

Petre-Marcel VÂRLAN

CRITICA MUZICALĂ ÎN CONDEIUL COMPOZITORULUI BRAȘOVEAN TUDOR CIORTEA

Compozitorul Tudor Ciortea¹ a încercat, cu multă artă, pana de critic muzical, mai ales în anii deceniului al patrulea și primii doi ai deceniului cinci. În evoluția personalității sale, era momentul unei dospiri muzicale, al unei maturizări interioare, din care răzbăteau în afară – sub forma articolelor în care consemna, într-o manieră superioară, cea a criticii muzicale – ecouri ale evenimentelor culturale la care asista. După ce, în anul 1940, aprecia critica muzicală ca fiind „în mod obișnuit, un larg rechizitoriu asupra vieții muzicale” și că poziția ei rezidă „nu atât în cadrul teoretic al normelor estetice, cât mai ales în zona bunului gust, cu care se intuiește justa apreciere a valorilor”², într-o formulare mult mai târzie³ – presupunem că din deceniul al șaselea –, criticul muzical T. Ciortea își expune crezul acestei vocații: consideră că, la modul ideal, un critic muzical ar trebui să întrunească „într-o virtute unică **intuiția compozitorului, știința muzicologului și iscusința interpretului (dirijor sau solist)**”. La acestea s-ar mai adăuga și „pana versată a scriitorului”. A cere aceste calități criticului muzical înseamnă că – după cum preciza Ciortea – „am cere însă cam mult de la criticii noștri”.

Întrunea criticul muzical Tudor Ciortea aceste calități? Credem că răspunsul este afirmativ, întrucât era un om de o rară cultură, avea intuiția compozitorului – pe care a probat-o mai târziu, în anii când s-a dăruit total compoziției; avea știința muzicologului – pe care a demonstrat-o în studiile profunde dedicate creației enesciene și, nu în ultimul rând, creației de cvartete de coarde beethoveniene; pana scriitorului este atestată de frumusețea exprimărilor sale literare, de un calm ardelenesc dublat, am putea spune, de o dulceață de grai moldav. Pentru iscusința interpretului ne stă mărturie relatarea unuia dintre foștii săi studenți: „Noi priveam, ascultam fascinați **cum cântă la pian, cum retrăiește, pentru propria plăcere, muzica, îi pierdeam vocea în sunetul muzicii. Tudor Ciortea nu se comporta ca un pianist de profesie, deși avea agilitatea acestuia**”⁴.

De asemenea, cerea unui critic muzical „să nu cadă în păcatul unor compozitori care imită anumite modele de tehnică fără să le treacă prin filtrul personalității lor”. Criticul trebuie să aibă o cultură universală temeinică, să cunoască diferitele stiluri, precum și semnificația noilor curente muzicale, toate integrate într-o viziune estetică, adecvată fenomenului cercetat. Pentru că criticul – considera T. Ciortea –, mai mult decât compozitorul și muzicologul, trebuie să aibă o orientare mai generală în cultură, el făcând legătura între creator și receptor. Deplânge faptul că, la noi, criticul muzical este lăsat „să-și fundeze singur baza științifică a determinărilor sale **axiologice**”, fapt dificil mai ales în cultura muzicală contemporană, când volumul de informații este în continuă

¹ Compozitor român – brașovean prin naștere –, Tudor Ciortea (1903-1982) a fost o figură marcantă a muzicii românești din a doua jumătate a secolului al XX-lea, atât din postura de compozitor, cât și din aceea de profesor universitar. Din cele peste o sută de lucrări muzicale compuse, aproape două treimi sunt liederuri, ceea ce – numeric, dar și valoric – îl plasează, alături de Mihail Jora, între cei mai de seamă creatori români ai acestui gen. În ceea ce privește creația muzicologică, Tudor Ciortea este autorul a peste 150 de studii de mai restrânsă sau mai amplă întindere, critică muzicală, diferite articole muzicologice și conferințe pe diverse teme.

² *Bach văzut de critici contemporani*, în „Chemarea vremii”, 21 nov. 1940; republicat în: Tudor Ciortea, *Permanențele muzicii*, îngrijire de ediție, prefață și note de Ileana Rațiu, București, Editura Muzicală, 1998, p. 220. Cităm și articolul din publicațiile vremii pentru a da cititorului reperul temporal.

³ *Despre criticii noștri muzicali*, document dactilografiat, aflat în arhiva Muzeului Bisericii Sf. Nicolae din Brașov (M.B.S.F.N.).

⁴ Gr. Constantinescu, *Oglindirile unei vieți – Tudor Ciortea*, București, Academia de Muzică, 1997, p. 104.

creștere. De aceea, există riscul unui fel de provincialism. Cere criticului „*să se ferească de păreri aproximative, de locuri comune care nu au nici o semnificație*”.

Articolele de critică muzicală comentează evenimentele cuprinse în perioada anilor 1934-1969⁵, perioadă din care surprinde publicistic unele dintre manifestări, probabil cele care i s-au părut mai importante. Cu puține excepții, marea majoritate a acestora se plasează în anii de până la cooptarea sa în mediul academic și muzical oficial, fiind – credem – un mijloc de refulare artistică, dar și de introspecție reflexivă a muzicii audiate, elemente benefice în formarea sa ca muzician complex. Protagonistii evenimentelor muzicale consemnate sunt George Enescu – ca dirijor și instrumentist –, violoniștii Jeanne Gautier și Ion Voicu, pianiștii Ovidiu Drimba, Alexandru Demetriade, Leopold Münzer, Nadia Chebab, François Lang, Walter Giesecking, Silvia Șerbescu, Wilhelm Kempff, Monique Haas, violonceliștii Gaspar Cassado și Radu Aldulescu, cântăreața Elisabeth Schumann, dirijorii Alfred Alessandrescu, Theodor Rogalski, Ionel Perlea, Ion Nonna Otescu, George Georgescu, Constantin Bugeanu, Ekitai Ahn, Sașa Popov, formația corală de copii „Regensburger Domspatzen” ș.a.

În limbajul folosit, critica muzicală a lui T. Ciorțea realizează un echilibru între termenii de specialitate și limbajul comun. În unele cazuri, pentru a fi util cititorului de rând, instruindu-l, muzicianul recurge și la termeni de specialitate, cărora le redă, în paranteză, înțelesul⁶. Comparând producția sa în acest gen muzicologic cu cea a câtorva muzicieni de marcă ai timpului, constatăm că, spre deosebire de articolele lui C. Brăiloiu – care l-a precedat în consemnarea faptului muzical – sau ale lui George Breazu, care constituie – la rândul lor – o parte a frescei muzicale a aceluiași timp⁷, limbajul lui T. Ciorțea nu este atât de sec, dominat de aspectul tehnicist. Compozitorul nu se rezumă la comunicarea strictă a ideii critice, ci o cizează cu artă literară. Nici ca lungime, articolele sale nu sunt pe potrivă celor produse de muzicienii menționați mai sus, dar suplinesc acest aspect printr-o densitate mare de observații pertinente, care demonstrează deopotrivă un fin simț al observației, cultură generală și muzicală. În ceea ce privește stilul literar, limbajul folosit atinge o expresivitate poetică deosebită, care dă un farmec aparte articolelor, devenind, pe alocuri, adevărate poeme în proză: „*Sunt totuși culmi peste care duhul lui păstorește mai cu drag*”⁸ – scria, spre exemplu, despre Enescu; sau formularea metaforică în conturarea evoluției muzicale a pianistului Alexandru Demetriad: „*Calea pe care merge duce încă prin desișul plin de farmec al singurătății. O ieșire spre alaiul drumului mare îi sperie deocamdată firea*”⁹. În această privință avem certitudinea că îi depășește pe antecesorii săi, care apar mai mult ca muzicologi, oameni de știință, comparativ cu Tudor Ciorțea, al cărui lirism creator se vedește cu sensibilitate și în formulările eseistice, cu tematică muzicală – cum suntem tentați să le numim. În ciuda acestei nunțări particulare, criticul și cronicarul muzical Tudor Ciorțea a relevat atât o *educație tehnică*, cât și o *cultură muzicală*, cerințe formulate de un alt exigent muzicolog –

⁵ Există posibilitatea să fi făcut note și mai târziu. În arhiva M.B.Sf.N. Brașov se află un document dactilografiat, intitulat *Câteva prime audiții din stagiunea trecută, 1974-1975*, fără indicarea unei eventuale publicări. Sunt trecute în revistă lucrări ale compozitorilor S. Toduță, W. Berger, Șt. Niculescu, N. Brînduș, Dan Constantinescu, A. Rațiu, L. Alexandra Șaptefrăți și, amintind doar, câteva lucrări corale ale altor compozitori.

⁶ *Cheruvimii Domului din Regensburg*, în „Gând românesc”, nr. 10-11/1936, inclus și în *Permanențele muzicii*, pp. 265-266.

⁷ O scurtă perioadă, între anii 1940 și 1942.

⁸ *Concertele George Enescu*, în „Gând românesc”, nr. 10-11/1936, republicat în *Permanențele muzicii*, p. 263.

⁹ *Recitalul pianistului Alexandru Demetriad*, în „Evenimentul”, III, nr. 1016, 8 martie 1942, republicat în *Permanențele muzicii*, p. 280.

Constantin Brăiloiu¹⁰ – pentru a putea înfăptui actul de mare responsabilitate al aprecierii prezenței artistice muzicale.

În cazuri rare, termenii nu sunt cei proprii ideii. În acest sens, putem cita ușoara ambiguitate a unui comentariu în care credem că, referindu-se mai mult la scriitura specifică, T. Ciortea utilizează formularea „*tehnică instrumentală de quartet*”¹¹.

O categorie aparte de articole sunt cele dedicate aparițiilor artistice ale lui George Enescu. Acestea sunt pătrunse de admirația muzicianului față de impozanta personalitate, în care vede pe singurul artist român care „*poartă destinul marilor semnificații*”¹². Îi admiră dăruirea, „*parcă din ce în ce mai hotărâtă a acestui mare duh, împlinind rosturi care mai târziu, în perspectiva distanței, vor apărea ca atâtea puncte de reazăm în destinul muzicii românești*”¹³. Subliniază, cu discreția care-l caracterizează, faptul că – într-o serie de patru concerte de muzică de cameră – „*Maestrul Enescu a strecurat de fiecare dată câte o lucrare românească pentru vioară și pian*”¹⁴.

Condeiful criticului muzical Tudor Ciortea se arată la fel de hotărât în caracterizarea actului muzical ca și cel al compozitorului care va deveni mai târziu. Cu toată admirația nemărginită pe care o nutrea pentru Enescu, criticul nu trece cu vederea unele neîmpliniri muzicale, nici chiar atunci când acesta era protagonistul evenimentului. Spre exemplu, relația muzicală dintre marele violonist și companioana sa muzicală, Muza Ghermani-Ciomac, în Concertele George Enescu este conturată astfel: „*Acompaniatoarea [...], nu a avut norocul să-l întâlnească pe maestrul nostru în cea mai bună dispoziție pentru sonatele de Brahms (re minor) [...]*”¹⁵ și de Beethoven (*Sonata Kreutzer*). „*O fatalitate a imponderabilelor sufletești – continuă cronicarul – cari țin de aceeași sursă a marii inspirații*”¹⁶ (s.n.). Sau interpretarea, de către Enescu – sub bagheta lui Alfred Alessandrescu – a *Concertului pentru vioară și orchestră în Re major* de Beethoven, în a cărei primă parte „*orchestra părea o umbră anemică ce-și urma cu o distanță respectuoasă vlăguitul concertist. În schimb, în părțile de tutti, pintenii dați aceleiași sfieli nu și-au găsit liniștea decât în acordul final al inutilei zăpăceli. **Larghetto-ul** mai unitar, dar în **Rondo-Allegro** aceeași lipsă de nerv și subliniere a orchestrei. Putem spune, și fără vreo intenție de ironie, că părțile cele mai reușite ale concertului au fost cadențele în solo*”¹⁷. De altfel, în destule consemnări, autorul reproșează orchestrei lipsa de participare, așa cum o face în 9 ianuarie 1941¹⁸, privind execuția *Simfoniei în re minor* de R. Schumann: „*Orchestra era prea abătută pentru a ne putea reda avântul înfrigurărilor romantice*”.

Minuțios, Tudor Ciortea este foarte atent la puritatea stilistică a interpretării, pe care o deduce fie prin argumentul istoric al instrumentului predilect, fie din contextul gândirii muzicale a compozitorului respectiv. Astfel, reproșează pianistei Nadia Chebap¹⁹ că nu a conferit *Concertului în fa minor* de J. S. Bach o anumită subliniere ritmică, „*o lărgire justificată prin jocul mai lent al registrelor de orgă, instrumentul muzical care i-a formulat*

¹⁰ Constantin Brăiloiu, *Despre critica muzicală*, în *Opere*, București, Editura Muzicală, 1974, vol. III, pp. 190-192.
¹¹ *Recitalurile de muzică de cameră ale Filarmonicii*, în „Muzica”, nr. 4, 1953, pp. 70-71, republicat în *Permanențele muzicii*, p. 294.

¹² *Concertul George Enescu*, în „Chemarea vremii”, 26 nov. 1940; republicat în *Permanențele muzicii*, p. 272.

¹³ *Manifestările artistice în cursul lunilor ianuarie și februarie 1944*, material apărut în „Buletin cultural” al Ministerului Propagandei Naționale, Direcția de Studii și Documentare, februarie 1944, pp. 40-44; republicat în *Permanențele muzicii*, p. 283.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Concertele George Enescu*, în „Gând românesc”, nr. 10-11/1936; republicat în *Permanențele muzicii*, p. 264.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Concertul simfonic dirijat de d-l Mihail Jora*, în „Chemarea vremii”, 9 ian. 1941; republicat în *Permanențele muzicii*, p. 274.

¹⁹ *Nadia Chebap: recital de piano*, în „Bis”, 7 aprilie 1935; republicat în *Permanențele muzicii*, p. 259.

lui Bach schema concepției lui de compoziție”, sau că, în execuția *Sonatei* op. 57 – *Appassionata* – de Beethoven, a realizat „frazări greșite, accente străine tematicii și, în fine, un subito care nu există în meandrul gândirii muzicale a lui Beethoven”. Prețuieș te, în schimb, interpretul – cazul lui Alexandru Demetriad – care știe să-și pună abilitățile tehnice în slujba muzicii, ca și „bravura unei virtuozități de bun gust”²⁰, neînșușindu-și „din jocul lor nici un folos personal, rămânând modestul ucenic al autenticului”²¹. Același merit îl găsește la O. Drimba, pe care îl elogiază apreciind că „are viziunea adâncului pe care-l tălmăcește într-o atmosferă de muzicalitate pură. În tehnica d-sale nimic nu e căutat, sau obținut prin efecte ușoare, ci unele înaripări cari lipsesc încă în tehnica pianistului, dar acestea sunt rezultatele unei atitudini de exteriorizare pe care o formează șiragul de experiențe. Or, atitudinea emoțională primară a d-lui Drimba e tocmai reținerea dâră și concentrarea subtilă, prin care adâncul grăiește, pătrunde”²².

Totuși, exigența laturii interpretative a criticului muzical poate trece peste neîmplinirile tehnice de moment, dacă interpretul realizează „sinteza creatoare”²³. Numindu-i semidocti pe acești „vânători” ai unei note „răzleț înțepenită sau greșit plasată”, T. Ciorrea precizează că aceste „defecte formale” sunt create de vreo „indispoziție sufletească”, capabilă să dea „mai mult colorit, mai multă rezonanță unei viziuni artistice”. În această apreciere, criticul muzical T. Ciorrea se întâlnește ideatic cu alți muzicieni autentici (unul dintre aceștia fiind Enescu însuși – pe care îl admira atât de mult –, altul fiind Sergiu Celibidache, prietenul său) care considerau că receptarea artistică vie, în relație nemijlocită cu auditoriul, este categoric superioară unui artefact precum înregistrarea de studio, care – în ciuda performanței sale – este ireală, rece și pierde prin rigoare tehnică și perfecțiune, dar și prin decorporalizarea sunetului ori prin spontaneitatea trăirii momentului de emoție creatoare.

În evaluarea prestației artistice, muzicianul face apel și la memoria unor alte interpretări, pentru o mai justă poziționare axiologică. Așa se întâmplă cu evoluția lui Giesecking, în a cărei interpretare prima parte a *Sonatei pentru pian în do minor* op. 111 de Beethoven a fost redată „cu o amploare orchestrală, mai puțin fantastică decât la Backhaus, dar mai grea de spirit. Partea a doua, *Arietta* cu variațiuni, am auzit-o cântată de Kempff, mai înaripată, mai poetizată”²⁴.

Cu perspicacitate, anticipă evoluția artistică strălucită a violonistului Ion Voicu și a violoncelistului Radu Aldulescu, cărora le-a sesizat nu numai virtuozitatea, dar și muzicalitatea și interpretarea justă, calități care „ne garantează de pe acum izbânda sigură”²⁵.

În cazul unor manifestări mai deosebite, așa cum este cea a corului de copii din Regensburg²⁶, T. Ciorrea pregătește cititorul printr-o scurtă prezentare – în cazul acestei formații – a tradiției corului bisericesc. Făcând referiri comparative la execuția unui cor bisericesc de copii și a montărilor „«colosale» din epoca modernă, cu sutele de executanți”, criticul muzical instruește lectorul prin împărtășirea unor principii de scriitură și execuție muzicală, remarcând – spre exemplu – că efectele de agogică și de

²⁰ Hindemith – Monique Haas, în „Contemporanul”, 25 septembrie 1969; republicat în *Permanențele muzicii*, p. 297.

²¹ Recitalul pianistului Alexandru Demetriad, în „Evenimentul”, 8 martie 1942; republicat în *Permanențele muzicii*, p. 280.

²² Recitalul pianistului Ovidiu Drimba, în „Facla”, 18 ian. 1935; republicat în *Permanențele muzicii*, p. 255.

²³ Recitalul Wilhelm Kempff, document dactilografiat, aflat în arhiva compozitorului.

²⁴ Giesecking, în „Chemarea vremii”, 24 oct. 1940; republicat în *Permanențele muzicii*, p. 267.

²⁵ Manifestările artistice în cursul lunilor ianuarie și februarie 1944, material apărut în „Buletin cultural” al Ministerului Propagandei Naționale, Direcția de Studii și Documentare, februarie 1944, pp. 40-44; republicat în *Permanențele muzicii*, p. 284.

²⁶ Cronica a apărut în „Chemarea vremii”, 17 oct. 1940; republicat în *Permanențele muzicii*, pp. 265-266.

dinamică se obțin prin sporirea sau micșorarea vocilor obligate, nu prin cifra cantitativă a executanților .

Referindu-se la repertoriile manifestărilor muzicale, T. Ciortea constată cu mâhnirea celui dăruit muzicii camerale că „*există undeva o deficiență în educația noastră muzicală. Programele concertelor noastre sunt țesute aproape exclusiv pe tipicul clasic al simfoniilor și al concertelor de pian și vioară. În schimb lipsește cu desăvârșire muzica de cameră, instrumentală și mai ales vocală*”²⁷.

Să fie acesta un semn al pasiunii cu care creatorul – de mai târziu –, T. Ciortea, se va dedica acestui gen în toate formele sale, între care un loc de cinste va rezerva liedului?

În acest context, găsește din nou prilejul de a elogia „*dăruirea cu care precede marele Enescu la tălmăcirea superbelor sonate pentru vioară și pian*”. Deplânge, totodată, faptul că „*tipul obișnuit al melomanului nostru este încă pe linia simfonicelelor extraordinare și a recitalelor strălucite, în care oarecare virtuozitate ține încă în cumpănă prestigiul acestor manifestări de artă*”²⁸, conchizând: „*Audiția majorității publicului nostru nu prinde rezonanța esențelor, ci poartă încă balastul unei superficialități care este străină de substanța românească și nu reprezintă decât racila unui pseudo-morfism estetic care trebuie să dispară cât mai curând. **Cultura muzicală nu se naște decât pe fundalul creației interioare***”²⁹ (s.n.). Prin această nuanță, de ușoară muștrare, T. Ciortea se întâlnește ca viziune asupra misiunii criticului muzical, încă o dată, cu C. Brăiloiu, care – în a doua parte a articolelor sale de critică muzicală – aluneca pe panta unor considerații mai generale, dar foarte importante, despre problemele fundamentale ale muzicii și receptării ei.

Odată trecută atmosfera de acută nesiguranță specifică perioadei de război, după 1944, T. Ciortea nu se reține să-și manifeste simpatia față de „*reparația unor soliști și dirijori de incontestabilă valoare muzicală, înlăturați pe nedrept în trecut*”³⁰.

Peste ani, atunci când slovele criticului muzical T. Ciortea nu se mai așterneau pe coala publicațiilor r pentru aprecieri muzicale critice, spiritul său reflexiv, mereu activ, îi dicta totuși considerații laconice asupra muzicii audiate. Toate acestea rămân mărturie ca tezaur de gândire și simțire a unui muzician implicat pe deplin în viața muzicală a timpului din care făcea parte.

Tudor Ciortea's musical Criticism

Abstract

Together with the contribution of other musicians who were active in the field of the musical criticism during the first half of the 20th century, the composer Tudor Ciortea brought an important contribution to the outlining of the musical life of Bucharest, his articles constituting important documentary proofs. Tudor Ciortea artistically attempted the pen of music critic especially during the years of the fourth decade and during the first two years of the fifth decade. As for the evolution of his personality, it was time for him to go further and using his inner ripening he put down in a superior manner – that of musical criticism – the echoes of the cultural events he had witnessed.

²⁷ *O seară de lieduri*, în „Sfarmă Piatră”, 8 februarie 1942; republicat în *Permanențele muzicii*, p. 279.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Viața muzicală de la 23 august 1944 - 1 mai 1945*, în „Mișcarea culturală din România”, Ministerul Regal al Afacerilor Străine – Direcțiunea Presei, a Informațiilor și a Relațiilor culturale, nr. 10/15 septembrie - 1 octombrie 1945, pp. 12-13; republicat în *Permanențele muzicii*, p. 285.