

**Decizie de indexare a faptei de plagiat la poziția
00472 / 06.12.2021
și pentru admitere la publicare în volum tipărit****care se bazează pe:****A. Nota de constatare și confirmare a indiciilor de plagiat** prin fișa suspiciunii
inclusă în decizie.

Fișa suspiciunii de plagiat / Sheet of plagiarism's suspicion		
Opera suspicionată (OS)		Opera autentică (OA)
Suspicious work		Authentic work
OS	ICHIM, Traian. Legături muzicale ale Principatelor Românești cu Austria din prima jumătate a secolului al XIX-lea / Musical connections of the Romanian Principalities with Austria in the first half of the 19th century. <i>Țara Bârsei. Revistă de cultură</i> . Brașov: Consiliul județean Brașov. Muzeul „Casa mureșenilor” Brașov. 2011. p.189-196. http://tara-barsei.ro/wp-content/uploads/2012/02/ichim2011.pdf . Ultima vizitare: 4 dec.2021.	
OA	PREDA-SCHIMEK, Haiganus. Musical Ties of the Romanian Principalities with Austria Between 1821 and 1859. spacesofidentity. net, 2007. p.103-116.	
Incidența minimă a suspiciunii / Minimum incidence of suspicion		
P01	p.189:00 – p.196:00	p.103:00-p.116:00
Fișa întocmită pentru includerea suspiciunii în Indexul Operelor Plagiate în România de la Sheet drawn up for including the suspicion in the Index of Plagiarized Works in Romania at www.plagiate.ro		

Notă: Prin „p.72:00” se înțelege paragraful care se termină la finele pag.72. Notăția „p.00:00” semnifică până la ultima pagină a capitolului curent, în întregime de la punctul inițial al preluării.**Note:** By „p.72:00” one understands the text ending with the end of the page 72. By „p.00:00” one understands the taking over from the initial point till the last page of the current chapter, entirely.**B. Fișa de argumentare a calificării de plagiat** alăturată, fișă care la rândul său este parte a deciziei.

Echipa Indexului Operelor Plagiate în România

Fișa de argumentare a calificării

Nr. crt.	Descrierea situației care este încadrată drept plagiat	Se confirmă
1.	Preluarea identică a unor fragmente (piese de creație de tip text) dintr-o operă autentică publicată, fără precizarea întinderii și menționarea provenienței și însușirea acestora într-o lucrare ulterioară celei autentice.	✓
2.	Preluarea unor fragmente (piese de creație de tip text) dintr-o operă autentică publicată, care sunt rezumate ale unor opere anterioare operei autentice, fără precizarea întinderii și menționarea provenienței și însușirea acestora într-o lucrare ulterioară celei autentice.	
3.	Preluarea identică a unor figuri (piese de creație de tip grafic) dintr-o operă autentică publicată, fără menționarea provenienței și însușirea acestora într-o lucrare ulterioară celei autentice.	
4.	Preluarea identică a unor tabele (piese de creație de tip structură de informație) dintr-o operă autentică publicată, fără menționarea provenienței și însușirea acestora într-o lucrare ulterioară celei autentice.	
5.	Republicarea unei opere anterioare publicate, prin includerea unui nou autor sau de noi autori fără contribuție explicită în lista de autori	
6.	Republicarea unei opere anterioare publicate, prin excluderea unui autor sau a unor autori din lista inițială de autori.	
7.	Preluarea identică de pasaje (piese de creație) dintr-o operă autentică publicată, fără precizarea întinderii și menționarea provenienței, fără nici o intervenție personală care să justifice exemplificarea sau critica prin aportul creator al autorului care preia și însușirea acestora într-o lucrare ulterioară celei autentice.	✓
8.	Preluarea identică de figuri sau reprezentări grafice (piese de creație de tip grafic) dintr-o operă autentică publicată, fără menționarea provenienței, fără nici o intervenție care să justifice exemplificarea sau critica prin aportul creator al autorului care preia și însușirea acestora într-o lucrare ulterioară celei autentice.	
9.	Preluarea identică de tabele (piese de creație de tip structură de informație) dintr-o operă autentică publicată, fără menționarea provenienței, fără nici o intervenție care să justifice exemplificarea sau critica prin aportul creator al autorului care preia și însușirea acestora într-o lucrare ulterioară celei autentice.	
10.	Preluarea identică a unor fragmente de demonstrație sau de deducere a unor relații matematice care nu se justifică în regăsirea unei relații matematice finale necesare aplicării efective dintr-o operă autentică publicată, fără menționarea provenienței, fără nici o intervenție care să justifice exemplificarea sau critica prin aportul creator al autorului care preia și însușirea acestora într-o lucrare ulterioară celei autentice.	
11.	Preluarea identică a textului (piese de creație de tip text) unei lucrări publicate anterior sau simultan, cu același titlu sau cu titlu similar, de un același autor / un același grup de autori în publicații sau edituri diferite.	
12.	Preluarea identică de pasaje (piese de creație de tip text) ale unui cuvânt înainte sau ale unei prefețe care se referă la două opere, diferite, publicate în două momente diferite de timp.	

Alte argumente particulare: a) Prelucrările de poze nu indică sursa, locul unde se află, autorul real sau posibil.

Notă:

a) Prin „proveniență” se înțelege informația din care se pot identifica cel puțin numele autorului / autorilor, titlul operei, anul apariției.

b) Plagiatul este definit prin textul legii¹.

„...plagiatul – expunerea într-o operă scrisă sau o comunicare orală, inclusiv în format electronic, a unor texte, idei, demonstrații, date, ipoteze, teorii, rezultate ori metode științifice extrase din opere scrise, inclusiv în format electronic, ale altor autori, fără a menționa acest lucru și fără a face trimitere la operele originale...”.

Tehnic, plagiatul are la bază conceptul de **piesă de creație** care²:

„...este un element de comunicare prezentat în formă scrisă, ca text, imagine sau combinat, care posedă un subiect, o organizare sau o construcție logică și de argumentare care presupune niște premise, un raționament și o concluzie. Piesa de creație presupune în mod necesar o formă de exprimare specifică unei persoane. Piesa de creație se poate asocia cu întreaga operă autentică sau cu o parte a acesteia...”.

cu care se poate face identificarea operei plagiate sau suspionate de plagiat³:

„...O operă de creație se găsește în poziția de operă plagiată sau operă suspionată de plagiat în raport cu o altă operă considerată autentică dacă:

- Cele două opere tratează același subiect sau subiecte înrudite.
- Opera autentică a fost făcută publică anterior operei suspionate.
- Cele două opere conțin piese de creație identificabile comune care posedă, fiecare în parte, un subiect și o formă de prezentare bine definită.
- Pentru piesele de creație comune, adică prezente în opera autentică și în opera suspionată, nu există o menționare explicită a provenienței. Menționarea provenienței se face printr-o citare care permite identificarea piesei de creație preluate din opera autentică.
- Simpla menționare a titlului unei opere autentice într-un capitol de bibliografie sau similar acestuia fără delimitarea întinderii preluării nu este de natură să evite punerea în discuție a suspiciunii de plagiat.
- Piesele de creație preluate din opera autentică se utilizează la construcții realizate prin juxtapunere fără ca acestea să fie tratate de autorul operei suspionate prin poziția sa explicită.
- În opera suspionată se identifică un fir sau mai multe fire logice de argumentare și tratare care leagă aceleași premise cu aceleași concluzii ca în opera autentică...”

¹ Legea nr. 206/2004 privind buna conduită în cercetarea științifică, dezvoltarea tehnologică și inovare, publicată în Monitorul Oficial al României, Partea I, nr. 505 din 4 iunie 2004

² ISOC, D. Ghid de acțiune împotriva plagiatului: bună-conduită, prevenire, combatere. Cluj-Napoca: Ecou Transilvan, 2012.

³ ISOC, D. Prevenitor de plagiat. Cluj-Napoca: Ecou Transilvan, 2014.

Traian ICHIM

LEGĂTURI MUZICALE ALE PRINCIPATELOR ROMÂNEȘTI CU AUSTRIA DIN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XIX-LEA

P01

Pe parcursul secolului al XIX-lea a existat o migrație spre sud și est din orașe ca Viena, Milano, Veneția și Praga, proces care a fost vizibil în orașe din Serbia, Ungaria, Grecia și Bulgaria. Prezentul articol țintește în a demonstra că un asemenea transfer a avut loc și pe teritoriul românesc, ca o parte dintr-un proces îndelungat de schimb politic, social și cultural, și nu un fenomen accidental, suferit de Para Românească în cea de a doua decadă a secolului al XIX-lea. Un număr de muzicieni din Austria a sosit în Principatele Românești exact la momentul când, printr-un proces susținut pe larg de politica internațională, modul de viață Greco-Otoman a fost abandonat în favoarea obiceiurilor din vest. Politica, economia și cultura au suferit o profundă reformă care a afectat mentalități, limbi și practici sociale. Muzicienii străini de origine austriacă și cehă, invitați de prinți sau familii influente locale, sau chiar cei sosiți pe cont propriu în căutarea unor mandate favorabile, au participat activ la acest lucru de renovare, în principal în prima sa fază (1821-1859).¹

Contacte culturale între Principatele Românești și Europa de vest din prima jumătate a secolului al XIX-lea

Relațiile muzicale între Imperiul Habsburgic și Principatele Române ale Moldovei și Valahiei² au apărut în pofida unui fond istoric diferit decât cel din Transilvania, care a aparținut începând cu secolul al XVII-lea Habsburgilor, și a posedat o lungă tradiție a muzicii provenite din vest. Fenomenul pretinde prin urmare o interpretare diferită, conform cadrului său istoric.

În procesul de modernizare a provinciilor românești de lângă Dunăre, unul destul de intens în acea perioadă, contactele stabilite cu Europa de vest au devenit mai puternice și s-au manifestat în mai multe domenii cotidiene: în politică, prin descreșterea influenței curții otomane; în economie printr-un crescut interes al marilor puteri vestice, printr-o creștere a importurilor, perfecționarea meșteșugurilor și industrializare; în dezvoltarea culturii prin intermediul studenților români care studiau în afara țării; în domeniul educației, prin intermediul ziarelor și o viață muzicală cu caracter european. Contactele cu bursierii culturilor românești, ca și a celor din Italia și Franța, au fost vădit mai apropiate. Limba a suferit o schimbare, în special cu ajutorul susținătorilor din Franța, dar și a câtorva veniți dintre italieni. Mai des ca niciodată, limbile străine din vest (franceza, germana, italiana) le-au înlocuit în învățare pe cele grecești și slavonice. În educație, de asemenea, a fost introdusă limba națională.³ Numărul traducerilor autorilor străini a crescut dramatic, în special din limba franceză.⁴ Au fost de asemenea deschise săli de lectură, parțial supervizate de bibliotecari de origine germană.⁵

¹ Aceasta este prima fază și anume cea de „pionierat”, un moment de creștere și de tranziție între Est și sistemul din Vest. O parte dintre compozitorii acestei etape au continuat într-adevăr activitatea și după 1859, operele lor trecând printr-o nouă etapă de maturitate. Cu toate acestea, se naște o nouă generație de muzicieni autohtoni, aducând un plus de viață, și un spirit proaspăt în compoziția română.

² Numele de „Valahia” („Para Românească”, de asemenea, „Muntenia”) desemnează regiunea care este acum în sudul României (prezentă în unele contexte și ca Vlahia), este derivat din Valachs – un cuvânt de origine germană, de asemenea, prezent ca vlahi slavi – termen utilizat, în trecut, de străini referindu-se la români.

³ Fondatorii primelor școli secundare din București și Iași, cu predare în limba română – Gheorghe Lazăr și Gheorghe Asachi – au studiat la Viena, Lazăr – Teologie și Inginerie, Asachi – Inginerie și Arheologie. (Alexandru Popescu, *Viena românească*, București, Editura Fundației Culturale Române, 2000, p. 219.)

⁴ Autorii germani menționați în săli de lectură în Iași și București au fost Schiller, Goethe, Gessner și Herder (Paul Cornea, *Originile romantismului românesc*, București, Editura Minerva, 1971, p. 447).

⁵ Bibliotecarii de la Curte, în Bucureștiul anului 1830, au fost Friedrich Walbaum și Weiss, supravegherea sălilor de lectură a fost asigurată de către C.A. Rosetti și Heinrich (Enrie) Winterhalter (*Ibidem*, pp. 455-457).

Toate acestea au fost posibile doar datorită schimbului în configurațiile politice internaționale. Între 1829-1834, provinciile otomane ale Moldovei și ale Valahiei au fost ocupate de Imperiul Țarist, care a început un program de reformă inspirat din tradițiile vestice, prin așa-numitul *Regulament Organic*⁶. După plecarea trupelor Țariste, procesul de schimbare a continuat datorită efortului intelectualilor și tinerilor boieri care au primit educația lor în vest. Acțiunile lor au condus la unirea provinciilor în 1859, instalarea unei monarhii străine, din dinastia germană Hohenzollern, și independența față de Imperiul Otoman (obținută în 1877). Relația cu Vestul a trecut printr-un anumit număr de faze, de la o absorbție entuziastă însă modest selectivă a tot ce era „francez”, „italian” sau „german”, la o asimilare filtrată și critic adaptată specificului local, caracteristică mediilor intelectuale înalte românești, în a patra și a cincea decadă a secolului al XIX-lea.

Legături culturale cu Austria

Contactele internaționale cu România pe parcursul acestei perioade au fost în principal de natură economică și culturală. Între anii 1830 și 1840, majoritatea produselor industriale au fost exportate în Imperiul Austriac, proces ce a dus la liberalizarea comerțului pe Dunăre.⁷

La nivel cultural, legăturile s-au dezvoltat în două direcții: pe de-o parte, intelectualii români au mers la Viena să studieze ori să publice scrieri românești; pe de altă parte, artiștii vienezi și austrieci au primit rezidență temporară sau permanentă în provinciile românești, în principal specialiști în arhitectură și muzică, domenii în care nu existau profesioniști locali suficienți.

Un scurt interludiu habsburgic a avut loc în Provinciile românești în anii 1850. Pe parcursul războiului din Crimeea, Austria a luptat de partea Turciei și dintr-o înțelegere cu Turcia, au ocupat provinciile pentru o scurtă perioadă (1854-1855). Interesul lor a fost unul pur economic. Ei au intenționat să îmbunătățească mijloacele de transport și comunicație în ideea de a facilita relațiile comerciale, și să instaleze agenții comerciale în cele mai importante orașe. Aceasta a fost perioada care a marcat apariția primelor linii telegrafice românești între cele două capitale, Iași și București. Viața politică a fost influențată de formarea unui partid pro-austriac.

Totuși, legăturile culturale au fost deja prezente de ceva vreme fără nicio relație directă cu evenimentele politice. Deja în anii 1830, arhitecții austrieci au fost invitați să construiască mari proiecte în București, spre exemplu: Spitalul Brâncovenesc⁸ de Josef Hartl (1835-1857) și Palatul „ului”, deținut de o importantă familie a boierilor români (astăzi casele Muzeului Municipiului București), de Johann Veit și Konrad Schwink (1833-1835). În 1834, arhitectul peisagist vienez Karl Friederich Wilhelm Meyer a fost chemat să proiecteze parcurile în capitală. Clădirea de pe locul impunătorului Teatru Național, înălțată între 1846 și 1852, a fost condusă de austriacul Josef Heft. Conform unui compatriot al său în 1855, acesta „a fost comparat cu cel mai îndrăgit teatru din Viena”. Exemplele de mai sus sunt dovada „migrației profesionale” a specialiștilor înalt calificați în România, unde încă nu exista un sistem educațional instituționalizat local. A existat totuși o cantitate

⁶ În urma păcii de la Adrianopol (1829), Rusia a fost recunoscută de către Curtea otomană ca putere protectoare a provinciilor românești. În această poziție a solicitat Curții românești și boierilor să propună cu un set de reguli de inspirație europeană reorganizarea vieții publice și economice; acest set de reguli este cunoscut sub numele de *Regulamentul Organic*. Printre altele, se referea la separarea puterilor în stat (pentru prima dată în provinciile românești), un sistem monetar modernizat, aprobarea bugetului anual bazat pe venituri și costuri planificate, diminuarea influenței Bisericii în problemele civile, și a reformei în domeniul culturii.

⁷ Cu tratatul de pace de la Adrianopol, în urma războiului din 1828-1829 dintre ruși și turci, sultanul a recunoscut autonomia politică și administrativă a provinciilor românești și a convenit să finalizeze libertatea comerțului cu toate Țările. Dovada de comerț liber pe Dunăre este înființarea Societății Maritime de Transport din Viena în 1829, de către un grup de negustori din București (Alexandru Popescu, *Die Beziehungen Rumäniens und Österreichs*, București, Institutul European, 1999, p. 165).

⁸ Spitalul Brâncovenesc, spitalul cel mai modern și mai bine dotat din București în prima jumătate a secolului al XIX-lea, a fost comandat de Safta Brâncoveanu, planificat de Josef Hartl și inaugurat în 1838 de către Prințul Alexandru Ghica (1834-1842); a fost demolat în timpul „campaniei de reorganizare” a capitalei, în ultima etapă a regimului Ceaușescu în 1984.

mare de proiecte, destui bani și o ambianță plăcută, pentru care acești profesioniști erau gata să-și părăsească țara lor, și să lucreze pentru o perioadă de timp, sau să se stabilească acolo.

Aceeași situație o putem aplica și în cazul muzicienilor austrieci, care au fost activi în viața muzicală românească: în orchestre militare, în teatre și în recent deschisele conservatoare. Prezența lor reprezintă o componentă a unui cadru diferit a contactelor muzicale cu Austria.

Legături muzicale cu Austria

Separat de activitățile conduse de muzicienii care s-au stabilit în provinciile românești, punctele de contact au fost în mare măsură prin intermediul turneelor companiilor de teatru, dar și popasul artiștilor concertiști în sud-estul Europei, vizitând orașele României, majoritatea în drumul lor spre Rusia. Companiile de turnee, în special cele franțuzești și nemțești, erau acelea care călătoreau în general din vest spre București, trecând prin Viena – Budapesta – Arad – Timișoara – Sibiu – Brașov. Companiile italienești mai des au călătorit din est – adică din Kiev-Cernăuți/Cernoveț spre Iași, sau din Sankt-Petersburg – Odessa spre Iași și București.⁹ Deja înainte de 1800 sunt cunoscute grupuri de instrumentiști străini care au vizitat Bucureștiul. Istoricul Joseph Sulzer (Viena, 1781-1782) subliniază interesul muzicii europene la curtea prințului Alexandru Ipsilanti¹⁰, acesta aparținând unei familii vechi grecești din Constantinopol, care s-a stabilit în provinciile românești, și s-a căsătorit într-o familie aristocrată românească în secolul al XVIII-lea. El a domnit în Valahia și Moldova, între anii 1770 și 1780¹¹. S-a menționat prezența instrumentiștilor italieni și probabil austrieci la curtea prințului: Ioan Mangli, Franz Truseschi. De asemenea, diverși instrumentiști austrieci au susținut concerte la case private (Wernerand Paul Hette, Schulz, Pospischill și Franz Josef Herfner Caudella sunt menționați că au susținut concerte în casa lui Theodor Burada¹²). În 1819, un călător și diplomat englez a fost martor la un spectacol al companiei Johan Gerger, interpretând „*Opere și comedii germane traduse în limba walahiană*”¹³.

Începând cu anii 1830 companiile străine sunt menționate cu regularitate ca fiind prezente în București și Iași.¹⁴ În timp ce companiile germane au fost mai frecvente în anii 1830, anii 1840 au văzut o creștere a prezenței trupelor de operă franțuzești și italienești.

⁹ Viorel Cosma, *Începuturile teatrului românesc*, în revista „Muzica” nr. 3, 1967, p. 26.

¹⁰ Sulzer spune că prințul Alexandru Ipsilanti a cerut primarului din Brașov să angajeze muzicieni pentru curtea sa de la București, precum și pentru educația copiilor săi în „muzica europeană” (Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul muzicii românești*, vol. I, București, Editura Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, 1973, p. 359).

¹¹ Alexandru Vodă Ipsilanti a fost domn al Țării Românești în anii 1774 și 1782, precum și în perioada august 1796 - decembrie 1797, în Moldova a domnit între anii 1786 și 1788.

¹² Scriitor, avocat, etnomuzicolog și profesor la Conservator, Theodor Burada (1839-1923) a fost o personalitate centrală în viața culturală a Iașului. Scrierile sale muzicologice sunt: *O istorie a teatrului din Republica Moldova* (cu informații despre viața muzicală și teatru muzical), *Bocetele populare la Români*, 1878-1884; *O călătorie în Dobrogea* (prima cercetare monografică despre folclorul românesc), 1880; *Cântecul cununii*, 1880-1881; *Datinile Poporului român la înmormântări* (1882), *Poezii populare adunate din Macedonia*, etc. (Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul muzicii românești*, vol. II, București, Editura Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, 1973, p. 184.)

¹³ Viorel Cosma, *Două milenii de muzică pe pământ românesc*, București, Editura Ion Creangă, 1977, p. 48.

¹⁴ Următoarele companii au fost prezente la București în 1830: Compania lui Eduard Kreibitz; Compania franceză a fraților Foureux în 1831; Compania lui Theodor Müller între anii 1833 și 1835; Compania germană Zimmermann între 1835 și 1836. În timpul sezonului 1838, Compania germană a lui Ignatz Firsch a prezentat nu mai puțin de 36 de piese. Între anii 1839 și 1840, aici a jucat și Compania franceză Teodor Geoffrey, Teatrul italian a fost inaugurat sub conducerea lui Basilio Sansoni în 1843; în 1850-1851 Compania românească a Teatrului Național a devenit cunoscută sub direcția lui Costache Caragiale (I.A. Wachmann a fost dirijor și compozitor, multe dintre compozițiile cărui au fost prezentate în timpul sezonului 1852-1853), urmate de uvertura *Steaua păstorului* (de Wachmann), în 1852 la inaugurarea Teatrului Național. Teatrul de varietăți a fost inaugurat la Iași în 1832, cu concursul societății lui Iosif și a fraților Baptiste Foureux; companiile franceze Hette și Victor Filhol au jucat între anii 1839 și 1840 (mai târziu au fuzionat, în conformitate cu Decretul guvernamental, cu o firmă românească, sub directoratul lui Costache Negruzzi, Vasile Alecsandri și Mihail Kogălniceanu). La Iași, în 1844, puteau fi urmărite reprezentațiile companiei lui M.T. Frisch, de asemenea spectacolele prezentate în cadrul turneului companiei italiene a lui Josef Marini (de la Odessa) și, între 1850 și 1851, opera italiană de Pietro Tozzoli. (Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul muzicii românești*, vol. II, București, Editura Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, 1973, pp. 212-77).

În aceeași perioadă producțiile locale creșteau în număr. Dacă unii dintre autori au fost cei care au studiat la Viena (spre exemplu Flechtenmacher), alții au fost chiar de origine austriacă (Wachmann, Wiest etc.).

În același timp, dramaturgia națională a prins profil, cu atingerea sa specifică inspirată de melodii, dansuri și subiecte luate din folclor (în mare parte din cel urban). Rossini a fost cel mai des interpretat compozitor în a treia decadă din secolul XIX, alături de lucrările lui Bellini. Nu a durat mult timp până când lucrări de Verdi și Donizetti au luat supremația. Sunt aceiași compozitori care au fost favoriții publicului la Viena, Paris și alte metropole europene, indicând proporția cu care gustul publicului român a fost legat de pulsul european actual.¹⁵ Este surprinzător cât de repede lucrări de Rossini au fost puse în scenă în Principate, chiar imediat după premiera lor în Italia, sau, în majoritatea cazurilor, în același an.

Pe parcursul călătoriilor lor prin Europa de est, mai mulți artiști faimoși au susținut desconcerte în provinciile românești. Cel mai interesant aspect al călătoriei lor pe aceste meleaguri a fost acela că, având ocazia să asculte muzica folclorică românească și dorind să se apropie mai mult de audiența lor, ei au compus mici piese cu teme folclorice, printre primele de acest gen, fără dubii cu mare valoare documentară. Violoncelistul Bernhard Romberg a susținut un concert în România în drumul său spre Rusia (1806-1807) și a compus *Capriciul pentru violoncel cu melodii din Moldova și Walahia* (George Breazul). Franz Liszt a susținut o serie de concerte în timpul unui lung turneu cu opriri în mai multe orașe din Transilvania, București și Iași (decembrie 1846, ianuarie 1847). El a avut ocazia să asculte uvertura *Moldova* compusă de A. Flechtenmacher, și dirijată chiar de compozitor, și să improvizeze pe teme auzite cu această ocazie; de asemenea a ascultat o formație de viori în București, notându-și câteva laitmotive și folosindu-le în *Rapsodia română*, în *Rapsodia ungară* nr. 9 (*Hora moldovenească*) și în *Rapsodia ungară* nr. 2 (o melodie auzită la Iași la un pahar de vin; Balan). În același an 1847, Johann Strauss fiul și orchestra sa au concertat în Transilvania în drumul lor spre Budapesta. Deși au programat un concert la Iași, acesta nu s-a ținut, posibil din cauza tulburărilor din 1848.¹⁶ Inspirat de muzica locală, Strauss a compus potpuriul op. 39 *Klange aus der Wallachei*. Printre alți artiști, care de asemenea au susținut concerte în Iași sau București, se numără pianistii vienezi Sigmund Thalberg (1852), Franz Erkel (1830), Leopold Mayer (1857) și Anton Arnstein (1850).

Am arătat până acum că un număr mare de vizitatori străini prezenți în viața muzicală românească a acelor timpuri au fost din Austria. Într-adevăr, în acele zile, Viena a exportat masiv, mai degrabă interpreți decât muzică. Lucrările vieneze ale decadei a patra și a cincea a secolului al XIX-lea au fost rareori prezente în programele de concert, nici chiar la Viena sau în suburbii.¹⁷ Mai curând genurile la modă în provinciile românești au fost vodelurile, dansurile de societate (poloneza, cadrilul, valsul etc.), împreună cu dansurile românești cum ar fi hora, marouri, cântece patriotice, uverturi, și de asemenea diverse arii și arii refăcute de Spontini, Monsigny, Meyerbeer, Kreutzer etc.

¹⁵ Teatrul muzical vienez, înainte de 1848, a fost dominat de compozitorii italieni, francezi și germani. După 1848, în ciuda tendinței pe care politica a încercat să o impună (în perioada absolutismului) – care a marginalizat opera italiană, aceasta totuși a rămas preferata publicului până în 1870, în special prin compozitorii: Rossini Bellini, Donizetti și Verdi (Rudolf Flotzinger, *Geschichte der Musik in Österreich*, Vienna, Graz, Cologne, Verlag Styria, 1989, pp. 150-151).

¹⁶ Un incident de la Consatul Austriei la București. Colonia austriacă de la București a vrut să organizeze, în timpul ăderii lui Strauss în oraș, un protest împotriva cancelarului Metternich, compozitorul participând de asemenea la acele evenimente. În cel mai pur spirit al operei straussiene, se spune că muzicianul a luptat „într-o uniformă strălucitoare de Kapellmeister” cu o sabie îndreptată împotriva gardienilor de la Consulat. Dacă evenimentul s-a întâmplat într-adevăr, rămâne unul din multele mistere ale istoriei. A se vedea „Johann Strauss-fiul, o prezență în contextul vieții muzicale românești din ultimul secol” (*Almanach des Rumänisch-Orthodoxen Pfarramtes in Wien*, nr. XV din anul 1976, Wien, p. 148).

¹⁷ S-a revenit la muzica lui Haydn, Beethoven și Schubert, în timp ce producția locală a avut o perioadă de stagnare (Rudolf Flotzinger, *op. cit.*, pp. 150-151).

Genurile mici erau preferate în absența grupurilor profesioniste (orchestre, coruri), capabile să cânte un repertoriu mult mai complex.¹⁸ În timp ce companiile străine prezentau programele sale obișnuite în România, la fel ca și în Austria, Ungaria și Rusia, repertoriul contemporan a fost inițiat de membrii teatrului local, conform gusturilor localnicilor. Valsul, melodiile populare vieneze cum ar fi *O, du lieber Augustin* (Ghica) și subiecte ca și *Lumpatius vagabundus*¹⁹, de Johan Nestroy, au mai dovedit odată caracterul său internațional prin prezența în ambianțele românești deja în a doua și a treia decadă a secolului al XIX-lea. Viena a fost cunoscută pentru două elemente muzicale noi ce au făcut ca aceasta să fie importantă pentru țările în tranziție: manufacturi de instrumente de înaltă calitate și un număr mare de tipografii specializate în tipărirea partiturilor muzicale. Ca și oriunde în Europa secolului al XIX-lea, pianele au devenit o prezență constantă în casele burghezilor români. Comandate la Viena, pianele au fost aduse de căruțe pe drumul ce traversează Carpații. Firma lui Karl Hasse a fost prezentă la Iași, dealtfel având reprezentanță și la Sibiu, mediatizând contactele cu Viena.²⁰

Printre compozițiile editate la Viena din acele vremuri ar trebui menționate următoarele: *Psalmuri în românește* de Macarie Ieromonahul (editate de editura călugărilor *Mekhitarian Armenian* în 1821)²¹; *Patru cârți cu cântece folclorice* refăcute pentru pian de J.A. Wachmann (H.F. Müller, H.F. Müller Witwe, de asemenea Wessely și Büssing, 1847-1857), *Cântece naționale românești* de Heinrich Ehrlich (Pietro Mechetti et Carlo, 1850), *Trei cântece valahe* de Leopold Mayer (C.A. Spina, în jurul anului 1848) și *Uvertura Națională Moldova* de A. Flechtenmacher (Wegerlin).

Activitățile muzicienilor austrieci cu rezidență permanentă sau temporară în provinciile românești

Elena Teyber, Franz Rouszitzka (Ruszitski), Johann Andreas Wachmann, Ludwig Wiest, Josef Herfner și Eduard Hübsch au fost născuți în Imperiul Habsburgic, și-au completat studiile la Viena, au venit în provinciile românești în tinerețea lor, și au rămas acolo până la sfârșitul vieții lor.²² În cazul lui Heinrich Ehrlich a fost o situație diferită: născut și educat la Viena, Ehrlich a fost prezent în viața muzicală a provinciilor românești timp de opt ani (1842-1850), ca mai târziu să se mute în Anglia, după o perioadă petrecută în Germania.²³

Care a fost contextul în care acești muzicieni au primit reședință în orașele din România? Angajându-se să formeze un mic ansamblu cameral, Franz Ruszitski a venit la București împreună cu tatăl său Wenzel și cu doi frați ai săi, Karl și Georg, în calitate de angajași ai curții.²⁴ Când ansamblul s-a destrămat în 1813, el a mers la Iași, unde dădea în particular ore de muzică și activa ca și pianist concertist; în 1830 devenind șeful capelei militare. Cu puțin timp înainte de 1817, Elena (Eleonore) Teyber Asachi, fiica *kapellmeister*-ului de la Curtea Venezei Franz Anton Teyber, a venit la București ca și guvernantă în casa lui Mihail Sturdza. În jurul anului 1826 ea a devenit soția lui

¹⁸ Înființarea unei orchestre simfonice a fost prevăzută doar în 1866, iar una permanentă la București, numai în 1868.

¹⁹ Subiectul piesei lui Nestroy a fost dezvoltat de J.A. Wachmann și prezentat la Teatrul Național din București în sezonul 1852-1853.

²⁰ Așa cum se arată într-o corespondență dintre Iași, Sibiu și Viena, între reprezentanții boierilor români (Octavian Lazăr Cosma, *op. cit.*, p. 115).

²¹ *Theoriton* publicată la Viena în 1823 a fost republicată de editura Academiei Române din București în 1976, inclusiv un număr mare de opinii critice a lui Titus Moisescu.

²² Cronologic, Franz Ruszitski este recunoscut a fi apărut acolo înainte de 1813, Elena Teyber înainte de 1817, Herfner începând cu 1826, Wachmann din 1831, Wiest din 1838, Hübsch din 1859 (Octavian Lazăr Cosma, *op. cit.*, pp. 383-393 și Violeta Cosma, *Lexiconul muzicienilor români*, București, Editura Muzicală, 1970, pp. 240, 388, 462, 465).

²³ Între 1855 și 1862 el a fost la Londra, Wiesbaden, Frankfurt pe Main și Hanovra, în calitate de oaspete al regelui George V. Apoi pentru o perioadă de zece ani predă pianul la Conservatorul din Berlin (Octavian Lazăr Cosma, *op. cit.*, p. 383).

²⁴ Înainte de 1813 (anul în care Capela a fost închisă de către prințul Caragea), Curtea de la București a manifestat un mare interes pentru muzică occidentală.

Gheorghe Asachi, unul dintre cei mai mari intelectuali români din acea vreme.²⁵ Ea este autoarea primelor piese moldovenești vocal-instrumentale de inspirație vestică, compuse pentru diverse ocazii (întâlniri și festivități ale elitei ieșene).

Josef Herfner a venit la Iași în 1826 ca și profesor de muzică și pian. În 1830 el îl înlocuiește pe Rouszinski în calitatea sa de dirijor al fanfarei militare, pentru care a scris mai multe piese muzicale. El a rămas la Iași pentru tot restul vieții, și fiul său George a devenit general în armata română.

Începând cu anul 1859, Eduard Hübsch, a avut o bogată activitate artistică pe teritoriile românești: a lucrat în calitate de dirijor și compozitor la Teatrul Național din Iași; de asemenea, între anii 1861 și 1894 a dirijat mai multe orchestre militare în București și Craiova; a fost concert-maestru al Orchestrei Filarmonice Românești (1868-1894); și, nu în ultimul rând, dirijor la Teatrul Național din București (1880-1893).

Johann Andreas Wachmann, cel mai influent și productiv dintre artiștii austrieci în România, a venit la București ca și dirijor la compania de teatru *Theodor Müller* din Timișoara (pe care a condus-o până în 1835)²⁶, având de asemenea și o intensă activitate didactică. El a predat în prima școală de muzică vocală și instrumentală din București (1835-1837) și mai târziu la faimosul colegiu Sf. Sava (1846-1850)²⁷, compunând muzică în toate genurile pe atunci în vogă.

Ludwig Wiest a fost invitat, ca și Rouszinski două decenii mai devreme, de Prințul din Valahia, cu scopul de a reorganiza și conduce orchestra de la curte (1838-1845). La finalul angajamentului său la curte, el a activat în mai multe societăți muzicale românești, ocupând diverse poziții: ca și prim violonist al Operei Italiene (1844-1860) și la Societatea Filarmonică Română (1868-1877); ca și dirijor la Teatrul Național (1860-1880); și în cele din urmă profesor de vioară la Conservatorul de Muzică din București (1864-1889).

Acești muzicieni au fost vădit foarte activi în viața muzicală din provinciile românești. Cum se explică aceasta? În anii 1830 și 1840, au existat doar câțiva muzicieni calificați și experimentați, în timp ce instituțiile educaționale abia au apărut. În această situație precară, tipică fiecărui început, oferta de ajutor de la muzicienii existenți a venit de pretutindeni: în lucru de ansamblu, în învățământ, interpreți solo și dirijați, și desigur compozitori, de la care se aștepta să scrie muzică pentru cele mai diverse ocazii. Deși descrierea lor de către istorici, că ar fi „pionieri”, s-ar putea numi oarecum superficială în multe cazuri²⁸, mulți dintre ei ori nu au avut un trecut muzical complet, sau cel puțin suficiente resurse să fi răspuns diverselor cerințe ale vieții artistice la acel timp. Ei au acumulat experiență prin responsabilitățile lor, și treptat au dobândit îndemănare. Profilul lui Johann Andreas Wachmann este cel al unui muzician complex: profesor, dirijor, interpret, compozitor și culegător de folclor. Wiest a fost de asemenea un remarcabil interpret. Cronicile acelor timpuri, de altfel ca și compozițiile sale pentru vioară l-au recomandat ca și un violonist excepțional de mare măiestrie – un virtuoz. Herfner, s-a remarcat el însuși ca un excelent compozitor de muzică militară.

În afară de participarea lor frecventă în viața muzicală, compozitorii austrieci s-au integrat foarte bine în societatea românească. Iată o cronică din 1888, în acest sens:

²⁵ Gheorghe Asachi (1788-1869), o personalitate importantă pentru cultura românească din prima jumătate a secolului al XIX-lea, a studiat în Lemberg, Viena (ingineria și astronomia) și la Roma (arheologia, epigrafia, poetica, pictura și sculptura în studiourile lui Keck și ale lui Canova). El practicând, de asemenea, toate formele de artă, numele lui este amintit doar în istoria literaturii, presei și teatrului. A fost de asemenea *spiritus rector* al vieții culturale din Moldova până când s-a pensionat în 1848.

²⁶ Wachmann a fost de asemenea dirijor la Compania Costache Caragiale din București între 1850 și 1852, la orchestra Teatrului Național în același oraș între 1852 și 1858, și la Teatrul Național din Craiova între 1858 și 1860 (Viorel Cosma, *Lexiconul muzicienilor români*, București, Editura Muzicală, 1970, p. 462).

²⁷ În cadrul căruia a fost fondată în 1835 Societatea Filarmonică din București.

²⁸ Unii dintre ei au studiat acasă, în tradiția de competențe tată-fiu, exemplul lui Franz Rouszitzki. În ceea ce-i privește pe alții, chiar pe Wachmann, se știe că el a început studiile sale la Conservatorul din Viena, dar nu le-a terminat.

„Ace^oti compozitori au fost străini doar la originea sa, pe când, în sim^lire ei au fost mult mai români decât românii de astăzi; ei au iubit mult țara în care trăiau ^oi au păstrat în suflet bogă^lia melodică, atât de aproape legată de oameni; toate compozi^lile lor fiind dovadă al spiritului lor național”²⁹.

Sentimentul a fost probabil reciproc. Muzicienii străini au cules folclor, l-au rearanjat ^oi l-au publicat, au scris imnuri, mar^ouri, horele unirii ^oi opere cu subiecte naționale. Posibil a existat ^oi o motiva^lie personală pentru a scrie acele piese, în concordan^lă cu idealurile romantice ale momentului. Ata^oamentul lor „cauzei naționale” este evident în prefa^la colec^lilor de folclor, în memoriile contemporanilor români (aprecierea lui V. Alecsandri pentru H. Erlich) ^oi în apropierea lor (modul de abordare) de sursele din folclorul românesc. Putem să ni-i imaginăm pe ace^otia activând îndeaproape cu intelectualii români. Ehrlich, care a participat la evenimentele agitate din 1848, a scris muzica pentru textele subversive de Cezar Bolliac, fiind pentru o perioadă chiar condamnat ^oi încarcerat. În prefa^la colec^lilor de folclor (care au fost publicate la Viena), Wachmann ^oi Ehrlich au declarat convingerile lor progresiste, afinitatea lor pentru folclorul românesc ^oi pentru ideologia uniunii Valahiei cu Moldova (realizată în 24 ianuarie 1859).

Muzicologia românească îi definește ca și „compozitori români înainte de unire”³⁰. Aceasta recunoa^ote importan^la lor ca „fondatori” ^oi nuan^lțază valoarea compozi^lilor lor în compara^lie cu dezvoltările ulterioare. Muzica lor nu ar trebui judecată cu exigen^la unei sensibilită^li diferită de cea a vremurilor care a generat ace^oti arti^oti ^oi căreia ei i s-au adresat.

Acești „pionieri” sunt des trata^li cu condescenden^lă ^oi privi^li de sus; cândva ei au pus bazele vie^lii muzicale care le-a urmat. Ceea ce în anii 1830 părea a fi precar ^oi fără nicio ^oansă de izbândă, mai târziu s-a dovedit a fi solid ^oi viabil. Aceasta niciodată nu ar fi fost posibil fără profesionalismul ^oi perseveren^la lor.

Muzicienii austrieci care au trăit în provinciile românești nu au funcționat ca și un grup național sau profesional. Ei au activat individual, au venit cu angajamente temporare, dar în cele din urmă, au rămas pentru o perioadă mai lungă de timp, jucând un rol crucial în programul reformei. Eduard Wachmann, fiul lui Johann Andreas, a devenit fondatorul, dirijorul și director al Orchestrei Filarmonice din București (1868-1906), profesor și directorul Conservatorului de Muzică din București (1864-1903) și directorul Operei Române (1895-1901). Julius Wiest, fiul lui Ludwig, este cunoscut mai mult ca și compozitor. Ei reprezintă o nouă generație, capabilă să construiască pe fundamentul muncii predecesorilor săi, alături de Gheorghe Dima, Constantin Dimitrescu, Tudor Flondor, Iacob Mureșianu, Ciprian Porumbescu, care și-au început educația lor muzicală în România și mai târziu au mers la Viena să o continue.

Legăturile cu Viena s-au desfășurat în direcții opuse după 1860. Nu au mai fost compozitorii austrieci, cei care veneau în România să-și caute de lucru, ci talentații muzicieni români au mers la Viena să-și perfecționeze îndemânarea, câțiva dintre ei reușind chiar să-și facă o carieră strălucită, spre exemplu Eusebius Mandicevski din Bucovina³¹ ^oi George Enescu, care au studiat la Conservatorul din Viena între anii 1888 ^oi 1894.

²⁹ Iuliu Ro^oca, *De prin Bucure^oci. Muzica la sfâr^oit ^oi început de secol, 1882-1904*, Bucure^oti, Editura Muzicală, 1987, p. 188.

³⁰ Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul muzicii române^oti*, vol. II, Bucure^oti, Editura Uniunii Compozitorilor ^oi Muzicologilor din România, 1974, p. 183.

³¹ Născut la Cernăuți în 1857, Eusebiu Mandicevski a studiat la Viena cu Eduard Hanslick ^oi Gustav Nottelbohm, obținând licen^la în muzicologie, dirijat coral ^oi compozi^lie. Un prieten apropiat al lui Johannes Brahms, el a devenit executor al acestuia din urmă cu trimitere la mo^otenirea lui muzicală. El a fost director la Arhiva ^oi Biblioteca *Musikfreunde der Gesellschaft de la Viena* (1887-1927), profesor la Conservatorul vienez (1896-1909), ^oi corespondent muzical pentru *London Musical Times* (1901-1908).

Musical connections of the Romanian Principalities with Austria in the first half of the 19th century

Abstract

During the nineteenth century there was a musical migration from cities such as Vienna, Milan, Venice and Prague towards the south and east. This migration was noticeable in Serbian, Hungarian, Greek and Bulgarian cities. A similar phenomenon took place in the Romanian world also. The present article aims at proving that such a transfer also occurred on Romanian territory and that it was not an accidental phenomenon, but part of the deeper process of political, social and cultural change suffered by the country after the second decade of the nineteenth century.

A large number of the foreign visitors present in Romanian musical life of the time were from Austria. Indeed, in those days, Vienna mostly „*exported*” performers rather than music. International contacts with Romania during this period were mainly economic and cultural in nature. On the cultural level, ties developed in both directions: on the one hand, Romanian intellectuals went to Vienna to study or publish Romanian writings; on the other hand, Viennese and Austrian artists took up temporary or permanent residence in the Romanian provinces. They were mainly specialists in architecture and music, fields in which there were not enough local professionals. These musicians were obviously very active in the musical life of the Romanian provinces. How can this be explained? In the 1830s and 1840s, there were few qualified and experienced musicians, and education institutions were just emerging. In this precarious situation, typical of any beginning, calls for help from existing musicians came „*from everywhere*”: in ensemble work, in teaching, as solo performers and *Kapellmeisters*; as composers, they were expected to write music for the most diverse occasions.

Apart from activities led by musicians who had settled in the Romanian provinces, contact points were largely through theater company tours and concert players stopping in south eastern Europe to visit Romanian cities. During their travels through Eastern Europe, famous artists often gave concerts in the Romanian provinces. The most interesting aspect of their passage through these lands was that, having the occasion to listen to Romanian folklore music and wishing to more closely connect with their audiences, they composed small pieces with folkloric themes, among the first of their kind, undoubtedly with great documentary value.