1710–1821)", în *Dress and Cultural Difference in Early Modern Europe*, eds. Cornelia Aust, Denise Klein, and Thomas Weller (Berlin: De Gruyter Oldenbourg, 2019), p. 137–158.

various civilizations with which it enters or with which it is already in direct contact, especially those brought by the Ottoman, Austrian and Russian empires.

The present paper analyses the major change that the phenomenon of acculturation produced in the musics and musical life of Romanian society in the Principalities of Wallachia and Moldavia in the first half of the 19th century. The two categories of music - sacred (Byzantine) and Western music - are investigated, sometimes seen as an identity and social divider between the different communities of the two Principalities, in the context of the impetuous attempt to build a Romanian national identity.