

Victor Ghilaș

Dimitrie CANTEMIR

în istoria culturii muzicale

CUPRINS

Cuvânt înainte	7
Prefață	9
1. Dimitrie Cantemir – teoretician al muzicii orientale	15
1.1. Considerații generale asupra muzicii turco-persane (secolele VII-XVIII)	18
1.2. Sistemul teoretic al muzicii clasice turcești în concepția lui Dimitrie Cantemir	29
2. Arta componistică, interpretativă și pedagogică în preocupările lui Cantemir	68
3. Etnografia și folclorul muzical în opera cantemiriană	96
4. Scurtă antologie a exegezelor din literatura universală despre Dimitrie Cantemir-muzicianul	117
Încheiere	131
<i>Bibliografie tematică</i>	<i>134</i>
<i>Anexă. Compozițiile muzicale ale lui Dimitrie Cantemir</i>	<i>137</i>
Indice de nume	261
Indice de termeni	265
SUMMARY	271
РЕЗЮМЕ	273
ÖZET	276
Contens	278
Содержание	279
Içindekiler	280

Dimitrie Cantemir – teoretician al muzicii orientale

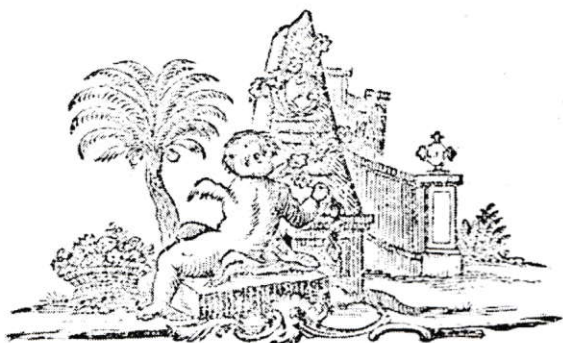
Din perspectiva cronologică, multiplele sensuri pe care le comportă mesajele cantemiriene reprezintă nu doar o sursă autorizată de documentare, ci și un model de abordare profundă, cu semnificații practice, în măsură să faciliteze cunoașterea universului spiritual al civilizației orientale. În acest context, contribuția teoretico-practică a lui Dimitrie Cantemir în domeniul muzicii clasice turcești poate servi drept suport referențial valoros pentru cercetările actuale de muzicologie. În cele ce urmează vom încerca să evidențiem traseele muzicale ale ilustrului savant și domnitor moldovean, în măsura în care acestea traversează opera sa.

Mediul în care fusese educat Dimitrie Cantemir a fost unul benefic pentru afirmarea lui ulterioară, inclusiv în domeniul artei sonore. De exemplu, tatăl său, Constantin Cantemir, după cum afirmă Franz Joseph Sulzer în lucrarea sa *Geschichte des Transalpinischen Daciens ... (Istoria Daciei transalpine..., 1781)*, „doinea cu multă măiestrie din caval și – domnitor fiind –, scârbit de uneltirile boierilor puși pe pricopseală, punea cavatul la gură și își cânta aleanul, tânjind după tinerețea pe care și-a petrecut-o în sânul naturii, liber și fericit”¹.

Atmosfera muzical-artistică din casa părintească era întregită de studierea culturii greco-latine. La Iași, prin grija părintelui său, tânărul principe Dimitrie va lua cunoștință, pe parcursul a doi ani (1691-1693), de muzica bizantină și cea gregoriană, sub îndrumarea lui Ieremia Căcavelas (grec de obârșie cretană adus de Constantin Cantemir din Țara Românească), învățând, de asemenea, limbile greacă veche și slavonă. Ulterior, venind în capitala Imperiului Otoman, Dimitrie își aprofundează cunoștințele muzicale în cadrul Academiei Grecești a Patriarhiei din Constantinopol cu Kiemani Ahmed (grec renegat) și Tanburi Angeli* (grec

* Se impune următoarea precizare. Inițial, și în cultura muzicală tradițională de la noi termenul de lăutar este acceptat în legătură cu instrumentul practicat – lăuta. Ulterior, apăsător din secolul al XVIII-lea, conținutul noțiunii se lărgeste, termenul definind toți muzicanții tarafului, fără vreo dependență de instrumentul de specializare. Distincția este preferată la identificarea unui anume lăutar: Stan Cobzarul, Barbu Scripcaru, Solomon Timbălaru, Bălan Surlaru, Iurașco Cenpoiașul, Andrei Trâmbițașul etc.

И С Т О Р І Я
О
ЖИЗНИ И ДѢЛАХЪ
МОЛДАВСКАГО ГОСПОДАРЯ
КНЯЗЯ КОНСТАНТИНА
КАНТЕМИРА,
СОЧИНЕННАЯ
С. ПЕТЕРБУРГСКОЙ АКАДЕМИИ НАУКЪ
ПОКОЙНЫМЪ ПРОФЕССОРОМЪ
БЕЕРОМЪ
СЪ РОССІЙКИМЪ ПЕРЕВОДОМЪ,
И
СЪ
ПРИЛОЖЕНІЕМЪ
РОДОСЛОВІЯ
КНЯЗЕЙ КАНТЕМИРОВЪ.



ВЪ МОСКВѢ,
ВЪ Университетской Типографіи,
у Н. Новикова 1783 года.

ortodox) – ambii excelenți interpreți la kemânçe și, respectiv, tanbur, distinși profesori de muzică instrumentală ai seraiului.

Tot aici, Dumitrașcu beizadea face filozofie și muzică antică greacă cu Iacomî și Meletie de Arta. În atmosfera culturală a Constantinopolului, timp de un deceniu și jumătate, principele moldovean studiază temeinic istoria și cultura orientală, religia islamică și, bineînțeles, regulile practice, tehnice și teoretice ale artei muzicale din arealul turco-persan. Calitatea acestei civilizații milenare și a multiplelor ei fațete, modelate de popoarele care au adoptat respectiva confesiune, oferea un climat propice de formare și afirmare intelectuală. Într-o asemenea conjunctură spirituală favorabilă, teoria și practica muzicală au cunoscut o dezvoltare impresionantă. Cei aproape 22 de ani (cu mici întreruperi) de ședere a lui Dimitrie Cantemir în centrul Orientului islamic sunt marcați de o perioadă istorică de maximă deschidere de orizonturi și prosperare pentru artele otomane, produsă la confluența secolelor XVII-XVIII. Nu este o excepție nici cultura muzicală a Turciei, care ajunsese atunci la cea de-a treia “vârstă de aur” a sa². Protectorii ei erau tocmai sultanii. Acceptată și cultivată, apreciată și încurajată de demnitarii imperiului, arta sunetelor este onorată și privilegiată, avantajați fiind îndeosebi cei care o profesau. În ce privește capitala imperiului de la cumpăna celor două secole, aceasta “era un centru spre care privea universul cu neostoit interes și unde își dădeau întâlnire mai multe civilizații (...), în care se amestecau vestigiile unor lumi prăbușite ca cea bizantină și siriană și se confruntau ideile Orientului islamic și curente gîndirii europene”³. Și



Palatul principelui Dimitrie Cantemir din Constantinopol (gravură de Dimitrie Cantemir, extrasă din ediția engleză, 1734-1737, a *Istoriei Imperiului Otoman*, harta Constantinopolului)

dacă inițial *“operele literare și artistice căutau să imite modelele persane și să se adape din motivele de inspirație transmise prin Bizanț și Siria, a doua jumătate a secolului al XVII-lea înscrie eforturile creatorilor spre găsirea unui stil autentic turcesc în mai toate domeniile”³⁴. Căutarea propriei identități va fi una de sinteză și va urma tradiția schițată de religia muhammedană, considerată *“creuzetul unei arte muzicale care se naște ca urmare a interacțiunii permanente dintre arabi, persani, turci și indieni”³⁵*. Emanciparea muzicii otomane se produce definitiv odată cu începutul secolului al XVIII-lea, când ea se manifestă plenar prin particularități stilistice net diferite de cele ale muzicii persane.*

1.1. Considerații generale asupra muzicii turco-persane (secolele VII-XVIII)

Ca valoare cultural-spirituală, muzica turcească reprezintă o dimensiune istorică ce face parte din arborele genealogic al artei sunetelor din aria geografică a Orientului Apropiat și celui Mijlociu.

Arta sonoră în cadrul civilizației musulmane se caracterizează printr-o mare diversitate și, totodată, printr-o preocupare permanentă de a continua tradițiile muzicale savante și orale ale culturilor greacă, bizantină, persană și indiană, îmbogățindu-le cu practicile locale, încercând astfel să corespundă unor solicitări de ordin pragmatic, impuse de societate.

Se știe că, în primii ani de la apariția sa, islamul nu stimula dezvoltarea muzicii. Unele cercuri religioase (tradiționaliștii, integriștii și puritani) chiar o condamnau, considerând-o incompatibilă cu credința. În pofida acestui fapt, muzica (vocală și instrumentală) va cunoaște maxime deschideri, începând cu secolele VII-VIII, aceasta manifestându-se într-o formă de protest împotriva dogmelor și interdicțiilor impuse de slujitorii cultului (ulemale^{*}). Grație mecenatului, devenit între timp opera puterii și a curții, pe de o parte, și a mediului citadin (nobili, negustori, comercianți), pe de altă parte, este impulsionată prosperarea formelor noi de exprimare artistică, răspândite imediat în întreaga lume a islamului.

După cum atestă sursele documentare, muzica profană a popoarelor din arealul arabo-persan din această perioadă constituie o succesiune de sunete și de formule melodice de natură monodică, aranjate într-un spațiu restrâns, prin excelență fără note, calea orală fiind cea care i-a determinat supraviețuirea. Pornind de la sursele remarcabile ale teo-

^{*} *Ulema* – savant în științe religioase. Termenul desemnează persoane cărora li se recunoaște autoritatea în materie de religie islamică. Ei pot fi imami ai marilor moschei, judecători, profesori la universitățile religioase și demnitari religioși. Vezi: Larousse. *Dictionar de civilizație musulmană*, București, Editura Univers Enciclopedic, 1997, p. 318.

reticienilor greci din antichitate (Aristoxene, Aristide, Aristotel, Euclid, Ptolemeu, Pitagora ș.a.), această muzică este, ca structură și funcționalitate, una modală. Coordonatele estetice sunt dominate de caracterul expresiv și comunicativ al mesajului, propriu componentelor melodic, ritmic, dinamic, sistemului intonațional. Artă interpretativă presupune preponderența fanteziei, libertății de execuție a cântărețului, în care muzica vocală are prioritate față de cea instrumentală. Latura sistematică și cea practică erau indispensabile, muzicienii îmbinând creația compozitorilor, interpreților (vocaliști, instrumentiști), muzicologilor și a poezilor. Efectele mecenatului califal *abbasid**, aflat în apogeu, sunt vizibile. Începând cu această perioadă civilizația musulmană înregistrează succese remarcabile prin marii săi cugetători care scriu tratate de muzică prin abordarea artei intervalului (faimosul "trei sferturi de ton"), a teoriei ritmului și a funcțiilor estetice, etice și terapeutice ale modurilor muzicale. Afirmarea unui impunător număr de muzicieni vine să justifice această constatare.

Unul dintre compozitorii și interpreții de vază ai timpului Ibrahim al-Mawsili, despre care se crede că ar fi părintele *makam*-ului, creează circa 900 de cântece. În colaborare cu Ibn Giami (m. 803) întocmește culegerea *O sută de cântece alese*, lucrare pe care își va fundamenta teoria El-Isfahani (m. 967).

Cadrul conceptual de cunoaștere, analiză și sintetizare a fenomenului muzical-artistic turcesc s-a dezvoltat din sursa comună a ideilor muzicale codificate de către filozofii de limbă arabă pe întreaga întindere geografică a popoarelor musulmane. Primii teoreticieni musulmani au concentrat cultura muzicală a Orientului musulman într-o teorie unică, fixând regulile muzicii islamice sub influența teoriei grecești⁶.

Primul ideolog al muzicii arabo-persane este considerat Ibn Misiah (m. 715). Acesta clasifică modurile – în număr de opt principale – după criteriul funcțional (recte: poziția degetelor pe gâtul *al'ud*-ului – instrument muzical de origine arabă având coardele ciupite), care determina centrul sonor de gravitație – tonica și șase moduri ritmice, bazate pe formulele antice ale succesiunii de *longae* și *breves*.

O altă lucrare științifică, în care sunt expuse bazele teoretice ale artei sunetelor, aparține lui Unus al-Katib (m. 765) și se numește *Cartea melodiiilor*. Studiul abordează principiile fundamentale ale teoriei modurilor,

* *Abbasizi* – dinastie de califi (în arabă *halifa* înseamnă succesor, locțiitor), care s-a aflat în fruntea Imperiului omonim (750-1258) cu centrul statului mutat din Damasc (Siria) la Bagdad (Irak). Curtea califilor din dinastia Abbasizilor, întemeiată de Abu al-Abbas as-Saffah, se considera succesoarea lui Abbas – unchiul Profetului. Primii conducători ai acestui imens califat (stat) au consolidat orânduirea feudală, fapt ce a asigurat apogeul culturii musulmane medievale. Grație progreselor obținute în domeniile material, intelectual și artistic, califatul devine centrul civilizației orientale din Evul Mediu.

ideea de ritm în lumina conceptului muzical al timpului, fiind totodată însoțit doar de textele cântecelor, fără notațiile muzicale.

Creația muzicală cunoaște o adevărată ascensiune în secolul al IX-lea, în timpul islamului în Spania, luxul și fastul andaluzian fiind completate și îmbogățite de muzică, de artă, cu o accentuare vădită după stabilirea aici a renumitului muzician Zyriab. Personalitate artistică polivalentă, Abul Hasan Zyriab (789-857) – teoretician al muzicii, organolog, interpret și pedagog muzical – contribuie prin activitatea sa la orientalizarea Andaluziei. Renovează muzica persană printr-o sinteză originală cu surse indo-persane, concepând, cu ajutorul celor 24 de *nawba* (nuba), un nou sistem modal și orchestral. Noile forme muzicale propuse constau din mai multe mișcări distincte, incluzând recitativul (*našid*) – partea vocală cvasirecitată – într-un ritm de factură liberă, dezvoltarea (*basit*) – într-o mișcare lentă, finalul în două părți (*moharracat* și *hazayat*) – într-o mișcare vie. Un fel de “șezătoare muzicală” pluripartită, *nawba*, executată de aerofone și instrumente de percuție, însoțea cântul – *muwaššah*-ul și *zajal*-ul liric, în care ritmul muzical avea o pondere mai mare față de cel poetic. Zyriab îmbogățește totodată posibilitățile sonore ale *al’ud*-ului (lăutei), adăugându-i coarda a cincea, înlocuiește plectrul din lemn cu pana de vultur, fapt ce îi conferă instrumentului un sunet mai plin și un tușeu mai lejer. Pentru promovarea educației artistice, fondează o Academie de muzică, ale cărei principii pedagogice au servit drept bază pentru muzica clasică din Magreb și Orientul Apropiat. Conform unor estimări ale contemporanilor, Zyriab era un interpret desăvârșit, el cunoscând circa 10000 de melodii⁷.

Cugetătorul de cultură enciclopedică Yusuf Ishak al-Kindi (cca 801-873), supranumit “filozoful arabilor”, era versat în egală măsură în filozofie, matematică, fizică, logică, istorie, medicină, dar și în muzică. Pe parcursul vieții redactează aproximativ 250 de opusculă, dintre care 12 le dedică muzicii, încercând să explice sensurile ei, legătura ei cu crearea în timp a lumii, cu legile Universului. Doctrina metafizică neoplatonică este extinsă și aplicată asupra sistemului sonor, bazat pe acordajul *al’ud*-ului. Lucrarea lui al-Kindi *Risāla fî khubr ta’lif al-alhân* (*Tratat cu privire la cunoașterea plâsmuirii melodiilor*) conține cel mai vechi sistem de notație muzicală, cunoscut până în prezent în cultura Orientului musulman, bazat pe semnele alfabetului arab, în care sunetele naturale (opt la număr) ale octavei corespund ordinii obișnuite a simbolurilor alfabetice.

Un capitol aparte în istoria culturii muzicale a Orientului înscrie Abu Nasr al-Fārābī (cca 870-950), cunoscut în Europa medievală sub numele latinizat Alfarabius. În centrul preocupărilor sale se află un spectru larg de probleme privind geneza artei sunetelor, estetica muzicală, organologia, teoria ritmului, organizarea acustico-muzicală a materialului

sonor. Aceste și alte subiecte își găsesc reflecție în monumentalul tratat *Kitâb al mûsikî al kabîr* (Marea carte a muzicii) și în lucrarea *De scientiis* (Cartea clasificării științelor), fapt pentru care civilizația musulmană îl consideră drept unul din reprezentanții ei proeminenți.

Ibn Sina (pentru Europa latină Avicenna – 980-1037) este continuatorul ideilor lansate de predecesorii săi. Supranumit de către contemporani “maestrul măștrilor”, dominanta preocupărilor sale s-a situat în zona teoriei modurilor. Ibn Sina substituie cele opt moduri ale muzicii arabe prin altele douăsprezece, descrie formațiunea lor, le redă schematic. În acest scop, dedică unele capitole ale lucrărilor *Al-Şifa* (Cartea vindecării sufletului) și *Al-Nayat* (Descătușarea) problemelor muzicale. El își argumentează concepțiile în lumina științelor naturale, contribuind la afirmarea noii estetici muzicale, bazate pe principii empirice și senzoriale.

Safi al-Din (m. 1294), autor al unui sistem muzical original de care arta sonoră în Orientul Apropiat și cel Mijlociu se va servi timp de circa trei secole, sintetizează și extinde experiența muzicală a Orientului, tradițiile antichității eline, persane din evul mediu. Cele două tratate muzicale celebre – *Kitâb al-adwâr* (Cartea modurilor muzicale) și *Risâlât al Şarafîyya fil nisâb al-tamfîa* (Tratatul şerefian despre bazele compoziției) – abordează modurile muzicii arabe: douăsprezece principale (*makâmâ*) – ‘uşşak, nevâ, bûselik, rast, ‘irak, işfahân, zengûle, bûzûrk, zirafkând, rehavî, hûseyinî, hidjaz și șase complementare (âvâzât) – kûvaşî, kârdânia, nauruz, nihûft, mukhoyyer al-hûseyin, hidjaz-bis.

Sistemul sonor elaborat de Safi al-Din se bazează pe progresia *lymma**, *lymma*, *komma***, stabilită conform împărțirii grifurii *al’ud*-ului, care aşază materialul sonor în cadrul octavei divizate în şaptesprezece microintervale. Același autor propune o modalitate mai avansată de notare grafică a înălțimii sonore (intonației) și a valorii temporale (duratei sunetelor). Astfel, spațiul sonor pe plan intonațional poartă semnul grafic al celor 35 de litere din alfabetul arab, stabilind câmpul acustic al două octave. Măsurarea obiectivă (absolută) a duratelor avea afinități cu notația proporțională (măsurată) proprie pentru *ars cantus mensurabilis* (*figuralis*) din secolele XII-XIII.

În baza teoriei lui Safi al-Din se vor stabili coordonatele gândirii muzicale sistemice în următoarele secole, prin reprezentanți ca al-Amului, al-Djurdjani, Abd al-Kadir ș.a.

Acesta din urmă încheie șirul marilor teoreticieni ai muzicii musulmane. Apropiat al curții Imperiului Otoman, el traduce și tâlmăcește faimosul tratat al lui Safi al-Din cu privire la teoria modurilor, intitulându-l *Şarh al-adwâr* (Comentariul asupra modurilor). Abd al-Kadir (m. 1435)

* În limba greacă *lymma* (λεῖμμα) înseamnă diferență.

** În limba greacă *komma* (κόμμα) înseamnă bucată, tăietură, virgulă.

este autorul câtorva lucrări de referință ca *Djami'al-alhân* (*Culegătorul melodiilor*), *Kanz al-alhân* (*Tezaurul melodiilor*), *Makasid al-alhân* (*Conotația melodiilor*), care, deși sunt lipsite de originalitate, au jucat un rol decisiv pentru cultura turcească și doctrina ei muzicală în adaptarea teoriilor arabo-persane la realitățile lumii otomane.

Reprezentanții generațiilor imediat următoare vor avea o contribuție relativ modestă la dezvoltarea gândirii muzicale turcești, aportul lor real constând în citarea sau reproducerea mai mult sau mai puțin fidelă a predecesorilor. Însă anume această perioadă – secolul al XV-lea – vine să marcheze “*epoca când se înfriează începuturile teoriei muzicale turcești*”⁸. Așa cum patronajul artelor din partea autorității guvernamentale era în mare vogă, slujitorii muzicii consacră opere muzicale sultanilor aflați la putere. Bunăoară, al-Ladiki (m. cca 1512), turc de origine, redactează două lucrări *Zaiyyun al-alhân* (*Ornamentele melodiilor*) și *Fatihyyga fî'ilm al-mûsikî* (*Cartea cuceririi despre știința muzicii*) dedicate sultanului Baiazid al II-lea. Alte două tratate semnate de Hidr bin-i Abdallah – *Kitâb el-edvâr* (*Cartea modurilor*) și *Hâzâ-i el malta' fî beyân-il edvâr* (*Începuturile în explicarea modurilor*) – sunt închinare suveranului otoman Murad al II-lea⁹.

În drumul său spre maturizare, arta muzicală turcească s-a sprijinit dintotdeauna și pe tradițiile multiseculare ale folclorului autohton care, la rândul-i, a acumulat și a asimilat experiența artistică proprie stratului sonor al popoarelor ce locuiau în Anatolia. În secolul al XI-lea, după instalarea puterii *selgiukizilor*^{*}, Asia Mică devine centrul de atracție al poezilor și muzicienilor care erau în mare cinste, bucurându-se de protecția aristocrației locale.

Folclorul muzical turcesc se distinge printr-un înalt grad de cristalizare a formelor și a genurilor. Întrunind melodia, poezia și dansul, cântecul tradițional este un tot unitar, ce nu poate fi segmentat. Larg răspândite erau formele poetice legate de cânt și de muzică precum *manî* (creație bazată pe strofe silabice cu versul hepta- sau octosilabic), *destan*, *koşma*, *türkü*, *semâ-i* (de structură poetică variată). Așa se prezintă o mostră muzicală din categoriile amintite:

^{*} *Selgiukizii* – sultani din dinastia turcă a oguzilor (1038-1194) cu originea etimologică Selgiuk, conducătorul unui trib oguz. Pe timpul domniei lui Toghrul-Bek (1038-1063), considerat și întemeietor al dinastiei, sultanatul selgiukid se dezvoltă vertiginos, transformându-se într-un stat puternic, a cărui forță militară se sprijinea pe o armată pluriethnică subordonată conducerii turcești. În urma războaielor purtate și conduse de marii selgiukizi, această entitate statală turcă își extinde dominația asupra unor vaste teritorii ale Transoxianiei (regiune din Asia Mijlocie situată între râurile Amu-Daria și Syr-Daria), asupra celei mai mari părți a Iranului, Azerbaidjanului, Kurdistanului, asupra Irakului, Armeniei, Asiei Mici, Georgiei și a altor teritorii, afirmându-se, în pofida influențelor persane, ca veritabilă și prosperă civilizație.

$\text{♩} = 108$ Allegretto giocoso

Yâr (i) sac - (i) - la - rin (o) lû - le lû - le

Yâr ben - (i) - zi yar (i) bey_ ah (i) gû - le

O gûl - be-nim (o) hay - a tim (i) - dir

Ö - lû - rûm de ver - (i) - me - me - le

Yâr, - yâr a - man yâr ne - za - man

Yâr yû - re - gim ol - du - ke - man

Versul popular cântat folosea rimele cu funcție poetică, de “ornament muzical” al versului, ca factor ce sporește spontaneitatea actului de creație colectivă și ca element ce contribuie la o mai bună organizare structurală a stihurilor. Totodată, în cadrul creației în ansamblu versul îndeplinea funcția de suport semantic al imaginii afective, ce participă la realizarea mesajului muzical-poetic. Trăsătura dominantă a stratului muzical de sorginte orală în cultura turcească se manifestă în faptul că imaginea sonoră se realizează prin excelență într-o desfășurare orizontală, adică monodică, în construcții și funcționalități de esență modală. Raportată la dimensiunea sa estetică, această muzică are și un fond emoțional bogat, cu caracter expresiv, comunicativ. Fiecare element al limbajului muzical (melodia, ritmul, sistemul sonor ș.a.) contribuie la conturarea unei imagini artistice de mare forță, convingere și expresivitate, prin urmare, de o complexă exprimare senzitiv-sonoră.

După modul de execuție, folclorul muzical turcesc aparține la două stiluri melodice distincte: unul vocal, care are o pondere mai pronunțată, și unul instrumental. Prezentăm un fragment dintr-o melodie instrumentală tradițională turcească – *peşrev*, care face parte din suita muzicală *Fasıl*.