



Tudor Ciortea

La 28 noiembrie 1973 compozitorul și profesorul Tudor Ciortea a pășit în cel de al 70-lea an de viață. Ca un omagiu adus acestei zile, rîndurile de față își propun să prezinte cîteva aspecte ale evoluției sale, urmărite de-a lungul unui drum pe cît de lung pe atît de bogat în contribuții, drum pornit din Brașovul copilăriei și construit, treaptă cu treaptă, din aspirația sa spre desăvîrșire, din dragoste pentru artă și pentru oameni.

Inclinația spre muzică i-a îndreptat de la început pașii spre studiu. Un studiu făcut cu pasiune cu uitare de sine mai întîi în universul pianului, apoi în tainele compoziției, călăuzite de profesori de prestigiu ca Gheorghe Dima și Paul Richter, de organistii Rudolf Lassel și Egon Hajek, de îndrumările folcloristului Ioan Bușîța, colaboratorul drag al lui Béla Bartók. La Conservatorul din Cluj (1923—1924), din Bruxelles (1925), la École Normale de Musique din Paris (1927—1928), la Conservatorul din București (1930—1931), Tudor Ciortea își impune peste tot prezența și, la rîndul său, culege cu venerație din preceptele îndrumătorilor — cu deosebire din cele ale profesorului Joseph Jongen din capitala Belgiei (contrapunct), ale lui Paul Dukas (compoziție) și Nadiei Boulanger (analiza formelor muzicale), din școala pariziană ale lui Nonna Otescu (compoziție) și Constantin Brăiloiu (folclor și istoria muzicii), din școala bucureșteană.

Muzician complex și de o mare exigență cu acțiunile și realizările sale, Tudor Ciortea s-a afirmat cu prestanță în viața muzicală românească, ca profesor de compoziție și forme muzicale la Conservatorul din București, ca muzicolog cu înclinație spre adîncirea intelectuală a fenomenului muzical, ca talentat creator. Pedagogul a contribuit la formarea unor numeroase generații de muzicieni, în spiritul unui înalt respect pentru marile valori ale tradiției muzicale universale și românești. Muzicologului i se datorează un număr de remarcabile studii asupra creației românești (dintre

care cel al *Sonatei a III-a pentru vioară și pian* de George Enescu rămîne un model de aprofundare a problematicii noi, deschisă de creația enesciană), precum și o lucrare de mari proporții de analiză istorică și muzicologică a *Cvartetelor* lui Beethoven.

În ceea ce privește contribuțiile compozitorului Tudor Ciortea, ele reprezintă un fond cu totul caracteristic în ansamblul creației moderne românești. În primul rînd întreaga sa evoluție cuprinde în mod constant, de-a lungul a cinci decenii, lucrări aparținînd muzicii de cameră, cele cîteva excepții existente (*Suita maramureșeană pentru orchestră*, *Passacaglia și Toccata pentru orchestră*, *Concertul pentru orchestră de coarde*, *Variațiunile pentru pian și orchestră*) marcînd sporadic unele cuceriri stilistice remarcabile prin intermediul unui aparat sonor orchestral, fără a fi părăsit, însă, nici una, principiile creatoare camerale. Se impune astfel, ca primă trăsătură caracteristică a unui prodig drum creator, necesitatea compozitorului de a-și exprima gîndirea pe calea unei muzici supusă permanent valorificării ideilor, o muzică de conținut și nu de efect.

Dar dacă din acest punct de vedere — al manifestării printr-o muzică de consistență substanță de idei — realizările compozitorului Tudor Ciortea apar extrem de unitar concepute, din punct de vedere stilistic ele prezintă o neconținută tendință de modelare a mijloacelor de expresie, fiecare lucrare aducînd contribuții noi de limbaj și reprezentînd, la rîndul ei, un anumit stadiu din procesul de plămădire dintre cuceririle universale și particularitățile structurale ale muzicii românești, realizat treptat de compozitor.

Urmărind pe acest drum creația lui Tudor Ciortea — cel al unei permanente dăltuirii a exprimării sale în cadrul genurilor muzicii de cameră — se poate observa conturarea unor etape creatoare, fiecare dominată de anumite căutări și încheiate cu o nouă modalitate de sinteză între mijloacele stilistice anterioare și ineditul soluțiilor noi.

Începuturile aparțin anilor de ucenicie, ani în care primele încercări prezintă tatonarea unor adaptări a specificului muzical românesc la formele preclasice și clasice (ca în *Preludiul pentru pian*, ca în *Sonata pentru pian nr. 1*), o notă particulară aducînd coloritul *Jocului țigănesc*, piesă prezentată cu deosebit răsunset într-una din producțiile clasei de compoziție a profesorului Paul Dukas de la École Normale de Musique din Paris. Lucrarea — o strălucitoare miniatură pentru pian — anunță unele trăsături de maturitate, remarcîndu-se prin limpezimea formei, prin tendința către concentrare, prin prospețimea melodico-ritmică și remarcabila ei scriitură pianistică.

După încercările componistice din „perioada de școală“ urmează un șir de lucrări în care Tudor Ciortea folosește metoda citatului fol-

cloric și a elaborării lui în lucrări de amploare arhitecturală. *Sonata pentru vioară și pian* (1943) dedicată lui George Enescu, *Sonata pentru violoncel și pian* (1946) și cele patru suite — *Suita pentru pian pe teme bănățene* (1947), *Suita târnăveană pentru pian* (1948), *Suita pentru pian pentru copii, pe teme populare* (1949) și *Suita pentru vioară și pian pe teme din Bihor* (1949) —, sînt creații construite pe melos autentic popular, un melos de o variată structură modală, cu implicații directe în limbajul armonic. Pe această bază, a valorificării unor teme populare de diferit colorit emoțional și structural și a confruntării acestora pe diferite planuri pînă la rezolvări sintetizatoare, Tudor Ciortea pare a-și fi făcut o a doua ucenicie. Meritul acestor exemplare componistice este de a se fi găsit soluții stilistice și de scriitură instrumentală pentru o variată gamă de aspecte ale muzicalității populare românești, de la maniera lăutărească, bogată în ornamentație și efecte de virtuozitate (ca în prima parte a *Sonatei pentru vioară și pian*) pînă la esența instrumentalismului popular sătesc (din „cîntecul de frunză” — partea a III-a din *Suita bihoreană*).

Lucrările compuse în anii următori prezintă cîteva variate modalități de integrare a elementelor limbajului muzical românesc în concepția de elaborare și de construire a unor forme mai ample din tradiția universală: *Sonata pentru pian nr. 2* (1953), *Cvartetele pentru instrumente de coarde (nr. 1 — 1953; nr. 2 — 1954)*, *Balada pentru violoncel și pian* (1955), *Cvintetul pentru coarde și pian* (1957) și cele două lucrări pentru orchestră — *Passacaglia și Toccata* (1957) și *Concertul pentru orchestră de coarde* (1958). Caracteristic pentru șirul acestor lucrări de amploare arhitecturală este faptul că evenimentele muzicale se produc în special în desfășurarea melodică, ceea ce determină o deosebită puritate expresivă a structurii lor. Exemple ilustrative de fluxuri melodice de o remarcabilă inspirație apar în fiecare dintre lucrările citate, cu deosebire în secțiunile sau părțile lor lente.

În construcția melodică a acestei etape — construcție care se menține în general în dimensiunile stilului diatonic-modal — compozitorul aduce un valoros plus de experiență în zămisirea ideilor de bază. El le concepe acum într-o pregnantă alcătuire motivică, în vederea unor elaborări dezvoltatoare (așa cum se întîmplă în formele de sonată) sau a posibilității de transfigurare a lor (ca în tehnica variațională). Pe această soluție de integrare a substanței muzicale de autentic suflu popular în forme preclasice și clasice, precum și pe sprijinirea cu vădită predilecție pe tehnica exprimării polifonice, stilul compozitorului Ciortea apare reprezentativ pentru tendințele neobaroce și neoclasice din creația românească contemporană.

O mențiune specială se impune a fi făcută pentru *Cvintetul cu pian*, al cărui melodism și concepție de armonizare prezintă o remarcabilă îmbogățire a expresivității, datorită amplificării conceptului modal — prin valorificarea și reliefaarea treptelor mobile survenite în liniile melodice, astfel încît și tendința de cromatizare și lărgire a complexului modal din limbajul de maturitate al compozitorului Ciortea, își are și ea rădăcini profunde în sursa folclorică.

Pe aceste cuceriri stilistice se reazemă creația *Sonatei pentru pian nr. 3* (1959) și a *Sonatinei pentru pian* (1960), fiecare prezentînd, pe un drum propriu, tendința de esențializare a ideilor de concentrare a formei și a expresiei muzicale. Caracteristic pentru această etapă este și faptul că substanța armonică nu mai derivă din factorul melodic, ci din permanenta fluentă a vocilor, contribuind în mare măsură la realizarea unui patos mai învăluit, mai catifelat, decît în realizările anterioare. *Sonatele pentru flaut și pian* (1959), *pentru clarinet și pian* (1962), *pentru trompetă și pian* (1964) — noi contribuții la îmbogățirea literaturii instrumentale românești — au meritul de a fi dezvăluit atît latura de expresivitate corespunzătoare specificului timbral al instrumentului de suflat solicitat, cît și de a fi servit artistic posibilitățile lui de virtuozitate. O notă particulară aduce partea lentă din *Sonata pentru trompetă și pian* (elegia), în care trompeta — instrument de sonorități expansive — este investită cu o melodie de ritual popular tragic (un bocet).

Printre aceste lucrări de variată culoare timbrală, compozitorul Ciortea creează în anul 1961 un *Octet pentru cvintet de suflători, violă, violoncel și pian*, lucrare programatică, inspirată din povestea populară despre isprăvile lui Păcală. Deși cele cinci părți ale lucrării poartă cîte un motto ilustrativ, specificînd momentul acțiunii, muzica se desfășoară pe linia caracterizării personajelor și a situațiilor trăite de acestea, și nu pe depănarea programului literar. Tema lui Păcală, expusă în prima parte a lucrării, în formă de sonată, va apare transfigurată pe parcursul celorlalte secțiuni. În funcție de diferitele peripeții trăite, împletindu-se polifonic cu alte linii melodice ce vor contura intervenția altor personaje din poveste (popa, hoții, Tîndală, etc.). O variată gamă a umorului este realizată pe diferite planuri, o mare plasticitate prezentînd concepția construcției de opoziție a ideilor (reprezentînd diversitatea de atitudini, de acțiuni) în forma de sonată, în tehnica variațională, în cadrurile oferite de forme polifonice ca imitația, canonul, fuga, pentru ilustrarea vervei prezentată de subiect.

Un rol deosebit în întreaga evoluție stilistică a compozitorului Tudor Ciortea l-a avut creația de miniaturi vocal-instrumentale. Înclinat spre lirism și viața interioară, muzicianul prezintă în liedurile tinereții sale evidente trăsături neo-

romantice. Atras de farmecul versurilor populare sau de creația unor poeți români de geniu (Mihai Eminescu, Lucian Blaga), compozitorul s-a angajat de la început în rezolvări muzicale de o deosebită calitate artistică. Prima soluție pentru a dezvălui varietatea sensurilor poetice și valoarea literară a textelor, a fost cea a citatului folcloric și a creației unui melodism în spiritul muzicii populare. Curînd însă sensibilitatea artistului a fost atrasă și de tematica gravă a unor versuri din lirica contemporană universală, a căror dezvăluire muzicală solicită o altă factură stilistică decît cea a folclorismului. Sensurile umanitare din poezia minerului asturian José León Delestal (*Șapte mineri*), sau din cea a lui Frank Parks — Ghana (Cerulea Africii), au incitat stilul compozitorului la o exprimare nouă, nu numai pentru evocarea altor ținuturi, dar și pentru o dramatizare de cuprindere mai mare. Printre noile soluții de tălmăcire a textului, strecurarea șaptei din tratarea vocală, sau a unduirilor vorbite, își aduc contribuția lor de expresivitate, convingătoare în acest sens.

Cele Trei cîntece pe versuri de Li Tai-Pe (poet chinez din secolul al VIII-lea) prezintă o nouă culoare și o nouă concepție de desfășurare. Cu discreție, muzica schițează suavitatea lirismului și profunzimea gândurilor poetului, într-o atmosferă muzicală exotic-arhaică.

Pe această cale, a unor tendințe de universalizare a tematicii și limbajului muzical, liedurile din perioada maturității compozitorului Ciortea par a avea rol determinant în concepția sa creatoare, constituind o tranziție către noile sale realizări. În aceeași categorie pot fi integrate și lucrările de muzică de cameră pentru diferite formații vocal-instrumentale, compuse pentru a răspunde atît unor aspirații de îmbogățire a expresivității muzicii, cît și pentru a contribui pe această cale (a mesajului rostit direct de către voci omenesti) la apropierea publicului de genurile camerale. Cele *Trei istorioare despre vînt* — pentru voce, flaut și pian (pe versuri de Federico Garcia Lorca); duetul vocal cu corn englez și pian *Scoici* (inspirat de poezia lui Lucian Blaga); cele *Șase cîntece nipone pentru terțet de soprane, violoncel și pian* (dintre care *Trei cîntece de gheșe* pe versuri anonime japoneze și alte trei cîntece inspirate de versurile unor străvechi poeți japonezi); madrigalele *La cosit* (pentru cvartet vocal, corn și pian — pe versuri de Tudor Arghezi) și *Alt poem* (pentru cvintet vocal, clarinet și pian — pe versuri de Tiberiu Utan) precum și emoționanta *Baladă a fiului pierdut* (pentru trei soprane, clarinet, violoncel și harpă — pe versuri populare) ilustrează contribuțiile compozitorului în acest domeniu, mai puțin bătătorit, al muzicii de cameră.

Creația vocală cuprinde și cîteva madrigale pentru cor de cameră, dintre care ciclul de *Patru balade galbene* (pentru cor de femei, pe versurile lui Garcia Lorca) și suita corală *Șapte strigături și o mustrare* (pentru cor mixt, pe versuri populare) ilustrează aria largă de cuprindere — în conținut și factură stilistică — a orizontului muzical caracteristic muzicianului, în anii din urmă. Cele patru miniaturi, intitulate *Culori* (pe versuri de Adrian Maniu), (1969), precum și cele *Cinci lieduri pe versuri de Rainer Maria Rilke* (1970) reprezintă un nou stadiu în creația sa vocal-instrumentală, dezvăluind o latură afectivă de profundă și poetică vibrație.

După acest drum de bogată experiență creatoare, în care resursele folclorului și ale stilizării lui au fost valorificate de către compozitor pe cale diatonică sau cromatică, instrumentală sau vocal-instrumentală, stilul său actual prezintă un aspect sintetizator particular: melodismul continuă să-i servească exprimarea muzicală, dar într-o manieră extrem de concentrată, ajungînd la esența lui motivică. Cromatismele sînt folosite în continuare, dar pierzîndu-și funcția de sensibilizare de la o treaptă la alta și tinzînd spre o dezagregare în sunete autonome. Tehnica punctualistă care rezultă din această concepție stilistică, prinde însă o nuanțare autohtonă, prin polarizarea sunetelor în jurul unor centri modali, care formează în ansamblul muzicii nuclee de tip motivic popular.

Tendința către concentrare și economie a mijloacelor de expresie — reflectată în factura melodică și în reducerea complexelor modale la grupuri mici caracteristice — are consecințe asupra tuturor parametrilor stilistici, mai evident în formă — concepută acum pe dimensiuni restrinse și cu contururi interioare mai estompate. În această nouă concepție sînt realizate ultimele lucrări pentru pian — suita *De-ale copiilor* și mănunchiul de *Patru cîntece maramureșene* — care, alături de *Cvintetul pentru suflători de alamă* (1970) au pregătit realizarea originalelor *Variațiuni pentru pian și orchestră pe o temă populară* — o demonstrație de sinteză între tradiție și contemporaneitate, între național și universal.

Distins cu diferite premii de compoziție (în 1946, 1955, 1962), cu titlul de Maestru emerit al artei (1964), ales în conducerea Uniunii compozitorilor (1963 — 68), Tudor Ciortea își înscrie numele printre valoroșii noștri compozitori, reprezentînd cu profunzime și înaltă competență specificul muzical românesc. Admirarea publicului, a iubitorilor de muzică, dragostea colegilor și a elevilor săi, atestă permanent valoarea prezenței sale în viața învățămîntului și creației muzicale românești.

IOANA ȘTEFĂNESCU