

EDUARD RUSU*

METERHANEUA – PRINCIPALA MODALITATE DE MANIFESTARE A PUTERII POLITICE PRIN MUZICĂ

Meterhaneua, termen des întâlnit în legătură cu muzica de la curțile domnești ale Țărilor Române, folosit în general în toate aspectele ce țin de manifestarea publică a domnului și de fastuozitatea atmosferei în care acesta își petrecea timpul liber, are o mai mare însemnătate decât am putea crede, atunci când vine vorba de aspecte mai importante, precum legătura cu puterea politică, în contextul geopolitic al evului mediu românesc și al premodernității. Întrucât această formație muzicală nu este proprie teritoriului nostru, ci este formată în zona triburilor arabe și evoluată la forma consacrată în Imperiul Otoman, vom începe expunerea noastră prin stabilirea cadrului și contextului în care s-a format, evoluția ei, rolul jucat în cadrul ceremonialului aulic otoman și vom continua cu identificarea momentului în care ajunge la curtea domnilor români și cu importanța prezenței ei în acest spațiu.

Termenul „mehter”, așa cum este el cunoscut astăzi, provine din cuvântul „mihter”, ajuns în forma actuală după unele schimbări de sunete în limba turcă. Inițial un cuvânt persan, „mih” (minunat) și „ter”, compun „mihter”, care se traduce prin „mare”, „cel mai mare”, „foarte mare”. „Hâne” se traduce prin „casă”¹ (Mehterhane = Casa mehterilor). Mehter, pronunțat „meh-tare”, s-a referit inițial la toate tipurile de slujitori de rang înalt.

În secolul al XVII-lea, termenul „mehter” acoperea trei tipuri de posturi în societatea otomană: 1) „Mehteran-ı alem” sau „Mehteran-ı tabl-ü alem”, cei ce se ocupau cu interpretarea muzicii și cei care purtau steagurile; 2) „Mehteran-ı hayme”, cei ce se ocupau cu ridicarea corturilor și 3) Mehterii de interior sau interni, cei care se ocupau cu servicii generale în casele și palatele guvernamentale². Toate aceste categorii se găsesc menționate și în legătură cu teritoriul românesc, unde există informații clare despre „mehterii corturilor”³, Evlia Celebi fiind cel care pune egalitate între șetrar și mehterbașul corturilor⁴. Mehterii mesageri sunt și ei amintiți în contextul mazilirii domnului Grigore al II-lea Ghica⁵ sau al transmiterii unor firmane către Constantin Brâncoveanu⁶.

* Doctorand, Facultatea de Istorie, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași.

¹ Angela Serdaru Agachi, *Dicționar român-turc*, Editura Diagonal, 2000, p. 77.

² *Turkish Military Music*, la adresa de internet <http://turkiye.sarimollaoglu.com/art--culture/332-the-classical-turkish-music#25> (accesată la data de 14.01.2019).

³ *Domni români la Poarta Otomană, după un manuscris turcesc conținând note și însemnări despre ceremoniile și recepțiunile din palatul împărațesc din Stambul între anii 1698-1782*, tradus și adnotat de H. Dj. Siruni, București, 1941, p. 64.

⁴ *Călători străini despre Țările Române*, vol. VI, volum îngrijit de M. M. Alexandrescu-Dersca Bulgaru și Mustafa Ali Mehmet, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1976, p. 487.

⁵ Mihail Guboglu, Mustafa Mehmet, *Cronici turcești privind Țările Române. Extrase*, vol. III, *Sfârșitul sec. XVI – începutul sec. XIX*, București, Editura Academiei RSR, 1980, p. 273.

⁶ C. D. Aricescu, *Condica de venituri și cheltuieli a Vistieriei de la leatul 7202 la leatul 7212 (1694-1704)*, în „Revista Istorică a Arhivelor României”, București, 1873, p. 538.

Indiferent de pluralitatea atribuțiilor mehterului în sens general, cu siguranță cea muzicală este cea mai importantă și în același timp reprezintă și primul sens al funcției. „Mehterân-i ‘alem” sau „muzicieni ai stindardului”⁷ reprezenta categoria de mehteri ce alcătuiau muzica militară, meterhaneaua și asigurau purtarea steagurilor în luptă. Toate referirile la formația meterhanea includ și steagurile militare, în aceea ce s-a numit la otomani categoria „tabl-alem” (tobă-steag). Deosebit de celelalte meterhanele, cea a sultanului purta denumirea de „tabl ü’ alem-i khassa” (tobele și stindardele casei împăratului) sau „tabl-i Al-i’Osman” (tobele împăratului otoman)⁸.

Muzica militară a otomanilor nu a fost de-a lungul timpului mereu aceeași, ea evoluând de la o componență formată din câteva feluri de tobe, la o structură amplă, cu numeroase instrumente, reglementată să corespundă cerințelor pentru care a fost creată. Legătura muzicii, inițial doar a tobelor, cu puterea politică, era o caracteristică a triburilor arabe. În timpul dinastiei omeiade, instrumentele de percuție din familia „tabl” (tobă) au fost introduse ca muzică marțială și erau folosite împreună cu instrumentele aerofone din familia „zurnalei”, iar începând cu secolul al X-lea, din timpul dinastiei buyda, formațiile „tabl-khāna” și „naḳḳāra-khāna” fac parte din însemnele puterii politice a califului, rezervate doar lui⁹. Odată cu declinul califatului, conducătorii triburilor mărunte arabe au solicitat privilegiul de a beneficia de formație muzicală și de a se legitima prin aceasta, fapt ce duce la apariția obiceului ca, atunci când califul acorda putere politică unui conducător de trib, să-i dea acestuia o insignă, simbol al autorității (califului), compusă dintr-o anumită tobă (tobe) și din alte elemente, precum o diplomă de investire și un steag¹⁰.

După modelul triburilor sau sangeacurilor arabe din Anatolia de Est, care deținea aceste formații muzicale ca legitimare a puterii lor, otomanii au preluat și ei această practică, toba și steagul devenind insigna numită („tabl u alem”)¹¹. Însuși Osman I, cel care a pus bazele viitorului Imperiu Otoman, a fost investit de către sultanul selgiucid Alâeddîn, cu însemnele pe care le primea un guvernator de provincie: tui, steag, nagara¹² (orchestră militară¹³) și cal¹⁴. Titlul de „bey” pe care îl primește Osman vine în urma unor succese militare împotriva bizantinilor, iar primirea simbolurilor tradiționale ale autorității scoate în evidență originea islamică și legitimitatea autorității lui¹⁵. Steagul și toba reprezentau cele mai importante elemente ale insignei moștenite de la selgiucizi,

⁷ Gilles Veistein, *Imperiul în secolul de aur (secolul al XVI-lea)*, în Robert Mantran (coord.), *Istoria Imperiului Otoman*, traducere de Cristina Bîrsan, București, Editura All, 2001, p. 158-159.

⁸ Eugenia Popescu-Judet, *Dimitrie Cantemir. Cartea științei muzicii*, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1973, p. 11.

⁹ H. G. Farmer, *Ṭabl-Khāna*, în *The Encyclopaedia of Islam*, new edition, vol. X, T-U, edited by P. J. Bertram, Th. Bianquis, C. E. Bosworth, E. van Donzel, W. P. Heinrichs, Leiden, Brill, 2000, p. 35.

¹⁰ *Ibidem*, p. 35.

¹¹ Dimitrie Cantemir, *Istoria Imperiului Otoman. Crescerea și scăderea lui*, partea I, tradusă de Dr. Ios. Hodosi, București, 1876, p. 13; János B. Szabó, Péter Erdösi, *Ceremonies Marking the Transfer of Power in the Principality of Transylvania in East European Context*, în „Majestas”, nr. 11, 2003, p. 132; Evliyâ Efendî, *Narrative of Travels in Europe, Asia, and Africa, in the Seventeenth Century*, translated from the Turkish by the ritter Joseph von Hammer, London, 1834, p. 97.

¹² Joseph Hammer, *Histoire de l'Empire Ottoman, depuis son origine jusqu'à nos jours*, tome premier, deuxième édition, traduit de l'Allemand M. Dochez, Paris, 1840, p. 29.

¹³ Irène Beldiceanu, *Începuturile: Osmân și Orkhân*, în Robert Mantran (coord.), *op. cit.*, p. 27; H. G. Farmer, *Ṭabl*, în *The Encyclopaedia of Islam*, vol. X, p. 33.

¹⁴ Halil İnalcık, *Imperiul Otoman. Epoca clasică 1300-1600*, ediție și studiu introductiv de Mihai Maxim, traducere, notă, completarea glosarului și a indicelui de Dan Prodan, București, Editura Enciclopedică, 1996, p. 107.

¹⁵ *Ibidem*, p. 107; János B. Szabó, Péter Erdösi, *op. cit.*, p. 132.

iar dreptul de a deține o orchestră militară devine un simbol al puterii guvernatorilor provinciali¹⁶.

Organizarea muzicii mehterilor a fost dezvoltată odată cu formarea Corpului Ienicilor, în timpul sultanului Murad I (1360-1389). Această formație muzicală a devenit o instituție militară care însoțea ienicerii pe câmpul de luptă, cânta în timpul marșurilor și participa efectiv la luptă, prin muzica ei. Rolul și activitatea meterhanelei au crescut de-a lungul timpului, iar funcția de „mehter” a depășit limitele Corpului de Ieniceri. Aceste ansambluri au început să funcționeze în mai multe organizații militare, fiecare corp militar având o meterhanea proprie. În afara celei aflate sub ordinea sultanului, au mai fost înființate astfel de formații și pentru marii demnitari ai Imperiului, dimensiunea acestora fiind reglementată în funcție de numărul tuiurilor celui în subordinea căruia se aflau, dar și de locul unde activau¹⁷, exemplu în acest caz fiind Țările Române.

Sultanul Mehmet al II-lea este cel care instituie o a doua legislație a meterhanelei, acordând noi posibilități de manifestare acesteia, prin adoptarea ceremonialului de la curtea bizantină¹⁸. Tot acum este reglementat și rolul important jucat de meterhanea pe câmpul de luptă, fiind atent gestionat și dezvoltat, sub directa supraveghere și patronare a Palatului, facilitând utilizarea muzicii militare la niveluri înalte, în scopul însuflețirii soldaților înainte de bătălie, dar și în timpul acesteia, când erau oboșiți, descurajați sau înspăimântați¹⁹. De asemenea, s-a construit un sediu al meterhanelei, ce-i conferă acesteia o bază pentru dezvoltare, unde membrii erau educați în spiritul muzicii militare și apoi trimiși, unii dintre ei, în provincii pentru a activa și educa acolo²⁰. Succesul înregistrat de otomani în pregătirea psihologică a trupelor cu ajutorul muzicii militare a condus la preluarea modelului și de către alte armate europene²¹.

Reglementările făcute de Mehmet al II-lea au ecou și în spațiul românesc, unde întâlnim diferite cetăți, aflate sub ocupație otomană, în care sunt amintite astfel de formații. De la Evlia Celebi aflăm că la Giurgiu se aflau trei sute de ostași și meterhanea, iar la Kara-Harman se băteau tobe, se cânta din țimbale (nagarale) și zurnale, strigându-se „Allah e unic, Allah e unic”²². Muzica mehterilor sau muzica oficială a ceremoniilor era cântată și la curtea otomană, zilnic, în anumite ocazii, fiind de asemenea modelată de tradiție, ca și celelalte muzici, aflându-se sub autoritatea strictă a Statului, care hotăra timpul și locul în care aceasta cânta. Aspectul strict specificat al acestei muzici face diferența dintre meterhanea și celelalte muzici, iar caracterul ei oficial este mai important decât muzica în sine²³. Formația cânta atât în „Enderun”²⁴, cât

¹⁶ János B. Szabó, Péter Erdösi, *op. cit.*, p. 132.

¹⁷ Eugenia Popescu, *Mehter comme un acte du pouvoir et de la performance*, la adresa de internet <http://www.turkishmusicportal.org/fr/types-de-la-musique-turque/musique-militaire-mehter-comme-un-acte-du-pouvoir-et-de-la-performance> (accesată la data de 17.12.2018).

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Rhoads Murphey, *Ottoman Warfare, 1500–1700*, London, UCL Press Limited, Taylor & Francis Group, 2001, p. 157.

²⁰ W. Feldman, *Mehter*, în *The Encyclopaedia of Islam*, new edition, vol. VI, MAHK-MID, edited by C. E. Bosworth, E. Van Donzel, B. Lewis, Ch. Pellat, W. P. Heinrichs, Leiden, Brill, 1991, p. 1007.

²¹ Eugenia Popescu, *Mehter comme un acte du pouvoir...*

²² *Călători străini despre Țările Române*, vol. VI, p. 358, 387.

²³ M. Emin Soydaş, *Musical performance at the Ottoman court in the sixteenth and seventeenth centuries*, în „Performa ’11” – Encontros de Investigação em Performance Universidade de Aveiro, Maio de 2011, p. 7.

²⁴ Serviciul de Interne al Curții Imperiale, care se ocupa de serviciul privat al sultanilor otomani, deosebit de administrația de Stat. Curtea interioară a Palatului Topkapı, în care avea acces doar sultanul, membrii familiei acestuia și slujitorii lor. Vezi Çiğdem Kafescioğlu, *The Visual Arts*, în Suraiya N. Faroqhi, Kate

și în „Birin”²⁵, dar nu și în „Harem”. Cânta și în prezența sultanului, iar datorită faptului că reprezentațiile aveau loc în aer liber și formația ocupa și un volum mare, muzica lor era ascultată de majoritatea oamenilor de la curte²⁶, fiind atât de puternică, încât putea fi auzită de la o distanță echivalentă cu o oră de mers²⁷.

Mehterii aveau ca îndatorire să cânte în principal în timpul luptelor, muzica lor influențând masiv moralul soldaților, iar dacă aceasta își înceta cântarea, reprezenta semn al înfrângerii. În afară de rolul de pe câmpul de luptă, ei cântau în fiecare după-amiază (chindie) sultanului, preamărindu-l, dimineața, în grădina palatului Top-Kapı, dar și în orașe de pe cuprinsul imperiului, înainte de rugăciunea de dimineață și după cea de seară²⁸. Unele dintre aceste activități sunt regăsite și în cazul domnilor români, atunci când mehterii cântau la chindie²⁹: „[...]au strâns mehterii și puneau de bătea chindia în toate zilele în curte”³⁰.

Fiind o instituție, meterhaneaua era clar ierarhizată. Exceptând pe sultan și pe marii demnitari, cei care erau conducătorii superiori ai formației, existau și conducători cu rang inferior, care aveau în grijă aspectele mai mărunte, precum asigurarea și gestionarea repertoriului, conducerea muzicală sau reprezentarea sub diferite forme a acestor muzicieni în aparatul de stat. Primul în ordine ierarhică din această categorie era „Miralem-aga”, care avea printre atribuțiile sale și conducerea muzicii de la Curte³¹. Al doilea în această succesiune era „Mehterbașa”, subordonat primului și cel care era directorul (dirijorul) formației³². Coborând pe scara ierarhică, în subordinea lui mehterbașa se aflau cei care erau șefii de partidă sau răspundeau de fiecare grup de instrumentiști în parte, precum: borizan-bașa, zurnazen-bașa sau mehterul al doilea ș.a. Corespunzător Țărilor Române, marele armaș era cel care avea în subordine toată muzica militară, inclusiv meterhaneaua³³.

Referitor la componența meterhanelei există mai multe mențiuni, care pot părea contrare sau nepotrivite, din cauza percepției celui care relatează sau a realității, diferită în multe cazuri. Fiecare dintre acestea se referă la aceleași familii de instrumente, dar numindu-le sau asociindu-le diferit, în funcție de bagajul de cultură muzicală al fiecăruia în parte. Una dintre aceste relatări arată că meterhaneaua este compusă din șaisprezece

Fleet (ed.), *The Cambridge History of Turkey*, vol. 2, *The Ottoman Empire as a World Power, 1453–1603*, New York, Cambridge University Press, 2013, p. 461-462.

²⁵ Serviciu de Externe al Curții Imperiale, ce includea elita administrativă, militară și religioasă. Termen folosit pentru a desemna curtea exterioară a Palatului Topkapı (*ibidem*).

²⁶ M. Emin Soydaş, *op. cit.*, p. 7.

²⁷ Nahoum Weissmann, *Les Janissaires. Etude de l'organisation militaire des ottomans*, Paris, Librairie Orient, 1964, p. 28.

²⁸ W. Feldman, *Mehter*, p. 1007.

²⁹ *Călători străini despre Țările Române*, vol. IX, îngrijit de Maria Holban, M. M. Alexandrescu-Dersca Bulgaru, Paul Cernovodeanu, București, Editura Academiei Române, 1997, p. 263, 638.

³⁰ Axinte Uricarul, *Cronica paralelă a Țării Românești și a Moldovei*, vol. 2, ediție critică de Gabriel Ștrempel, București, Editura Minerva, 1994, p. 251.

³¹ Joseph Hammer, *Histoire de l'Empire Ottoman, depuis son origine jusqu'à nos jours*, tome dix-septième, traduit de l'Allemand J. J. Hellert, Paris, 1841, p. 62.

³² *Ibidem*, p. 66.

³³ Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, traducere după originalul latin de Gh. Guțu, București, Editura Academiei, 1973, p. 203; *Fr. J. Sulzer în Dacia cisalpină și transalpină*, trad. și îngrijirea ediției de Gemma Zinveliu, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, 1995, p. 142; *Călători străini despre Țările Române*, vol. X, partea I, îngrijit de Maria Holban, M. M. Alexandrescu-Dersca Bulgaru, Paul Cernovodeanu, București, Editura Academiei Române, 2000, p. 168; Dionisie Fotino, *Istoria generală a Daciei sau a Transilvaniei, Țării Muntenestești și a Moldovei*, trad. de George Sion, București, Editura Valahia, 2008, p. 693.

zurnale (instrumente de suflat asemănătoare oboiului), șaisprezece tobe (davul), unsprezece trompete (boru), opt tobe, (naré), șapte chimvale (zill) și patru tobe mari (kös). Formația aceasta de 62 de muzicieni este dublată pe timp de război, atunci când sultanul conduce armata. Exceptând tobele, celelalte instrumente se reduc la numărul de nouă (câte nouă pentru fiecare tip de instrument), atunci când formează muzica marelui Vizir și a tuturor pașilor cu trei tuiuri³⁴. În timpul sultanului Baiazid al II-lea, meterhaneua imperială număra 107 membri, iar în anul 1527, în timpul lui Suleyman I, numărul lor era de 185 de membri³⁵. Trebuie avut în vedere faptul că meterhaneua era reglementată în funcție de rangul celui care o avea în subordine și că doar sultanul avea drept să dețină toba kös. Dacă sultanul nu participa la campania militară, cel care conducea armata în locul său avea dreptul de a lua cu sine și toba kös, deoarece aceasta reprezenta persoana padișahului, centralitatea puterii lui politice și dominația asupra întregului Imperiu³⁶.

Meterhaneua era divizată în șase clase, fiecare clasă având propriul șef, întreaga formație fiind condusă de „mehter başa”, secondat de „mehterul al II-lea”³⁷, astfel: cântăreții la toba davul erau conduși de „daulgi başe”, cântăreții la toba nagara – conduși de „nagarage-başe”, cei care cântau la zurna erau conduși de „zornaza başe”, „borozanu başe” conducea pe trompetiști, iar „zälgi başe” pe cei care cântau la zil (talger)³⁸. Acestora li se adaugă, în secolul al XVIII-lea, categoria cântăreților vocali (çevgân), care interpretau versete coranice și melodii populare³⁹.

Despre meterhanelele întâlnite în Moldova și Țara Românească există multe mărturii, unele care redau componența întregii formații⁴⁰ și altele care o fac doar parțial⁴¹. De asemenea, se poate distinge și impresia sonoră lăsată autorilor relatărilor, mereu negativă, precum și aspecte ce țin de înfățișarea instrumentelor și a uniformei mehterilor⁴². Cea mai numeroasă astfel de formație, existentă pe teritoriul Țărilor Române, este consemnată la curtea domnului Caragea, fiind formată din „cincizeci de tobe mari, tot atâtea țambale, trei cimpoaie și șase oboaie”⁴³. Cel mai probabil numărul instrumentelor este exagerat.

Referitor la „țambal” și „cimpoi”, instrumente care nu au aparținut niciodată meterhanelei, dar care apar atribuite acestei formații, în volumele de *Călători străini*

³⁴ Ignatius Mouradgea d'Ohsson, *Tableau Général de L'Empire Ottoman*, tome septième, Paris, 1824, p. 23, 155.

³⁵ Gilles Veistein, *op. cit.*, p. 158.

³⁶ Catherine Schmidt-Jones, *Janissary Music and Turkish Influences on Western Music*, în „OpenStax-CNX module: m15861”, la adresa de internet <http://cnx.org/content/m15861/1.2/>, p. 2; İlhan Akbulut, *Military (Mehter)*, la adresa de internet <http://www.turkishculture.org/music/military-mehter-86.htm> (accesate la data de 17.01.2019).

³⁷ Raouf Yekta Bey, *Turquie. La musique turque*, în Albert Lavignac, *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, première partie, *Histoire de la musique* [5]..., Paris, 1922, p. 2981.

³⁸ I. Caproșu, *Sămi de vistierie*, I, *Sama Vistieriei Moldovei din 1776*, în „Revista de Istorie Socială”, vol. I, 1996, p. 552.

³⁹ David Nicolle, *The Janissaries*, illustrated by Christa Hook, Osprey Publishing, 1995, p. 32.

⁴⁰ *Fr. J. Sulzer în Dacia cisalpină și transalpină*, p. 156; *Călători străini despre Țările Române*, vol. VIII, îngrijit de Maria Holban, M. M. Alexandrescu-Dersca Bulgaru, Paul Cernovodeanu, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1983, p. 253.

⁴¹ *Călători străini despre Țările Române*, vol. X, partea II, îngrijit de Maria Holban, M. M. Alexandrescu-Dersca Bulgaru, Paul Cernovodeanu, București, Editura Academiei Române, 2001, p. 1098; Axinte Uricariul, *op. cit.*, p. 203.

⁴² *Călători străini despre Țările Române*, vol. IX, p. 410.

⁴³ *Călători străini despre Țările Române în secolul al XIX-lea*, serie nouă, vol. I (1801-1821), îngrijit de Georgeta Filitti, Beatrice Marinescu, Șerban Rădulescu-Zoner, Marian Stroia, București, Editura Academiei Române, 2004, p. 568.

prin *Țările Române* am observat, consultând și variantele după care s-au făcut traduceri, că acestea au fost realizate eronat. Pentru a confirma acest lucru, vom da câte un exemplu pentru fiecare instrument muzical tradus greșit, deși cazurile sunt numeroase. În succinta descriere a lui Auguste de Lagarde⁴⁴ găsim menționat țambalul ca aparținând meterhanelei. În varianta originală, în limba franceză a relatării⁴⁵, termenul tradus în limba română prin „țambal” este „timbal”, care semnifică un anumit tip de tobă, de mici dimensiuni, care nu poate fi decât nagaraua. Explicația traducerii acestui instrument muzical cu diferiți termeni care au creat confuzii ne este dată de către Henry George Farmer, care arată sursa denumirii și transformările pe care le suferă termenul. Până la cristalizarea unui nume unanim cunoscut, nagaraua era desemnată cu diferiți termeni. Ulterior, după ce se statornicește sub numele de „naḳḳāra”, a fost preluată în Europa cu formele „naker”, „nacaire”, iar termenul persan sinonim – „tinbal” devine „timbale”, „tymbala”, în limbile europene⁴⁶. De aceeași problemă ne-am lovit și în cazul informațiilor din volumele de *Cronici turcești*, unde apare de multe ori termenul „țimbal”, referindu-se la nagara și pe care am reușit să-l identificăm corect prin apelarea la variante ale traducerii în alte limbi, precum și la „regula” lui Farmer, mai sus-amintită.

În aceeași relatare observăm și prezența cimpoiului, care este una insolită. Într-adevăr, primul sens în limba română al franțuzescului „musette”⁴⁷ este „cimpoi”, dar motivul pentru care nu credem că cimpoiul ar fi parte componentă a meterhanelei este faptul că acesta este menționat doar în relatări privitoare la Țările Române, traduse din alte limbi. Credem mai curând că Auguste de Lagarde, a încercat să traducă instrumentul văzut la curtea domnului Caragea printr-un instrument cu o sonoritate sau formă similară, dintre cele cunoscute de el, referindu-se cel mai probabil la „musette de Poitou” care, conform *Dictionnaire de la musique Larousse*, este instrument asemănător unui oboi scurt, cu sunete stridente, total diferit de „musette”⁴⁸. Cel mai probabil, instrumentul văzut de Auguste de Lagarde este o zurna sau o specie a zurnalei. În plus, în *Dicționar de instrumente muzicale*⁴⁹, termen echivalent pentru cimpoi apare „zurnas”, iar al doilea sens al termenului „musette”, în același dicționar, este un termen modern pentru tipul de oboi fără clape, sau cimpoi rustic, întâlnit în Franța, de o formă similară instrumentului „musette de Poitou”. Considerăm că o identificare cât mai exactă a instrumentelor muzicale ale meterhanelei este esențială pentru înțelegerea subiectului, deoarece în lipsa acesteia ne putem ușor îndepărta de adevăr și înțelege greșit.

În legătură cu repertoriul meterhanelei, putem observa că acesta era unul destul de variat, adaptabil în funcție de context. Muzica meterhanelei nu era eminentemente instrumentală, ci și vocal-instrumentală, atunci când se recitau/cântau versete din Coran, aceasta întâmplându-se înaintea luptelor, cerând ajutorul divin pentru ca armata să fie victorioasă⁵⁰. Unele melodii interpretate erau special compuse pentru muzica militară, iar altele aparțineau repertoriului muzicii clasice sau al celei populare⁵¹.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 568.

⁴⁵ Le Compte De Lagarde, *Voyage de Moscou à Vienne par Kiow, Odessa, Constantinople, Bucharest et Hermanstadt*, Paris, 1824, p. 335-336.

⁴⁶ H. G. Farmer, *Tabl*, p. 34.

⁴⁷ Le Compte De Lagarde, *op. cit.*, p. 336.

⁴⁸ *Dictionnaire de la musique Larousse*, sous le direction de Marc Vignal, nouvelle edition, Paris, 2005, p. 2490.

⁴⁹ Valeriu Bărbuceanu, *Dicționar de instrumente muzicale*, București, Editura Teora, 1999, p. 57, 173.

⁵⁰ Joseph Hammer, *Histoire de l'Empire Ottoman, depuis son origine jusqu'à nos jours*, tome neuvième, traduit de l'Allemand J. J. Hellert, Paris, 1837, p. 272.

⁵¹ M. Emin Soydaş, *op. cit.*, p. 7.

Între melodiile meterhanelei a existat o rugăciune specifică. Aceasta era cântată în reprezentațiile zilnice și se numea „eyyam-ı âdiye gülbankı”, iar în timpul bătăliilor se numea „cenk-i gülbank”, fapt ce denotă că meterhaneaua avea și un caracter religios, conținutul ei invocând pe ‘Alî și pe părintele spiritual Hâci Bektaş Velî, al corpului mistic „bektași”, afiliați ienicerilor⁵². O altă caracteristică religioasă a formației reiese din rugăciunea cântată pentru sultan în ocazii speciale, ce conținea cuvinte de slavă și laudă, strigate de către mehteri în anumite momente ale reprezentațiilor cotidiene⁵³ (scopos în izvoarele noastre).

Repertoriul principal al meterhanelei era format din „peşrev-urile”, „semai-urile” și „beste-le”, compuse în general în tactul sau după forma „düyek” și „usûl”⁵⁴, care reprezentau esența marșurilor militare tradiționale. Forma muzicală „ceng-i harbi” era formă de compoziție particulară, creată de către mehteri. Exceptând marșurile militare, meterhaneaua a cântat o varietate de melodii precum „ilahi”, care erau cântece populare și melodii de dans, menită a-i distra pe oamenii din comunitățile de graniță ale Imperiului în sărbători. Diversitatea repertoriului abordat de meterhaneaua dovedește că aceasta s-a bucurat de o mare popularitate în rândul tuturor straturilor sociale⁵⁵.

Un alt lucru ce ține de repertoriu, prezent și în izvoarele de limbă română, este „neubetul”/nöbet. „Nöbetgi” reprezenta om de gardă, la fel numindu-se și muzica executată de fanfare la palat, la ore fixe. De asemenea, „nöbet” reprezenta un fel de paradă, ce consta în intonarea unei muzici în prezența sultanului și a marilor demnitari, iar „hünchiar nöbetgisi çauş” era șeful nöbetgi-ilor din palat⁵⁶. Reprezentațiile zilnice ale meterhanelei erau în număr de cinci, distincte față de cele cinci momente de rugăciune zilnică de la musulmani. Reprezentațiile ei, „nöbet-urile”, erau cântate cu ocazia diferitelor sărbători sau nunților⁵⁷. Nöbet nu desemna doar muzica specifică cântată de meterhaneaua, ci un întreg ansamblu, ce cuprindea atât muzică, cât și mișcări ale soldaților sau gărziilor, de genul unei parade militare, așa cum arată Dimitrie Cantemir: „neubet, adică semnalul străjilor”⁵⁸.

După cum am amintit deja, mehterii erau plătiți din vistieria imperiului. În Moldova și Țara Românească, meterhaneaua era plătită după modelul otoman, iar pe lângă plata oficială, mehterii mai beneficiau și de acele cadouri din partea domnului, cu ocazia marilor sărbători religioase, conform tradiției. Constantin Brâncoveanu le dăruiește materiale pentru veșminte, așa cum se obișnuia de Paști⁵⁹, sau bacșiș, de sărbători⁶⁰. În afara ocaziilor speciale, există și liste cu plata lunară a mehterilor⁶¹, mult mai bine plătiți decât ceilalți muzicanți ai curții. Există de asemenea și mărturii conform cărora domni

⁵² Gilles Veistein, *op. cit.*, p. 166-167.

⁵³ Eugenia Popescu, *Mehter comme un acte du pouvoir...*

⁵⁴ Reprezintă a doua caracteristică tipică a muzicii turcești. Termenul „usûl” include toate concepțiile despre măsură și ritm și a apărut și dezvoltat în muzica turco-otomană. Vezi <http://www.turkishmusicportal.org/fr/types-de-la-musique-turque/musique-classique-turque-les-usul> (accesat la data de 19.12.2018).

⁵⁵ Eugenia Popescu, *Mehter comme un acte du pouvoir...*

⁵⁶ *Domni români la Poarta Otomană...*, p. 77.

⁵⁷ Mahmut Ragıp Gazimihal, *Mehterane et le developpement de la musique en turquie*, la adresa de internet <http://www.turkishmusicportal.org/fr/types-de-la-musique-turque/musique-militaire-mehterane-et-le-developpement-de-la-musique-en-turquie> (accesată la data de 17.12.2018).

⁵⁸ Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, p. 163.

⁵⁹ Dinu C. Giurescu, *Anatefterul. Condicta de porunci a vistieriei lui Constantin Brâncoveanu*, în *SMIM*, vol. V, 1962, p. 438, doc. nr. 182.

⁶⁰ *Ibidem*, doc. nr. 252, p. 462 și doc. nr. 254, p. 463.

⁶¹ Dionisie Fotino, *op. cit.*, p. 707; I. Caproșu, *op. cit.*, p. 552.

români plăteau, cu ocazia diferitelor sărbători religioase ale turcilor, o sumă de bani drept cadou, pentru numeroase persoane influente ale Curții otomane, printre care și meterhanelei sultanului sau a vizirului⁶².

Întrucât orice început are și un sfârșit, după o lungă perioadă de glorie, înșirată pe un răstimp de mai multe secole, sultanul Mahmud al II-lea desființează Corpul Ienicerilor în anul 1826, iar muzica militară tradițională este de asemenea îndepărtată din preajma armatei, făcând loc muzicii militare de factură europeană, predate de Giuseppe Donizetti⁶³. În Țările Române, datorită dorinței de emancipare și eliberare națională, în anul 1838, domnul Alexandru Ghica decide înlocuirea meterhanelei cu o „muzică a ștabului și orchestra palatului”, muzică de factură europeană, în concordanță cu aspirațiile politice și culturale ale românilor acelor vremuri⁶⁴. Ultimul mehter-başa în Moldova s-a numit Hasan, iar în Țara Românească Ahmed-efendi, ambii fiind aduși din Constantinopol, aveau salarii bune și erau destul de populari⁶⁵.

Tabulhaneaua

Tabulhaneaua și meterhaneaua sunt termeni sinonimi. În izvoarele de limbă română, referirile la muzica militară otomană se fac în majoritatea cazurilor prin termenul „tabulhanea” și uneori „muzica ienicerilor”. Din această cauză s-au creat confuzii, unii autori, despre care nu vom vorbi acum, încercând să diferențieze fără succes meterhaneaua de tabulhanea. Termenul „Tabilhâne” este pus în legătură în Imperiul Selgiucid cu simbolistica puterii, alături de steag și tui, iar în Imperiul Otoman se transformă în „Mehterhâne”, adică muzica mehterilor, militară⁶⁶. Sinonimia acestor termeni este evidențiată de altfel și de către Franz Joseph Sulzer, care afirmă că, atât turcii, cât și grecii, denumesc tabulhaneaua și meterhanea⁶⁷. Dimitrie Cantemir, în *Istoria Imperiului Otoman*, vorbește foarte clar despre componența acestei formații, aceeași ca și în cazul meterhanelei, și despre utilizarea ei în contextul exercitării puterii politice a imperiului⁶⁸.

La popoarele arabe, toba (tabl, plural tubul⁶⁹) și tamburina pătrată (duff/def) erau folosite ca acompaniament pentru marșuri, cu scopul de a marca ritmul, așa cum se întâmplă și în muzica marțială cu diferitele tobe, folosite pentru metru și ritm. Califul abasid Al-Amîn (809-813) avea o muzică militară compusă din tobe (tabl) și fluiere apropiate zurnelei, de aici provenind ulterior termenul de „tabulhanea” sau „tubulhanea”

⁶² C. D. Aricescu, *op. cit.*, p. 538.

⁶³ Emre Araci, *Giuseppe Donizetti Pasha and the Polyphonic Court Music of the Ottoman Empire*, în „The Court Historian. The International Journal of Court Studies”, vol. 7, nr. 2, Cambridge University Press, 2002, p. 138.

⁶⁴ George Breazu, *Pagini din istoria muzicii românești*, vol. 1, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din RSR, 1966, p. 100.

⁶⁵ Teodor T. Burada, *Cercetări asupra muzicii ostășești la români*, în *Opere*, vol. I, partea I, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1974, p. 241-243.

⁶⁶ Koray Çelenk, *Establishment aim and present situation of the institutions giving professional music education in Turkey*, în William Sayers & Hasan Tahsin Sümbüllü (ed.), *Music and Music Education from Ottoman Empire to Modern Turkey*, London & Istanbul, AGP, 2016, p. 57.

⁶⁷ Fr. J. Sulzer în *Dacia cisalpină și transalpină*, p. 156.

⁶⁸ Dimitrie Cantemir, *Istoria Imperiului Otoman*, partea I, p. 13.

⁶⁹ Henry George Farmer, *A History of Arabian Music to the XIIIth Century*, London, 1929, p. 155. Pluralul „tubul”, de la care se ajunge la forma de „tubulhana”, așa cum apare în unele surse de limbă română și care sugerează o formație de muzică militară compusă preponderent din tobe de diferite tipuri.

întâlnit la turci⁷⁰. Treptat, muzica militară a arabilor își schimbă forma, datorită contactului dintre mai multe triburi, facilitând apariția unor instrumente de suflat, precum diferite fluiere și trompete, tobe de diferite feluri și a talgerelor⁷¹. „Ṭabl-Khāna”, „Naḳḳāra-Khāna”, sau literal „Casa Tobei” sau „Casa Muzicii Militare”, reprezintă numele dat în Islam formațiilor muzicale militare. Acest nume derivă din ṭabl (tobă), naḳḳāra (alt tip de tobă), care erau instrumentele principale în formațiile de muzică marțială, dar și din muzica specifică acestui grup. Inițial, formațiile ṭabl-khāna și naḳḳāra-khāna erau constituite doar din tobele cu același nume, iar în unele cazuri și din diferite alte tipuri de tobe⁷².

Meterhaneua – parte a însemnelor puterii politice

După încercarea de definire a acestei formații muzicale și de evidențiere a rolului pentru care a fost creată, considerăm că simbolismul ei este tot atât de important sau poate chiar mai important, comparativ cu impactul fizic și auditiv, cu care rămânea în memoria privitorilor. De aceea, diferit de toate aspectele și întrebunțările meterhanelei în ceremonialul aulic al sultanilor otomani și al elitei politice a imperiului, această muzică militară are o însemnătate mai mare decât cele evidențiate până acum, dacă o asociem ca parte a însemnelor puterii politice deținute de sultan și transmise miniștrilor și guvernatorilor săi, în cadrul unui ceremonial, legitimându-i astfel ca exponenți ai puterii imperiale. Deși se vorbește mult despre acea „insignă”, alcătuită în principal din elemente de vestimentație precum caftanul și cuca, din tuiuri și diferite steaguri, cal de ceremonie și altele, încercându-se explicarea lor din perspective multiple, muzica, sub forma unei formații muzicale, face și ea parte din acest ansamblu. Puținele referiri la partea muzicală a simbolurilor puterii se cauzează probabil asocierii ei cu latura exclusiv ceremonială, ce înfrumuseța ceremonia înmânării insignei, neluându-se în calcul și posibilitatea ca însăși muzica să fie un semn al puterii politice. Se pierde din vedere faptul că, în tradiția triburilor islamice, muzica diferitelor tobe în primă fază și a instrumentelor aerofone ulterior reprezenta puterea politică a conducătorilor triburilor arabe și însăși persoana autorității supreme, după cum deja am văzut în cazul sultanului otoman, care era reprezentat pe câmpul de luptă, în absența sa, de toba *kös*.

În cadrul Imperiului Otoman, orice investire în ierarhia superioară se făcea prin oferirea steagului și muzicii militare⁷³. Această tradiție se perpetuează de-a lungul existenței lui și este aplicată atunci când erau investiți pașii în diverse funcții, dar este transmisă și domnilor români, datorită legăturilor de ordin politic al Țărilor Române cu Imperiul Otoman. Este foarte important de stabilit modalitatea și contextul în care domnii ajung să fie investiți după modelul guvernatorilor Imperiului Otoman, Țările Române nefiind totuși parte efectivă a imperiului, ci doar niște entități cu statut special. În acest sens, trebuie căutat răspuns în cadrul relațiilor politice dintre Poartă și cele două Principate.

Practica juridică islamică prin care se conferă unor teritorii externe imperiului statutul de „’ahd” își are rădăcinile în epoca clasică a Islamului și reprezintă un model juridic aplicat de otomani nemusulmanilor, așa cum s-a întâmplat și în cazul Țărilor

⁷⁰ *Ibidem*, p. 76, 109.

⁷¹ *Ibidem*, p. 154-155.

⁷² *Idem*, *Ṭabl-Khāna*, p. 34.

⁷³ Joseph Hammer, *Histoire de l'Empire Ottoman, depuis son origine jusqu'à nos jours*, tome quatrième, traduit de l'Allemand J. J. Hellert, Paris, 1836, p. 304.

Române, cu unele ajustări. Acest statut prevedea păstrarea neschimbată a entității statale, neamestecul în politica internă, păstrarea integrității granițelor, în schimbul plății unui tribut și al ajutorului militar, la nevoie⁷⁴. Se finaliza prin trimiterea simbolurilor puterii politice către dinastia statului cu care se încheia acordul⁷⁵, așa cum se întâmplă și cu Moldova și Țara Românească, incluzându-le în „Casa Islamului”.

Treptat, în funcție de evoluția situației politice internaționale și de ruperea echilibrului de forțe din zona noastră, în secolul al XVI-lea, s-a ajuns la modificarea percepției otomane referitoare la ahidnamele acordate domnilor români. Acest lucru face ca acestea să-și piardă din caracterul internațional pe care-l dețineau și să capete forma unor berate de investire în funcție, ce însoțeau ansamblul celorlalte însemne ale puterii politice a Porții. Investirea domnilor în Scaun se făcea asemeni dregătorilor otomani, prin emiterea de diplome imperiale, iar comunicarea cu ei se făcea prin „petiții” și „porunci”⁷⁶. Acest model a fost preluat din practica sultanatelor selgiucid și mameluc, unde califul confirma într-un mod formal pe noul suveran printr-o ahidnamea, oferind și însemnele puterii; la rândul său, noul suveran asigura succesiunea moștenitorului tot printr-un astfel de act⁷⁷.

Statutul Țărilor Române față de Poartă și evoluția relațiilor diplomatice, ce încep să scadă progresiv în defavoarea românilor, sunt evidențiate detaliat și de către Viorel Panaite. Conform acestuia, între sfârșitul secolului al XIV-lea și mijlocul secolului al XVI-lea, cele două țări au fost privite ca țintă a expansiunii otomane, organizându-se mari expediții militare. În acest context, Dunărea a devenit frontiera naturală dintre „Casa Războiului” și „Casa Islamului”, iar Moldova și Țara Românească erau catalogate drept „țara necredincioșilor”, „ținuturi ghiaure” etc.⁷⁸. Dar, spre sfârșitul secolului al XVI-lea, din cauza evoluției relațiilor politice, Moldova, Țara Românească și Transilvania erau considerate, din punctul de vedere al dreptului islamic, componente ale „Casei Islamului”, iar răzvrătirile principilor acestor țări erau definite drept „revolte” ale unor supuși ai sultanului, ce necesitau pedepsirea. De aceea, otomanii considerau mai importantă înlăturarea uneltirilor din raialele răscolate din ținuturile islamice, decât războiul contra „necredincioșilor” din ținuturile dușmane, mai îndepărtate. Din a doua parte a secolului al XVI-lea, încălcarea ahd-ului, de către conducătorii celor trei țări românești, îi transforma pe aceștia din statutul de „protejați”, în cel de „rebeli”⁷⁹.

După ce am văzut contextul politic în care Țările Române intrau în politica Imperiului Otoman, revenim la muzica ca parte a insignei. În baza statutului de „ahd-name” (acorduri care nu s-au descoperit fizic, dar se presupune că au existat, pentru perioada de la începutul relațiilor cu otomanii), domnii români primeau însemnele puterii și intrau astfel în cadrul Imperiului ca țări cu statut special, adică aveau autonomie⁸⁰. În baza acestui statut și în general a relațiilor cu Poarta, Țările Române erau considerate provincii otomane, sultanii raportându-se lor, așa cum o făceau și în cazul dregătorilor imperiului, prin documente specifice fiecărei probleme în parte⁸¹. Suleyman Magnificul

⁷⁴ Mihai Maxim, *Țările Române și Înalta Poartă*, București, Editura Enciclopedică, 1993, p. 146, 149.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 153.

⁷⁶ Viorel Panaite, *Război, pace și comerț în Islam. Țările Române și dreptul otoman al popoarelor*, ediția a II-a revizuită și adăugită, Iași, Editura Polirom, 2013, p. 356.

⁷⁷ Mihai Maxim, *op. cit.*, p. 205.

⁷⁸ Viorel Panaite, *op. cit.*, p. 265-269.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 326.

⁸⁰ Viorel Panaite, *op. cit.*, p. 440.

⁸¹ *Ibidem*, p. 341.

este primul dintre sultani care se referă, în fața altor suverani, la domniile Moldovei și Țării Românești, ca fiind bey-ii unor provincii, din categoria „Țărilor bine păzite”, având același statut ca oricare dintre raialele tributare. În acest context, atenția noastră se concentrează pe aspectele ce țin de muzică, componente ale insignei și pe identificarea lor în acest spațiu.

Muzica militară ocupa un loc privilegiat în gândirea islamică și în ceremonialul ce îl înconjură pe sultan, cu puternice reverberații simbolice, ce conduc la o strânsă legătură între puterea politică și muzică. Ceremonialul și protocolul otoman au fost menținute în acord cu standardele tradiționale de un număr de oficiali ai Curții. Unul dintre aceștia, Mir-Alem sau Emir-i Alem, avea în grijă însemnele puterii otomane: alemul (steagul), muzica militară și tuiurile, având misiunea de a distribui aceste însemne către noii beylerbey sau guvernatorii provinciali mai mici⁸². În cazul Țărilor Române, dar și al celorlalte principate tributare Porții, mai ales după a doua jumătate a secolului al XVI-lea, emiteria insignei a intrat în categoria „obiceiuri osmânești”. De aceea, pentru uzanțele protocolare folosite la investirea domnilor, care prevedeau trimiterea însemnelor, conform ceremonialului otoman, a fost invocat „obiceiul”⁸³. Așadar, insigna era acordată conform obiceiului, iar elementele ei nu erau toate menționate mereu, cele nemenționate fiind trecute la categoria „celelalte lucruri trebuincioase”, așa cum arată documentul prin care se anunță înlocuirea lui Mihai Viteazul cu Simion Movilă, pe tronul Valahiei. Simion Movilă primea de la Mehmed al III-lea, „potrivit vechiului obicei, steag și üsküf și celelalte lucruri trebuincioase”⁸⁴.

În baza legăturilor sus-amintite, primul domn care primește o astfel de insignă, conform celor relatate de Ianache Văcărescu, este Mihail, fiul lui Mircea cel Bătrân. Autorul afirmă că, în anul 1418, Mihail a închinat țara turcilor, iar în urma acestui fapt, sultanul Mehmet I i-a dăruit domnului cabaniță, cucă, două tuiuri cu paia de trei – prin aceasta având voie să adopte un ceremonial asemenea celor care dețineau trei tuiuri – meterhanea împărătească, cal de ceremonie, dar și alte lucruri ce țin de acest ritual⁸⁵. Conform unei alte mărturii, în anul 1462, pe tronul Țării Românești după Vlad Țepeș urmează fratele său, Radu cel Frumos, care este instalat direct de sultan, în urma campaniei militare în Țara Românească. Luarea tronului cu ajutor otoman presupune și nuanțarea puterii politice a sultanului în acel teritoriu, iar „potrivit legii cunoscute [tradiția islamică], i s-a dat [domnului] *üsküf* [bonetă de forma unei coroane⁸⁶] aurit și *hilat* și, mergând cu tobă și cu steag, cu cal și cu slujitori, el s-a dus și a intrat în țară”⁸⁷, iar conform unei alte surse, Radu cel Frumos a primit ca insignă steag împodobit, sabie și cingătoare (*kemer*)⁸⁸.

Pentru Moldova, primul exemplu vine chiar din timpul lui Ștefan cel Mare. O cronică otomană descrie, referitor la faptele lui Baiazid al II-lea de după cucerirea cetăților Chilia și Cetatea Albă, din anul 1484, că sultanul a numit un voievod al Moldovei și

⁸² A. H. de Groot, *Marāsim*, în *The Encyclopaedia of Islam*, vol. VI, p. 531.

⁸³ Viorel Panaite, *op. cit.*, p. 330.

⁸⁴ Mustafa A. Mehmed, *Documente turcești privind istoria României*, vol. I, 1455-1774, București, Editura Academiei RSR, 1976, doc. 152, p. 146.

⁸⁵ Ianache Văcărescu, *Istoria Othomanicească*, ediție critică, studiu introductiv, note și glosar de Gabriel Ștrempel, București, Editura Biblioteca Bucureștilor, 2001, p. 26-27.

⁸⁶ Mihai Maxim, *op. cit.*, p. 260.

⁸⁷ Mihail Guboglu, Mustafa Mehmet, *Cronici turcești privind Țările Române. Extrase*, vol. I, Sec. XV – mijlocul sec. XVII, București, Editura Academiei RSR, 1966, p. 206.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 72.

l-a împuternicit cu insignă compusă din burcă roșie, bonetă aurie, tobă (davul – n.a.) și țambal⁸⁹ (nagara). Probabil că acordarea acestor simboluri politice sunt în legătură cu pacea moldo-otomană din anul 1486. În urma victoriilor împotriva otomanilor din anii 1485 și 1486, Ștefan cel Mare a încheiat pace cu aceștia, asigurându-și astfel liniștea pe plan extern, atât în ceea ce privește Imperiul Otoman, cât și Regatul maghiar, după pacea din 1487. În urma păcii, încheiate de pe poziții de învingător, după cum afirmă Bounaccorsi-Callimachus, domnul moldovean primește însemnele puterii⁹⁰, printre care și muzică.

O altă mărturie, referitoare la prezența muzicii în cadrul simbolurilor puterii acordate unui domn român de către Poartă, provine de la Mustafa Ali, cel care relatează despre contextul schimbării de pe tronul Moldovei a domnului Petru Rareș (1527-1538; 1541-1546) cu Ștefan Lăcustă (1538-1540), ce survine în urma expediției sultanului Suleyman Magnificul în Moldova din anul 1538. În cadrul ceremonialului de investire, Ștefan Lăcustă a fost îmbrăcat cu blană roșie și cu bonetă de aur⁹¹ și i s-a dăruit din partea sultanului un steag, o tobă și un țambal⁹² (nagara), însemne ale puterii, iar potrivit „obiceiului generoșilor împărați” ceremonia a fost dublată de sunetul tobelor și al nagarelelor, conferind astfel un aspect măreț al acestui eveniment⁹³. Referitor la același moment, J. M. Juannin și Jules van Gaver afirmă că insigna dată lui Ștefan Lăcustă consta în caftan, tobă, nagarale, tuiuri și steag⁹⁴, la fel cum reiese și din traducerea lui Joseph Hammer⁹⁵, referitoare la același moment.

Intrarea triumfală a lui Mihai Viteazul în Alba Iulia constituie un episod din care putem desprinde faptul că domnul muntean deținea o meterhanea. Muzica turcească care îl acompania era alcătuită din „opt trâmbițași după ritul turcesc [care] intonau o melodie acompaniată de tot atâtea timpane de aramă lovite de oameni anume puși [așezați], producând un fel de armonie barbară și discordantă. După aceasta, flaute și fluiere cântând melodios împodobeau intrarea puternicului năvălitor în Transilvania”⁹⁶. Este foarte posibil ca, și în acest caz, muzica turcească a domnului valah să fie în posesia lui datorită obținerii tronului cu ajutor otoman⁹⁷ și să reprezinte autoritatea sultanului în acest teritoriu.

Există și alte cazuri de domni români care au primit de la sultan muzică militară, ca însemn al puterii politice, precum: Matei Basarab⁹⁸, Gheorghe Ghica⁹⁹, Ștefăniță Lupu¹⁰⁰, Eustratie Dabija¹⁰¹. Pentru perioada domniilor fanariote, prezența meterhanei

⁸⁹ Mihail Guboglu, *Cronici turcești privind Țările Române. Extrase*, vol. II, Sec. XVII – începutul sec. XVIII, București, Editura Academiei RSR, 1974, p. 123.

⁹⁰ Ștefan S. Gorovei, *La paix moldo-ottomane de 1486 (quelques observation en marge des textes)*, în „Revue Roumanie d’Histoire”, tome XXI, nos. 3-4, Juliet-Décembre, 1982, p. 419-420.

⁹¹ Mihail Guboglu, Mustafa Mehmet, *op. cit.*, vol. I, p. 354; Mihail Guboglu, *op. cit.*, vol. II, p. 124.

⁹² Mihail Guboglu, Mustafa Mehmet, *op. cit.*, vol. I, p. 271, 481.

⁹³ *Ibidem*, p. 354.

⁹⁴ J. M. Jouannin, Jules van Gaver, *Turquie*, Paris, 1840, p. 141.

⁹⁵ Joseph Hammer, *Histoire de l’Empire Ottoman, depuis son origine jusqu’à nos jours*, tome cinquième, traduit de l’Allemand J. J. Hellert, Paris, 1836, p. 291.

⁹⁶ *Historia de rebus Transylvanicis*, edit. II, tom. IV, Cibinii, 1785, lib. X, p. 432 și 433, *apud* Teodor T. Burada, *Opere...*, vol. 1, p. 234.

⁹⁷ Corina Nicolescu, *Les insignes du pouvoir. Contribution à l’histoire du cérémonial de cour roumain*, în *RESEE*, tome XV, 1977, nr. 2, avril-juin, p. 136, 243.

⁹⁸ *Istoria Țării Românești 1290-1690. Letopiseșul Cantacuzinesc*, ediție critică C. Grecescu și D. Simonescu, București, Editura Academiei RSR, 1960, p. 101.

⁹⁹ Constantin Căpitanul Filipescu, *Istoriile domnilor Țării Românești*, București, 1902, p. 139.

¹⁰⁰ *Călători străini despre Țările Române*, vol. VI, pp. 455, 472.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 630.

în cadrul insignei este de necontestat. Mărturii clare ale acestui fapt se pot găsi în relatările despre primirea domniei la Constantinopol, făcute de Dimitrie Cantemir¹⁰², Dionisie Fotino¹⁰³ sau De la Croix¹⁰⁴.

Evlia Celebi oferă mărturii foarte interesante referitoare la transferul de putere de la sultani la domnii români, precum și despre statutul cu care erau privilegiați acești domni. Conform acestuia, „pe vremea lui Suleiman, propășind mult mai mult, beii de acolo [Moldova] erau respectați și li s-a acordat din partea padișahului, cu rang de pașă de Moreea, două tuiuri și steag și drapel și suită și meterhanea și mataragii și pușcași și șetrari și imbrihor, om de târguieli, șase ciohodari, șase curelari, un divan-efendisi, zece bulucbașii de seimeni, toți musulmani dați de padișah”¹⁰⁵. Același personaj mai afirmă: „Sultanul Suleiman Kanuni a instituit drept lege ca: numirea și mazilirea beilor [Moldovei] lui să fie în mâna Casei otomane; ei să aibă steag și tobe, pe steagurile lor să fie desenat un cap de bour, beii lor să meargă la expediție împreună cu dinastia otomană [...] Beii lor, ca oricare mir-i-miran [...], au o meterhanea formată din șase persoane”¹⁰⁶.

Un lucru foarte interesant subliniat de Tahsin Gemil, referitor la însemnele puterii, arată faptul că nu era obligatoriu ca să fie emise toate elementele insignei, două sau trei dintre ele fiind suficiente¹⁰⁷. Același lucru reiese și din relatarea lui Halil Inalcık, conform căreia actul scris „berat” era singurul element obligatoriu pentru ca investirea să fie valabilă, iar ritualul prin care se acorda acest act era „deseori însoțit de încredințarea simbolurilor imperiale”¹⁰⁸, ceea ce ne duce cu gândul că simbolurile imperiale nu trebuiau absolut obligatoriu acordate sau emise în totalitatea lor. Motivul clar pentru care nu se emiteau toate acestea încă nu ne este cunoscut, după cum nu știm nici dacă muzica făcea parte dintre elementele ce puteau fi omise, așa cum nu știm nici gradul de însemnătate al muzicii într-o astfel de insignă, pusă în legătură cu persoana celui care o primea. Cert este faptul că până la domniile fanariote nu avem consemnat, decât pentru o parte a domnilor, faptul că primeau și muzică militară în cadrul insignei, dar, odată cu perioada fanariotă, fiecare domn primea și o meterhanea, întocmai ca orice bey al Imperiului Otoman¹⁰⁹.

Un alt aspect foarte important observat, care susține toate ideile emise până acum, face referire la muzica ca pradă de război. Volumele de *Cronici turcești*, în care se expun fapte importante ale istoriei, din perspectivă otomană, vorbesc în repetate rânduri despre capturarea muzicii militare a învinșilor de pe câmpul de luptă, împreună cu alte simboluri, precum steagurile, accentul căzând în primul rând pe muzică și steaguri și apoi pe prizonieri și celelalte prăzi. Pentru a exemplifica, oferim aici un singur caz, care face referire la contextul luptelor lui Mihai Viteazul cu otomanii din anul 1600, care ajunseseră la București și Târgoviște. Mihai le trimite împotriva pe Calotă, banul Craiovei, care este învins. În urma acestui fapt, „oastea islamică” i-a luat capul defunctului Calotă,

¹⁰² Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, p. 169-170.

¹⁰³ Dionisie Fotino, *op. cit.*, p. 648-651.

¹⁰⁴ *Călători străini despre Țările Române*, vol. VI, p. 259.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 713-713.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 474-475.

¹⁰⁷ Aydın Taneri, *Osmanlı devleti' nin kuruluş döneminde kükümdarlık kurumunun gelişmesi ve saray hayatı teşkilâtı* (Instituția monarhiei și organizarea de palat din perioada de fondare a statului otoman), Ankara, Ankara Üniversitesi Basımevi, 1978, p. 213 și urm.

¹⁰⁸ Halil Inalcık, *op. cit.*, p. 132.

¹⁰⁹ Ignatius Mouradgea d'Ohsson, *op. cit.*, p. 444.

împreună cu „țimbalele și tobele și steagurile cu vârfuri aurite”¹¹⁰ și au mers la Divanul împărațesc. Importanța uciderii banului Calotă și capturării simbolurilor puterii este evidențiată și de o scrisoare a vizirului Hafiz-Ahmed pașa către regele Poloniei, Sigismund al III-lea Wassa, în care îl anunța despre acordarea domniei Țării Românești lui Simion Movilă, în urma înfrângerii lui Mihai Viteazul: „[Eiub pașa] tăindu-i capul [banului Calotă], trecuse prin sabia pe cei mai mulți dintre rebelii aflați lângă el și, luându-le tobele și steagurile lor nenorocite, arătase foarte mari bravuri”¹¹¹. Din ambele exemple, putem observa că accentul cade întâi pe tobe și apoi pe steaguri și celelalte elemente. Trebuie menționat și faptul că Mihai Viteazul probabil deținea o meterhanea, deoarece ajunsese domn în urma obținerii tronului de la otomani, aceștia dăruindu-i, „conform obiceiului”, însemnele puterii, printre care și muzică. Acest lucru este vizibil în relatarea făcută de Bethlen¹¹², referitoare la intrarea în Alba Iulia, despre care am amintit, în sunetele muzicii turcești, destul de clar descrise de cronicar.

Meterhaneaua la curtea Moldovei și Țării Românești avea, în primul rând, un puternic simbolism politic, prin care aceste țări se încadrau în structurile Imperiului Otoman și reprezenta un semn distinctiv al dependenței față de Poartă. În al doilea rând, această muzică avea și un rol ceremonial foarte bine dezvoltat și reglementat. Fiecare manifestare publică a domnilor se făcea și prin etalarea muzicii militare primite de la sultan, aceasta fiind prezentă în absolut toate ocaziile și locurile posibile, mai puțin în interiorul bisericilor. Simbolismul acestei formații era mai important decât actul artistic în sine pe care îl presta, prin aceasta putându-se explica numeroasele mărturii, conform cărora sunetele produse de meterhanea erau foarte zgomotoase și greu suportabile, chiar și de către otomani.

Deși în istoriografia noastră nu s-a vorbit despre muzică, ca parte a însemnelor puterii politice, considerăm că aceasta a existat incontestabil în acest context, fără a asigura doar fastul necesar transferului de putere, prin sunetele muzicale, ci mult mai mult, prin simbolizarea puterii și autorității sultanului otoman în aceste țări. Muzica în Evul Mediu era un prerogativ al suveranității, de aceea doar conducătorii de state aveau dreptul să o utilizeze după propriul plac, în orice circumstanță, cu scopul evidențierii superiorității și măreției în fața supușilor. Cazurile în care diferiți dregători ai Țărilor Române au adoptat și utilizat muzică militară în scopuri proprii au fost catalogate drept o subminare a autorității domnului.

¹¹⁰ Mihail Guboglu, Mustafa A. Mehmet, *op. cit.*, vol. III, p. 33; Mihail Guboglu, *op. cit.*, vol. II, p. 58. Referitor la identificarea corectă a instrumentelor muzicale capturate de otomani și comparând acest pasaj cu unul corespondent, dintr-o traducere a aceleiași cronici turcești, observăm că termenul „țimbal” este tradus în engleză prin „kettle-drums”, adică acea specie de tobe de dimensiuni mici, numită „nagara”, despre ale cărei diferite nume întâlnite în texte am vorbit (*Annals of the Turkish Empire, from 1591 to 1659 of the Christian Era. By Naima*, translated from the Turkish by Charles Fraser, vol. 1, London, 1832, p. 160).

¹¹¹ Mustafa A. Mehmed, *Documente turcești*, vol. I, doc. 152, p. 145.

¹¹² *Historia de rebus Transylvanicis*, edit. II, tom. IV, Cibinii, 1785, lib. X, p. 432 și 433, *apud* Teodor T. Burada, *op. cit.*, p. 234.

THE MEHTERHÂNE – THE MAIN METHOD
OF MANIFESTING POLITICAL POWER THROUGH MUSIC
(Summary)

Keywords: mehter, mehterhâne, tabilhâne, military music, political power, badge, Ottoman Empire, Romanian Principalities.

Mehter music or “Mehterhâne” represents the military music used in the Ottoman Empire both in times of war and in times of peace. It had as main purpose the accompaniment of the Ottoman armies in war. During the battle, the roles of this band were those of inducing the soldiers a winning spirit, of motivating and lifting the spirits of the people, of keeping the cadence of the attacks, of setting the sound signals of the various military manoeuvres, as well as that of celebrating the victories. In times of peace, the mehter music was part of religious celebrations and private events. It could be listened to by a great number of people, starting with the sultan and ending with the common people, due to the fact that the great dimensions of the orchestra and the powerful sounds did not allow it to manifest itself in small, restricted spaces. Thus, it became accessible to everyone. Another characteristic of the mehter music is in close connection with the political power, which it symbolises and represents in various circumstances.