

## STUDII

### **Muzica de salon în primele decenii ale secolului al XIX-lea în Moldova**

#### **Studiu de caz: MS nr. 2663 (anul 1824) de la Biblioteca Academiei Române din București**

**Nicolae Gheorghită**

În sala de bal, vodă îmbrăcat cu giubea albă, hanger de brilianturi la brâu, ședea în mijlocul sofalei între ferestre, rezemat pe perne, cu gugiومانul de samur, cu funda albă cam pe frunte, și cu mâinile încleștate în poală. La marginea patului, în dreapta și la stânga, ședeau cele șase beizadele șir, *înconjurate de rude ale domnitorului, diferiți alți invitați, precum și de câteva cucoane mari de protipendadă*.<sup>1</sup>

Scena de mai sus se petrece în prima zi a anului 1827, la balul domnesc dat la luxosul Palat Romanit (astăzi Muzeul Colecțiilor de Artă din București) de către Grigore Dimitrie Ghyka (1755-1834, domnește între 1822-1828), primul domnitor pământean instaurat în Principatul Valahiei după regimul fanariot. În sălile împodobite cu policandre de cristal de Veneția, mățasuri de Damasc și Alep și mese pline cu zaharicale și cofeturi, evenimentul aduna elite autohtone și alogene ale urbei, stabilite sau aflate temporar în București, cărora li se adăugau, pe lângă mulțimea de servitori și ajutoare

---

<sup>1</sup> Ion Ghica, „Un bal la Curte în 1827”, în Ion Ghica, *Scrisori către V. Alecsandri*, Editura Litera-Internațional, București și Chișinău, 2002, p. 217.

de tot felul, trei formații muzicale instalate „pe o galerie improvizată deasupra ușii de intrare” a Palatului<sup>1</sup>.

Când era să înceapă danțul, boierii cei tineri își lepădau giubelele și papucii, rămâneau numai în meși și alergau de luau fetele și cucoanele la joc, la poloneză (...), la parolă, la vals și la *ecossaise*. Nu îndrăznea fiecare să se adreseze la rudele de aproape ale lui Vodă; fiecare avea pe jucătorul ei favorit!<sup>2</sup>

Două dintre orchestre asigurau repertoriul de muzică occidentală, în timp ce a treia formație, taraful lui Dumitrache Lăutar, intervenea „cam pe la spartul balului, când boierii începeau a prinde chef și le venea poftă de vreo horă, ori de brâu, sau de cântec de lume”, diversificând programul serii cu piese autohtone precum *Ai, Ileano, la poiană* sau *Ah! Nurițo, cale bună*, mulțumind astfel toate gusturile invitaților<sup>3</sup>.

Cele două orchestre aparțin, se înțelege, unor oameni cu dare de mână, preocupați însă și de educația neamului. Dinicu Golescu (1777-1830), bunăoară, „boier iubitor de progres”, după cum îl caracterizează Ion Ghica (1816-1897) – memorialistul care relatează povestea balului –, înființase pe la moșiile sale școli cu predare în limba română, atât pentru fete cât și pentru băieți, dar și orchestra de față compusă din 12 „țigănași”. Pentru educația muzicală a acestora, boierul adusese un dascăl transilvan, din Sibiu mai precis, cu care instruiseră doi vioriști, doi flautiști, doi clarinetiști, un oboist, un *fluieraș*, doi *trâmbițași* (probabil fligorniști), un toboșar și un *țimbalist* (țambalist?)<sup>4</sup>, și pe care îi învățase unele piese „europenești” precum valsul *O, du lieber, Augustin*, cântecul popular *Was macht der Herr Papa*, imnul austriac (*Gott erhalte Franz den Kaiser*, pe muzica lui J. Haydn, n.n.), o căzăcească și câteva ceardașuri<sup>5</sup>. Cea de a doua orchestră era patronată

---

<sup>1</sup> Ghica, p. 216-217.

<sup>2</sup> Ghica, p. 219.

<sup>3</sup> Ghica, p. 217-220.

<sup>4</sup> Ghica, p. 217-218.

<sup>5</sup> Ghica, p. 217-218.

de clucerul<sup>1</sup> Alecu Nicolescu de la Râmnic, fiind formată din șase țigani, robi de pe moșile acestuia, care puteau interpreta la 15 instrumente<sup>2</sup>, printre altele, aria *Stella confidente* din actul I al operei *Tancredi* de Gioachino Rossini, aria antică *Son tre giorni che Nina*<sup>3</sup> și *Marșul lui Napoleon*<sup>4</sup>. Ca și orchestra lui Dinicu, și formația lui Nicolescu beneficia de un instructor în persoana lui Cocoratu, „maestru de grații” (*Maître de grâce*)<sup>5</sup> apreciat în epocă, dar care pierduse din popularitate odată cu venirea la București a profesorului Duport, fiul celebrului balerin, maestru de balet și compozitor Louis-Antoine Duport (1781/83-1853) de la „Opera cea mare din Paris”<sup>6</sup>.

Am insistat să evoc în detaliu această relatare a unui bal de epocă din două motive: în primul rând, pentru a reliefa tranziția ireversibilă și procesul complex de europenizare și modernizare ce caracteriza societatea românească din Valahia și Moldova în primele decenii ale secolului al XIX-lea, fenomen perceptibil spre finalul veacului anterior și care se va intensifica după înlăturarea regimului fanariot din Principatele Române (1821). În al doilea rând, pentru a exemplifica, chiar fragmentar, melanjul practicilor muzicale existent la nivelul elitelor locale prin coexistența dansurilor tradiționale și a cântecelor levantine

---

<sup>1</sup> Dregător care se ocupa cu furnizarea bunurilor necesare Curții domnești.

<sup>2</sup> „Trei ghitaristi, aceștia pe când operau cu degetele asupra coardelor instrumentelor atârinate la gât, prin mișcarea capului la dreapta și la stânga, suflau și într-un muscal sau nai înfipt în cravată la înălțimea buzelor. Un mandolinist, care și acesta, deosebit de dulcele său instrument, sufla și el printr-o dispozițiune identică în fluierul lui Pan. Un suflător pe pirostii (?) care ca și ceilalți cânta și el din fluierul lui Pan”. Ghica, p. 218.

<sup>3</sup> Titlul original este *Tre giorni son che Nina in letto senesta*. Numită câteodată *Nina* sau *Siciliana*, aria a fost atribuită, inițial, lui Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736); ulterior a fost atribuită lui Vincenzo Legrenzo Ciampi (1719-1762). Charles Osborne, *The Concert Song Companion: A Guide to the Classical Repertoire*, Londra, 1974, p. 205.

<sup>4</sup> Ghica, p. 218-219.

<sup>5</sup> Acest „maestru de grații” îi învăța pe tineri bunele maniere în societate.

<sup>6</sup> Ghica, p. 218.

cu repertoriile de import din centrul și vestul Europei, melanj vizibil manifestat în antologia muzicală care constituie studiul de caz în cercetarea de față.

În afara surselor narrative ale vremii, nu foarte numeroase, destul de imprecise și, uneori, chiar confuze pentru muzicologi, documentul muzical care să conserve repertorii pentru pian din saloanele românești din prima jumătate a veacului al XIX-lea este o raritate. O astfel de sursă este codicele nr. 2663 de la Biblioteca Academiei Române (BAR) din București, Cabinetul de muzică. Însemnarea în franceză de pe coperta a doua spune că manuscrisul a fost donat de către *mademoiselle* Euphrosina Ghyka doamnei Elisabetta Franchini, ca gest de prietenie<sup>1</sup>, la 1 august 1824, cele două femei aflându-se, în acel moment, la Odesa, zonă cosmopolită și important centru cultural și comercial al vremii intrat sub Imperiul Țarist la sfârșitul războiului ruso-turc, odată cu anexarea orașului în urma Tratatului de la Iași din 1792<sup>2</sup>. La finalul însemnării apar și două inițiale indescifrabile (Fig. 1).

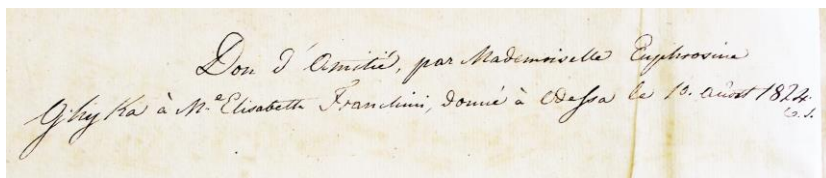


Fig. 1: „Don d'amitié par Mademoiselle Euphrosine Ghyka à Me Elisabetta Franchini, donné à Odessa le 1-e août (*sic!*) 1824”. Dedicția de pe coperta a doua a MS Rom. 2663 (anul 1824), Cabinetul de muzică din Biblioteca Academiei Române din București.

---

<sup>1</sup> „Don d'amitié par Mademoiselle Euphrosine Ghyka à Me Elisabetta Franchini, donné à Odessa le 1-e août (*sic!*) 1824”. MS Rom. 2663 (anul 1824), Cabinetul de muzică din Biblioteca Academiei Române din București.

<sup>2</sup> Despre viața muzicală a secolului al XIX-lea din orașul Odesa, vezi Tatiana M. Kaplun, „The Odessa Section of the Imperial Russian Musical Society: Formation and Summation”, *Problemy muzykal'noj nauki / Music scholarship*, 4/2018, p. 127-132.

Considerat ca provenind din spațiul moldav<sup>1</sup>, codicele a ajuns la Odesa, cel mai probabil, odată cu emigrarea unei importante părți a elitelor din Principatele Dunărene, în special din Moldova, în urma eșuării Eteriei (*Φιλική Εταιρεία / Societatea prietenilor*) și a reacției ulterioare a otomanilor la Revoluția din 1821. *Mademoiselle* Euphrosina Ghyka, donatoarea codicelui, face parte, cel mai probabil, din marea familie a boierilor Ghiculești, ramura moldovenească<sup>2</sup>, iar contextul în care antologia muzicală intră în posesia sa este necunoscut. La fel de obscur este alcătuitorul sau cel/cea care a copiat sau aranjat pentru pian piesele din colecție. Nu se cunoaște nici dacă Euphrosina cunoștea instrumentul în cauză (deși s-ar putea presupune) și nici contextul în care domnișoara din Moldova face un asemenea dar doamnei cu nume italian. În urma cercetărilor întreprinse de dr. Dan Dumitru Iacob<sup>3</sup>, Elisabeta Maria Franchini (1790-1870) – născută Kiriko sau Chirico în Istanbul/Constantinopol, la 1790 – este soția lui Antoine Ferdinand Franchini (1771-1833), dragoman al ambasadelor Venetiei, Franței și Rusiei în fosta capitală a Imperiului Bizantin<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Octavian Lazăr Cosma numește aceste manuscris *Codex Moldavus*. Vezi Octavian Lazăr Cosma, „Codex moldovenesc din 1824”, *Muzica*, 5/1972, p. 12-15. A se vedea și analiza amplă, precum și contextualizarea socio-culturală și istorică pe care Haiganuș Preda-Schimek o face acestui codice în studiul „The Changing Taste of the Romanian Elites as Mirrored in Handwritten Piano Cahiers from the First Half of the Nineteenth-Century”, *Musicology Today: Journal of the National University of Music Bucharest*, 10/4 (40) (2019), p. 277-307. Pentru versiunea în limba română a studiului, vezi H. Preda-Schimek, „Gustul muzical al elitelor românești în oglinda albumelor manuscrise pentru pian ms. r. 2663 și ms. r. 2575 din Biblioteca Academiei Române (circa 1820-1840)”, *Muzica*, 5/2020, p. 17-56.

<sup>2</sup> Detalii aici: [http://www.ghika.net/ro/index\\_ro.htm](http://www.ghika.net/ro/index_ro.htm) (21.07.2019).

<sup>3</sup> Aduc mulțumiri dr. Dan Dumitru Iacob, care m-a ajutat să identific numele și genealogia unora dintre personajele cheie din acest studiu.

<sup>4</sup> „Relația generalului Langeron despre războiul ruso-turc din 1806-1812”, în *Călători străini despre Țările Române în secolul al XIX-lea*, serie nouă, vol. I (1801-1821), volum îngrijit de Georgeta Filitti, Beatrice Marinescu, Șerban Rădulescu-Zoner, Marian Stroia, redactor responsabil Paul Cernovodeanu, Editura Academiei Române, București, 2004, p. 327, nota 83.

Până la 1824, data la care domnișoara Ghyka dăruiește codicele muzical doamnei Franchini, prelucrările instrumentale și, în special, aranjamentele pentru pian ale unor piese românești sau de inspirație românească sunt foarte rare, acestea apărând accidental sau ca simplu element exotic exclusiv în publicații din străinătate și întotdeauna consemnate de străini. *Capriciul pentru violoncel și pian pe teme moldovenești și valahe*<sup>1</sup> de Bernhard Romberg (1767-1841), tipărit în 1827<sup>2</sup> (muzicianul german a călătorit și susținut concerte atât la Iași cât și la București, în 1806-1807 și, respectiv, 1812), sau cele câteva aranjamente pentru pian ale unor melodii autohtone publicate în revista muzicală germană *Allgemeine Musikalische Zeitung* în 1814, 1821 și 1822<sup>3</sup>, sunt singurele lucrări descoperite până în prezent. Lor li se adaugă manuscrisul miscelaneu întocmit la București în 1819; acesta include, mai întâi, o gramatică a limbii grecești de Stephanos Kommitas, continuă cu o metodă de pian în limba germană realizată, probabil, de Wenzel Ruziczka (*Aufvergsgründe der praktischen Tonkunst besonders auch zum Clavier oder Fortepiano*), iar la finalul documentului sunt adăugate 17 dansuri și melodii europene de salon și trei aranjamente pentru pian ale unor melodii populare românești<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Bernhard Romberg, *Caprice pour le violoncelle sur des Airs Moldaves et Valaques avec accompagnement de deux violons, alto et basse*. Oeuv. 45, Peters, Leipzig, 1827.

<sup>2</sup> George Breazul, *La bicentenarul nașterii lui Mozart (1756-1956)*, Editura Uniunii Compozitorilor, București, 1956, p. 125. George Breazul, „Contribuții la cunoașterea trecutului muzicii noastre”, *Muzica*, 11/1959, p. 26-33.

<sup>3</sup> Gheorghe Ciobanu, *Izvoare ale muzicii românești*, vol. 2 („Muzica instrumentală, vocală și psaltică din secolele XVI-XIX”), Editura Muzicală, București, 1978, p. 42-43, 56-61.

<sup>4</sup> MS nr. 492. Documentul se află astăzi în Fondul „George Breazul” din cadrul Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România. Pentru detalii, a se vedea Ciobanu, p. 43-44, 61-62; pentru descrierea manuscrisului vezi George Breazul, „Contribuții la cunoașterea trecutului muzicii noastre”, în George Breazul, *Pagini din istoria muzicii românești*, ed. Gheorghe Firca, Editura Muzicală, București, 1970, p. 156-176.

În acest context, valoarea documentară a manuscrisului nr. 2263 de la BAR este una mai mult decât relevantă. Amploarea antologiei (152 de pagini) și numărul mare de piese pe care aceasta le conține (183!) sunt un alt argument al excepționalității codicelui.

În ceea ce privește repertoriul, acesta apare într-o anumită diversitate, fiind copiat de mai multe mâini și dispus fără o logică aparentă. Prezența pieselor occidentale – extrem de eterogene – este covârșitoare, lucru ce indică un import masiv de europenitate „muzicală”, neașteptat, cumva, pentru acea vreme în Principatele Române<sup>1</sup>:

37 de ecoseze<sup>2</sup>,

27 de valsuri,

16 marșuri,

13 mazurci (ultima piesă incompletă), nouă quadriluri, patru landlere, patru piese de origine rusă, patru poloneze, două dansuri *anglaise*, dintre care unul cu titlul *Appellé la Synagogue (sic!)*, un menuet, o cracoviană, precum și alte câteva piese miniaturale pentru pian, nedeterminate ca gen.

O altă categorie de piese o reprezintă cele cu text și acompaniament de pian: șapte în franceză, patru în germană și una în italiană. În total, 161 de lucrări de proveniență și inspirație occidentală. Acestea se adaugă 22 aranjamente și prelucrări pentru pian ale unor piese populare exclusiv moldovenești, cel puțin după titlu.

Una dintre problemele majore ale investigării manuscrisului privește paternitatea compozițiilor, în majoritatea cazurilor nici autorii și nici copiii neputând fi identificați.

---

<sup>1</sup> Spre exemplu, Stefano Raicevich, *Voyage en Valachie et en Moldavie, avec des observations sur l'histoire, la physique et la politique: augmenté de notes et additions pour l'intelligence de divers points essentiels. Traduit de l'italien par M. N. M. Lejeune, Professeur de littérature, ex-Professeur particulier de son Altesse le Prince de Moldavie [Alexandre Ypsilanti]*, Masson et fils, Paris, 1822, p. 122, nota 1 (*Note de Traducteur*); William, Wilkinson, *An Account of the Principalities of Wallachia and Moldavia with Various Political Observations Relating to Them*, Londra, 1820, p. 135-136.

<sup>2</sup> Piesele par a fi copiate de diferite mâini.

Sumarele însemnări cu greu oferă indicii pentru înțelegerea conținutului colecției și a rostului ei. De pildă, ultimele trei ecoseze din album sunt compuse *par Mr Tserkaffe* (?), un vals poartă numele de *Augustin (Walz Augustin)*, două piese sunt de Mozart (un rondo și *Schlitasch*), o piesă anonimă se dovedește a fi cântecul *For He's a Jolly Good Fellow* și a cărui melodie pare să aibă origini franceze<sup>1</sup>. Cele 16 marșuri beneficiază de și mai puține date: unul este marșul „triumfal” din opera *La Vestale* de Gaspare Spontini, iar celălalt este inspirat de aria *Le Déserteur, Mourir n'est rien* de Pierre-Alexandre Monsigny (1729-1817).

Prezența în antologie a binecunoscutului cântec popular vienez *O, du lieber Augustin*<sup>2</sup>, însoțit de patru variațiuni, indică o largă circulație a acestuia în Țara Românească și Moldova, lucru amintit, după cum am văzut mai sus, și de memorialistul Ion Ghica, în relatarea sa despre balul princiar din 1827 de la București<sup>3</sup>.

Un alt autor necunoscut este Jean Zapf (?), compozitor a șapte variațiuni (ultima un *rondo*) într-o stilistică pre-mozartiană, de departe lucrarea cea mai pretențioasă tehnic din întregul codice. În aceeași stilistică este și sonata în trei mișcări (*Allegro non troppo, Andante, Rondo à la turca*), pe al cărei autor nu l-am putut identifica.

Alte câteva lucrări prezente în antologie sunt legate de războiul ruso-turc și de ocupația militară țaristă a Țărilor Române dintre anii 1806-1812, ce adusesse la Iași și București ofițeri și nobili ruși, majoritatea de origine scandinavă și germană, excelenți cunoscători de franceză, și care au avut o contribuție dominantă la viața socio-politică și culturală a capitalelor nord-dunărene și, în mod particular, la difuzarea modei balurilor și dansurilor de societate occidentale în

---

<sup>1</sup> *Malbrouck s'en va-t-en guerre (Malbrouck goes off to the war)*, *The Concise Oxford Dictionary of Music*, ed. Michael Kennedy, Oxford University Press, 1996, Fourth Edition, E-book copyright © 2003, p. 1709.

<sup>2</sup> Cântecul apare scris *Mein liebend Augustin*.

<sup>3</sup> Ghica, p. 218.



Principate<sup>1</sup>. Două dintre piese sunt marșuri: cel dintâi poartă numele țarului Alexandru I al Rusiei (1777-1825) – *Marsch Alexandre*, iar cel de-al doilea (*Marsche du Prinz Deligne*), pe cel al prințului Charles-Joseph de Ligne (1735-1814), „ofițer în serviciul țarinei (Ecaterina a II-a a Rusiei, cunoscută drept Ecaterina cea Mare, 1729-1796, n.n.) și vestit fluture de saloane”, după cum îl numea istoricul Nicolae Iorga<sup>2</sup>. Acestea se adaugă alte patru lucrări consemnate în manuscris sub denumirea de *Kosaque*, *Chanson Russe*, *Arie Russe* și *La Russe*, niciuna dintre ele cu text. Copistul ultimei piese, deși își notează inițialele, nu a putut fi identificat, însă piesa da: este cântecul popular *Plecând cazacul peste Dunăre*, notat în colecțiile rusești undeva spre 1790<sup>3</sup>, în realitate una dintre cele mai cunoscute creații populare de origine ucraineană<sup>4</sup>.

Dintre cele 12 piese cu text în franceză, germană și italiană – probabil arii și cântece de salon la origine –, am reușit

---

<sup>1</sup> Pentru o cercetare recentă și integratoare asupra acestui fenomen, vezi Adrian-Silvan Ionescu, *Baluri în România modernă (1790-1920)*, Editura Vremea, București, 2020. De asemenea, vezi și cercetările „clasice” ale domeniului semnate de Dan Dumitru Iacob: „Balurile înaltei societăți din Principatele Române la mijlocul secolului al XIX-lea”, în *Orașul din spațiul românesc între Orient și Occident. Tranziția de la medievalitate la modernitate*, ed. Laurențiu Rădvan, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2006, p. 263-324; „Viața muzicală a elitelor din Iași și București în prima jumătate a secolului al XIX-lea”, *Historia Urbana / Urban History*, 20/2012, p. 89-135; *Elitele din principatele române în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Sociabilitate și divertisment*, în special capitolul 3, „Baluri, teatru și concerte”, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2015, p. 163-268.

<sup>2</sup> Nicolae Iorga, *Istoria românilor prin călători*, vol. II, Editura Casa Școalelor, București, 1928, p. 255.

<sup>3</sup> George Breazul, „Date noi cu privire la relațiile muzicale româno-ruse”, *Muzica*, 11/1960, p. 32.

<sup>4</sup> John Tyrrell, „Dumka”, în *Grove Music Online*, 2001, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008312>, accesat la 14.02.2019. Vezi, de asemenea, *A Collection of Russian Folk Songs by Nikolai Lvov and Ivan Prach*, ed. Malcolm Hamrick Brown, facsimile edn., Ann Arbor, 1987.

să identific parte dintre compozițiile de limbă franceză: *Portrait charmant, portrait de mon amie*, piesă atribuită reginei Franței, Marie-Antoinette (1755-1793) și dedicată prietenei sale, Prințesa de Lamballe; *Bouton de Rose*, compusă, probabil, de Étienne Méhul (1763-1817), pe versuri de Constance de Salm (1767-1845), contesă cu preocupări literare; *Dans un délire extrême on veut fuir ce qu'on aime...*, romanță din opera comică în trei acte *Les coureurs d'aventure*, compusă de Nicolas Issouard (apare și sub pseudonimul Nicolo, 1775-1818) pe libretul lui Charles-Guillaume Étienne, a cărei premieră pariziană a avut loc în 1814<sup>1</sup>.

O categorie aparte de piese dispersate de-a lungul manuscrisului, fără o logică specială, sunt cele 22 de cântece și dansuri prezumtiv moldovenești. Ortografiate cu numeroase greșeli în franceză, germană și greacă (cu alfabet latin însă)<sup>2</sup>, acestea par a forma două grupuri: unul construit evident pe structuri cromatice revendicate din universul modal otomano-fanariot, și un altul în tonalități eminentemente diatonice. Cu mici excepții, creațiile diatonice și liniile lor melodice par naive construcții sonore bazate pe procedee tehnice apusene în baza unui substrat folcloric, și nu piese originale notate după auz de la lăutari, așa cum s-a întâmplat, probabil, cu prima categorie. Ele sunt, mai degrabă, prelucrări elementare de folclor, decât compoziții propriu-zise. Cinci dintre lucrările așa-zis moldovenești consemnează digitația<sup>3</sup>, lucru ce semnaleză, indirect, dorința elitelor locale ca odraslele lor educate prin pensioanele pentru „nobile demoazele” să-și însușească și să reproducă repertoriile autohtone la diferite baluri și serate muzicale (*Soirée-uri*).

---

<sup>1</sup> Mulțumesc foarte mult dr. Marie-Laure Massei-Chamayou (Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne) și dr. Bruno Plantard (Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris) pentru sugestiile și ajutorul oferit în identificarea autorilor muzicilor și textelor compozițiilor de limbă franceză din acest manuscris.

<sup>2</sup> *Bogdanika*.

<sup>3</sup> Din întreaga colecție, doar șapte piese notează digitația; dintre acestea, cinci sunt prezumtiv românești.

Acompaniamentul pieselor românești sau prezumtiv românești este unul dintre subiectele care necesită discuții nuanțate. Acesta este foarte simplu și rudimentar, în maniera figurației bas Alberti, static de-a lungul întregii piese, pe acordul tonicii sau al *finalis*-ului și, rareori, pe treptele IV și V sau, și mai rar, pe trepte secundare. Te întrebi dacă nu cumva este vorba, pur și simplu, despre lipsă de știință. Și totuși, este greu de crezut că alcătuitorul (sau alcătuitoarii) antologiei nu era cunoscător onorabil al științei armoniei, din moment ce parte dintre lucrările colecției puneau serioase probleme tehnice și armonice, în comparație cu cele românești.

Puținele aranjamente pentru pian ale unor piese folclorice românești consemnate dinaintea și după anul 1824 – chiar până spre mijlocul veacului al XIX-lea –, relevă același tip de acompaniament sărăcăcios și static<sup>1</sup>, lucru ce pare a indica existența unui model de acompaniament relativ uniformizat și generalizat în practica populară autohtonă, model pe care aranjorii se străduiau să îl noteze în funcție de știința de carte, de intuiția și imaginația fiecăruia și, firește, de ceea ce orchestra de lăutari putea interpreta.

O situație similară găsim într-o colecție de nouă caiete cu 41 de „melodii române”, realizată de Alecsandru Berdescu între 1860 și 1862, în care autorul consemnează – în română, franceză și germană – că piesele sunt scrise „pentru prima oară în toată originalitatea și caracterul lor Național astfel cum le eczecutează Lăutari Români”.

Mai mult, caietul 1 notează trei versiuni de acompaniament, de la simplu la complex, „după plăcere sau după înlesnirea ce are fie care în esecutare”.

(Fig. 2 și 3)

---

<sup>1</sup> Vezi, spre exemplu, albumul *Muzici ale saloanelor din Principatele Române în prima jumătate a secolului al XIX-lea* (I), ed. Nicolae Gheorghiuță, cu studii introductive bilingve de Speranța Rădulescu („Manuscrisul muzical nr. 2575 din Biblioteca Academiei Române din București”, p. VII-XXII) și Dan Buciu („Colecția de miniaturi pentru pian aflată în manuscrisul nr. 2575 de la Biblioteca Academiei Române din București”, p. XXIII-XXVI), Editura Universității Naționale de Muzică București, 2019.

**Tablă de Melodiile din acest caviu.**

1. *Melodie la plectru* „În aduce aminte, dragii copiii, d' amândrei fetei, d' ăllă vestră amă?”
2. *Melodie la plectru* „Bădă, bădă, gungă? „Căi nămai am plectru, să plect amorală” dragii, în care să fi vorbă?”
3. *Horă, danț național, cunoscut sub numerea de „Clucă”* compusă de un lăutar cu nume necun.

*N.B.* Căvaci români, acompaniază melodiile aceste în măsură de 4/8 în trei diferite moduri, după plăcere sau după indicașia ce are să ceară în executare; în melodia cu Nr. 1. și în seria acompaniamentul cel mai ușor se drept model la rîndul d' ăllă, se adăugă și celelalte două mai grele. Căvaci Nr. 2. și pu săch greșit ca alte diferite melodii. Căvaci cu Nr. 1. s'ă d'osești d' prefăși interesantă pentru amatori de melodii române. Toate căvaciile ce vor purta numele rîndii, vor fi notate cu d' înșurări.

**Table des morceaux du 1<sup>er</sup> Cahier.**

1. *Melodie sur plectre* „Et souvenez les, chers petits, de notre bonheur d'enfance amour?”
2. *Melodie sur plectre* „Bada, bada, gung? „C'est n'est plus la main, n'est-ce pas?”
3. *Morceaux nationaux* dit „de Clucă” composé par un lăutar de ce nom.

*N.B.* Les cavaçis accompagnent de trois manières les mélodies écrites en mesure de 4/8, selon leur bon plaisir ou selon leur facilité à exécuter. Les mélodies Nr. 1 et 2 se jouent avec l'accompagnement le plus facile, et comme modèle, les deux autres accompagnements plus difficiles et y sont joints. Les cavaçis Nr. 2. tendent à différentes manières mélodiques, et sont grevés. Les cavaçis Nr. 1. et accompagnent d'une préface intéressante pour les amateurs de mélodies romaines. Tous les cavaçis portés sous le nom de l'auteur, en porteront la signature.

**Inhalts-Verzeichniß.**

1. *Melodie für das Plektrum* „Denkt die mich, liebe Kinder an unser Glück, an unsere Liebe?”
2. *Melodie für das Plektrum* „Bittene, bittene, gung? „Ich habe keinen, nicht die Kraft zu wehnen, auf den Augenblick mit dir zu werden.”
3. *Horă ein Nationalstück*: bekannt unter dem Namen der Horă Tăchăvășă komponiert vom Lăutar dieses Namens.

*N.B.* Die rumänischen Cavaçis begleiten die im 4/8 Takt geschriebenen Melodien auf 3 verschiedene Arten, je nach ihrem Belieben oder je nach der Bequemlichkeit eines jeden im Begleiten. Zur Melodie Nr. 1. und die leichtere Begleitung gesetzt werden und als Modell die schwereren beigefügt. Die Nr. 2. bestrebt sich andere Melodien melodisch, ist überdies grevös. Die Nr. 1. wird von einer für Fremde rumänischer Melodien interessanten Vorrede begleitet, die alle Cavaçis unter dem Namen des Komponisten eigenhändig unter der Schrift tragen.

Fig. 2: „Melodii române scrise pentru prima oară în toată originalitatea și caracterul lor Național astfel cum le eczecutează Lăutarii Români, pentru pianoforte de Alecsandru Berdescu, dedicate Națiunii Române”, Bukurest, Adolf Ulrich.

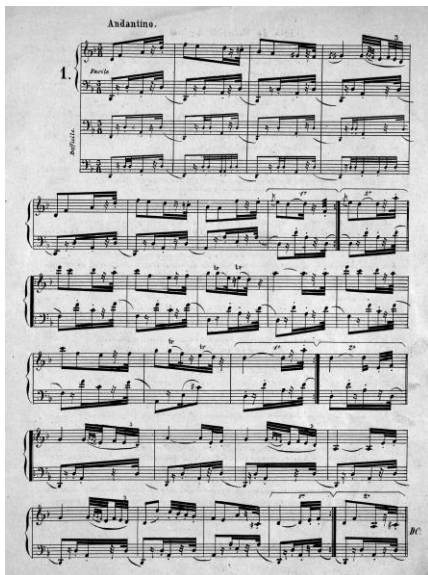


Fig. 3: Cele trei versiuni de acompaniament la piesa *Îți aduci aminte*, *dragă copilă, d'anoastră fericire, d'allū nostru amor?*, în Alecsandru Berdescu, „Melodii române scrise pentru prima oară în toată originalitatea și caracterul lor Național astfel cum le eczeceută Lăutarii Români...”, caietul 1.

Străinii – pentru că aceștia erau cei care realizau prelucrările până spre 1850 (și acest lucru pare să fie valabil și pentru colecția de față) – par a fi fascinați de bizazeria, farmecul și originalitatea *sound*-ului autohton (cât de românesc este greu de spus) pe care îl prelucrează. Rezultatele însă nu întotdeauna mulțumesc pe unii critici, mai ales pe cei ghidați de criteriile esteticii apusene, precum cel de la *Neue Zeitschrift für Musik* de la Leipzig care, la 1848, atunci când recenza caietul 2 al lui Johann Andreas Wachmann (*Bouquet de melodies valaques originals*), se îndoia că melodiile au fost corect notate. Cât despre armonizarea acestora, textul nu este prea măgulitor: „Dacă acompaniamentul este proprietatea autorului, nu știm; în acest caz, el n-ar avea de ce să fie mândru”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> „Ob die harmonische Begleitung Eigentum des Verfassers ist, wissen wir nicht; in diesem Fall darf derselbe nicht stolz darauf sein”. George Breazu, „Valorificarea artistică a folclorului”, în George Breazu, *Pagini din istoria muzicii românești*, ed. Vasile Tomescu, Editura Muzicală, București, 1966, p. 131.

Un alt aspect pe care alcătuitorul/alcătuitoarii aranjamentelor la piesele românești a trebuit să îl soluționeze a fost cel legat de ritmul liber ce caracteriza melodiile vremii<sup>1</sup> și pe care a trebuit să îl subjuge regulilor procustine ale metricii occidentale. Deși rare, referințele narrative ale epocii cu privire la acest punct ar putea să arunce o lumină asupra problemei. Prințul Anatole Démidoff (1813-1870), însoțit de un grup de cercetători și de pictorul Denis Auguste Marie Raffet (1804-1860), în drumul său de întoarcere din Europa către Rusia meridională și Crimeea, relatează libertățile armonice și ritmica inegală ce caracterizau muzicile populare executate de cele două tarafuri de lăutari țigani la dineul dat în vara anului 1837, la București, de prințul Alexandru Ghika. Orchestrele se succed alternativ „pentru a executa ariile naționale ale Valahilor și unicele, în felul lor, melodii ale lăutarilor. Orchestra țiganilor, formată din elemente discordante, produce totuși efecte pe care zadarnic le-ai căuta în masele de armonie regulată și corectă cu care sunt obișnuite urechile apusene; cât privește măsura, ea este inegală, săltăreacă, șchioapă, mergând prin timpuri neașteptați...”<sup>2</sup>.

Dăruit la 1 august 1824, de *mademoiselle* Euphrosina Ghyka, doamnei Elisabetta Franchini, ca gest de prietenie, în timp ce acestea se aflau la Odesa, manuscrisul nr. 2663 de la Biblioteca Academiei Române din București a fost întocmit, cel mai probabil, de-a lungul câtorva ani, dovadă fiind numărul mare de pagini al codicelui (152), precum și diversitatea și eterogenitatea muzicilor consemnate de mai multe mâini, ale căror grafii pot fi lesne diferențiate. După cum menționam și în introducerea studiului de față, nu se cunoaște dacă documentul a fost început în Principate sau la Odesa, și nici unde a fost definitivat. La fel de incerte rămân și următoarele aspecte: care au fost sursele scrise sau orale pe baza cărora s-a întocmit antologia, în ce măsură aceste muzici circulau deja în saloanele și mediul privat din Principate (se poate presupune că da,

---

<sup>1</sup> Speranța Rădulescu, p. IX/XVII.

<sup>2</sup> Anatole de Demidoff, *Voyage dans la Russie méridionale & la Crimée par la Hongrie, la Valachie & la Moldavie / exécuté en 1837 sous la direction de M. Anatole de Demidoff...; lithographié par Raffet*, p. 141.

măcar în parte), sau dacă au fost preluate din mediile similare din Odesa?

Dincolo de multele întrebări care, pentru moment, nu își găsesc un răspuns satisfăcător, codicele cu nr. 2663 este, cu adevărat, o colecție de excepție, din cel puțin două motive: a) reprezintă cea mai veche antologie muzicală în manuscris descoperită până acum pe teritoriul României, ce conservă colecția cea mai amplă cu repertoriu de salon dedicat pianului (183 de piese), și b) constituie una dintre cele mai relevante și semnificative surse sonore ale epocii, documentând preferințele muzicale ale noilor elite în formare în Principatele Române, din primele decenii ale secolului al XIX-lea.

## SUMMARY

**Nicolae Gheorghită**

### **Salon Music in the First Decades of the Nineteenth-Century Moldavia. Case Study: Musical MS no. 2663 (dated 1824) from the Romanian Academy Library in Bucharest**

Among the remarkable musical sources in the Library of the Romanian Academy in Bucharest, the Music Cabinet, is the Codex no. 2663. The manuscript is donated by *mademoiselle* Euphrosina Ghyka to Mrs. Elisabetta Franchini, as a gesture of friendship, on August 10th, 1824, when two ladies were in Odessa, after a significant segment of the Danubian Principalities elite, from Moldavia especially, had emigrated there, following the breakdown of the *Philiki Hetairia* (Φιλική Εταιρεία) and the Ottoman's subsequent reaction to the Revolution of 1821. The anthology is ample (152 pages) and contains 168 works, piano transcriptions, and arrangements by Western and local composers, being the earliest most extensive collection of salon piano music from Moldavia discovered to date.

This paper investigates the musical and semiographic contents of the anthology in the context of the musical and socio-cultural practices of the elites in the Romanian Principalities of Wallachia and Moldavia during the first decades of the 19th century.