

EUGENIA POPESCU-JUDETZ (1925–2011) a fost balerină, profesoară de dans și folcloristă. A evoluat pe scena Teatrului Național de Balet din București (1945–1950) și la Opera Națională din București și a fost coregrafa ansamblului „Perinița”. A fost invitată în calitate de conferențiară și instructoare de dans în India, Liban, Belgia, Finlanda, Statele Unite ale Americii. De asemenea, a urmat o carieră de cercetător în domeniul folclorului. Între 1949 și 1951, a lucrat la Institutul de Folclor din București.

În anii 1960, a început să studieze opera muzicală a lui Dimitrie Cantemir, cercetare concretizată în diverse articole și în volumul *Dimitrie Cantemir – Cartea științei muzicii* (1973). Lucrarea de față a apărut în 1999 la Istanbul, iar în 2007, tot la Istanbul, a fost publicată cartea *Beyond the Glory of Sultans: Cantemir's View of the Turks*.

Din 1973, Eugenia Popescu-Judetza a locuit în Statele Unite ale Americii și a predat la Universitatea Duquesne din Pittsburgh.

EUGENIA POPESCU-JUDETZ

DIMITRIE CANTEMIR

*Teoretician și compozitor
de muzică turcă*

Traducere din engleză de
Roxana Mareș Iordănescu

Cuvânt înainte de
M. Tuğrul Tekbulut

Introducere la ediția în limba română
Victoria Dimitriu

Prefață de
Bülent Aksoy

POPESCU-JUDETZ, EUGENIA

Dimitrie Cantemir : teoretician și compozitor de muzică turcă /

Eugenia Popescu-Judet; pref. de Bülent Aksoy ; introducere de Victoria

Dimitriu ; cuvânt înainte de Tuğrul Tekbulut ; trad. din engleză de Roxana

Mareș Iordănescu. - București : Curtea Veche Publishing, 2018

Conține bibliografie

ISBN 978-606-44-0134-2

I. Aksoy, Bülent (pref.)

II. Dimitriu, Victoria (pref.)

III. Tekbulut, Tuğrul (pref.)

IV. Mareș Iordănescu, Roxana (trad.)

94

929

Redactori: Ludovic-Ștefan Skultéty, Paul Gabriel Sandu

Corector: Elena Tătaru

Tehnoredactor: Dana Ionașcu

Consultant de specialitate: muzicolog lect. dr. Stelian Ionașcu

CURTEA VECHE PUBLISHING

str. Aurel Vlaicu nr. 35, București, 020091

redacție: 0744 55 47 63

distribuție: 021 260 22 87, 021 222 25 36, 0744 36 97 21

fax: 021 223 16 88

redactie@curteaveche.ro

comenzi@curteaveche.ro

www.curteaveche.ro

EUGENIA POPESCU-JUDETZ

Prince Dimitrie Cantemir.

Theorist and Composer of Turkish Music

© Pan Yayincilik, Istanbul 1999, 2010

© CURTEA VECHE PUBLISHING, 2018

pentru prezenta versiune în limba română

ISBN 978-606-44-0134-2



CUPRINS

<i>Cuvânt înainte</i> , de M. Tuğrul Tekbulut	7
<i>În căutarea lui Cantemir</i> , de Victoria Dimitriu.....	9
<i>Prefață</i> , de Bülent Aksoy.....	23

INTRODUCERE

Dimitrie, Beizadea la Istanbul	29
Atmosfera culturală și politică.....	34
Viața muzicală și divertismentul la curtea otomană	38
Dimitrie Cantemir, Voievod al Moldovei	46
Exilul în Rusia.....	51

PRIMA PARTE

TRATATUL (EDVÂR I)

Manuscrisul	61
Noua teorie	
1. Metodologia.....	62
2. Notarea	64
3. Ritmul și măsura	73
4. Modurile melodice	76
5. Consonanță și disonanță.....	78
6. <i>Taksîm</i> în toate modurile (<i>taksîm-i küll-i külliyyat</i>)	82
Variante ulterioare ale tratatului.....	89

Repertoriul	95
Caracteristicile muzicale	100
Motivele ritmice	105
Variantele	106

ANEXE

ANEXA A. Cuprinsul tratatului	111
ANEXA B. Sursele muzicale	114
ANEXA C. Codurile literelor	115
ANEXA D. Lista pieselor	116
ANEXA E. Adnotările muzicale	118
ANEXA F. Muzica	131
<i>Referințe</i>	250
<i>Bibliografie</i>	254

Cuvânt înainte

În vreme ce românii îl cunosc ca personalitate politică și drept un curajos om de stat, de două ori voievod al Moldovei, Dimitrie Cantemir este respectat de turci ca un compozitor și teoretician al muzicii care a pus bazele tradiției muzicale turce. Cărturar român erudit, acest om cu abilități excepționale și cu o minte sclipitoare a petrecut 22 de ani în Istanbul, unde a compus peste 40 de lucrări muzicale și a salvat pentru posteritate 350 de compoziții muzicale instrumentale, publicându-le într-o notație muzicală. În același timp, Cantemir a fost un poliglot, cunoscut ca unul dintre cei mai mari lingviști ai epocii sale, capabil să scrie și să vorbească în unsprezece limbi.

Mai mult, Cantemir a fost una dintre cele mai interesante și mai polivalente figuri de la sfârșitul secolului al XVII-lea și începutul secolului al XVIII-lea, având o contribuție semnificativă atât la cultura română, cât și la cea turcă.

Lider de piață în Turcia și în România (prin subsidiara sa, TotalSoft), Logo este o companie care își propune să fie un centru regional al tehnologiei software. Dimitrie Cantemir întrupează perfect sinergiile dintre cele două națiuni pe care noi încercăm să le creăm.

În plus, ca parte a angajamentului companiei noastre de a susține parteneriatele tehnologice, culturale și istorice dintre cele două țări în care operăm, am privilegiul și onoarea de a înlesni publicarea în limba română a acestui studiu comprehensiv despre opera lui Dimitrie Cantemir, scris de o cercetătoare și scriitoare de origine română, Eugenia Popescu-Judet. Sper că acest proiect va aduce un omagiu vieții ei și contribuțiilor ei valoroase la culturile română și turcă.

M. Tuğrul Tekbulut,
Președinte Logo Group

MANUSCRISUL

Manuscrisul original al tratatului lui Dimitrie Cantemir despre muzică este păstrat în Biblioteca „Türkiyat Enstitüsü“ de la Universitatea din Istanbul, cu numărul de catalog Y. 2768. Manuscrisul aparține Colecției „H. Sadettin Arel“ (H.S. Arel Armağanı). Arel a achiziționat manuscrisul la începutul secolului trecut de la anticarul Abdurrahman Efendi din Istanbul pentru cinci lire otomane.

Titlul complet al cărții este *Kitâb-i ilmi'l-mûsikî 'alâ vechî'l-hurûfât*. Cu toate acestea, cartea este cunoscută muzicii turcești sub titlul *Kantemiroğlu Edvârı*. Cartea este formată din două părți, partea teoretică, pe care o vom numi *Edvâr I*, și Colecția de melodii instrumentale, cu note alfabetice, la care ne vom referi cu titlul *Edvâr II*. Cele două părți sunt numerotate cu pagini (exemplu: *Edvâr I*: 1–141 și *Edvâr II*: 1–211). (Vezi Anexa A. Rezumatul tratatului.)

Pe prima pagină apare sigiliul posesorului sub formă de *sikke*, cu inscripția „Nayî Ali Dede bende-i Hazret-i Mevlâna“. Știm că Derviş Ali Bey (activ la 1812) era un bine-cunoscut muzician *mevlevî*, *neyzenbaşı* și compozitor, care l-a ajutat pe Derviş Mehmed Emin (m. 1812) să devină *neyzenbaşı* în comunitățile *mevlevî* în Beşiktaş, Galata și Kasımpaşa.

Cantemir explică de ce a compus cartea sa despre muzică:

[...] când eram în Constantinopol am alcătuit o carte (pe care am închinat-o actualului sultan Ahmed, care se desfată foarte mult cu muzica și e foarte priceput la ea), scrisă în limba turcă, supunând în ea indicațiile teoretice ale întregii muzici la anumite reguli și canoane sigure, iar notele le-am redat cu caractere arabe pentru o mai lesnicioasă întrebuințare și practică, expunând limpede teoria și ducând-o (precum nădăjduiesc) la bun sfârșit, așa cum înșiși turcii spun că și muzica practică, și cea teoretică a devenit mult mai ușoară și mai limpede. (*Sistima*: 354).

Textul cărții a fost tipărit prima dată de H. Sadettin Arel în *Şehbal* (1910-1913: 66–85). Traducerea tratatului în română, cu note, a fost publicată în 1973 de autoarea cărții de față. Yalçın Tura a tipărit manuscrisul cu

transliterarea și traducerea textului în limba turcă modernă în 1976. Recent, Owen Wright a publicat notațiile întregii Colecții de muzică (1992).

Limbajul folosit în tratat este o combinație extravagantă de expresii idiomatice turcești și expresii artificiale. Intenția lui Cantemir e să creeze o nouă terminologie: împrumută termeni din alte domenii și îi amestecă în sintagme noi. Bizarul amalgam de expresii arhaice, expresii persane manieriste și termeni tehnici, aleși arbitrar, frapează și atrage ca stil personal, dar a avut un impact redus asupra normelor literare ale teoreticienilor ulteriori.

NOUA TEORIE

1. Metodologia

Cantemir afirmă că, în timpul său, teoria muzicii era neglijată și deplângea faptul că interpreții ignoră partea teoretică a muzicii și acordă atenție doar practicii. Din acest motiv intenționează să aplice în cartea sa regulile științelor și principiile canoanelor pentru a oferi studiului muzicii o bază științifică (*Edvâr I: 17*).

După ce a studiat muzica teoretică și practica mai mulți ani, își putea exprima autoritatea în materie:

Multe într-adevăr aș fi putut scrie și arăta despre muzica țărilor orientale, care poate că nu le este cunoscut acestor țări (să nu mi se socotească acest lucru ca o slavă deșartă), pentru că m-am ostenit mai mult de douăzeci de ani în muzica orientală practică și teoretică [...]. (*Sistima: 353*)

Din perspectivă istorică, opera teoretică a lui Kantemiroğlu reprezintă primul tratat autentic de muzică turcească. Din punct de vedere tehnic, *risale* le consemnează chintesența științei practice (*ilm-i amelî*), spre deosebire de știința speculativă (*ilm-i nazarî*), ancorată temeinic în regulile stabilite pe scara

fundamentală produsă de *tanbur*, instrumentul standard al muzicii clasice turcești.

Cantemir este un empirist care leagă cunoașterea de experiență și observă cu acuitate aspectele fenomenului pentru a formula declarații definitive. Metoda lui de investigație este inductivă și exploratoare. Pornind de la propria experiență muzicală, adună faptele din practica muzicală a zilei și, după evaluarea trăsăturilor lor caracteristice, formulează concluziile. Ideile expuse în tratat nu sunt speculative, ci pragmatice și didactice, fiind destinate să transmită studenților o metodă de învățare și de interpretare a muzicii pe baza unor enunțuri clare.

Cantemir își consideră ideile teoretice *kavl-i hakîr*, sau *kavl-i cedîd*, adică „teorie nouă”, în opoziție cu *kavl-i kadîm*, care este vechea teorie. Când pune la îndoială ideile celor de dinaintea lui, nu face altceva decât să sublinieze propria autoritate, prin expresii precum *kiyasımız üzere*, *kavlimiz üzere* sau *bizim kiyaşımızda* (*Edvâr I: passim*).

Termenul *cedîd* a fost ocazional folosit de teoreticienii anteriori pentru a defini noua formă a unui ritm sau un stil nou în explicarea unui mod. Al-Ladhiqî (?–1500), cunoscut turcilor ca Ladikli Mehmed Çelebi, a subliniat diferențele de opinie dintre cele două școli, „antici” și „moderni”, în a sa *risale al-Fathîyah*, scrisă în 1483 (ar-Rajab 1986: *passim*). Datorită lui Cantemir, *cedîd* va avea un înțeles mai cuprinzător, acela al noii teorii a practicii, provenită din muzica turcă a timpului său, pe care o definește drept *genç mûsikî* (*Edvâr I: 56*). Mai mult, domnul moldav își desemnează propriile compoziții cu apelativul *cedîd*.

Dimitrie Cantemir a examinat cu perseverență vechile tratate de muzică și i-a consultat pe cei mai de încredere experți în practicarea muzicii pentru a verifica cele studiate, deși nu menționează nume (*Edvâr I: 59*). Deseori, specialiștii au avut opinii diferite cu privire la interpretarea modurilor specifice ale muzicii turce. Se pare că într-o chestiune particulară a căutat sfatul prestigioșilor muzicieni Recep Çelebi (m. 1701), Buhurîzâde Mustafa İtrî (1640–1712), Neyzen Ali Hâce (m. cca 1700), Tanburî Mehmed Çelebi, Hafız Post (m. cca 1700) și ale profesorului său Tanburî Koca Angeli (*Edvâr I: 53*),

de unde deducem că maeștrii menționați se numără printre principalele sale surse.

Fiecare subiect este tratat în funcție de clasificarea logică, general sau particular. Enunțarea subiectului se referă îndeobște la definiția axiomatică a întregului în modul absolut. Calitatea particularului determină ierarhia componentelor, de la elementul cel mai simplu la compoziții complexe, de la sunet la mod (*Edvâr I*: 16–19).

Două analogii sunt folosite pentru a explica elementele muzicii. În primul rând, analogia lingvistică dintre sunet și literă (fonem), dintre ton și silabă (morfem) și dintre mod și cuvânt (lexem) (*Edvâr I*: 17).

A doua analogie se referă la știința medicală și la aplicarea disecției anatomice. Analiza muzicală este asemănătoare cu o disecție științifică care descoperă cu precizie și exactitate componentele unui întreg, de la părțile structurii suprafeței la structura profundă (*Edvâr I*: 23–24).

Noua metodologie construiește argumente inductive susținute de premise de bază și dezvoltă procesul de cunoaștere al muzicii spre concluzii, care fac din tratatul său un model al teoriei interpretării muzicale. Cantemir însuși constată impactul pozitiv al tratatului său (*risâle*), atunci când afirmă că „înșiși turcii spun că și muzica practică, și cea teoretică [sic] a devenit mult mai ușoară și mai limpede“ (*Sistima*: 354).

2. Notarea

Înainte de Cantemir, notarea muzicii reprezenta un exercițiu secundar, vag și inconsecvent, un procedeu auxiliar cu un scop mai degrabă speculativ. Ideile inovatoare ale lui Cantemir reflectă atitudinea pragmatică a muzicienilor occidentali. Muzica trebuie să fie notată pentru a putea fi citită, studiată și interpretată pe baza notațiilor, și apoi transmisă următoarelor generații. Cantemir nu avea nicio experiență în muzica europeană, dar avea cunoștințe despre notația psaltică bizantină. Abordarea lui a constituit cu siguranță o provocare pentru o societate în care cunoștințele muzicale erau transmise în principal pe cale orală. Scopul unei noi teorii bazate pe lucrări scrise era cel de a crea o bază modernă pragmatică pentru educația muzicală și de a reconcilia cele două

domenii separate de teoreticienii vechi, adică teoria și practica. Este inutil să adăugăm că Dimitrie Cantemir a fost primul teoretician al muzicii islamice care a dezvoltat notația muzicală ca nucleu al abordării teoretice.

Nu putem ignora faptul că Nayî Osman Dede*, contemporan al lui Cantemir, folosea o notație alfabetică remarcabil de asemănătoare cu cea inventată de voievod. Relația dintre cele două notații rămâne un fapt misterios, deoarece nu există dovezi scrise care să clarifice data exactă a fiecăreia dintre invenții. Dimpotrivă, ambii creatori au trăit la Istanbul în aceeași perioadă și chiar au avut multe oportunități de a se întâlni și de a discuta despre interesele lor comune legate de muzică. Dimitrie Cantemir menționează un Derviş Osman ca fiind un maestru de muzică proeminent (*Istoria*) și include în colecția sa niște piese de Kutb-i Nayî, numit și Osman Dede.

Scopul metodei lui Cantemir este descriptiv și conceput să înregistreze melodiile pentru a fi păstrate și transmise mai departe pentru a fi interpretate. Notația este alfabetică și numerică, formată din 33 de simboluri individuale. Funcția semnelor este fonetică, din moment ce fiecare simbol reprezintă o anume înălțime a sunetului. Numerele 1, 2, 3, 4, 6 și 8 sunt folosite pentru a marca durata notelor sub simbolurile treptelor (Popescu-Judetș 1996: 11–48).

Potrivit lui Cantemir, în cazul *tanbur*-ului, scara avea 30 de înălțimi în ambitusul de la Re^1 (coardă liberă) până la Mi^3 , adică două octave plus un ton la bază. La acestea a adăugat încă trei: *uzzal* (Re^{2-4c})*, *hisar* (Mi^{4c}) și *tiz uzzal* (Re^{3-4c}), totalizând o succesiune de 33 de trepte (*Edvâr I*: 1). Între Re^1 și Mi^1 nu există nicio treaptă intermediară. Nota Re^1 (coardă liberă) este considerată ca fiind treapta cea mai de jos și, drept urmare, baza scării.

Treptele sunt împărțite în două clase. Prima clasă cuprinde 16 tonuri perfecte sau de bază (*temâm perde*), fixe și invariabile, care sunt considerate treptele principale ale scării. Cea de-a doua include 17 tonuri imperfecte, sau

* Neyizen Osman Dede (1652–1729) a fost savant, poet și compozitor turc. Supranumele său „dede“ (literal, „bunic“, în turcă) se referă la una dintre funcțiile de conducător religios și spiritual islamic. (*N. red.*)

** Alterațiile din muzica orientală nu se limitează doar la diez și bemol, ci la o seamă de microtonii. Întâlnim simboluri modificate pentru diez și bemol de o comă (mai sus sau mai jos) patru, cinci sau opt come. (Popescu-Judetș 1973: 84)

Res incomplete (*nâ-temâm perde*), flexibile și variabile, care sunt considerate trepte alterate. Acestea se numesc și semitonuri (*nîm perde*).

Fiecare dintre bucățile incrustate pe corpul instrumentului care înlesnesc găsirea tonurilor și a semitonurilor este prezentată în desenul (inclus în tratat) care reprezintă un *tanbur*, iar tonurile fixe apar pe linii punctate orizontale, în timp ce semitonurile sunt marcate pe diagonalele punctate în zigzag (Figura 1).

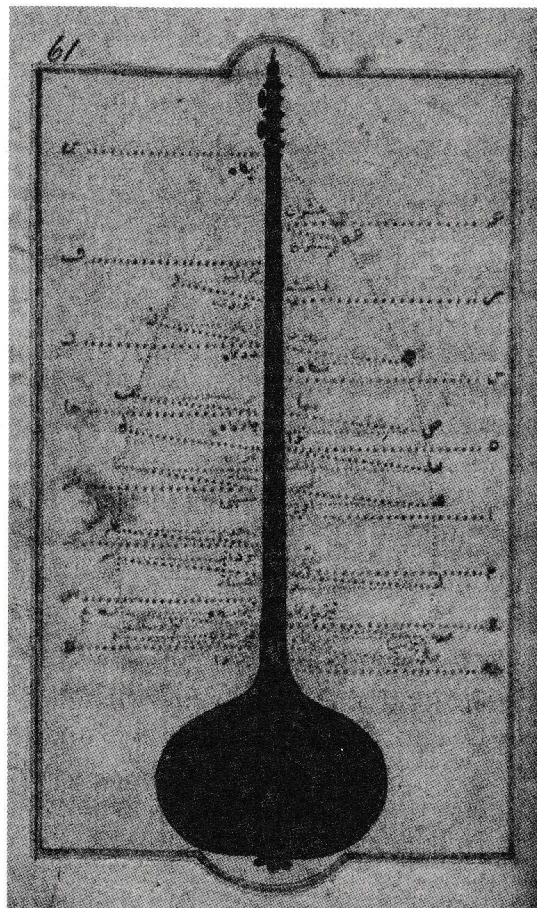


Fig. 1

Cele 16 tonuri principale (notate mai jos cu note albe) sunt următoarele (Figura 2):



Fig. 2

Tonurile principale formează cadrul unei scări cu structură diatonică cu roți de cvinte și octave perfecte. Tonurile rămân neschimbate în mișcarea ascendentă și cea descendentă.

Cele 17 semitonuri (notate mai jos cu note negre) sunt următoarele (Figura 3):



Fig. 3

Semitonurile, sau tonurile imperfecte, sunt introduse între tonurile principale, și au funcția lor în mișcarea ascendentă și descendentă a scării. Rezultă că diferențele dintre semitonurile ascendente și cele descendente sunt microtonale, astfel încât semitonurile ascendente sunt de înălțimi diferite față de cele descendente (*Edvâr I: 3*). Cantemir este primul teoretician care a clarificat această distincție.

Un simbol suplimentar este creat pentru Do grav, o înălțime ipotetică, deoarece aproape niciodată nu este folosită în construcția melodică și nu este interpretat. Prin urmare, nu se numără printre cele 33 de simboluri.

Comparând *tanbur*-ul notat al lui Cantemir cu alte surse ale secolelor XVII-XVIII, observăm că ambitusul instrumentului muzical era același, doar numărul treptelor diferea.

Ali Ufkî a notat în carnetul său de însemnări pașii scării *tanbur*-ului sub denumirea *le scale delle perde del tanbur* (Figura 4). Notația de la Re^1 la Mi^3 prezintă doar 27 de înălțimi numerotate (16 tonuri naturale și 11 tonuri artificiale, notate cu diez și bemol). La acestea se adaugă trei note intermediare, scrise cu negru, inscripționate cu cuvintele *sopra*, *sotto* și *sopra*, indicând că microtonurile

Respective existau pe scară, dar Ufkî nu avea simboluri cu care să le marcheze (*Cantilenae Turcicae*: fol. 75). Adăugarea celor trei înălțimi, deși nenumerotate, susține afirmația lui Cantemir că scara *tanbur*-ului avea un aranjament de bază al înălțimilor de 30 de tonuri.



Fig. 4

Nayî Osman Dede înfățișează o scară ușor extinsă în compendiul său *Rabṭ-ı tâbirât-ı mûsikî*, scris în jurul anului 1720. Scara se întinde de la Re^1 la Fa^{3+4c} și este împărțită în 33 de înălțimi (Figura 5). Scara fundamentală este formată din 17 tonuri de bază și 16 semitonuri (Akdoğan 1992: 22 și 51).

În manualul său despre muzica orientală scrisă după 1730, Küçük Artin desemnează un total de 30 de înălțimi (16 tonuri de bază și 14 semitonuri), cu nume alternative pentru semitonuri, ceea ce sugerează că semitonurile indică intervale diferite în succesiunea ascendent și descendent (Tahmitzian 1968: 75–78).

Charles Fonton afirmă că diviziunile *tanbur*-ului depindeau de utilizarea lor și că unii muzicieni au convenit:

que l'on pourrait faire le même nombre de demi-tons par toutes les octaves, en sorte que chaque intervalle se répondit exactement, mais que certains demi-tons n'étant employés dans aucun de leurs airs, ils n'avaient point été marqués sur le manche de l'instrument.* (*Essai* 1986: (56) 295.)

Mikyâs-ı perde-hâ	
Yegâh	Nerm hisâr
Ağırân	Nerm acem
Irâk	Rehâvî
Rast	Zirgüle
Dügâh	Nihâvend
Segâh	Bûselik
Çargâh	Sabâ
Nevâ	Hisâr
Hüseynî	Acem
Evc	Mâhûr
Gerdâniye	Şehnâz
Muhayyer	Sûnbüle
Tiz segâh	Tiz bûselik
Tiz çargâh	Tiz sabâ
Tiz nevâ	Tiz hisâr
Tiz hüseynî	Tiz acem
Tiz evc	

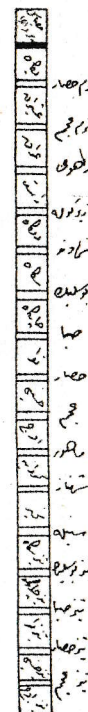


Fig. 5

Schița *tanbur*-ului din cartea lui Fonton (Figura 6) prezintă trei seturi de tonuri pe trei coloane: 16 tonuri fixe de la Re^1 la Mi^3 , 14 semitonuri ascendente și 14 semitonuri descendente. Toate acestea reprezintă un total de 30 de trepte ale scării.

* (...) ca același număr de semitonuri să poată fi făcut de toate octavele, astfel încât fiecare interval să își răspundă cu exactitate, dar că anumite semitonuri, nefiind folosite în niciuna dintre melodii, nu fuseseră niciodată marcate pe mânerul instrumentului.