

ACTUL CRITIC DIN PERSPECTIVĂ MATEMATICĂ. OBIECTIVITATE VERSUS SUBIECTIVITATE ÎN REVISTA „MUZICA” (1916-2016) *

Asist dr. CRISTINA ŞUTEU

Academia de Muzică „Gheorghe Dima”, Cluj-Napoca

Cristina ŞUTEU a absolvit studiile de licență specializarea *Muzicologie* (2009), masterat (2011) și doctorat (2015) susținând teza cu titlul: *Periegeză, exegeză și hermeneutică în critica muzicală*, sub coordonarea științifică a prof. univ. dr. Gabriel Banciu, la Academia de Muzică „Gheorghe Dima”, Cluj-Napoca. În timpul anilor de studiu, a efectuat stagii de cercetare la biblioteci de prestigiu din Europa și Australia: „Andreea Della Corte”, Torino; „Giuseppe Verdi”, Torino; „Westminster Library”, Londra; și „State Library of Western Australia”, Perth. A fost studentă Erasmus pentru un semestru (2014-2015) la „Universität für Musik und darstellende Kunst” din Viena sub îndrumarea prof. univ. dr. Cornelia Szabó-Knotik unde a participat la seminarul de „Critică muzicală” coordonat de prof. univ. dr. Fritz Trümpi. A participat la concursuri de muzicologie și la conferințe naționale și internaționale.



REZUMAT

Revista *Muzica*, publicația românească de specialitate a secolului XX, a traversat în parcursul ei secular evenimentele celor două războaie mondiale și ale revoluției decembriste. Din acest periodic voi prezenta exemple de critici din punct de vedere interdisciplinar (muzică-matematică), sub forma unui „cub al criticii muzicale”. Această abordare va dezvălui șase variante ale actului critic: de supraapreciere, subapreciere, apreciere justă și încă trei situații în care critica nu ar putea exista din cauza absenței din sala de concert a criticului, interpreților sau publicului. Voi analiza posibilitățile valide, făcând referire la cele patru perioade care au marcat istoricul revistei: *antebelică* (1916), *interbelică* (1919-1925), *postbelică* (1950-1989) și *postdecembristă* (1990-2016), menționând, unde este cazul, și contextul socio-politic.

Cuvinte cheie: critică muzicală, supraapreciere, subapreciere, subiectivitate, obiectivitate, matematică

* Unele citate din prezentul studiu sunt analizate dintr-o altă perspectivă în articolul „*Muzica*” *Journal* (1916-1989): *The C-o-s-t of the Compromise with Communist Regime* publicat de autoare în revista *Studia Musica*, UBB, Cluj-Napoca, 2016, decembrie, nr. 2., p. 71, la adresa: http://www.studia.ubbcluj.ro/index_en.php

Introducere

Tiparul criticii muzicale din revista *Muzica* pare versatil, diferențându-se de la caz la caz. Ținând cont de publiciști – compozitori, muzicologi, critici sau interpreți – dar și de perioada istorică în care au scris – între 1916 și 2016 – peisajul devine caleidoscopic. Mai translucidă este imaginea atunci când încercăm să citim printre zecile de mii de rânduri ale publicației sau să răscolim arhive depozitate în scripte și în memoria colectivă a unor jurnaliști, redactori și cenzeni. Este mai ambiguă situația când observăm chiar pe paginile revistei *Muzica* anumite critici referitoare la același interpret sau concert care sunt antagonice, așa cum se sugerează prin desenul lui Benedict Gănescu publicat în numărul 2 din 1962 (vezi imaginea nr. 1)¹.



Imaginea 1

Reușim să reducem totul prin esențializare la o microstructură subtilă analizabilă, alcătuiind o matrice asociată unui „cub al criticii muzicale”. Prin aceasta putem urmări variantele propuse în cele patru perioade istorice marcate de războaiele mondiale și revoluția decembristă: *antebelică* (1916), *interbelică* (1919-1925), *postbelică* (1950-1989) și *postdecembristă* (1990-2016).

Cercetarea va parcurge evenimente ale actului critic aparținând unui secol de activitate publicistică (1916-2016)². Voi stabili la un prim pas *raționalizarea actului*

¹ G. Bălan, A. Brumaru, E. Elian, A. Hoffman, I. Hristea, J.-V. Pandelescu, D. Popovici, A. Rațiu, V. Tomescu, „Probleme actuale ale criticii noastre muzicale” (referat prezentat în plenara lărgită a Comitetului Uniunii Compozitorilor în 18 decembrie 1961), în: *Muzica*, an XII, februarie, nr. 2 / 1962, p. 5.

² Revista *Muzica* are într-adevăr, din punct de vedere temporal, capacitatea de a acoperi perioada unui secol de activitate, ba chiar mai mult (vom specifica acest fapt mai jos). Însă trebuie să menționăm faptul că între anii 1916 și 1919 sau 1925 și 1950 au survenit întreruperi semnificative în cursul ei publicistic [n.n.].

critic, urmat de *analizarea variantelor propuse prin «cubul criticii muzicale»* și finalizat cu câteva concluzii.

1. Raționalizarea actului critic prin „cubul criticii muzicale”

Legătura dintre matematică și muzică este evidentă. Marele matematician și filosof al secolelor XVII-XVIII, G. W. Leibniz (1646-1716), prin intermediul revistei *Muzica* din 1916, printr-un excurs temporal transcendent, le-a transmis cititorilor că „muzica nu e decât un exercițiu inconștient de aritmetică”¹. Dacă este veridică afirmația lui, atunci „aritmetica” – parafrazez – „nu este decât un exercițiu inconștient de muzică.” De altfel, Cassiodor (490-585), învățat și *magister officiorum* din timpul regelui Teodoric cel Mare (454-526)², a afirmat: „muzica este știința care discută despre numerele asociate cu acele «proporții» ce se găsesc în sunete...”³

1.1 Elaborarea „cubului criticii muzicale”

Dacă ar fi să apelez la o reprezentare obiectuală sugestivă care să sublinieze funcția unui critic, aceasta ar fi oglinda.

Coroborând imaginea oglinzii cu cele șase variante posibile ale actului critic care oscilează între subiectivitate și obiectivitate, obținem șase formulări, pe care le putem observa pe fațetele unui „cub reflector al criticii muzicale”⁴ (imaginea nr. 2). Cubul reflectă șase posibilități de realizare a unei critici muzicale: trei sunt posibile dintre care una obiectivă. Cele șase variante (notate de la 1 la 6) sunt evocate prin cifrele observate în imagine. Am așezat în dreptul fiecărei variante valide o formă muzicală de reflectare, utilizând semne de notație – pauze sau valori de note. Cele trei variante se pot intui privind cu atenție fațetele cubului-oglină.

Imaginea 2



¹ Leibniz *apud* Maximilian Costin, „Muzica în Cosmos”, în: *Muzica*, anul I, februarie, nr. 2 / 1916, p. 54.

² Cassiodor i-a urmat lui Boethius în această funcție – de lider al serviciului civil din Regatul Ostrogot – după moartea acestuia în anul 524. Finley Hooper, Matthew Schwartz, *Roman Letters: History from a Personal Point of View*, Wayne State University Press, Detroit, MI, 1991, p. 307.

³ Cassiodor, *Instituțiile*, Editura Polirom, Iași, 2015, p. 265. Acest autor a fost cel care a concentrat învățătura Antichității în lucrarea sa *Instituții*. El a citat – în legătură cu muzica – scriitori antici (adesea autorități în domeniul matematicii) de la Pitagora (570-495 î.Hr.) la Euclid (c. 325-265 î.Hr.), Albinus (150-195), Censorinus (sec. III) sau Augustin (354-430). *Ibidem*, p. 263 ș.urm.

⁴ Cristina Șuteu, *Periegeză, exegeză și hermeneutică în critica muzicală*, Editura Risoprint, Cluj-Napoca, 2016, p. 292.

1.2 Elaborarea celor șase variante ale criticii muzicale

Printr-o observație atentă și voluntar-fragmentară a imaginilor de pe cub, obținem:

- **varianta 1:** critica este subiectivă, *reflectând mai mult decât realitatea* (pătrimea are un corespondent atipic pe cub prin doime). Influențele asupra criticului pot proveni fie din partea publicului care supraapreciază interpretarea, fie din alte situații;
- **varianta 2:** critica este subiectivă, *reflectând mai puțin decât realitatea* (pauza de pătrime are un corespondent atipic pe cub printr-o pauză de optime). Din nou, influențele asupra criticului pot proveni fie din partea publicului care subapreciază interpretarea, fie din alte situații;
- **varianta 3:** critica este obiectivă, *reflectând realitatea* (partitura din imagine are aceeași reprezentare pe cub). Criticul apreciază just interpretarea;
- **variantele 4, 5 și 6:** critica nu există, din cauza absenței din sala de concert a unuia dintre cele trei elemente: criticul, interpreții sau publicul.

1.3 Raționalizarea actului critic prin formulare matematică

Din punct de vedere matematic, aceste variante ar putea fi prezentate astfel:

- Γ = funcția care returnează valoarea criticii (care reprezintă rezultatul procesului critic); $\Gamma \in \{0,1\}$; 0 atunci când critica este nulă ca valoare; 1 atunci când critica este reală;
- I = valoarea interpretării;
- P = părerea publicului (valoarea atribuită de public interpretării);
- C = opinia criticului (valoarea atribuită de critic interpretării);
- Z = alte situații care influențează P sau C .
- **varianta 1:** $\Gamma=0$, atunci când apare *supraaprecierea* ($C>I$), fie pentru că $P>I$ (publicul a supraevaluat interpretarea), fie pentru că $Z>0$ (există alte situații care influențează criticul);
- **varianta 2:** $\Gamma=0$, atunci când apare *subaprecierea* ($C<I$), fie pentru că $P<I$ (publicul a subevaluat interpretarea), fie pentru că $Z>0$ (există alte situații care influențează criticul);
- **varianta 3:** $\Gamma=1$, atunci când *critica este pe măsura interpretării* ($C=I$) indiferent de P sau Z ;
- **varianta 4:** $\Gamma=0$, atunci când criticul absentează ($C \in \emptyset$);
- **varianta 5:** $\Gamma=0$, atunci când interpretul absentează ($I \in \emptyset$);
- **varianta 6:** $\Gamma=0$, atunci când publicul absentează ($P \in \emptyset$), unde:
 - valoarea „0” face referire la nulitatea procesului critic, referindu-se la „subiectivitate”;

- valoarea „1” face referire la validitatea procesului critic, referindu-se la „obiectivitate”;
- \emptyset („mulțimea vidă”), exprimă una din cele trei variante de absentism (4-6) care anulează materializarea actului critic;
- simbolurile sunt utilizate conform sensului lor matematic: \in = „aparține”; $\{0,1\}$ = mulțimea cu numerele „0” și „1”; $>$ = semnul pentru „mai mare decât”; $<$ = „semnul pentru „mai mic decât”.

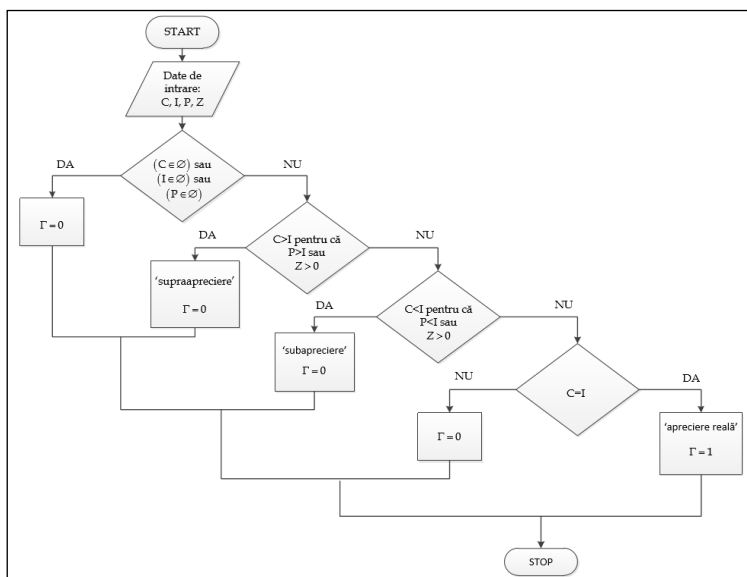
Definit prin funcție, „cubul criticii muzicale” arată astfel:

Imaginea 3

$$\Gamma: N^4 \rightarrow \{0,1\}$$

$$\Gamma(C, P, I, Z) = \begin{cases} (C > I \text{ pentru că } P > I \text{ sau } Z > 0) \text{ sau} \\ 0, & (C < I \text{ pentru că } P < I \text{ sau } Z > 0) \text{ sau} \\ & (C \in \emptyset) \text{ sau } (I \in \emptyset) \text{ sau } (P \in \emptyset) \\ 1, & C = I \end{cases}$$

Definit printr-o „schemă logică”¹, același „cub al criticii muzicale” pleacă (START) de la patru date de intrare (C, I, P, Z), apoi, prin binomul afirmație / negație (DA / NU), funcția Γ obține cele șase variante explicate mai sus, ajungând la final (STOP).



Imaginea 4

2. Analizarea variantelor propuse prin „cubul criticii muzicale”

Deoarece am emis ipoteza existenței a doar trei variante valide prin care se poate vorbi despre materializarea actului critic (1, 2 și 3), voi alege câteva exemple

¹ Cristina Șuteu, *op. cit.*, p. 294.

din cele patru perioade istorice traversate de revista *Muzica* și le voi stabili coordonatele între subiectivitate și obiectivitate. Menționez faptul că obiectivitatea a demonstrat o libertate relativă de exprimare în *perioada antebelică, interbelică și postdecembristă*. Însă în *perioada postbelică*, respectiv în sectorul temporal al „dezinfecării cuvântului tipărit”, al „epurării de proporții apocaliptice” din cadrul „vânătorii de cărți”¹ de după anul 1944, gradul de subiectivitate al publicisticii din revistă a crescut.

2.1 Pașii de critică din perioada antebelică (1916)

Semnatarii criticii din revista *Muzica* din anul 1916 au fost: M.M. (posibil Mihail Mărgăritescu), Em. sau EM (Emanoil Ciomac), M.C. (Maximilian Costin), A.M. (identificare incertă²), A.A. și D. (pseudonime neidentificate). Din această perioadă, oferim două exemple de critică; din absența altor surse de informare, suntem obligați să acceptăm aceste evaluări ca fiind finale: sperăm să nu definim subiectiv obiectivitatea.

Exemplul nr. 1. În martie, 1916, A.M. (posibil Mihail Andricu) a evaluat interpretarea sopranei vieneze Elsa Bland (1880-1935), care a susținut un concert în februarie, astfel:

„Vocea acestei admirabile artiste e în primul rând de o amploare și de o putere excepțională, de o justețe și de o claritate impecabilă, egal de frumoasă în toate registrele, mai ales în cel acut, unde e de o superbă splendoare; iar arta minunată cu care d-na Bland a cântat *Visul Elsei* din *Lohengrin*, *Moartea Isoldei*, precum și marea scenă finală din *Crepusul Zeilor*, întrunește o perfectă emisiune a vocii, o inteligentă menajare a efectelor vocale, precum și o frazare de o muzicalitate remarcabilă, calități ce denotă o remarcabilă școală.”³

Exemplul nr. 2. În aprilie, 1916, Emanoil Ciomac a evaluat interpretarea aceleiași artiste dramatice – Elsa Bland – care a susținut un alt concert în martie; însă criticul a fost puțin mai incisiv decât colegul său de condei:

„A știut să fie superbă în *Moartea Isoldei* și în scena finală din *Götterdämmerung*, când clamările ei dramatice au acoperit cu folos orchestra

¹ Expresii preluate din: Vladimir Tismăneanu, Dorin Dobrinu, Cristian Vasile (ed.), *Comisia Prezidențială pentru Analiza Dictaturii Comuniste din România: Raport final*, Editura Humanitas, București, 2007, pp. 308-309.

² Posibil, deși nesigur ca A.M. să fie pseudonimul lui Alexandru Macedonski, conform Mihail Straje, *Dicționar de pseudonime, alonime, anagrame, asteronime, criptonime ale scriitorilor și publiciștilor români*, Editura Minerva, București, 1983, p. 407. Contra acestei presupoziii stă faptul că enigmaticul A.M. face aluzie într-o critică la studiile sale de la Conservator; în acest caz, el ar putea fi identificat cu Mihail Andricu (1894-1974), absolvent al Conservatorului din București în 1913, care la acea dată avea 22 de ani. Cf. A.M., „Concertul Costopol-Cosub”. „Mișcarea muzicală”, în: *Muzica*, an I, martie, nr. 3 / 1916, p. 121 și Viorel Cosma, *Muzicieni din România. Lexicon bio-bibliografic*, vol. I: A-C, Editura Muzicală, București, 1989, p. 43.

³ A.M., „Concertul cu d-na Elsa Bland”. „Mișcarea muzicală”, în: *Muzica*, nr. 3 / 1916, loc. cit.

d-lui Dinicu; a știut să **ne exaspereze** [s.n.] în arile de Verdi și Puccini și **n-a știut să ne miște** [s.n.] în *cântecele* pline de simțire discretă și lăuntrică ale lui Brahms și Hugo Wolf. Fără îndoială că muzicalitatea d-nei Bland este și aici covârșitoare. Dar cuvintele *rostite* care vreau să fie expresive; isbucnirile acelea care pot să fie dramatice, dar care nu pot face ele singure totul; notele acelea care **urcă greoi** [s.n.] și cromatic până ce ajung în sfârșit intonația curată; tonurile care vreau să fie adânci fiindcă vin după **o răsuflare grea**[s.n.] și după o gravă încruntare din sprâncene – toate aceste **mijloace exterioare absolut ne la locul lor** [s.n.] în lied și în arie, desăvârșesc înțelesul vorbei banale dar adevărate a aceluia care a spus că de la sublim la ridicol nu e decât un pas.”¹

Ce primă concluzie am putea extrage de aici? Cei doi critici muzicali evaluează interpretarea aceleiași artiste, Elsa Bland, chiar dacă la distanța temporală a câteva săptămâni. Exceptând repertoriul, în cadrul căruia ambii critici au fost de acord că interpretarea în manieră wagneriană a fost bună, A.M. a evaluat instrumentul vocal al artistei „de o amploare și o putere excepțională” în termenii cei mai elogioși; Emanoil Ciomac însă, alături de câteva aprecieri, a constatat că „n-a știut să ne miște”. În timp ce A.M. susținea că vocea „întrunește o perfectă emisiune” și „o frazare de o muzicalitate deosebită”, Em. Ciomac a scris că artistei îi lipsește expresivitatea, iar „notele ... urcă greoi și cromatic până ce ajung în sfârșit intonația curată”.

Care din cele șase variante ale „cubului” este aplicabilă în aceste cazuri? Criticul (1) supraapreciază (A.M.), (2) subapreciază (Emanoil Ciomac) sau (3) apreciază în mod just interpretarea (A.M. sau E. Ciomac)? Este greu de dat un verdict.

Ținând cont de punctul de vedere al intuiției criticilor și al altor situații (distanța temporală dintre concerte, dispoziția fizică, sensibilă sau spirituală a participanților – fie interpreți, fie critici), putem stabili ipotetic^{2*} aceste evaluări: prima aparține **variantei nr. 1**, în care $\Gamma=0$, atunci când apare *supraaprecierea*; iar cea de-a doua – ca fiind obiectivă și aparținând **variantei nr. 3**, în care $\Gamma=1$, atunci când *critica este pe măsura interpretării* sau **variantei 2: subaprecierea**.

2.2 Pagini de critică din perioada interbelică (1919-1925)

În perioada anilor 1919-1925, au scris critică în revistă Alfred Alessandrescu, Mihail Jora, Constantin Brăiloiu, M.C. (Maximilian Costin), Cezar Cristea și o serie de autori semnând sub pseudonime precum: Becar, Cronicar, Diez, Fis Dur, Fracarolli, Iscod, Klingsor, Lynx, Mira, Miral, Valdi, Valdy, Vlad, A.A., A.M., B. Car, B. Karr, C.D., C. și D, sau M. și P, sau R. și V. Din criticile acestei perioade (97 la număr), oferim pentru analiză trei mostre.

¹ Emanoil Ciomac, „Sezonul muzical. Elsa Bland”, în: *Muzica*, an I, aprilie, nr. 4 / 1916, p. 164.

^{2*} Notă: mai jos, în cadrul perioadei postbelice (corespunzătoare epocii comuniste) și celei postdecembriste, vom putea stabili cu certitudine care din variantele 1, 2 și 3 se aplică exemplor utilizate.

Exemplul nr. 1. Constantin Brăiloiu, în decembrie, 1919, scria despre pianistul român Filip Lazăr:

„... Contrabasistul Prunner, de minune secundat de către d-nul Filip Lazăr afirmă o virtuozitate excepțională într-un repertoriu eteroclit».”¹

Exemplul nr. 2. În același număr din decembrie, 1919, misteriosul Klingsor afirma despre același Filip Lazăr:

„... Dl Lazăr, pianist, al cărui joc e pus în slujba unei muzicalități superioare, ne-a stilizat trei bucăți de caracter: un straniu *Preludiu* de Scriabine, o *Baladă* de Brahms, precum și *Minstrels* de Debussy. Ultima **ne-a plăcut mai puțin** [s.n.], fiind **lipsită de acel colorit fugitiv și capricios** [s.n.], ce caracterizează inspirația plină de fantezie a lui Debussy.”²

Exemplul nr. 3. În numărul din februarie-martie, 1920, același Klingsor se pronunța din nou despre Filip Lazăr:

„... Dl Filip Lazăr este ... un muzician, în primul rând, virtuozul rămânând pe planul al doilea, urmând să se desvolte. La Dl. Lazăr putem vedea un stil, o linie, o gândire, aceasta cred că e cea mai frumoasă laudă ce o putem aduce tânărului pianist, care, nu trebuie să uităm, e și un compozitor de merit.”³

Concluzia referitoare la această a doua perioadă istorică este din nou stabilită ipotetic. Observăm cum criticul Brăiloiu emite o apreciere pentru pianistul care îl „secundează de minune” pe contrabasistul Prunner; în același timp, criticul Klingsor, în urma unei aprecieri a „muzicalității superioare” a pianistului, îl subapreciază și afirmă că una dintre interpretări a fost „lipsită de acel colorit” specific debussyan, urmând ca mai târziu să susțină că „Dl. Filip Lazăr... virtuozul rămâne pe planul al doilea, urmând să se desvolte”. Lucru ciudat, dacă aflăm că o cronică a timpului semnată de Mihail Jora era scrisă în termeni apreciativi:

„Arta lui Lazăr are ... meritul de a fi simplă și sobră, ceea ce este un caracter distinctiv al oricărei producții cu adevărat artistice. Și meritul este cu atât mai mare cu cât acest tânăr pianist posedă o tehnică foarte serioasă, care i-ar permite ușor de a părăsi această linie de conduită, trasată de bunul său gust muzical.”⁴

Așadar, cine avea dreptate: Brăiloiu sau Klingsor? Sau Mihail Jora? Stabilim, la fel ca mai sus, ipotetic^{5*}: prima evaluare aparține **variantei nr. 3**, în care

¹ Constantin Brăiloiu, „Mișcarea muzicală. În țară”, în: *Muzica*, an II, decembrie, nr. 2 / 1919, p. 86.

² Klingsor, „Mișcarea muzicală. În țară. Concerte simfonice”, în: *Muzica*, loc.cit.

³ Klingsor, „Mișcarea muzicală. În țară. Diferite concerte”, în: *Muzica*, an II, februarie-martie, nr. 4-5 / 1920, p. 167.

⁴ Mihail Jora *apud* Vasile Tomescu, „Filip Lazăr și actualitatea artei sale. La împlinirea a douăzeci de ani de la moartea muzicianului”, în: *Muzica*, an VI, decembrie, nr. 12 / 1956, p. 17.

⁵ * Notă: a se vedea mai jos, perioada postbelică și cea postdecembristă pentru obiectivitate.

$\Gamma=1$, în timp ce a doua și a treia **variantei nr. 2**, în care $\Gamma=0$, atunci când apare *subaprecierea*.

2.3 Pagini de critică din perioada postbelică (1950-1989)

În perioada aceasta – cea mai extinsă în raport cu celelalte – au semnat critică muzicală: Dumitru Avakian, Alexandru Colfescu, Edgar Elian, Anca Florea, Mihail Jora, Jean-Victor Pandelescu, Costin Popa, Iosif Sava, Viorel Cosma etc.¹ Amintim și câteva pseudonime utilizate: Critic, Cronicar, Al. A. C., A. Br., A.T., G. Der., Gr. C. (Grigore Constantinescu), G.Z.D., I.A., J.V.P. (J.-V. Pandelescu), M.R., V.P.D. (Vladimir Popescu Deveselu) etc.² Din multitudinea de critici ale perioadei (în număr de 4.940), extragem doar două exemple pentru analiză.³

Exemplul nr. 1. În luna martie a anului 1978, Theodor Grigoriu nota în revista *Muzica*, cuvinte encomiastice despre dirijorul numit în vremea sa „geniu” și „megaloman”⁴. Acesta și-a făcut apariția la București, în fruntea Filarmonicii „George Enescu”, interpretând lucrarea lui... George Enescu:

„... Sergiu Celibidache a interpretat la sfârșitul programului, în chip de ofrandă, *Rapsodia I* de George Enescu. Cine nu cunoaște această lucrare? Cine n-a auzit-o în zeci de interpretări? [...] Exuberanța, sfânta spontaneitate, bucuria de a trăi, frenezia jocului, hazul nostru infinit și câte încă nu s-au desfășurat prin fața noastră în zece minute de incandescență, trezite la o nouă viață de forța de sugestie inegalabilă a lui Sergiu Celibidache. [...] Policromia

¹ Pentru comprehensivitate, a se vedea: Cristina Șuteu, *Periegeză, exegeză și hermeneutică în critica muzicală* (teză de doctorat), vol. II. *Anexe: criticile și cronicile din revista Muzica (1916-2014)*, Academia de Muzică „Gheorghe Dima”, Cluj-Napoca, 2015, p. 9.

² *Ibidem*, p. 13 ș.urm.

³ Dacă ar fi să luăm un al treilea exemplu, care să fie de *subapreciere*, acesta l-ar constitui compozitorul Mihail Andricu, învinuit de „nelealitate față de regim” și creației căruia i s-a dedicat o singură critică în revista *Muzica* în această perioadă. Apoi, un al patrulea exemplu, care să fie de *supraapreciere*, ar fi basul american Paul Robeson, interpret cu idei comuniste, „fiu de sclav [...] dotat nu numai cu o minunată voce de bas, dar și cu un remarcabil talent actoricesc”, „unul din liderii organizației «Cruciada americanilor pentru pace»”. Un articol dintr-un ziar românesc (*Contemporanul*) spune astfel: „Paul Robeson a rămas fără lucru în S.U.A. Paul Robeson e șomer, pentru că, în America, proprietarii sălilor de concert, ai teatrelor și cinematografele, ai radioului și televiziunii l-au trecut pe «lista neagră» pentru vederile sale politice.” Pentru detalii, vezi: 1. Pentru M. Andricu: 1.1. Agentul „Anton”, „Notă” (15.IV.1959, filele 68-74) *apud* Beatrice Lupu, „Uniunea Compozitorilor în Arhivele Securității (II)”, în: *Muzica*, serie nouă, an XVI, ianuarie-martie, nr. 1 / 2005, p. 92-96; 1.2. Theodor Grigoriu, „Mihail Andricu”, în: *Muzica*, serie nouă, an XIX, ianuarie-martie, nr. 1 / 2008, p. 151-152; 1.3. Dumitru Capoianu, „Mihail Andricu, omul”, în: *Ibid.*, pp. 153-156 și 1.4. Jean-Victor Pandelescu, „O valoroasă lucrare de Mihail Andricu, în primă audiție”, în: *Muzica*, an XXIV, ianuarie, nr. 1 / 1974, p. 18. 2. Pentru Paul Robeson: 2.1. „Fr. W.”, „Siluete contemporane”, în: *Muzica*, anul VIII, mai, nr. 5 / 1958, p. 25 și 2.2. Nina Cassian, „Paul Robeson”, în: *Contemporanul*, 16 iulie, nr. 29 (406) / 1954.

⁴ Serge Ioan Celibidache, Klaus Gerke (ed.), *Celibidache!*, Facets-Multi-media, Inc., Chicago, IL, 2001, p. 9.

pajiștilor noastre înflorite a căpătat chip sonor în celebra *Rapsodie I* de George Enescu...”¹

Exemplul nr. 2. În același număr al revistei, Alfred Hoffman a scris despre aceeași lucrare enesciană, aflată sub bagheta lui Celibidache:

„Tot atât de revelatoare ne-a apărut interpretarea *Rapsodiei I* de Enescu, oferită ca supliment de program, pe care am trăit-o în lumina vie a unei renașteri. Împletirea de brio și de tihnă domoală, de umor șugubăț și joc bătrânesc, diferențierea sensibilă a fiecărui episod, sugestiile dansante oferite de dirijor și traduse fidel de orchestrați – toate acestea au aruncat noi sclipiri pe chipul unei pagini știute – parcă – de când lumea.”²

Ideea care decurge din aceste două exemple este clară: într-adevăr, Celibidache a fost excepțional, înscriindu-se fără greș în **varianta nr. 3**, pentru care $\Gamma=1$, adică evaluarea este validă. Atât Theodor Grigoriu cât și Alfred Hoffman au scris critici obiective. De unde știm acest lucru? Și de ce nu am putut afirma cu aceeași convingere rezultatele din concluziile anterioare? Cu ce este diferit acest caz?

Din fericire, evenimentul a fost televizat și se poate accesa pe internet, la adresa: <https://www.youtube.com/watch?v=fwxuMDxT9Dw>. Urmărind filmarea, reluăm remarcile celor doi critici.

Remarca 1. Interpretul este caracterizat de mișcare scenică.

Theodor Grigoriu vorbește despre exuberanța dirijorului – vioiciunea, manifestarea stărilor sale interioare prin demonstrații exterioare (ex.: de la momentul 0’06” la 12’14”), în timp ce Alfred Hoffman remarcă „sugestiile dansante oferite de dirijor și traduse fidel de orchestrați” (ex.: 0’58”-1’01”; 1’23”-1’27”; 1’35”-1’40”; 2’01”-2’06” etc.).

Remarca 2. Interpretul a pătruns caracterul jovial al lucrării; lucrarea a fost inspirată din melodii populare, vesele, de factura piesei *Am un leu și vréu să-l béu*.

Theodor Grigoriu descrie „frenesia jocului, hazul nostru infinit”, în timp ce Alfred Hoffman pătrunde în „umorul șugubăț și jocul bătrânesc” al dirijorului care se observă prin mimica feței, gesturile mâinilor și mișcarea corpului, când greoaie, când săltăreață (ex.: 3’10”-3’23”; 3’45”-4’42” etc.).

Remarca 3. Interpretul a depășit limita cunoașterii perceptibile, pășind în Transcendent.

Primul critic discută despre „policromia pajiștilor noastre înflorite” care „a căpătat chip sonor în *Rapsodia I*” – el personalizează natura și în sala de concert vede sunete și aude culori; într-adevăr, privind și ascultând cu atenție într-o înșiruire de momente, ți se creează impresia că ești transpus într-un câmp sonor

¹ Theodor Grigoriu, „George Enescu și Sergiu Celibidache”, în: *Muzica*, an XXVIII, martie, nr. 3 / 1978, p. 1.

² Alfred Hoffman, „Sergiu Celibidache și Filarmonica”, în: *Muzica, op.cit.*, nr. 3 / 1978, p. 32.

plin cu flori de basm (ex.: 2'17''-2'54''). Al doilea publicist depășește bariera palpabilului și trece înspre „lumina vie a unei renașteri” din care mâini nevăzute „au aruncat noi sclipiri pe chipul unei pagini știute – parcă – de când lumea”; într-adevăr, sunetele de *tremolo* cromatic descendent parcă aduc lumina eterică la un moment dat înspre pământ, unde cade într-o explozie de frumuseți uluitoare (ex.: 9'10''-9'20'').

Într-adevăr, cei doi critici au evaluat interpretarea stabilindu-i traiectoria pe axa valorii la cote maxime.

2.4 Pagini de critică din perioada postdecembristă (1990-2016)

După revoluția din decembrie 1989, critica muzicală a fost semnată în continuare de Alfred Hoffman, Grigore Constantinescu, Iosif Sava, Sorin Lerescu, Gheorghe Firca, Viorel Cosma, Liviu Dănceanu, Ada Brumaru, Valentina Sandu-Dediu etc. Din criticile perioadei oferim un exemplu.

La Festivalul Internațional „George Enescu” (ediția din 2013), printre miile de participanți a interpretat și Orchestra „Armonia Atenea”, sub bagheta dirijorului George Petrou. Cu această ocazie, Despina Petecel Theodoru a scris următoarele:

„... George Petrou, cel care a menținut treaz interesul publicului, câteva ore bune după miezul nopții, cu interpretarea rafinată, dar și cu aplombul necesar sublinierii contrastelor extreme și accentelor tipice stilului baroc, a dramei muzicale *Alessandro* de G. F. Händel.”¹

La fel ca în exemplul de mai sus (cu S. Celibidache), critica Despinei Theodoru este întemeiată și validă, aparținând **variantei nr. 3**, Γ=1. La adresa: <https://www.youtube.com/watch?v=GwKhVfAUwKc>, se poate observa că dirijorul nu doar a menținut atenția publicului trează, ci a avut și prezența de spirit de a sublinia contrastele și accentele specifice perioadei barocului.

Concluzie

În prezentul studiu sunt menționate câteva repere sociale și politice urmărite în cadrul celor patru perioade istorice demarcate de războaiele mondiale și criza decembristă. Fiind raționalizate inițial printr-un procedeu matematic raportat la critica muzicală, acestea gravitează în jurul unicei publicații de specialitate a secolului trecut, revista *Muzica*. Perioada anilor 1916-2016 –

¹ Despina Petecel Theodoru, „Festivalul Internațional «George Enescu» 2013. Prilej de retrospectivă”, în: *Muzica*, serie nouă, an XXIV, octombrie-decembrie, nr. 4 / 2013, p. 144.

exceptând faptul că publicația a cunoscut cu câțiva ani mai devreme un debut¹ – descrie și rescrie pentru noi un itinerar analitic util în pătrunderea actului critic.

Observăm că acolo unde dispunem de un fond de preluare și transmitere a imaginii sonore, coeficientul de subiectivitate scade, deoarece putem verifica ceea ce s-a scris. S-a spus că un critic „este chemat să distingă, în primul rând, autenticul de neautentic”²; abia atunci critica lui va deveni autentică.

BIBLIOGRAFIE

- * * *, **PETCU, Marian** (coord.), *Istoria jurnalismului din România în date. Enciclopedie cronologică*, Editura Polirom, București, 2012
- CASSIODOR**, *Instituțiile*, Editura Polirom, Iași, 2015
- CELIBIDACHE, Serge Ioan, Klaus Gerke** (ed.), *Celibidache!*, Facets-Multi-media, Inc., Chicago, IL, 2001
- COSMA, Viorel**, *Muzicieni din România. Lexicon bio-bibliografic*, vol. I: A-C, Editura Muzicală, București, 1989
- HOOPER, Finley, Matthew Schwartz**, *Roman Letters: History from a Personal Point of View*, Wayne State University Press, Detroit, MI, 1991
- STRAJE, Mihail**, *Dicționar de pseudonime, alonime, anagrame, asteronime, criptonime ale scriitorilor și publiciștilor români*, Editura Minerva, București, 1983
- ȘUTEU, Cristina**, *Periegeză, exegeză și hermeneutică în critica muzicală*, Editura Risoprint, Cluj-Napoca, 2016
- TISMĂNEANU, Vladimir, DOBRINCU, Dorin, VASILE, Cristian** (ed.), *Comisia Prezidențială pentru Analiza Dictaturii Comuniste din România: Raport final*, Editura Humanitas, București, 2007.
- VOICANA, Mircea, ALEXANDRESCU, Lucia Monica, POPESCU-DEVESELU, Vladimir**, *Muzica și publicul*, vol. 1, Editura Academiei R.S.R., București, 1976

ARTICOLE

- A.M.**, „Mișcarea muzicală. Concertul Costopol-Cosub”, în: *Muzica*, an I, martie, nr. 3 / 1916, p. 121
- A.M.**, „Mișcarea muzicală. Concertul cu d-na Elsa Bland”, în: *Muzica*, nr. 3 / 1916, *loc.cit.*
- BĂLAN, G., Brumaru, A., ELIAN, E., HOFFMAN, A., HRISTEA, I., PANDELESCU, J.-V., POPOVICI, D., RAȚIU, A., TOMESCU, V.**, „Probleme actuale ale criticii noastre muzicale” (referat prezentat în plenara lărgită a Comitetului Uniunii Compozitorilor în 18 decembrie 1961), în: *Muzica*, an XII, februarie, nr. 2 / 1962, p. 5

¹ În octombrie 1908, a apărut la București sub direcția lui Mihail Mărgăritescu revista *Muzica*. Având colaboratori ca Eduard Wachmann, A.G. Cantacuzino, D. Sturdza-Scheianu, Lucio Vecchi etc., a funcționat până în februarie 1910. ***, Marian Petcu (coord.) [I], *Istoria jurnalismului din România în date. Enciclopedie cronologică*, Editura Polirom, București, 2012, p. 267.

² [Mircea Voicana, Lucia Monica Alexandrescu, Vladimir Popescu-Deveselu](#), *Muzica și publicul*, vol. 1, Editura Academiei R.S.R., București, 1976, p. 57.

- BRĂILOIU, Constantin**, „Mișcarea muzicală. În țară”, în: *Muzica*, an II, decembrie, nr. 2 / 1919, p. 86
- CAPOIANU, Dumitru**, „Mihail Andricu, omul”, în: *Muzica*, serie nouă, an XIX, ianuarie-martie, nr. 1 / 2008, p. 153-156
- CASSIAN, Nina**, „Paul Robeson”, în: *Contemporanul*, 16 iulie, nr. 29 (406) / 1954
- CIOMAC, Emanoil**, „Sezonul muzical. Elsa Bland”, în: *Muzica*, an I, aprilie, nr. 4 / 1916, p. 164
- COSTIN, Maximilian**, „Muzica în Cosmos”, în: *Muzica*, anul I, februarie, nr. 2 / 1916, p. 54
- Fr. W.**, „Siluete contemporane”, în: *Muzica*, anul VIII, mai, nr. 5 / 1958, p. 25
- GRIGORIU, Theodor**, „George Enescu și Sergiu Celibidache”, în: *Muzica*, an XXVIII, martie, nr. 3 / 1978, p. 1
- GRIGORIU, Theodor**, „Mihail Andricu”, în: *Muzica*, serie nouă, an XIX, ianuarie-martie, nr. 1 / 2008, p. 151-152
- HOFFMAN, Alfred**, „Sergiu Celibidache și Filarmonica”, în: *Muzica, op.cit.*, nr. 3 / 1978, p. 32
- KLINGSOR**, „Mișcarea muzicală. În țară. Concerte simfonice”, în: *Muzica*, an II, decembrie, nr. 2 / 1919, p. 86
- KLINGSOR**, „Mișcarea muzicală. În țară. Diferite concerte”, în: *Muzica*, an II, februarie-martie, nr. 4-5 / 1920, p. 167
- LUPU, Beatrice**, „Uniunea Compozitorilor în Arhivele Securității (II)”, în: *Muzica*, serie nouă, an XVI, ianuarie-martie, nr. 1 / 2005, p. 92-96
- PANDELESCU, Jean-Victor**, „O valoroasă lucrare de Mihail Andricu, în primă audiție”, în: *Muzica*, an XXIV, ianuarie, nr. 1 / 1974, p. 18
- PETECEL THEODORU, Despina**, „Festivalul Internațional «George Enescu» 2013. Prilej de retrospecție”, în: *Muzica*, serie nouă, an XXIV, octombrie-decembrie, nr. 4 / 2013, p. 144
- TOMESCU, Vasile**, „Filip Lazăr și actualitatea artei sale. La împlinirea a douăzeci de ani de la moartea muzicianului”, în: *Muzica*, an VI, decembrie, nr. 12 / 1956, p. 17

WEBOGRAFIE

- George Enescu - *Rapsodia Română* (1978), dirijor Sergiu Celibidache, la adresa: <https://www.youtube.com/watch?v=fwxuMDxT9Dw>
- Armonia Atenea Orchestra. "George Enescu" Festival 2013, la adresa: <https://www.youtube.com/watch?v=GwKhVfAUwKc>