



DE LA ARIA DERVIȘILOR DIN PERA LA RĂPIREA DIN SERAI

FROM THE DERVISH ARIA FROM PERA
TO THE ABDUCTION FROM THE SERAGLIO

Victor GHILAȘ,
doctor în muzicologie, conferențiar-cercetător,
Institutul *Patrimoniu Cultural* al Academiei de Științe a Moldovei

The relationship between W. A. Mozart and the oriental music has been intensely discussed in the speciality literature, a relationship observed in different forms in the composer's works. Romanian and foreign scholars have tried to establish the connection between the Abduction From the Seraglio and the Dervish Aria, the latter being attributed to D. Cantemir and believed to be a source of inspiration for the Janissary Chorus (Chor der Janitscharen) from the first and last acts of the opera. The historical documents do admit the possibility of Mozart knowing about the authentic Turkish music; written by Cantemir, especially since there have been found similar melodic formulas in the two works. Based on the reevaluation, on the previous elaborated studies, as well as on new materials, the author tries to bring additional arguments that would approach us to the clarification of the relationship between the musical activity of the Prince of Moldova and the master from Salzburg.

Vom readuce în atenție un mult discutat subiect, inspirat din relația muzicii orientale a lui Dimitrie Cantemir cu creația lui Wolfgang Amadeus Mozart.

În anul 1714, când fostul domn al Țării Moldovei se afla în refugiu forțat în Rusia, la Paris apare albumul cu gravuri al ex-ambasadorului francez la Constantinopol, Mr. de Ferriol, intitulat *Recueil de cent estampes, représentant différentes Nations du Levant, gravées sur les tableaux peints d'après nature en 1707-1708*. Pe lângă cele peste o sută de gravuri (ta-

blouri cu subiecte orientale ale pictorului Jean-Baptiste van Mour), albumul reproduce în sistemul de notație european piesa muzicală *Air sur lequel torment les derviches de Pera, noté par le Sieur Chabert qui était avec Mr. De Ferriol et qui en a composé le Basse*. Autorul acestei compoziții nu este indicat. Însoțitorul reprezentantului diplomatic al lui Ludovic al XIV-lea (1638-1715) în capitala Porții, Sieur Chabert, după cum confirmă publicația, este cel căruia îi aparține transcrierea melodiei cu semne guidonice, tot el adăugându-i basul con-

trapunctic de esență imitativă [1]. Ulterior, austriacul cu rădăcini elvețiene, Franz Joseph Sulzer* reia și reproduce aceeași piesă muzicală, dar fără elementul de construcție contrapunctic, în volumul al II-lea al *Istoriei Daciei Transalpine...*[2]. Nici Sulzer nu indică autorul creației, reproducând-o în scopul de a ilustra imitația *Ariei dansului dervișilor „la curtea domnitorilor valahi de către ceauși și fetele în casă ale doamnei”*, făcând și o precizare suplimentară, precum

* Franz Joseph Sulzer (? – 1791), fost căpitan și auditor în armata austro-ungară, este invitat în 1776 la București de către Alexandru Ipsilanti, domnul Țării Românești (1774-1782), în vederea organizării unei școli de jurisprudență. Urmărind stabilirea unor relații mai strânse dintre Austria și Valahia și, totodată, numirea sa în funcția de consul al Imperiului habsburgic la București, el concepe o amplă lucrare cu caracter istorico-geografic asupra Țărilor Românești. În prealabil, se inițiază în materia respectivă, studiind diferite surse de documentare, inclusiv izvoarele de informare asupra vieții cultural-artistice a țării rezidente, reușind, în cele din urmă, să elaboreze impunătoarea lucrare în cinci volume „*Geschichte des transalpinischen Daciens, das ist: der Walachey, Moldau und Bessarabiens, in Zusammenhange mit der Geschichte des übrigen Daciens als ein Versuch einer allgemeinen dacischen Geschichte*”. Primele trei dintre acestea sunt editate la Viena: 1781 (vol.I-II) – 1782 (vol.III); vol.I - /30/p. + 464 p. + 5 hărți; vol.II – 547 p. + 5 table; vol.III – 705 p. + /14/p. Copia acestora, precum și cea a vol. IV-V, se păstrează în fondurile Bibliotecii Academiei Române (mss german nr.35, în cinci tomuri).

că melodia respectivă se regăsește într-o lucrare mai veche, care însă, de asemenea, nu este precizată. Scriitorul de origine italiană, abatele Gianbatista Toderini s-a aflat, aproximativ pe la 1781, în fosta capitală a Imperiului Bizantin – Constantinopol - editând *post factum* lucrarea despre literatura și muzica otomană, intitulată *Litteratura turchesca* (Venezia, Presso-Giacomo Storti, MDCCCLXXXVII (1787) care, mai apoi, este tradusă și tipărită în limba franceză la Paris, în 1789. Lucrarea menționează despre tratatul teoretic asupra muzicii orientale al lui Dimitrie Cantemir și despre „*ariile turcești*” compuse de el, aflate în cartea lui Ferriol *Recueil de cent estampes...* [3]. Ghidat de această informație, Teodor T. Burada studiază lucrarea citată în care Toderini „*ne spune (...): cîntecele lui Cantemir au fost scrise cu note europenești și că ele se află în L'livre de la littérature des Turcs* (Vechea Carte a literaturii turcilor), asemenea și în *Recueil de cent estampes*, Paris 1714, de M. Ferriol (...), *încredințându-l despre aceasta bunii cunoscători în această artă pe care i-a consultat și întrebat de mai multe ori*” [4], el negăsind în ea decât o bucată intitulată *Chant Derviches*. Cu toate că nu e scris că acest cântec este compus de un autor anume, totuși față de cele menționate de Toderini că scrierile lui Cantemir au fost tipărite în notație apuseană, „*nouă* – afirmă Teodor T. Burada – *nu ne rămîne să zicem*

alta decît cã aceastã Arie a Dervișilor este compusã de Cantemir” [5].

Aria dansului dervișilor din Pera a avut o rezonanță puternică nu doar în literatura artistică sau istorică a timpului, ci, după cum se va vedea în continuare, și în muzica europeană cultă a secolelor XVIII-XIX. În același timp, ea a generat o dihotomie ideatică în rândul muzicologilor, privind paternitatea și autenticitatea lucrării.

Una dintre ideile lansate îl creditează fără echivoc pe D. Cantemir drept autor al creației în discuție [6]. Alți exegeți în materie sunt ceva mai rezervați în privința paternității melodiei, apreciind-o în termeni de lucrare atribuită conaționalului nostru [7]. Și într-un caz, și în altul există argumente pro și contra. Scepticismul unor autori provine din binecunoscutul fapt conform căruia muzica și dansul practicat de dervișii meleviți (*recte* călugării musulmani) nu reprezintă un act artistic de divertisment. Ele (muzica și dansul) sunt parte inseparabilă, sincretică a ceremonialului sacru și se produc doar în cadrul acestuia.

În general, actul ceremonial al sectelor musulmane din ordinul *mevlavî* se constituie, în bună parte, din figuri coregrafice în piruetă, însoțite de muzică (*âyîn-i serif*), care debuta cu cântece religioase, fiind continuat de dans. Informații despre relația directă a lui D. Cantemir cu muzica dervișilor „învârtitori” (*semâ’zen*) până în prezent nu au fost constatate. Nu există, deocamdată, nici date

sigure care ar valida acte de componistică ale eruditului cărturar pe segmentul muzicii de cult sau care i-ar certifica preocupări de colectare a ei. Ridică semne de întrebare și trăsăturile stilistice ale *Ariei Dervișilor* care, în opinia scepticilor autori, nu cadrează cu scriitura componistică cantemiriană. În plus, după cum relatează abatele italian Toderini, citat mai sus, melodia dansului nu a putut fi identificată ca una specifică ordinului mevlavî, „*atunci când le-a fost cântată dervișilor din Pera de către un reputat violonist european („sonata da valente Maestro sulle corde del violino”)*” [8]. Sunt niște argumente serioase, nu însă și suficiente pentru a respinge paternitatea lucrării autorului invocat. Pe de altă parte, există destule raționamente, bazate pe probe și argumente, care pledează favorabil pentru versantul problemei. Sondarea în profunzime a subiectului în cauză dezvăluie lucruri neabănuite. Să le abordăm succint, în limitele spațiului editorial disponibil.

În volumul *Книга свстима или состояние мухаммеданския религии* (Sistemul sau întocmirea Religiei Muhammedane), Dimitrie Cantemir descrie destul de amănunțit forma muzical-coregrafică etapizată a ceremonialului practicat de confreria dervișilor dansatori din mănăstirile musulmane (la care ne-am referit și cu altă ocazie [9]), fapt ce-i probează stăpânirea suficientă a acestui domeniu. Pentru confirmarea afirmații-

lor, reproducem din lucrarea amintită pasajul care ne interesează: „**adunându-se toți dervișii mănăstirii aceleia și poporul, șeicul începe mai întâi să rostească cuvântul de învățătură, în care are obiceiul să trateze multe texte din cele teologice, dar ritualul se încheie totdeauna cu o morală. Când se termină cuvântarea (care ține până se apropie timpul rugăciunilor de amiază), muezinul adică cântărețul, cântă cu glas curat și dulce mărturisirea credinței, apoi fac rugăciunile obișnuite. După terminarea lor cântă naat, adică măririle și lauda proorocului și întemeietorul religiei. Când încetează acea cântare a laudelor, începe muzica din ney (despre care am pomenit mai sus), fiindcă este interzis sunetul altui instrument, și din sade nahare (un simplu timpan în care muzicanții bat pentru că cântăreții să poată ține măsura). Și astfel, după ce au terminat cântarea preludiului (pe care îl numesc Taksîm), urmează Fase, adică psalmodierea. Când se termină și aceasta, începe cântarea denumită Semaia, adică cea cerească (de asemenea, un fel de măsură numită astfel). Chiar de la primul tact din aceea parte (Semaia) dervișii care ascultau cu evlavie, nemișcați, laudele și sunetul muzicii, cu fața posomorâtă și cu capul plecat spre piept, împunși parcă de o țepușă ascuțită, se ridică brusc și, lipindu-și în diferite feluri mâinile de cap, pășesc de jur împrejur și încep a se învârti. În acea rotire împrejur (muzicanții cântă neconținut) se ostensec astfel câte un ceas, uneori și câte două, iar, spre sfârșit, înfierbântați (atât de repede fac cercurile, încât, pe bună dreptate, s-ar putea crede că**

obișnuința a introdus în natura omului o asemenea ușurință) de parcă și puterile naturii le pot depăși, se prăpădesc” [10].

Incongruențele stilistice dintre opera muzicală originală a lui D. Cantemir și *Aria Dervișilor* au explicație logică. Procedeele componistice (de travaliu), trăsăturile stilistice generale, principiile modale, construcția melodică, funcționalitatea sistemelor, gradul de mișcare (tempoul), rosturile sociale ș.a. ale muzicii religioase au specificul lor, nu pot și deci nu trebuie confundate cu cele ale muzicii academice. De altfel, muzicologul turc Selamî Bertug întreprinde o analiză a piesei muzicale în discuție prin care demonstrează că, așa cum se prezintă în tipăritura lui Ferriol, melodia este un fragment dintr-o creație veche din ritualul dansant al dervișilor *mevlavî*. Exegețul identifică aria cu un fragment vocal-instrumental din secțiunea a patra a ritualului, și anume Selam (Salturi – III) [11]¹.

¹ În cadrul ceremonialului muzical-coregrafic etapizat al călugărilor *mevlavî*, *Selam*-ul, reprezentând una din cele șapte secțiuni ale ritualului, includea câteva secvențe - *Salturi I, II, III, IV* cu *Piruet*e, însoțite de muzică interpretată cu vocea și la instrumente muzicale. Cf. Turkey I – *Music of the Mevlevi, UNESCO Collection, A Musical Anthology of the Orient*, Edited for the International Music Council by the International Institute for Comparative Music Studies and Documentation, General Editor: Alain Danielou, *Recording and Commentary by Bernard Mauguin, Barenreiter-Musicaphon BM 30 L 2019*; apud Dimitrie Cantemir și muzica orientală, în: Alexandru, Tiberiu.

În anul 1943, profesorul Erich Schenk de la Universitatea din Viena – cel care se alătură altor cercetători în vederea studierii științifice a creației corifeilor renumitei *Wiener Klassik* (Școala vieneză clasică), publicând un volum special despre viața și activitatea muzical-artistică a lui W. A. Mozart [12], – ține o conferință la *Das deutsche wissenschaftliche Institut in Bukaraest* (Institutul german pentru științe din București), aflat la acea vreme „sub înalta autoritate științifică a eminentului său *Di-rector, prof. Dr. Ernst Gamillscheg de la Universitatea din Berlin*” [13]. În comunicarea prezentată, cercetătorul austriac anunță despre descoperirea sa conform căreia Mozart a cunoscut *Istoria Daciei Transalpine* ... a lui Sulzer. Pe plan cronologic, perioada de creație a operei *Entführung aus dem Serail* (Răpirea din Serai) se suprapune cu anul apariției lucrării sulzeriene la Viena în 1781. Afirmările lui Erich Schenk sunt consemnate și precizate în revista *Musik im Kriege* (H.I., 1943) prin articolul *Zur Entstehungsgeschichte von Mozarts „Entführung aus dem Serail”*, în care autorul lui concluzionează că Mozart a cunoscut muzica autentic turcească (inclusiv din lucrarea lui Sulzer), din care s-a inspirat în procesul de creație și care l-a influențat în elaborarea concepției operei sale.

Folcloristică. Organologie. Muzicologie. Studii. București, Ed. Muzicală, 1980, p.237.

Subiectul cu privire la sursa muzicală a coloritului oriental (timbral și melodic) în opusurile maestrului de la Salzburg va rămâne în atenția muzicologilor și în perioada postbelică [14]. În literatura muzicală românească această problemă este tratată cu multă competență – pe verticală și pe orizontală – de către G. Breazul care, după succintele cronici muzicale redactate în 1943 pentru publicația *Acțiunea* [15], mai întâi își prezintă rezultatele cercetărilor sale într-o comunicare rezumativă ținută în 1956 la Viena, cu prilejul aniversării a două sute de ani de la nașterea lui W. A. Mozart care se intitulează *Zu Mozarts Zweihundertjahrfeier* (La bicentenarul lui Mozart) [16]. Un an mai târziu, vede lumina tiparului amplul studiu, semnat de același autor, *La bicentenarul nașterii lui Mozart* [17].

Întrebarea firească care apare este una de principiu: care au fost factorii cauzali ce au stimulat fantezia creatoare a lui Mozart în inspirația sa pentru filonul muzical răsăritean, mai cu seamă cel turcesc. Formularea unui răspuns plauzibil ne obligă să ne întoarcem la perioada istorică în care compozitorul a trăit și a creat, pentru a încerca unele evaluări, aprecieri sau considerații.

Familiarizarea intensă a europenilor cu muzica turcească se produce aproximativ la sfârșitul secolului al XVI-lea – începutul secolului al XVII-lea, în special grație muzicii militare a timpului, care purta diferite denumiri ca:

tabulhanea, daulhana, meterhanea, muzica ienicerilor ș.a. Aceasta îndeplinea diferite funcții în mediile sociale ale Porții. Pe lângă activitățile strict cazone, cele din timpul acțiunilor de război și pe timp de pace, muzica militară era parte componentă a protocolului sultanilor, vizirilor, guvernatorilor (bey, pași) provinciilor din Imperiul Otoman. În Moldova și Țara Românească asemenea formă de organizare instrumentală s-a manifestat cu precădere la curțile domnești. Trăsătura caracteristică a *muzicii ienicerilor* consta în componența ei instrumentală inedită, alcătuită din instrumente de suflat, membranofone și autofone. Formula organologică distinctă producea timbruri, planuri sonore diferite, în general, străine și, în același timp, inedite pentru auzul și practica muzicală a europenilor.

Apogeul politico-militar al Imperiului Otoman a continuat cu o evoluție spectaculoasă a muzicii turcești nu doar pe plan național, ci și pe întreg cuprinsul european. Dacă inițial *muzica ienicerilor* era considerată barbară, sălbatică, asurzitoare, țipătoare etc., ulterior ea capătă teren de afirmare, este acceptată și pătrunde tot mai mult în mediile cultural-artistice de pe bătrânul continent, în primul rând prin intermediul muzicii militare, fie ca parte componentă a atribuției curților monarhice, fie ca sursă de inspirație și de valorificare în diferite genuri de creație. Astfel, la 1720 regele polon August II primește în dar de la sultanul turc

întregul set de instrumente muzicale specifice *meterhanelei*. Țarina rusă Ecaterina I solicită, în 1725, autorităților de la Constantinopol garnitura orchestrei militare turcești. Instrumentele oastei otomane vor fi consemnate ulterior în Austria (1741), Prusia și în alte state europene. Totodată, timbrica sonoră ca mijloc special de expresie caracteristic *muzicii ienicerilor* se va regăsi în creația unor compozitori ca A.-M. Grétry (operele *La Fausse Magie*, 1778 și *La caravane de Caire*, 1783), Ch. W. Gluck (opera *Iphigénie en Tauride*, 1779), W. A. Mozart (opera *Die Entführung aus dem Serail*, 1782), Fr. J. Haydn (*Die militärsymphonie, G-dur*, 1795), L. van Beethoven (uvertura la spectacolul *Ruinele Athenei* de A. von Kotzebue, op.113, 1811), L. Spohr (*Nocturnă pentru armonium și muzica ienicerilor*, 1815), G. Mahler (*Simfonia nr.2, c-moll*, 1894) ș.a.

Revenind la universul muzical al lui Mozart, merită să subliniem cunoscutul fapt despre intensă activitate concertistică a lui Mozart în țările din vestul și centrul Europei, prilej cu care cunoaște mai bine cultura muzicală de pe continent, asigurându-și, totodată, o creștere a nivelului profesional, a potențialului intelectual și de creație. O atenție specială acordă compozitorul familiarizării cu muzica tradițională pe care, mai apoi, o valorifica. În acest sens, trebuie amintite *Variațiunile pentru*

clavicin (KV 24²) compuse pe tema unei melodii tradiționale olandeze, *Variațiunile pentru pian pe teme franceze*, creațiile vocale în stil imitativ (*lied*), vorba fiind, în primul rând, despre ingeniosul cântec de stil canonic, plăsmuit pe versurile cântecului popular german *Heult noch gar, nie alte Weiber* (Nu boci ca femeile bătrâne), *Variațiunile pentru pian pe teme ruse* [18] ș.a. Cele relatate nu fac decât dovada unui puternic liant între cultura muzicală academică și cea de tradiție orală, între creația componistică de autor și cea folclorică, între esența, forma, concepția estetică complexă a expresiei artistice savante și finețea și simplitatea creației genuine.

Primele intenții de orientare artistică de la rațiune spre sentimentalism, de la estetica clasicismului la cea a (pre) romantismului în creația mozartiană pot fi relevate deja în ultima etapă pariziană din activitatea muzicianului, când, la 1778, este compusă *Sonata pentru pian în la major* (KV 331) și care se distinge ca originalitate nu doar prin mișcarea lentă (*Andante grazioso* plăsmuit stilistic în tehnica temeii cu variațiuni), ci, în primul rând, prin binecunoscutul ei final - *Alla turca*. Acest titlu

ne proiectează *ab initio* imaginația în ambianța orientală. Conceput în schema formei rondo (trei părți cu refren), menirea refrenului lapidar, așa cum observă unii cercetători, constă în expresivitatea lui care relevă cu destulă sugestivitate trăsăturile „muzicii ienicerilor” cu „*tobă turcească*” [19]. Departe de intenția unei riguroase transpuneri *ad-litteram* a muzicii orientale, Mozart încearcă să întreprindă o sinteză melodică în *Allegretto Alla turca*, cu imitația unor particularități ale „muzicii ienicerilor”, colorând finalul *a-moll* cu apogiaturi ornamentale, executate cu mâna stângă, în refrenul de stare modală majoră, intenția fiind de a reda sonoritatea instrumentelor orientale de percuție.

Repoziționarea oamenilor de artă către domeniul subterfugiilor, cultul pentru lumea trecutului, revelația universului exotic, punerea în valoare a pitorescului, refugiul în sânul naturii calme, adversitatea față de civilizația violentă etc. sunt doar câteva dintre coordonatele ideatice ale perioadei preromantice (aproximativ între anii 1770-1830) și care, în esență, scoate în lumină o temă intens valorificată în operele artistice (literare în primul rând), *fortuna labilis* (soarta schimbătoare). Asemenea tendințe își găsesc reflectare și în muzica vest-europeană din ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea – primele decenii ale secolului al XIX-lea. Exemplele aduse de noi în paginile anterioare probează valabilitatea

² Indicele cu litere verzale KV, unanim acceptat de cercetători, provine din sintagma „Köchel Vezeichnis” (Catalog Köchel), inițialele ei însoțind ordinea cronologică și tematică a lucrărilor lui Mozart, concepută în anul 1867 de către botanistul, mineralogul și muzicologul austriac Ludwig Köchel (1800-1877).

tea acestei orientări componistico-artistice în muzică.

Cu amploare și putere de convingere este transpus exotismul culturii orientale de către Mozart în opera sa *Răpirea din Serai* (KV 384), realizată pe baza unui fascinant și captivant subiect. Fiind una din cele cinci capodopere ale compozitorului realizate în ultimul deceniu al vieții, opera *Răpirea din Serai* ocupă un loc aparte atât în creația autorului ei, cât și în scara de valori și realizări ale școlii componistice austriaco-germane. Noua lucrare avea menirea să inaugureze Opera Națională Germană (comandatarul creației a fost *Burgtheater* din Viena), deziderat revendicat și de împăratul Iosif al II-lea, în ideea afirmării operei germane și anihilării supremației operei italiene. De altfel, opusul la care ne referim este cel dintâi spectacol dramatic al muzicianului austriac, compus pe un text în limba germană. În așa fel, Mozart va intra în istoria muzicii universale ca fondator al operei germane, aserțiune care poate fi suplimentată și justificată prin argumente adăugătoare. În secolul al XVIII-lea, opera comică germană era construită după modelul *Singspiel*-ului, în care dialogurile vorbite se succedau cu părți cântate și secvențe coregrafice, evoluând pe linia mediană - la joncțiunea dintre farsă și feerie. Mozart purcede la munca de creație în intenția de a edifica o nouă operă, diferită de cea „*seria*”, diferită și de cea „*buffa*”, care însă ar fi

una comică și, în același timp, pătrunsă de un lirism pronunțat, reflectând într-o volubilitate amuzantă spectacolul vieții cotidiene a publicului vienez. Compozitorul „*dorea să vadă în opera națională oameni simpli, dar cu un profil spiritual pregnant, oameni activi, curajoși și în numele unor idealuri mai supreme decât în reprezentările italiene buffa*” [20].

Pentru a fi mai convingător pe segmentul muzical, Mozart intervine (și nu o singură dată) în concepția libretului (scris de Gottlieb Stephanie, după poemul literar al lui Christoph Friedrich Bretzner) în care îmbină în chip reușit două tipuri de personaje, primele reprezentând cultura europeană, ultimele – pe cea extra-europeană. Replierea în lumea exotului (în vogă la acea vreme) oferea posibilitatea de dezaprobare camuflată a realităților sociale și, în același timp, da expresie ocultă nedreptăților din societate. În opinia lui H. Abert însă, nici caracterele, nici situațiile, nici motivele dramaturgice, nici anturajul turcesc nu reprezenta ceva nou pentru creația de operă din acea vreme. Motivul principal – cel care întruchipează despărțirea și reunirea cuplului de îndrăgostiți – era ceva obișnuit pentru *Singspiel*-ul din toate țările [21]. Texte pentru lucrări dramatice sau muzical-dramatice cu subiect oriental fusese scrise și până la Stephanie și Mozart, cum ar fi, spre exemplu, *La rencontre imprévue* (Întâlnirea neprevăzută) – *Die Pilgrimme von*

Mekka (Peregrinii de la Mecca) de Dencoure și Gluck (1764), **The Sultan, or a Peep into the Seraglio** (Sultanul sau Iscoada din Serai) și **The Captive** (Prizonierul) de Biekkers-taff (1769), **La Schiava Libertata** (Sclava eliberată) de Martinelli și Jommelli (1777) ș.a. Peste tot turcii apăreau în rolul unor personaje atroce, crude, inexorabile, nemi-loase etc. Sub influența ideilor iluminiştilor francezi, această imagine se schimbă, profilul etico-moral al turcilor fiind înfățișat în culori mult mai senine.

Ferm convins de priorita-tea muzicii în fața textului (concepție diametral opusă viziunii gluckiene), Mozart își fixează ca obiectiv primordial realizarea unei construcții dramaturgice libere, degajată de canoanele modelului tradițional, adecvate acțiunilor complexe din scenă. În substanța acestora urmau să coabiteze imaginea muzicală, ce pune în lumină dragostea pură, devotamentul îndrăgostiților, nostalgia după baștină, optimismul într-un final fericit etc., cu materia sonoră purtătoare de sen-suri grotești (manifestările tiranice ale lui Osmin), derulată pe parcursul narațiunii cu specific oriental. Citând din corespondența compozitorului cu tatăl său (scrisoarea din 26 septembrie 1781), muzicologul german A. Einstein remarcă aspirația majoră a lui Mozart de a transpune prin mijloace muzicale conținuturi emoționale atât de diferite ca profunzime, mesaj sau încărcătură dramaturgică: „(...) **pasiunile, oricât**

de violente ar fi ele, nu trebuie nicio-dată exprimate în așa fel, încât să provoace repulsie. Ea (muzica – n.n.), **chiar și în cazul când traduce situații dintre cele mai teribile, nu trebuie să ne ofenseze auzul, urmând să rămână muzică** (subl. n.)” [22].

Introducerea unor elemen-te stilistice sau de „**muzicalitate turcească**” în desfășurarea muzicală, având în vedere inflexiunile melodice din actele unu (scena a șasea) și al treilea (**Chor de Jenitscharen**), fac opera mai concludentă. Primele impresii de „**colorit local**” apar chiar în debutul operei, ele rezultând din efectele percusive produse și caracteristicile timbrale particulare pe care le dețin cele trei instrumente de percuție neacordabile, introduse de Mozart în partitura orchestrală: idiofonele din metal **triangolo**, **piatti** și membranofonul **tamburo grande**. Expresia „**cromaticii sonore orientale**” sporește grație ingeniosului joc de nuanțe de tipul **piano-forte** în uvertură, percuția intervenind în secțiunile **forte** (a se vedea măsurile 9-14; 23-26; 33-42 ș.a. [23]). Colorări timbrale similare, prin combinarea vocilor cu ansamblul instrumental inedit, observăm și pe parcursul acțiunii scenice (spre exemplu, în aria personajului despot Osmin, în corul ienicerilor nr. 5 din actul întâi, în duetul valetului Belmonte cu căpetenia strajei Osmin din actul al doilea, în corul ienicerilor din actul final). Și acestea nu sunt singurele mijloace sonore de exprimare la care recurge compozitorul. Aso-

cierea inedită de timbruri – a celui amplu, vibrant, impozant al *talgerelor* cu unul luminos, penetrant al *triunghiului*, peste care se suprapune nuanța explozivă, marțială, tunătoare a *tobei mari* acționată prin lovirea membranelor cu bagheta și cu vergeaua de lemn (*Ruthe*), exact în maniera interpretativă cu specific turcesc, pulsația ritmică monotonă (*Rasselnde*) ș.a., împrumută discursului artistic originalitate și acea doză de extravaganță, care aduc ansamblul sonor în zona individualizată a expresiei muzicale. Anticipând lucrurile, notăm faptul că sensibilitatea pentru armoniile sonore de tentă coloristică orientală se va manifesta la Mozart și mai târziu. Despre aceasta ne putem convinge, studiind partitura lucrării *Ish möchte wohte der Keiser sein* (KV 539, Cântec militar german, 1788) pentru orchestră de cameră cu talgere și tobă mare, perioada de creație a ei fiind sincronizată în timp cu războiul austro-turc (1788-1790).

Cât privește substanța muzicală propriu-zisă, în scrisorile din 1 și, mai apoi, din 8 august 1781 către Leopold Mozart, compozitorul-junior îi mărturisește voința sa expresă de a realiza o concepție muzicală inedită în *Răpirea din Serai*, având în atenție corurile ienicerilor din actul prim și din cel final, pe baza structurilor intonaționale turcești – argument suplimentar pentru ca opera să satisfacă gusturile exigenților spectatori din capitala austriacă.

Dacă autenticitatea melosului oriental care, realmente, în forma ei frustă lipsește în muzica operei mozartiene, induce o anumită circumspecție, apoi originea extra-europeană și caracterul exotic în scenele spectacolului (linii melodice, inflexiuni modulatorii, figuri melodice, obstinații ritmice etc.) și efectele lor muzical-estetice sunt practic acceptate, fără echivoc, de către muzicologi (H. Abert, A. Einstein, W. Preibisch). Alți cercetători (G. Breazul, G. de Saint-Fois, A. Oulibicheff) merg mult mai departe, admitând chiar și anumite influențe ale cântecului rusesc.

O remarcabilă mostră, care i-a putut servi lui Mozart ca model în crearea *Răpirii din Serai*, poate fi considerată opera comică a lui Ch. W. Gluck *Peregrinii de la Mecca* (1764), montată la Viena în 1781, adică tocmai în perioada când compozitorul austriac trudea asupra lucrării sale. Marele reformator german al dramei muzicale moderne încearcă să reproducă atmosfera asiatică, impusă de textul libretului, cu ajutorul mijloacelor de expresie primordială ale graiului muzical, punând în valoare virtuțile corporal-sonore și ritmico-cinetice ale melodiei, dar și resursele acustico-timbrale ale ansamblului organofon din structura orchestrală. În uvertura la *Peregrinii de la Mecca* figura melodică cu aparență în substratul emoțional și de idei al „*coloritului oriental*” este tălmăcită într-o entitate ritmico-melodică uniformă, cu reluarea ei repetată și invaria-

bilă în *A-dur* (a se vedea exemplul muzical c. de la p.10). Aproximativ aceeași configurație motivico-melodică, constând dintr-o secvență (progresie) descendentă în șaisprezecimi, constatăm și în factura muzicală a *Corului ienicerilor* (a se vedea exemplul muzical d. de la p.11) pe care G. Breazul o descrie prin „(...) *melodische Figur (...) von einem hurtig absteigenden Tetrachord her, in dem jede Note ursprünglich durch je ein obenstehendes échapée verziert ist, das sich im Laufe der Entwicklung zu einer reellen Note (...)*” [24] (figură melodică construită dintr-un tetracord descendent rapid, în care fiecare notă muzicală este ornamentată cu échapée-ul superior care, pe parcurs, se transformă într-o notă principală). Spre deosebire de predecesorul său german (Gluck), la Mozart secvența, de care ne ocupăm, este una modulatorie și apare în actul întâi, scena a șasea de 14 ori [25], cu transportarea motivului melodic în *C-dur* de nouă ori (măsurile 9, 20, 33, 35, 76, 87, 100, 102, 112), în *a-moll* de trei ori (măsurile 41, 66, 74), în *F-dur* o singură dată (măsura 50), în *d-moll* o singură dată (măsura 59). În actul final, scena a cincea aceeași progresie sonoră se produce de trei ori [26] în: *C-dur* (măsurile 9, 22, 67). Planul modulatoriu urmează un traseu simplu, din tonalitățile inițiale (*C-dur* și *F-dur*) la relativele (paralelele) lor (*a-moll* și *d-moll*). Prin urmare, angrenajul de funcții, centrat inițial pe o tonică, se deplasează la un interval de

3m (terță mică) inferioară. Se poate aprecia că, în situația dată, maniera ingenioasă de schimbare a spațiului modal reprezintă pentru Mozart un dexter mijloc de expresie, un principiu activ, primenitor pentru parcursul muzical. Astfel, modulația aduce cu sine varietate în paleta cu timbruri, transformări de planuri sonore și de caractere, contrast expresiv și schimbare a atmosferei emoționale, atribuind ideilor muzicale un fond tonal împlătit, de altă forță artistică de comunicare.

Cu mult înainte, elementul de construcție muzicală (figura melodică) cu care operează Mozart în *Corul ienicerilor* și Gluck în uvertura la *Peregrinii de la Mecca* este semnalată (într-o formă asemănătoare) în *Aria Dervișilor* și în piesa de divertisment '*Adjem Tarab I* la Dimitrie Cantemir. Firește că în *Răpirea din Serai*, cum subliniază G. Breazul, nu poate fi vorba de o preluare textuală a motivului turcesc, ci de o stimulare și orientare a geniului creator mozartian într-o anumită direcție [27]. Identificând și comparând formulele ritmico-melodice corespondente la Cantemir, Gluck și Mozart, muzicologul român sesizează o surprinzătoare relație a creației componistice cantemiriene cu folclorul nostru muzical și cu marea operă artistico-sonoră a Europei. Se estimează ca verosimilă posibilitatea „migrației” celulei muzicale a lui Cantemir din arealul cultural otoman în cel carpato-dunărean (sau poate în

sens opus?) ca una destul de răspândită. Documentele muzicologice din secolul al XIX-lea adevăresc prezența frecventă a figurii melodice de referință în muzica noastră etnică. O întâlnim în: *Caprice pour le violoncelle sur des airs moldaves ...* (variațiunile pe tema melodiei unui *cântec orășenesc de lume*) de B. Romberg (1806-1807 ?); colecția de melodii publicate în *Allgemeine Musikalische Zeitung*, nr.30 (1821; piesele nr.1, 3); secțiunea de melodii instrumentale din *Codex Moldavus* (1824; piesele nr.18, 20); manuscrisul muzical *Anonimus Moldavus* (T. Burada) prima jum. a sec. al XIX-lea; piesele nr. 1, 13, 25, 27, 31, 33 ș.a.); colecția muzicală *Musique orientale, 42 Chanson et Danses Moldaves, Valaques, Grecs et Turcs ...* de Fr. Rouschitzki (1834; piesele nr. 13, 16, 17, 23, 31, 38 ș.a.), culegerea *Cântece de lume* de A. Pann (1852; piesa „Spune, inimioară, spune”), colecția *Balade, Colinde, Doine, Idile, vol.I* de D. Vulpian (1885; piesa „Mititica”) ș.a.

În ordinea schițată, chiar dacă nu reflectă o certitudine absolută, are motivație rațională aprecierea conform căreia probabilitatea ca lăutarii noștri din acea vreme să se fi aflat sub influența muzicii lui Mozart este redusă, așa cum *Răpirea din Serai* nu era pe atunci cunoscută în Moldova [28]. În spațiul de cultură românesc opera a fost pentru prima oară prezentată în 1791 la Sibiu, iar un an mai târziu, în 1792 la

Timișoara [29]³. Așa cum folclorul muzical consfințește prin îndelungată persistență elementele fondului arhaic, structurându-le în tipare de ordin artistic care, la rândul lor, sunt respectate și perpetuate prin tradiție cu participarea mai multor generații de creatori, și vechimea motivului melodic discutat este de netăgăduit. În asemenea mod reflectând, G. Breazul consideră că acest element de sintaxă muzicală era bine cunoscut lui D. Cantemir, acesta notându-l parțial sau integral, pentru ca ulterior să-l utilizeze în *Aria Dervișilor din Pera* încă în perioada aflării sale la Constantinopol. Acest fapt nu-l putem exclude, ba chiar trebuie să-l admitem, de vreme ce și E. Schenk afirmă că melodia inclusă de Sulzer în *Istoria Daciei Transalpine ...* a avut un rol primordial în crearea *Corului ienicerilor*, subliniind astfel legătura între lucrarea lui Mozart cu creația lui Cantemir și cu folclorul muzical românesc [30].

³ Pe scena teatrului liric din Chișinău singura operă montată a lui W. A. Mozart a fost *Nunta lui Figaro*, premiera căreia a avut loc la 4 noiembrie 1995, cu participarea dirijorului Victor Dumănescu (România), a regizoarei Eleonora Constantinov, scenografului Gheorghe Condrea (România) și a maestrului de cor Alexandru Movilă.

a. Aria Dervișilor (1714)



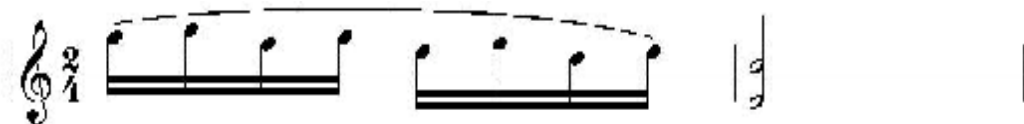
b. Adjem Tarab I de D.Cantemir



c. Les pèlerins de la Mecque (1764) de Ch.W. Gluck



d. Die Entführung aus dem Serail – Chor der Janitscharen nr.5 (1782) de W.A. Mozart



e. Caprice pour le violoncelle ... (1806-1807 ?) de B.Romberg



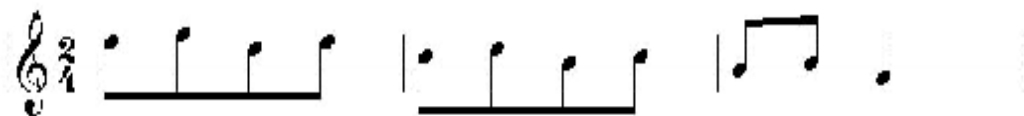
f. Air Moldave (inc. sec.XIX)
(Burada)

Col. Anonimus Moldavus



g. Moldauisches Lied (1821)
Zeitung

Publ. Allgemeine Musikalische



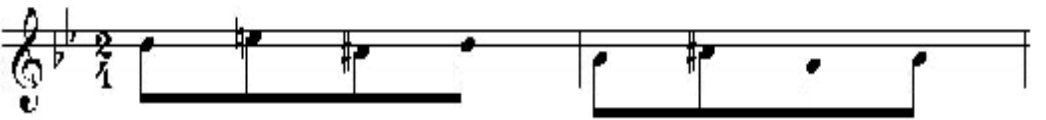
h. Cântec de lume – Spune, inimioară, spune (1852) Publ. Izvoare ale muzicii românești, vol.2



i. Folclor urban – Mititica (1885) Publ. Izvoare ale muzicii românești, vol.2

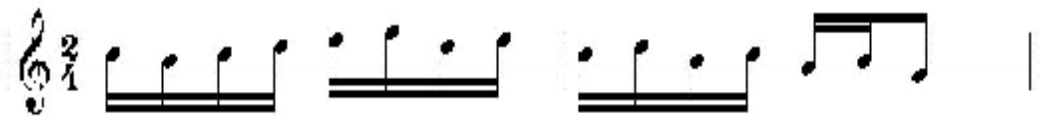


j. Cântec de lume – Mold[ave] (1824) Col. Codex Moldavus.
Publ. Izvoare ale muzicii românești, vol.2



k. Chanson Moldave (1834) Col. Fr.Rouschitzki, Musique orientale.
42 Chansons et Danses Moldaves, Valaques, Grecs et Turcs...
Publ. Народные песни и танцы в записи

Ф.Ружицкого



Ceea ce ni se pare important de subliniat în considerațiile finale privind relația creației muzicale cantemiriene cu cea mozartiană poate fi formulat prin prisma legăturii organice dintre culturi și popoare. Sensibilitatea acestor două mari personalități pentru filonul artistico-sonor al altor civilizații (în cazul dat cel oriental) este superfluă de susținut cu argumente doveditoare suplimentare. Integrarea perspicace a elementului muzical exotic cu tradiția artistică europeană academică este un exemplu elocvent al dialogului dintre culturi, iar

filiația și valorificarea creatoare a elementelor constitutive ale acestora reprezintă contribuția majoră a lui D. Cantemir și a lui W. A. Mozart la tezaurul spiritual al umanității. Totodată, prezența unui creator de frumos de la noi (fie ea chiar și într-o formă modestă) în marele spectacol muzical al occidentului demonstrează nu doar capacitatea noastră de a asimila și/sau consuma valori estetice din exterior, ci și propria vigoare creatoare de a direcționa fluxul de bunuri culturale în sensul opus. Credem că merită o dată în plus a fi cunoscute aspirațiile și

actele umaniste ale celor care au slujit cu demnitate la altarul Eu-

terpei, edificând o operă durabilă în timp și spațiu.

BIBLIOGRAFIE

1. Cf. Burada, Teodor T. *Scrierile muzicale ale lui Dimitrie Cantemir, domnitorul Moldovei*, în: *Opere*, vol. II, București, Ed. Muzicală, 1975, p.89.
2. Sulzer, Franz Joseph. *Geschichte des transalpinischen Daciens, das ist: der Walachey, Moldau und Bessarabiens, in Zusammenhange mit der Geschichte des übrigen Daciens als ein Versuch einer allgemeinen dacischen Geschichte*, vol.II, Wien, Rudolf Gräffer, p.453 și Tabula II unde este inclusă melodia; apud *Dimitrie Cantemir și muzica orientală*, în: Alexandru, Tiberiu. *Folcloristică. Organologie. Muzicologie. Studii*. București, Ed. muzicală, 1980, p.246 și idem, în: *Revista de Etnografie și Folclor*, tom.18, nr.5, București, 1973, p.345.
3. Apud Burada, Teodor T. *Scrierile muzicale ...*, lucr. cit., p.49.
4. Ibidem.
5. Idem, p.89.
6. A se vedea: Burada, Teodor T. *Scrierile muzicale ...*, lucr.cit., p.89; Breazul, George. *Mozart – Cantemir – Cântecul și jocul popular românesc*, în: *La bicentennarul nașterii lui Mozart, 1756-1956*.București, Uniunea Compozitorilor din R.P.R., 1957, p.89-162; idem, *Zu Mozarts Zweihundertjahrfeier*, în: *Pagini din istoria muzicii românești*, București, Ed.Muzicală, 1977, p.308-314 și „*Răpirea din Serail*” de Mozart și muzica turcească a lui Cantemir. *Reluarea operei lui Mozart pe scena primului nostru teatru liric*, în: *Pagini din istoria...*, lucr. cit., p.211-214; Schenk, Erich. *Zur Entstehungsgeschichte von Mozarts, „Entführung aus dem Serail”*, în: *Musik im Kriege. H.I.*, 1943; Cosma, Viorel. *Contribuții inedite la studiul moștenirii muzicale a lui Dimitrie Cantemir (II)*, în: *Muzica*, București, 23, nr.7(248), 1973, p.19.
7. Alexandru, Tiberiu. *Dimitrie Cantemir ...*, lucr.cit., p.246-247; Brâncuși, Petre. *Muzica românească și marile ei primeniri*, vol. I, Chișinău, Ed. Lumina, 1993, p.129; Cosma, Octavian Lazăr. *Muzica orientală și Dimitrie Cantemir*, în: *Hronicul muzicii românești*, vol.I, București, Ed. Muzicală, 1973, p.394; Ștefănescu, Ioana. *Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)*, în: *O istorie a muzicii universale (II). De la Bach la Beethoven*. București, Ed. Fundației Culturale Române, 1996, p.198.
8. Toderini, Gianbatista. *Litteratura turchesca*, în Venezia, Presso-Giacomo Storti, MDCCCLXXXVII (1787), p.242; apud Alexandru, Tiberiu. *Folcloristică ...*, lucr.cit., p.247.
9. Cf. Ghilaș, Victor. *Dimitrie Cantemir și muzica religioasă*, în: *Arta (Arte audiovizuale) – 2005*. Chișinău, 2005, p.64-65.
10. Cantemir, Dimitrie. *Kniga sistima ili sostojanie muhammedanskija relighij*. Sankt-Petersburg, 1722. *Cartea VI. Despre alte rânduiele ale religiei muhammedane. Cap.36. Ceremoniile adunării*, p.353 (traducere în limba română de Virgil Cădea).
11. Bertug, Selamî. *Semâ've Eski kitapta bulunan âyîn notasi (Dansul dervișilor și notele unui ritual într-o carte verde)*, în: *M.M.*, an.16, nr.202, decembrie 1964,

- p.295-298; apud Popescu-Judet, Eugenia. Dimitrie Cantemir. *Cartea științei muzicii*. București, Ed.Muzicală, 1973, p.50.
12. Schenk, Erich. *W.A.Mozart*. Zürich-Leipzig-Wien, 1955.
 13. Breazul, George. *Muzicologia germană și sud-estul european. Conferința prof. Erich Schenk de la Universitatea din Viena la Institutul german pentru științe din București*, în: *Pagini din istoria ...*, lucr.cit., p.266.
 14. Altar, C.M. *W.A.Mozart im Lichte osmanisch-österreichischer Beziehungen*, în: *Revue Belge de Musicologie*. Antwerpen, 1956, vol.10, facs.3-4; Einstein, Alfred. *Mozart. Sein Charakter sein Werk*. Stockholm, 1947 și А.Эйнштейн. *Моцарт. Личность.Творчество* (Перевод с немецкого Е.М.Закс. Научная редакция перевода доктора искусствоведения Е.С.Чёрной). Москва, Музыка, 1977; Е.Чёрная. *Моцарт. Жизнь и творчество*. Москва, Государственное Музыкальное Издательство, 1961.
 15. Breazul, George. „*Răpirea din Serail*” de Mozart ..., lucr.cit., p. 211-214 și *Muzicologia germană și sud-estul european ...*, lucr.cit., p.266-269.
 16. Breazul, George. *Zu Mozarts Zwiehunderertjahrfeier ...*, lucr.cit., p.308.
 17. Breazul, George. *La bicentenar nașterii lui Mozart*. București, Ed. Muzicală, 1957.
 18. Cf. Штейнпресс, Борис. *Новое о русских связях Моцарта*, în: *Советская музыка*, №12, 1956, p.42 [Conform autorului citat, se pare că sursa de inspirație a lui Mozart la *Variațiuni pentru pian pe teme ruse* a servit colecția de cântece ruse a lui Vasili Trutovski („Собрание русских простых песен с нотами”), primele trei părți ale cărei au fost editate în anii 1776-1779 la Sankt-Petersburg, din care compozitorul austriac a selectat câteva piese favorite („*Russische Favoritliedern*”)].
 19. Цуккерман, Виктор. *Анализ музыкальных произведений. Рондо в его историческом развитии*. Часть 1. Москва, Музыка, 1988, p.97.
 20. Чёрная, Елена. *Похищение из Серая*, în: *Моцарт ...*, lucr.cit., p.209.
 21. Аберт, Герман. *В.А.Моцарт*. Часть первая, книга 2 (1775-1782), второе издание (Перевод с немецкого, вступительная статья и комментарии К.К.Саквы). Москва, Музыка, 1988, p.408.
 22. Apud Эйнштейн, Альфред. *Моцарт ...*, lucr.cit., p.359.
 23. *A se vedea*: В.А.Моцарт. *Избранные увертюры. Партитура*. Москва, Государственное Музыкальное Издательство, 1954; *W.A.Mozart. Die Entführung aus dem Serail. Singspiel in drei Aufzügen. Text nach Chr.Bretzner frei bearbeitet von G.Stephanie. Klavierauszug*. Moskau, Muzyka, 1986.
 24. Breazul, George. *Zu Mozarts Zwiehunderertjahrfeier ...*, lucr.cit., p.310-311.
 25. *A se vedea*: W.A.Mozart. *Die Entführung aus dem Serail ...*, lucr.cit., p.52-58.
 26. Idem, p.233-238.
 27. Breazul, George. „*Răpirea din Serail*” de Mozart ..., lucr.cit., p.212.
 28. Breazul, George. *Zu Mozarts Zwiehunderertjahrfeier ...*, lucr.cit., p.312.
 29. Cf. Bradsch, Gotlieb. *Musikpflege in Siebenbürgen um 1800*, în: *Siebenbürgische Vierteljahrsschrift*, Sibiu, 1941, vol.64, caiet 2, p.151; apud Cosma, Octavian Lazăr. *Hronicul muzicii românești*, vol. II, București, Ed. Muzicală, 1974, p.154-155.
 30. Breazul, George. *Zu Mozarts Zweihundertjahrfeier*, în: *Pagini din istoria muzicii românești*, București, Ed.Muzicală, 1977, p.310.