

MUZICA MILITARĂ ÎN DESCRIERILE CANTEMIRIENE

Dr. Victor GHILAȘ

MILITARY MUSIC IN CANTEMIRIAN DESCRIPTIONS

This study aims to clarify some issues investigated to a lesser degree in the musicological literature. The military music of the time was an important part of the scholastic concerns of Dimitrie Cantemir. As part of the Ottoman army, it has a rich history, and becomes established in the military life as early as the blossoming period of the classic medieval Muslim civilization.

Starting with the second half of the XVIth century, the Oriental music begins to quickly establish itself in the culture and the artistic practice in the Romanian Principalities, as the Turkish influence (political, economical, military) increases on the entire society. Judging by the information provided by D. Cantemir in his Description of Moldavia, it may be inferred that the urban milieu (first of all, the ruler's court and nobility's saloons) was the primary place of expression of Muslim art. This expansion occurs through the so-called "musica turcica" (according to D. Cantemir), meaning through the immediate participation of Turkish military music which was called tabulhanea or mehterhanea. According to his observations, the milieu of the military music manifestation was quite varied - at military trainings, on the battlefield, at the rulers' inauguration to the throne, at their dismissal, at official events, at major ceremonies, at feasts, at divan's meetings, which took place at the ruler's courts, for the participation to visits, at the receipt of major officials of the Ottoman Empire, at the reconfirmation for the throne. All these indicate the importance of military music in the social, political and cultural life of the Ottoman Empire, Muntenia and Moldova. From this point of view, the works of D. Cantemir are a valuable source of documentation on this issue.

Aflarea lui Dimitrie Cantemir în capitala Imperiului Otoman, ca ostatic, a coincis cu perioada când oastea era una din instituțiile de primă importanță ale statului. Nu întâmplător militarii, numiți *askeri* (de la tc. *asker* = soldat, milițian, armată regulată), făceau parte din lamura socială a musulmanilor. Expansiunea teritorială și controlul administrativ al otomanilor asupra Orientului Apropiat arab, Egiptului, țărilor balcanice, Caucazului, a unei însemnate părți din Europa Centrală și de Est nu ar fi fost posibilă fără o forță armată puternică. Sistemul militar al otomanilor din perioada secolelor XV-XVII era unul din cele mai

performante în Europa la acea vreme, iar ienicerii (de la tc. *yeni çeri* = ostaș nou sau oaste nouă; soldat din garda sultanului, provenind inițial din prizonierii de război, iar mai târziu dintre copiii popoarelor creștine, convertiți la islam) formau corpul de elită al oștii turcești. Aflați în solda sultanului, acești temuți războinici erau echipați cu o vestimentație distinctă, aveau propriile muzici și marșuri militare. Antrenamentele sistematice, în cadrul cărora tinerii ostași învățau arta mânăuirii complexe a armelor de luptă (sabia, sulița, iataganul, scutul) și pe cea a luptei corp la corp de origine centrasiată, denumită *Yağlı güreş*, se desfășurau în sunetele muzicii militare. Ca parte componentă a armatei, muzica militară, numită și *Mehter* (de la tc. *mehter* = muzicant al fanfarei turcești; fanfară militară), are o bogată istorie, evoluând odată cu structurile de forță, pe care le-a reprezentat de-a lungul timpului. Integrarea organică în structurile armatei a fost necesară și și-a justificat prezența din mai multe motive. Înainte de a trece la abordarea subiectului formulat în titlu, este interesant de urmărit succint devenirea muzicii ostășești în cultura otomană, întrucât acest aspect nu este practic deloc (doar sporadic) menționat în scrierile lui D. Cantemir.

Muzica militară are rădăcini străvechi în viața socială și în cultura orientală. Încă din sec. al III-lea î.Hr., formațiile muzicale militare s-au aflat în serviciul imperiului Heung-Nu, populația căruia, după unele estimări, se identifică cu strămoșii hunilor sau chiar ai turcilor. Asupra prezenței aerofonelor în patrimoniul organologic turcesc străvechi relatează și unele documente din sec. II-I î.Hr., păstrate în arhivele chineze. Ample referiri despre muzica militară turcească (*Türk Askerî Mızıka*) conține așa-zisul *Alfabet runic turcic* – cunoscut științific sub numele de *Alfabetul Orhon (Orhun Yazıtları)*. Muzica militară a fost în serviciul primului mare Imperiu musulman în timpul guvernării dinastiei omneyyade (661-750). Fenomenul în discuție se impune și în perioada înfloririi civilizației musulmane medievale clasice, în special în primele trei secole de domnie a dinastiei abbaside (secolele VIII-XI) și, mai ales, pe timpul sultanatelor anatoliene selgiukide (1038-1194). Cu instaurarea puterii dinastiei osmane la 1299, sultanul Osman Gazi Bey (1281-1324) declară muzica militară și drapelul de stat drept însemne naționale, simboluri ale suveranității și independenței Înaltei împărății turce. Manifestându-și respectul față de aceste atribute – indispensabile stătalității statului medieval otoman –, Osman Gazi Bey onorează, în repetate rânduri, festivitățile desfășurate cu participarea acestor însemne ale unității naționale.

Ulterior, muzica militară trece printr-un șir

de transformări de formă și esență. Pe timpul lui Mehmet Fatih Sultan Khan (1432-1482) are loc reorganizarea *Mehter*-ului. Ca rezultat, pentru a-i ridica statutul, sultanul dispune ca acest simbol să fie prezent nu doar în ștabul principal al Mehter-ului din centrul administrativ al puterii supreme de stat, ci și în ștaburile provinciilor din centrul țării, în alte puncte administrative, locații sau tabere ale armatei, amplasate de-a lungul frontierelor Imperiului Otoman. Popularitatea muzicii militare se extinde și asupra societății civile, astfel că în epoca de aur a Porții la Istanbul se produceau, cu diferite ocazii, formații instrumentale civile de tipul Mehter-ului – fie în scopuri concertistice, fie în scopuri de protocol sau de ceremonial. Asemenea manifestări aveau loc și în diferite districte, cum ar fi Beykoz, Eyüp, Galata, Hisarlar, Kasımpaşa, Üsküdar, Yedikule ș.a.

Începând cu jumătatea a II-a a secolului al XVI-lea, muzica orientală începe să se impună rapid în cultura și practica artistică din Principatele Românești odată cu creșterea influenței otomane (politice, economice, militare) asupra întregii societăți de la sud și est de Carpați. Judecând după informațiile furnizate de D. Cantemir în lucrarea sa *Descrierea Moldovei*, se poate deduce că mediul urban (curțile domnești și saloanele boierești, în primul rând) a fost cadrul de exprimare predilect al artei musulmane. Înainte de toate, această expansiune se produce prin intermediul așa-zisei *musica turcica* (după D. Cantemir), adică cu participarea nemijlocită a muzicii militare turcești, care se numea *tabulhanea* (de la tc. *tabıl* = fanfară militară turcească în care predominau tobele și de la pers. *hānā* = locuință, spațiu) sau *mehterhanea* (*mehter* = fanfară militară + *hānā*). Ambele denumiri indică asupra uneia și aceleiași formații, fiind acceptate de otomani drept noțiuni sinonime. În afară de această formulă (cel mai des folosită), în literatura de specialitate mai pot fi întâlnite denumiri precum *tambulhana*, *tambulchana*, *tabulhaned*, *tambulhanea*, *tubulhana*, *tombulchana*, *tobulhana*, *dabulhanea*, *daulhana* (de la tc. *davulhane*), *muzica ienicerilor*, *chindia* sau *chindia valahă*.

De vreme ce la turci *mehterhanea* și *tabulhanea* făceau parte din aceeași sferă semantică, în Țara Moldovei și Țara Românească acești doi termeni ajung să desemneze două formații instrumentale diferite. În consecință, *mehterhaneaua* era muzica curții domnești, iar *tabulhaneaua* – muzica militară sau fanfara domnească, alături de ele situându-se muzicile sau fanfarele ostășești. Cel puțin, aceasta reiese și din lucrările lui Dimitrie Cantemir. La serviciile unor asemenea formații se apela pentru a imprima solemnitate evenimentelor oficiale, marilor ceremonii, ospețelor, petrecerilor sau adunărilor

divanului care se desfășurau la curțile palatelor domnești, soliilor, vizitelor, precum și la căftănirea marilor boieri, execuția unor personalități, la halcale (de la tc. *halka* = cerc de fier prin care se arunca, din galop, sulița în jocul oriental numit *gerid*; jocul propriu-zis), la primirea marilor demnitari ai Înaltei Porți, la reconfirmarea în domnie, la intrarea în capitala țării a domnilor nou-aleși după confirmarea lor de către sultan etc. Din *Condica de ceremonii* a domnilor Moldovei (1762), întocmită de al doilea logofăt al curții Gheorgachi la porunca lui Grigorie Calimachi, aflăm că muzica mehterhanelei și cea a tabulhanelei putea fi auzită, de asemenea, la principalele sărbători religioase – de Crăciun, Sfântul Vasile, Bobotează, Paște. Aceeași sursă, al cărei text aparține așa-numitei literaturi de ceremonial, oferă și alte detalii importante privind rânduielile curții, în care depistăm bogatul vocabular oficial al epocii, inclusiv pe cel muzical: *După ce au îmbrăcat pașa pe domnu cu blana cea de samur, viind la domnescul său scaon, mai pe urmă au venit și mehterbaș (conducătorul muzicanților) al pașii cu toți mehterii săi (muzicanții), la curtea domnului, de i-au zis un nubet (paradă militară) și după sfârșitul nubetului, domnul au poroncit de au îmbrăcatu pe mehterbaș cu cherachea (mantie de ceremonie împodobită cu fir – n.n.-V.Gh.), mulțumindu și pe toți mehterii cu câți galbeni au socotit Domnul. Domnul, din oamenii pașii, pe altu pe nimeni n-au îmbrăcat, fără numai pe baș-ceaușu (de la tc. *başçavuş* = căpetenia ceaușilor – n.n.- V.Gh.) și pe conaccibaș (de la tc. *konakçıbaşı* = administratorul sediului de reședință a vizirilor sau a pașilor; căpetenia de conace (popas) pentru poposirea oștii - n.n.-V.Gh.) cu cherachele (de unde se vede cinstirea de care aveau parte muzicanții turci la curtea domnitorului). După ce au eşitu pașa de la cortul său, fiindu și Domnul cu toată boerimea și vrându pașa ca să auză și pe mehterbaș, a Domnului ce meștersug are, au zis Domnului ca să poruncească lui mehterbaș să zică un pestref (preludiu muzical); și începând mehterbaș și zicându un scopos (melodie grecească – n.n.-V. Gh.) ca acela, au foarte plăcutu pașii meștersugul și zicătura lui. Și după ce au sfârșitu de zâs, pașa au poruncitu de l-au îmbrăcatu cu biniș de postav (haină boierească lungă de ceremonie, căptușită cu blană, purtată ulterior de vechii lăutari – n.n.-V.Gh.), acolea înaintea sa. După cum se vede, prețuirea de care aveau parte muzicanții era dintre cele mai înalte, iar schimburile muzicale constituiau un eveniment oficial, de vreme ce muzicanții ambelor curți erau invitați să-și dovedească măiestria în fața gazdelor și a oaspeților.¹*

Străinii (misionari, călători, pelerini), aflați în trecere sau stabiliți pentru o perioadă de timp

în principate, observă, disting și descriu cu lux de amănunte două feluri de muzici: muzica (formația) turcească de ceremonial, transmisă pentru necesități protocolare de către suveranul turc în serviciul domnilor, și muzica propriu-zisă a domnilor – instituția personală a acestora.

Odată început, procesul de orientalizare a culturii muzicale naționale a continuat și în perioada imediat următoare, fiind o consecință directă a orientalizării rânduielilor de la curte. Timp de câteva secole, genurile muzicii orientale au circulat la palatele voievodale de la Iași și București, la curțile și (sau) conacele boierilor moldoveni și munteni, exercitând o influență directă

asupra gustului înaltei societăți. Prin intermediul muzicii de ceremonial și de societate, în viața artistică de la noi s-au impus și s-au afirmat diferite componente ale muzicii orientale. În limitele îngăduite de sursele documentare, se poate constata faptul că asimilarea culturii muzical-artistice otomane s-a produs sub diferite forme:

prilejuri de mari ceremonii, sărbători, obiceiuri, de alte momente solemne ale curții. Muzica (*bestele, nöbeturi, manele, peşrevuri, taksimuri* ș.a.) și dansurile de proveniență orientală (*cadâneasca, chindia, geamparalele, irmilicul, marama, mărăngăuile, năframa, rustemul, turceasca* ș.a.), instrumentele muzicale turcești (*daireaua, darabukki, davulul, kemanul, neyul, quanunul, tamburina, zurnaua* ș.a.) și practicanții acestora (*kemanagii, naingii, tamburagii, zurnagii* etc.) au suscitât interes și s-au încetățenit temeinic în lexicul autohton. Penetrația artei sonore turcești în spațiul carpatodanubian s-a produs, cum am menționat anterior, în contextul orientalizării ceremonialului de la curțile Țării Moldovei și ale Țării Românești, acțiune ce s-a desfășurat prin intermediul mehterhanelei – formație instrumentală cu atribuții precise de protocol, determinate de ritualurile imperiale (muzică orientală de ceremonial ce a reprezentat simbolic suveranitatea Imperiului Otoman). Astfel, muzica



Mehterhaneaua – formație instrumentală turcească (înc. sec. XVII)

orientală de ceremonial este introdusă în principate în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, când aceasta devine parte componentă a procedurii de investire la Poartă a domnilor autohtoni. Călătorul turc Evliya Çelebi (ایبلیج ایولو), supranumit și Evliya-yı Gülşenî, în memoriile sale de călătorie prin Țara Românească pe la mijlocul secolului al XVII-lea, inserate în lucrarea *Seyahatnâme – Cartea călătoriilor*, precizează că încă pe timpul sultanului Süleyman Kanunî, supranumit Magnificul (1495-1566) *beilor* (de la tc. *bey* = titlu dat de turci domnilor moldoveni și munteni), pe lângă alte însemne ale domniei, li se acorda muzică de ceremonial sau,

mai exact, mehterhanea. Anume în această perioadă, protejatul lui Süleyman Magnificul (1520-1566), Ștefan, zis Lăcustă (1538-1540) – primul domn al Moldovei numit de sultan, și nu ales de boieri, la ceremonia de investire primește cuva *de aur*, tuiul (de la tc. *tuğ* = smoc de coadă de cal,

acordat domnilor români ca simbol al puterii), blana *roșie*, caftanul (de la tc. *kaftan* = mantie de preț oferită de Poarta Otomană ca distincție, iar domnilor din Principate ca însemn de domnie) și *beratul* (brevet, act împărătesc de investitură² și, bineînțeles, *tobe și țimbale*). Potrivit informației genovezului Franco Sivori (cca 1560 – 1589?), consilier al lui Petre Cercel (1583-1585), la intrarea în Țara Românească, în august 1583, a noului domn, suita voievodală se deplasa în sunetele muzicii pedestrașilor români și a muzicii turcilor, compusă din *tobe, trâmbe și alte instrumente obișnuite la turci, care făceau mare zgomot*.³ Observațiile lui D. Cantemir din *Descrierea Moldovei* privitor la procedura de înscăunare a domnilor moldoveni denotă faptul că prezența tabulhanelei este obligatorie la sosirea alaiului la Babihumaiun (poarta mare exterioară a palatului sultanilor): *Ajungând acolo, aceștia sunt primiți cu mare cinste de miralem-aga* (de la tc. *mir-i alem* și *aga* = comandantul ostașilor care purtau grija

steagului profetului – n.n.-V.Gh.), care cheamă îndată tubulhanaua, adică muzica împărătească orânduită pentru domn. (...) tubulhanaua începe să bată tobele și să cânte din fluiere și din alte instrumente obișnuite la turci (...).⁴ Fanfara militară turcească susține parcursul alaiului de la ieșirea din curtea sultanului până la palatul împărătesc (sediul de reședință al domnilor din Moldova sau Valahia la Țarigrad), unde rămâne cântând în fiecare zi câte trei ceasuri înainte de asfințitul soarelui (care vreme se cheamă în turcește **ikindi neubet** (de la tc. *nöbet* = rânduială – n.n.-V.Gh.) sau semn de strajă.⁵ Escorta (alaiul) domnului

alte însemne împărătești, noului domn al Moldovei sau Munteniei).⁸

Din *Cronica copiată de Ioasaf Luca* a lui I.Neculce, aflăm că prima venire în scaun a lui Dimitrie Cantemir la 1693 a fost marcată prin sunete de tabulhanea: *Ce slujitorii au început a striga că altul nu le trebuie să le fie domnu ce numai Dumitrașco beizade, ficiorul lui Cantemir-vodă. Ce boierii și țara nu cuteza să dzică într-alt chip, că să temea de slujitori, ce numai le căuta să primască și să dzică cum dzicea slujitorii. Turcu aga, văzind că strigă cu toții într-un cuvântu, au luat un caftan și au*



Mehterhaneaua contemporană

în drum spre patrie este, de asemenea, însoțit de o muzică creștinească cu pauze și trâmbițe⁶, adică de tabulhanea, care se situează în fruntea cortegiului escortator, dar imediat după steag și grupul de călăreți moldoveni, iar mehterhaneaua – o ceată de muzicanți turci, care fac o larmă asurzitoare cu pauze mari și cu trâmbițe⁷ – se situează în coada suitei domnului, fiind urmată de slujitorii lui ischimle-agasî (de la tc. *iskemle ağası* = însoțitorul turc, delegat de sultan, care urmează să-l instaleze pe domn în scaun) și de cei ai lui sangeac-agasî (de la tc. *sancak-agası* = persoana care poartă grija marelui steag turcesc de culoare verde, cu alemnul sau semiluna în vârful lăncii, transmis de Poarta Otomană, odată cu tuiurile și

pus în spatele lui Dumitrașco beizade și beizade au îmbrăcat pe turcu cu un contaș cu samur și au șezut amîndoi în scaone. Și au început a slobozi pușcile și a dzice surlele și trâmbițeli și a bate dobeli pe obicei tabulhanaoa și/toți boierii și slujitorii, căpeteniile, cineș după rînduiala sa, a purces a săruta poala turcului și a lui Dumitrașco beizade.⁹ Dar nu numai la prima domnie a lui D.Cantemir, ci și la cea de-a doua sosire a lui în țară, la 1710, pentru preluarea tronului domnesc, el este întâmpinat la intrarea în capitala de atunci a Moldovei, Iași, de către marea boierime, dregători, slujitori cu tabulhanaoa, de i-au făcut alai după obiceiai. Mai mult, după plecarea forțată a lui D.Cantemir în Rusia la 1711, la Iași sosește demnitarul turc Mehmet pașa pentru a alege

un alt domn, ocazie care a servit drept motiv pentru a convoca *mehterii și tabulhanagii*.¹⁰

Cererea firmanului (de la tc. *ferman* = ordin emis de sultan prin care erau numiți sau destituiți guvernatorii provinciilor otomane și domnitorii dependenți de Înalta Poartă) de confirmare a domniei de către sultan sau îngăduința suveranului de confirmare a domniei avea regulile sale. Odată cu obținerea acesteia, capugibașa (de la tc. *kapukubası* = trimis al sultanului, delegat pentru a confirma sau pentru a schimba domniei) pleca la Iași, fiind întâmpinat la intrarea în cetate de aceeași *muzica împărătească*.¹¹ Despre importanța acestei formații instrumentale în viața de curte vorbește și faptul că ea era pusă în responsabilitatea unuia din boierii de divan de starea întâi, mai exact în seama armașului cel mare care, alături de alte sarcini, mai avea *privegherea temnițelor și a muzicii ienicerilor, care se numește tubulhana*.¹² Ieșirea domnului din cetate, pentru a merge la mănăstire sau la război, se desfășura cu mare fast, cu respectarea riguroasă a ordinii de escortare, *tubulhanaua sau muzica ienicerilor*¹³ defilând în urma domnului, după purtătorii steagurilor.

Mehterhaneaua devine nelipsită la instalarea în scaun a domnilor și în ceremonialul de curte, începând cu domnia lui Gheorghe Ghica (1658-1659), albanez care, din relatările lui D.Cantemir, *era capuchehaie a lui Ștefan la Poartă* (de la tc. *kapukehaya, kapukethuda* sau *kapu kethudası* = intendentul unui dregător; agent diplomatic)¹⁴, adică reprezentant al domnului Moldovei în "Cetatea lui Constantin". Atunci când *turcii l-au rânduit domn pentru a doua oară, la 1707, pe Antioh Cantemir*¹⁵, muzica mehterhanelei avea să susțină zgomotos actul inaugural. Erau adulate din plin timbrurile instrumentelor turcești la ceremonialul Curții domnești în vremea Mavrocordaților. Educat în sonoritățile melodiilor de sarai, *Nicolae Mavrocordat, în acea vreme mare dragoman la curtea sultanului, urmaș în această dregătorie al vestitului său tată, Alexandru Mavrocordat*¹⁶, obișnuia să fie însoțit în timpul plimbărilor sale prin Iași de *muzica turcească*. Intrarea în palatul de reședință al fiului acestuia, Constantin Mavrocordat, ajuns domn al Moldovei în 1733, a fost marcată de bubuitul tunurilor și susținută

de partida sonoră a muzicii mehterhanelei. În cadrul ritualului protocolar, scenarizat riguros după modelul celui de la Constantinopol, mehterhanelei, numită și *muzica militară a domnitorului*, i se atribuiau funcții exprese. În ziua înscăunării, aceasta susținea două *recitaluri* – la prânz și la chindie (de la tc. *ikindi* = ora care împarte în două după-amiaza, momentul celei de-a treia rugăciuni musulmane) – apusul soarelui, iar după oficierea slujbei religioase, *ieșind afară din biserică*, domnul este întâmpinat de *strigările și muzica obișnuită a alaiului turcesc, care rămâne toată vremea aceasta în drum*, parcursul spre curtea rezidențială fiind *însoțit de turci*.¹⁷

În Capitolul al VIII-lea al *Descrierii Moldovei*, în care se face referință la obiceiurile curții domnești, este dezvăluit modul în care se desfășurau mesele speciale de prânz ale domnului, expresia muzicii fiind una de efect la toate etapele festinurilor: *când sunt ospete mari, masa se așează în divanul mic. Răsunetul tobelor și al trâmbițelor dă semn pentru aducerea bucatelor. (...) Când domnul începe să mănânce, se slobozesc tunurile, iar muzica turcească și cea creștinească pornesc să cânte. În continuare: Când domnul își pune șervetul pe masă însemnează că ospățul s-a isprăvit. (...) Mitropolitul rostește rugăciunea și, după ce domnul își face de trei ori semnul crucii, se întoarce către boieri și, cu capul gol, își ia rămas bun. (...) Muzica domnului îi însoțește pe ceilalți boieri până la casa lor*.¹⁸ La ospățul dat de Dimitrie Cantemir în cinstea țarului rus Petru cel Mare (25 iunie 1711), înainte de Bătălia de la Stănilești (18-21 iulie 1711), a răsunat și muzica tabulhanelei domnești.

Interesante și sugestive informații privind muzica militară turcească furnizează D.Cantemir în lucrarea *Istoria Imperiului Otoman*. Făcând o distincție clară



**Mehterhaneaua curții domnești din epoca fanariotă
(sec. XVIII-XIX)**

între muzica instrumentală cultă și cea ostășească a turcilor, autorul punctează diferențele dintre acestea și pe plan organologic. Astfel, tabulhaneaua este legitimată ca fiind întruchiparea muzicii militare, care include tobe, zurne, trompete și celine: *Tablâ este o tobă, de la care se numesc Tobulchana, aparatul militar cu care împărații turci însoțeau pe generalii mai mari, care sunt în serviciul lor. Tobulchana unui vizir sta din nouă tobe: nouă Zurnazeni, sau care cântau la Zurna, adică fluiera; șapte Boruxeni sau trompetiști; patru Zilldzani, care bat în Zil, o specie de discuri de aramă care, bătându-le unul de altul, dau un sunet clar și acut.*¹⁹

În timpul actului interpretativ echipa de mehteri era aranjată în formă de semicerc. Cea mai mare parte a membrilor formației stăteau în picioare, în timp ce tumbelicii ședeau așezați la pământ. Alături de muzica ostășească, repertoriul mehterhanelei includea, de asemenea, piese folclorice, creații muzicale culte. Costumația membrilor formației era una aleasă, similară celei a corpului de ieniceri. Aceștia (mehterii) purtau câteva straturi de piese vestimentare largi, cu o componentă decorativă bogat ornamentată cu broderii.

Unul din elementele portului erau *șalvarii* de culoare roșie – un fel de pantaloni lungi, largi, de

croi mic, strânși la gleznă. Ansamblul vestimentar era completat de *cübbe* (alias roba – haină lungă neîncheiată, cu mâneci largi) de nuanță roșie, albastră și verde, la fel ca cele purtate de prelații musulmani sunniți. *Kavuk* – o altă piesă de bază de forma fesului sau, mai degrabă, de cea a turbanului, acoperea capul cu o bandă lungă (până la zece metri) de *destar* (stofă subțire), de mătase sau de pânză în culorile *cübbe*, înfășurată de mai multe ori în jurul țestei. Pentru dirijorul formației roșul era culoarea obligatorie a *cübbe*, iar *kavuk* urma să fie decorat suplimentar cu material sclipitor. Aceștia li se adaugă *yemeni* – papuci ușori de culoare roșie, galbenă sau cafenie.

Un concert începea cu salutarea *mehter-başı* (de la tc. *mehter-başı* = șeful mehterilor; șeful muzicii domnești), continua cu interpretarea vocală și instrumentală a pieselor, culminând cu recitarea *Gülbank* – o rugăciune specială din cartea sfântă a tuturor musulmanilor, Coran. Trăsătura caracteristică a mehterhanelei constă în componența ei instrumentală inedită, alcătuită din instrumente de suflat, membranofone și autofone. Documentele de epocă, ulterioare atestărilor cantemiriene, confirmă în bună parte aceste realități (scrierile lui Gheorgachi, N.Costin, L.F.Marsigli, Fr.J.Sulzer,



Mehterhaneaua în timpul actului interpretativ

D.Fotino, L.Șăineanu, A.I.I. Odo b e s c u , D . O l l ă n e s c u , T . T . B u r a d a , M . R . G a z i m i h a l ș.a.). Observațiile generalizate ale autorilor menționați pun în lumină componența instrumentală, planul sonor general, modul de funcționare, repertoriul, cadrul de manifestare etc. al formației – *mehteri și tabulhanagii* (N.Costin), care se aflau sub conducerea unui *mehterbaşa* (Gheorgachi) – dirijorul muzicii, secundat de un adjunct, locul ambilor fiind în mijlocul formației. Mehterbaşa, numit și *islamceaus* (tambur-major), purta o baghetă cilindrică argintată (*hazdran*) în formă de *chapeau chinois*, de care erau

suspendate mai multe accesorii (lănțișoare din argint, clopoței suflați cu aur) cu efect fonic special la agitarea lor (T.T.Burada). Idiofon percutat (cu sunet nedeterminat), ținut în mână dreaptă a lui *mehterbași*, *hazdran*-ul era utilizat nu doar în calitate de instrument muzical, ci și în vederea eficientizării actului interpretativ. Prin intermediul unor mișcări speciale, celor conduși li se transmiteau anumite comenzi prin care erau dezvăluite intențiile artistice ale dirijorului.

D.Cantemir se oprește asupra imaginii, cadrului semantic al muzicii militare turcești care, deși diferă de muzica de concert, nu era neapărat una de victorie. În cazul *tabulhanelei*, muzica militară avea și o altă funcție importantă. Grație sonorității instrumentelor folosite (aerofone, idiofone, membranofone), ea avea pe câmpul de luptă rolul de a amplifica pe plan sonor canonada tunurilor și, totodată, comporta un efect stimulat, o influență mobilizatoare deosebită asupra psihicului infanteriei turcești, de încurajare a acestora: *Această muzică trebuie ca în cursul bătăliei să fie totdeauna aproape de Vizir și să joace (cânte – n.n.-V.Gh.) necurmată, pentru a inspira și susține curajul în soldații combatanți. Când se întâmplă de a înceta a suna, Ienicerii o consideră drept semn de pierderea luptei și cu greu îi mai poți apoi reține de la fugă.*²⁰

Privite prin prisma descrierilor cantemiriene, dar nu numai, orizonturile muzicii militare ne apar conturate cu pregnanță, profilând un important segment al culturii artistice vechi. Bineînțeles că multe detalii despre muzica pusă în slujba armatei și curții domnești sunt astăzi de domeniul memoriei, arhivelor, dar, neîndoios, ele prezintă interes pentru abordarea problemelor de istorie a muzicii naționale și orientale. Cele prezentate de noi în cuprinsul studiului dezvăluie esența unei arte reprezentative, dimensiunile și valențele căreia au fost mult mai pronunțate. Punctând doar câteva elemente ale fenomenului, am schițat cadrul lui general, menit să completeze realizările lui D.Cantemir pe domeniul artei sunetelor.

Totodată, cele relatate constituie și un argument în plus al popularității de care se bucura muzica militară la sfârșitul sec. al XVII-lea – începutul sec. al XVIII-lea în Turcia, în Țara Moldovei și Țara Românească. De rând cu aceasta, scrierile lui D.Cantemir despre muzica militară (*mehterhaneaua* și *tabulhaneaua*) pun în lumină regimul sever, clar profilat al acestor formații, spectrul lor repertorial cu finalitate distinctă, în care predominante erau lucrările cu funcție cazonă, ceremonial-protocolară, de întreținere a moralului pe câmpul de luptă, pe de o parte, dar și cele cu funcție estetică, de divertisment, de iradiere artistică prin activități concertistice, pe de altă parte.

Se poate afirma că scrierile lui D.Cantemir denotă un spirit de observație fin al autorului, un vast orizont muzical și buna cunoaștere a realităților muzicale din Turcia și din Principate, în care formațiile instrumentale, în speță, *mehterhaneaua* și (sau) *tabulhaneaua* – ornamentul corpurilor militare, au adus o contribuție importantă la îmbogățirea peisajului vieții artistice din arealele culturale menționate mai sus. În mod meticolos, obiectiv și profund, D.Cantemir oferă în lucrările sale panorama muzicii militare a timpului și a formațiilor instrumentale care o promovau într-o epocă dramatică, sesizând cu multă perspicacitate atributele esențiale ale acestora.

De reținut subtilitatea observațiilor și acuratețea discursului cantemirian în etalarea virtuților muzicii militare, a prilejului de manifestare a ei; în acreditarea repertoriului, felul în care ele au fost descrise, toate reprezentând un argument solid de mare probitate profesională și de vădită erudiție a cărturarului în domeniul de referință.

Referințe bibliografice

¹ Gheorg(hi)achi. *Condica ce are întru sine obiceiuri vechi și noi a preînălțaților domni*. În: Kogălniceanu, Mihail. *Cronicile României sau Letopisețele Moldaviei și Valahiei*. București, ed.a II-a, vol. III, 1872, p.303.

² *Cronici turcești privind Țările Române*. Vol.I. București, Ed.Academiei Republicii Socialiste România, 1966, pp.354, 481.

³ Cf. ****Călători străini despre Țările Române*. Vol. III. îngrijit de M. Holban, M. M. Alexandrescu-Dersca Bulgaru și P. Cernovodeanu. București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1971, p. 11 și urm.

⁴ Cantemir, Dimitrie. *Descrierea Moldovei*. Chișinău, Ed.Litera, 1997, p.89.

⁵ Idem, p.90.

⁶ Idem, p.95.

⁷ Idem, p.96.

⁸ Ibidem.

⁹ Neculce, Ion. *Cronica copiată de IOASAF LUCA*. Chișinău, Ed.Știința, 1993, p.97.

¹⁰ Costin, Nicolae. *Aicea scriem când a venit Cart Mehmet pașa în scaunul țării Moldovei pe vremea lui Dumitrașco Vodă*. În: Kogălniceanu, Mihail. *Cronicile României sau Letopisețele Moldaviei și Valahiei*. București, ed.a II-a, vol. II,1872, p.112.

¹¹ Cantemir, Dimitrie. *Descrierea ...*, op.cit., p.105.

¹² Idem, p.122.

¹³ Idem, p.138.

¹⁴ Idem, p.73.

¹⁵ Idem, p.75.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Idem, p.97.

¹⁸ Idem, p.142, p.144.

¹⁹ Cantemir, Dimitrie. *Istoria Imperiului Otoman. Creșterea și scăderea lui cu note foarte instructive de Demetriu Cantemiru Principe de Moldavia. În: Operele Principelui*. Tom. III-IV. București, Ed.Societății Academice Române, 1876, p.13.

²⁰ Idem, p.647.