

Petre-Marcel VÂRLAN

CONTRIBUȚII LA CUNOAȘTEREA COMPOZITORULUI BRAȘOVEAN TUDOR CIORTEA

Brașovul reprezintă matca de simțire și cultură – binecuvântat în istoria României și a neamurilor care conviețuiesc pe aceste meleaguri – din care au izvorât o seamă de mari muzicieni. Alții, precum Anton Pann ori Ciprian Porumbescu, au sorbit din preaplinul său și au nemurit prin lucrarea lor obște brașoveană.

Unul dintre cei care au văzut lumina zilei și a colii scrise cu note muzicale la Brașov, așternându-și apoi tot aici loc de veșnică odihnă la umbra brazilor văii Șcheilor, a fost Tudor Ciortea (28 nov. 1903-13 oct. 1982).

În cele ce urmează ne-am propus să portretizăm prin linii de esență personalitatea creatoare a acestui fiu de seamă al Brașovului și al României.

Încă din anii copilăriei, Tudor Ciortea a fost atras de muzică, printr-o atentă și pasionată îndrumare din partea mamei, inițiată în casa părintească și continuată cu competență apoi de muzicieni de seamă ai culturii muzicale naționale și universale în mediul gimnazial, liceal și universitar.

După cum afirmă în notele memorialistice¹, în compoziție a pornit pe o potecuță, în deceniul al treilea, când caietul de exerciții după „excelentul Tratat” – cum îl apreciază chiar compozitorul – al lui Ludwig Thuille a constituit „un prim îndemn spre compoziție”. Tudor Ciortea mărturisește cum, prin 1920, a „îndrăznit” să creeze mici lucrări, ca lieduri și piese pentru pian.²

Între 1924 și 1927, fiind student la Universitatea din Bruxelles, a „pus pe note un stoc mărișor de muzică”³, în care răzbătea dorul de țară, într-o manieră care, fără să-și dea seama atunci, constituia „un început firav” al stilului său de a scrie o muzică românească. Era un început „ca orice pionier, [...], singuratec și prea încrezător în forțele proprii”. Față de primele încercări, din timpul liceului, care erau „copii aproximative ale romanticilor germani (îndeosebi Schumann)”, compozițiile realizate în Belgia erau „mai mult improvizatii la pian, ivite dintr-o nestăvilită fantezie a tinereții”⁴. Acestea erau: *Impresii de la țară* – ecouri ale momentelor din copilărie petrecute în Cojocna (Cluj), satul bunicului Tudor Ciortea, *Preludii* și o sonată numită de autor *Nostalgica*, din cauza dorului de patrie care îl măcina și care trecuse în sunetele ei, toate aceste lucrări nepăstrându-se. Abia la Paris se prezintă ca un potențial creator, una dintre aceste lucrări – *Joc țigănesc* (prezentată în 1926) – rămânând până astăzi în repertoriul pianistic, mai ales cel școlar, alte două fiind lieduri pe versuri de Octavian Goga și Vioara Ciordaș.

Întors în țară, a urmat o pauză destul de mare, în care și-a adunat forțele: „Mi-am reciclat, cum se spune astăzi – cunoștințele tehnice și am pornit din nou la drum, un drum mai neted, pe care am marcat, într-un ritm destul de strâns – itinerarul propriei mele aventuri în lumea creației muzicale” – relatează compozitorul⁵.

Martor al realităților naționale ardelenesti ale începutului de secol XX, Tudor Ciortea a adoptat firesc folclorul românesc drept osatura esteticii creației sale muzicale. T. Ciortea a parcurs nivelele relaționării cu folclorul, transgresându-le atât în plan cronologic, vertical, în etapele devenirii operei sale, cât și orizontal, în aceeași lucrare, în momentele devenirii piesei considerate individual.

¹ Interviu pentru televiziune (21 februarie 1971), transcriere în: T. Ciortea, *Permanențele muzicii* (ediție, prefață și note de Ileana Rațiu), București, Ed. Muzicală, 1998, p. 148.

² Despina Petecel, *Compozitorul Tudor Ciortea*, în „Muzicienii noștri se destăinuie”, București, Ed. Muzicală, 1990, p. 96.

³ Vezi nota 1.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

Diferite genuri ale creației sale au constituit laboratorul prefacerilor pe etape ale esteticului și limbajului muzical. În perioada citatului folcloric și a creației în spirit folcloric, plasată între 1947 și 1953, lucrările pentru pian și cele dedicate vioarei și violoncelului, ca și cele pentru formații camerale, precum *Cvartetul de coarde nr. 1* și *Trio pentru vioară, violoncel și pian*, la care se adaugă lucrarea pentru orchestră simfonică *Suita maramureșeană*, au constituit mediul formării componistice. În această perioadă s-au manifestat și tendințe colaterale, care îmbină reminiscențe neo-romantice, în care aflăm și trăsături ale liedului lui G. Dima, cu linia modal-folclorică – în liedurile pe versuri eminesciene.

Abia după această perioadă a avut loc un salt stilistic deosebit, inaugurat de liedul *Umbra* (1955), dar neanunțat de *Cvartetul de coarde nr. 2* (1954) sau de *Balada pentru violoncel și pian* (1955). Ba chiar sunt piese – precum *Cvintetul de coarde și pian* (1957) sau chiar în mult mai târziu octet *Din isprăvile lui Păcală* (1961) – în care se fac resimțite reverberații stilistice, de intensități diferite, ale etapelor precedente. Genul cameral instrumental și cel simfonic apar ca mai ponderate în preluarea nivelului pe care estetica și limbajul muzical îl atinseseră în genul liedului. O mențiune aparte se cuvine să facem aici *Concertului pentru orchestră de coarde* (1958), care reprezintă o turnură neo-clasică a compozitorului, într-un moment în care – în creația românească – se manifesta acest curent.

Trebuie să arătăm, totuși, că nici genul liedului nu relevă o producție cu un stil unitar. Compozitorul avea capacitatea de a-și modela limbajul după tematica abordată, producând fluctuații în planul estetic și limbajului muzical. În acest context, cele *Trei cântece pe versuri de Li-Tai-Pe* (1957) fac rapel – în anumite aspecte – la elemente stilistice anterioare celor *Trei ghicitori* (1956).

Dar, dincolo de aceste diferențieri inerente, în această perioadă a deceniului 1955-1965, laboratorul principal de creație devine genul liedului. De acum încolo, acesta devansează în planul estetic și al tehnicii componistice toate celelalte direcții ale creației sale. Astfel, în 1955, când scria liedul *Umbra*, într-un limbaj evoluat, cele *Trei piese pentru pian (Elegie, Capriciu, Poveste)*, compuse în același an, manifestau un stadiu intermediar.

Un nou schimb de ștafetă în prefacerea stilistică are loc în 1967, când ciclul pentru pian *De-ale copiilor* (1967) folosește serializarea, deschizând drumul unei lărgiri considerabile a cadrului modal, pe drumul făuririi sintezei serialismului modal. Genul liedului, care atinsese nivelul gândirii muzicale geometrice încă din 1955, rămâne în cadrul acestuia până la confirmarea serială în liedul *Roata* (1976).

În celelalte genuri, cvintete pentru suflători de alamă (1970) și cel pentru clarinet, coarde și pian (1972) ca și *Variațiunile pentru pian și orchestră* (1970) sau *Concertul pentru clarinet și orchestră* (1972) se află într-un stadiu intermediar. În același timp, compozitorul își îndreaptă din nou atenția către etape stilistice vechi pentru a face o reluare contemporană. În această direcție apar *Partitele nr. 1 și nr. 2* pentru orgă (1973), lucrări de orientare neo-preclasică, în care își propune să îmbine tehnica scriiturii organale preclasice cu modalismul folcloric românesc.

După aceasta urmează etapa pe deplin serială, manifestată de *Cvartetul de coarde nr. 3* (1975), urmat de *Cvartetul de coarde nr. 4* (1977) împreună cu următoarele, care afirmă serialismul modal, până la ultima lucrare, *Sextet pentru suflători, violoncel și contrabas* (aug. 1982). Dar se produc și acum divagații de la acest nivel stilistic, prin cele *8 Madrigale pe melodii ale luthiștilor spanioli din sec. XV-XVI* (1978), unde neo-modalismul atinge aria muzicală iberică, ca și prin *Suita pentru orchestră de cameră Creangaiana* (1980) și *Simfonia sylvană* (1980), lucrări care reiau tema citatului. Apelăm din nou la statistică pentru a detalia creația sa muzicală: în cele peste 111 de opusuri, aflăm 79 lieduri în formule variate, pentru solist și pian sau în diverse ansambluri camerale, alături de 14 lucrări corale; între cele aproape 30 de piese pentru pian se află o sonatină, 3 sonate și 4

suite pe teme folclorice. Dintre cele 44 de lucrări camerale instrumentale, 17 piese sunt dedicate vioarei, violei, violoncelului, contrabasului, flautului, clarinetului, trompetei, cornului și orgii. Între acestea își află locul și cele cinci cvartete de coarde, octetul *Din isprăvile lui Păcală* și trei cvintete. Cantata de cameră *Imnele Transilvaniei* pentru soliști, cor mixt și orchestră de alămuri, *Suita maramureșeană* pentru orchestră simfonică, *Concertul pentru orchestră de coarde*, *Passacaglia și Toccata pentru orchestră*, *Variațiuni pentru pian și orchestră pe o temă populară*, *Concert pentru clarinet și orchestră*, *Simfonieta sylvană*, suita pentru orchestră de cameră *Creangaiana (Amintiri din copilărie)* se regăsesc în lista lucrărilor simfonice (10) sau vocal-simfonice (2).

În plan stilistic, am putea concluziona că, deși s-a plasat într-un curent neo-folcloric impregnat cu tenta unui impresionism românesc, bazat pe non-conflictual, creația muzicală a lui T. Ciorța cuprinde sugestii armonice ample și diverse, în care, pe fondul moștenirii enesciene și al unei școli muzicale franceze, s-au implantat viziuni noi, preluate de la B. Bartók, O. Messiaen și de la școala rusă: Igor Stravinski, Serghei Prokofiev, Nikolai Rimski-Korsakov ș.a.

Totuși, a fost un fin cunoscător al științei muzicii, un savant – s-ar putea spune – care i-a fascinat pe studenții săi de la Conservatorul bucureștean prin cunoștințele profunde ori prin pertinentele sale opinii muzicologice expuse în studiile și articolele tipărite de-a lungul anilor.

Direcțiile în care Tudor Ciorța s-a manifestat muzicologic sunt diverse: critică muzicală, istoriografie muzicală, analiză muzicală. Într-o enumerare statistică, între cele 159 de contribuții muzicologice, am evidenția: 42 cronici muzicale, 26 eseuri cu teme estetice, 16 cu teme din istoria muzicii, 7 studii diverse, 19 conferințe muzicologice, 23 de prezentări, 10 interviuri, 4 recenzii, colaborarea la realizarea *Dicționarului de termeni muzicali* și monumentală monografie analitică *Cvartetele beethoveniene*.

Activitatea sa muzicologică beneficiază de calitățile sale de fin observator al creației muzicale. Spre exemplu, materialul de sinteză intitulat *20 de ani de viață nouă în creația muzicii simfonice și de cameră la noi*⁶, dincolo de unele „manierisme” ideologico-politice, specifice timpului, îl arată ca pe un critic muzical cu o deosebită acuitate a viziunii artistice în referințele pe care le face asupra unora dintre creațiile compozitorilor contemporani cu el: Sigismund Toduță⁷, Mihail Jora⁸, Paul Constantinescu⁹, Marțian Negrea¹⁰, Zeno Vancea, Ion și Gheorghe Dumitrescu. Dintre mai tineri, sunt citați Th. Grigoriu¹¹, Tiberiu Olah, Ștefan Niculescu, Doru Popovici, Aurel Stroe, Anatol Vieru ș.a. În unele referiri, Tudor Ciorța conturează succint, în câteva fraze, contribuția componistică a lucrărilor acestora la dezvoltarea școlii naționale de compoziție, demonstrând profunzime și cunoașterea orientărilor tradiționale și a celor mai novatoare în tehnica de creație a timpului. Formarea perspectivei largi asupra creației muzicale românești – dar și universale – a fost posibilă și datorită concertelor-lecție susținute de muzician. Însemnările rămase evidențiază o paletă largă a creatorilor din care a oferit exemplificări pentru aserțiunile teoretice făcute, cum au fost selecțiunile din diferiți autori pentru unul dintre concertele-lecție: Francesco da Milano, Thomas Crecquillon, Gérard de Turnhout, Sixt Korgel, J. S. Bach, iar dintre români – George Enescu, Paul Constantinescu, Liviu Glodeanu, Mihail Jora, Tiberiu Olah, Anatol Vieru și Theodor Grigoriu.¹²

Pentru o mai corectă apreciere a creației muzicale naționale, T. Ciorța preconiza depășirea unei simple inventarieri a acesteia, pe decade, după vârsta autorilor, inventariere pe care o considera „cu totul nesemnificativă”, cerând în schimb să se facă „un fel de fenomenologie a creației românești în

⁶ Document nedatat, dactilografiat, aflat în arhiva Muzeului Bisericii Sf. Nicolae din Brașov [în continuare Arh. M. B. Sf. N. Bv].

⁷ Citat cu *Simfonia a 3-a (Ovidiu)*.

⁸ Citat cu baletul *Întoarcerea din adâncuri*.

⁹ Citat cu *Simfonia ploieșteană*.

¹⁰ Citat cu *Simfonia primăverii* și cele patru tablouri simfonice *Din Munții Apuseni*.

¹¹ Citat cu lucrarea simfonică *Omagiu lui George Enescu*.

¹² Menționați în ordinea în care apar în documentul *Exemplificări pentru concert-lecție*, aflat în Arh. M. B. Sf. N. Bv.

muzică”¹³, fapt pentru care ar fi necesară cunoașterea creației muzicale „la zi”, fapt aproape imposibil de realizat, de vreme ce ultimele lucrări sunt tipărite sau cântate abia după câțiva ani de la crearea lor. În același timp, se declara în dezacord cu uzanța de a se discuta despre un creator notoriu prin înșiruirea ultimelor creații, fără ca acestea să fi fost și ascultate.

În investigația muzicologică, Tudor Ciortea avea în vedere două etape: precizarea elementelor de bază ale limbajului muzical, a microstructurilor care stau la baza tematicii și parcurgerea unui drum invers – cum formulează compozitorul –, „o sinteză reductoare prin care să se stabilească vectorii principali ce asigură vehicularea simbolurilor muzicale de-a lungul operei”¹⁴.

În cazul muzicii românești, T. Ciortea avea viziunea unei analize fenomenologice a sentimentului „de vaer, dor, alean, de «of» valah, [care] ne-ar pune la îndemână câteva criterii importante pentru a caracteriza stadiul și specificul culturii românești”¹⁵.

Multe note, însemnări, spicuiuri, încheiate pe o tematică sau disparate, înfățișează orizontul teoretic vast al muzicianului, familiarizat cu conceptele antichității (*harmonia, diapason, tropos, modus, ethos*, armonia sferelor), cu subliniere pe valoarea pedagogică a muzicii la vechii elini, și pe legătura, din perioada medievală, dintre muzică și filosofie, muzică și științele exacte (matematică, fizică și astronomie). La acestea se adaugă cunoașterea evoluției gândirii teoretice și estetice, în cursul diferitelor epoci creatoare. Unele dintre concepte (*musica instrumentalis, musica mundana și musica humana*) apar însă ușor transfigurate, prin comparație cu alți autori¹⁶, fără a denatura însă sensul primar al acestora¹⁷. În același timp, fiind la curent cu tehnicile de elaborare muzicală practicate în lume, trece în revistă procedeul matematic stochastic aplicat de Yannis Xenakis. Demonstrează erudiție și în referatele întocmite cu privire la aprecierea unor teze de doctorat. În multe cazuri, T. Ciortea a făcut adăugiri pertinente, care ilustrează o informare largă, chiar în domeniul abordat de autorul în cauză.

Cercetătorul Tudor Ciortea resimțea lipsa unui „for centralizator”, a unei biblioteci centrale cu caracter de specializare, de tipul marilor biblioteci muzicale din lume, care să asigure inventarierea surselor de documente (manuscrise și tipărituri), a lucrărilor de muzică, ca și a problemelor generale și speciale de muzicologie ale cercetătorilor noștri. În însemnările sale, amintind că Uniunea Compozitorilor dispune de un centru de documentare asupra creației curente (biblioteca de împrumut), Tudor Ciortea observă că nu se realizează prelucrarea datelor din revistele de profil care parvin din străinătate, prelucrare care ar trebui să aparțină acestei biblioteci centrale de specialitate¹⁸.

Ca viziune asupra demersului muzicologic, așa cum înțelegea Tudor Ciortea să fie făcut, considerăm că sunt de interes și propunerile pe care le-a adresat profesorului Sigismund Toduță, printre care și aceea de întocmire a unui *regulament interior în cadrul comisiei de doctorat, în funcție de care să se aprecieze valoarea tezelor*.

Evocând personalitatea lui T. Ciortea, trebuie să avem în vedere nu numai creația muzicală sau muzicologică, ci și strădania sa pentru efortul de propășire spirituală prin muzică, efort îndreptat și spre orașul său natal. În această calitate, T. Ciortea rămâne în memoria viitorimii ca promotor și fondator al Festivalului Internațional al Muzicii de Cameră de la Brașov, sarcină pe care și-a asumat-o alături de alți muzicieni brașoveni, precum Liviu Teodor Teclu, Norbert Petri, Wilhelm Georg Berger, pentru a cita doar pe câțiva. Pornită din marea dragoste pe care o avea pentru urbea natală, Tudor Ciortea a desfășurat o intensă activitate de susținere a dezvoltării spirituale a

¹³ *Schiță pentru un articol în „Contemporanul”*, document dactilografiat, aflat în Arh. M. B. Sf. N. Bv.

¹⁴ Referat cu privire la o teză de doctorat, document dactilografiat, aflat în Arh. M. B. Sf. N. Bv.

¹⁵ *Însemnări răzlețe. Vaerul muzicii românești*, document dactilografiat, aflat în Arh. M. B. Sf. N. Bv.

¹⁶ Dintre care am cita, în acest caz, pe Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, București, Ed. Meridiane, 1978, vol. II, p. 190.

¹⁷ *Pentru simpozionul din 8 iulie* [s.a.], document dactilografiat, aflat în Arh. M. B. Sf. N. Bv.

¹⁸ *B. Bartók (Riemann)*, după cum este intitulată fișa respectivă, document dactilografiat, aflat în Arh. M. B. Sf. N. Bv.

Brașovului. Despre munca de pionierat în susținerea unui lobby favorabil creării Festivalului, în acele vremuri de conducere centralizată a țării, inclusiv în domeniul cultural, Tudor Ciortea scria, în 1979: „Prin 1966 mi-am permis să anticipez un vechi deziderat care era și al valorosului nostru dirijor George Georgescu, acela de a crea la poalele Tâmppei un «Salzburg al României». Trecutul bogat al culturii muzicale, precum și pitorescul montan al urbei noastre permiteau această asociere cu citadela de la malurile râului Salzach, unde a răsărit geniul mozartian. Vechea dorință s-a împlinit. [...] Așteptăm Festivalul de muzică de cameră de la Brașov ca o sărbătoare a culturii românești. [...] Este un început modest dar bine trasat pe un drum pe care, dacă îl urcăm, vom atinge culmi cu nebănuite perspective pentru viitorul muzicii noastre. Este o urare și un îndemn din partea unui vechi rapsod brașovean care a avut o bună intuiție a frumoaselor realizări ce au urmat”¹⁹.

Interesant de remarcat este capacitatea cu care compozitorul a previzionat unele dintre formele de manifestare ale Festivalului, influențând astfel, suntem siguri, concretizarea lor mai târziu. În 1968, cu doi ani mai devreme ca prima ediție a acestuia să se desfășoare, T. Ciortea anticipa „folosirea unor colțuri pitorești din oraș sau împrejurimi, fie naturale («Pietrele lui Solomon», etc.) fie mărturii istorice ale iscusinței localnicilor (Bastionul Țesătorilor, Cetatea Brașovului, apoi cetățile Branului, Râșnovului, Feldioarei, etc.) pentru montarea unor piese scurte realizate la un înalt nivel artistic...”²⁰ De altfel, viziunea sa era completată cu elemente moderne de management artistic, prin asocierea la Festival a unor manifestări complementare precum expozițiile de partituri și discuri, cele de artă plastică și de documente istorice, „spre satisfacerea vizitatorilor atât de numeroși în sezonul turistic”.

Scurta creionare a personalității creatoare a muzicianului brașovean T. Ciortea nu se poate încheia fără a desfășura dovezile prin care meritele sale profesionale au fost recunoscute de-a lungul timpului: Mențiunea I la Concursul „George Enescu” (1946), Premiul de Stat (1955), Premiul II al Ministerului Învățământului (1957), Premiul de Stat cl. a II-a (1957), Premiul George Enescu al Academiei, în 1964, un premiu pentru madrigalul *Cântec în doi*, pe versurile lui L. Blaga (1968), un alt premiu pentru cantata *Din Imnele Transilvaniei*, pe versuri de Ioan Alexandru (1979), la care s-au adăugat titlul de Maestru Emerit al Artei (1964), Ordinul Meritul Cultural cl. a II-a (1966), Premiul Ministerului Învățământului (1970), Marele Premiu al Uniunii Compozitorilor (1981).

Tudor Ciortea a activat ca membru în Comitetul Internațional al Muzicii (1968) și președinte al Comitetului Național al Consiliului Internațional al Muzicii (1968); director al Cursului de Muzică la Universitatea Populară București; membru în Consiliul artistic al Direcției muzicale din Comitetul de Radiodifuziune și Televiziune; membru în Comitetul de organizare și în juriile primelor cinci ediții ale Festivalului și Concursului Internațional „George Enescu” (desfășurate din 3 în 3 ani, începând din 1958 și până în 1970). De asemenea, a participat la numeroase festivaluri și congrese de specialitate, din care amintim: Festivalul de muzică „Primăvara caucaziană” (Tbilisi, 9-25 mai 1958), Festivalul internațional de muzică de la Zagreb (12-23 mai 1964), Concursul de muzică instrumentală „Marguerite Long – Jacques Thibaud” (Paris, 20-27 iunie 1965), Festivalul internațional de muzică nordică (Stockholm, 19-29 sept. 1968), Congresul Consiliului german de muzică (Stuttgart, 16-19 oct. 1968), Festivalul de muzică contemporană de la Donaueschingen (20-22 oct. 1968), Congresul Consiliului internațional al muzicii – C. I. M. (Rotterdam, 18-26 iunie 1966).

¹⁹ T. Ciortea, *O aniversare semnificativă*, în vol. „Permanențele muzicii”, pp. 136-137.

²⁰ T. Ciortea, *Vocația viitorului*, în vol. „Permanențele muzicii”, p. 126.

Împletindu-și viața personală într-o simbioză sufletească și profesională de invidiat cu sufletul său pereche Vera Proca-Ciortea, dar și cu misiunea sa de dascăl ori cea de breaslă în cadrul Uniunii Compozitorilor al cărui vicepreședinte a fost între anii 1963 și 1968, T. Ciortea a știut să fie parte din inima neamului său.

De aceea, avem convingerea fermă, siguranță fundamentată pe analiza coordonatelor creației lui, că amintirea personalității sale va cunoaște o prețuire crescândă, că figura luminoasă a acestui mare fiu al Brașovului și al culturii naționale și universale își va ocupa treptat locul pe care îl merită în conștiința neamului.

Abstract

Brasov is a cultural and ethnical spring, blessed by the history of Romania and its inhabitants; it is the place out of which a lot of great musicians emerged. The origins of some other musicians like Anton Pann and Ciprian Porumbescu are also in Brasov and their contributions to the community are highly appreciated by the people living in Brasov.

Tudor Ciortea (28th November 1903-13th October 1982) was one of the important figures born in Brasov; he was buried under the shade of the fur trees in Schei valley.

Since a child, Tudor Ciortea was attracted by music; he was first initiated in the parental home under his mother attentive and passionate guidance, later on his instruction being completed by famous musicians of the national and world musical culture in middle school, high school and faculty.

Tudor Ciortea witnessed the national historical facts in Ardeal at the beginning of the XXth century; he naturally adopted the Romanian folklore as the core of the aesthetics in his musical work. The composer went over the levels of the interaction with the folklore which he transgressed chronologically, both vertically during the stages of the development of his work and horizontally, in the same work, while the very special score was under the process of creation. Besides this component part, his musical work – which comprises over 111 works – shows T. Ciortea's appreciation for his great forerunner, George Enescu. He took over some of his stylistic procedures, as well as the modern composition means, the atonality and the atonal serial music, the geometrical thinking, (which is a reflection of T. Ciortea's concern for the renewal of his own musical language).

The research deals with a division into periods of the composer's work with emphasis on the stylistic components under which it is situated.

The musical work is also briefly analyzed, as T. Ciortea is the author of 159 musicological contributions of various genres: musical chronicles, aesthetical essays, essays focused on the history of music, conferences and musicological presentations, interviews, reviews and various researches, opuses like the great analytical monograph *Cvartetetele beethoveniene*.

There is another special and not less important aspect in the composer's life, namely his university didactic activity within the guild of Romanian musicians as vice president (1963-1968) of the Composers Union, as a member of some international musical organizations, of some prestigious musical competitions, as well as the prizes and the decorations he was awarded during his activity.