

CONSERVATORUL DE MUZICA „G. DIMA”

LUCRARI DE
MUZICOLOGIE

VOL. 14
(1978)

J 147.612

Inv. 1986

CLUJ - NAPOCA 1979

CONSERVATORUL DE MUZICĂ „G. DIMA”

Lucrări de
MUZICOLOGIE

VOL. 14

CLUJ - NAPOCA 1979

LUCRARI DE MUZICOLOGIE

14

CONSERVATORUL DE MUZICA „G. DIMA”

LUCRARI DE
MUZICOLOGIE

VOL. 14
(1978)

J 147.412

INV. 1992

Inv. 1986

CLUJ - NAPOCA 1979

Redactor: lect. Dan Voiculescu.
Corector: asist. Mircea Bejinariu

Traducerea rezumatelor:
asist. Petronela Cuteanu (fr.)
Erika Potino (germ.)
asist. Ioana Andron (engl.)

Prezentul volum este dedicat
profesorului dr. SIGISMUND TODUȚĂ,
membru al Academiei de Științe Sociale și Politice, profesor
consultant al Conservatorului de muzică „G. Dima” din Cluj-Napoca,
persoană de frunte a muzicii românești contemporane,
pentru a 70-a aniversare.

Încercând să surprindă aspecte dintre cele mai diferite ale
scrisului său componistic și muzicologic - exprimat într-o creație
vastă, îmbogățită an de an cu noi și valoroase opusuri -,
lucrările inserate aici constituie un modest omagiu al foștilor
studenți și colaboratori, sau al muzicienilor din noua generație.

Le présent volume est dédié à

Prof. Dr. Sigismund Toduță,
membre de l'Académie de Sciences Sociales et Politiques, professeur consultant au Conservatoire "G. Dima" de Cluj-Napoca, personnalité de marque de la musique roumaine contemporaine,
pour son 70^e anniversaire.

Tenant de surprendre des aspects des plus variés de son écriture compositionnelle et musicologique - exprimée dans une vaste création, chaque année enrichie par de nouveaux opus de valeur - les travaux y insérés constituent un modeste hommage des anciens étudiants et collaborateurs, ou des musiciens de la nouvelle génération.

Vorliegender Band ist

Prof. Dr. Sigismund Toduță,
Mitglied der Akademie für politische und Gesellschaftswissenschaften, beratender Professor der Musikhochschule "G. Dima" in Cluj-Napoca, eine hervorragende Persönlichkeit der zeitgenössischen Musik,

anlässlich seines 70. Geburtstages gewidmet.

Die einbegriffenen Abhandlungen versuchen die verschiedensten Aspekte seines kompositorischen und musikwissenschaftlichen Schaffens - welches in einem umfassenden Werk seinen Ausdruck findet und alljährlich mit wertvollen neuen Arbeiten bereichert wird - zu erfassen und stellen einen bescheidenen Beitrag seiner gewissen Schüler und Mitarbeiter oder der Musiker der neuen Generation zur Würdigung seiner umfangreichen schöpferischen Tätigkeit dar.

This volume is dedicated to

Prof. Dr. Sigismund Toduță,
member of the Academy of Social and Political Sciences, consulting professor of the Conservatory "G. Dima" from Cluj-Napoca, leading personality of Romanian contemporary music,
for his 70th anniversary.

Attempting to grasp several of the most varied aspects of his compositional and musicological writing - expressed in a vast creation, enriched year by year with new and valuable works - the papers here comprised represent a humble homage of ex-students and collaborators, or of the musicians of the new generation.

C O U P R I N S

1. Sigismund Toduță - fișă bio-bibliografică	13
2. Romeo Ghircoiașiu: Momente în evoluția stilistică a lui Sigismund Toduță	27
3. Constantin Ripă: Conceptul estetic micritic în creația lui S. Toduță	37
4. Gheorghe Firca: Caracterul modal al muzicii lui Sigismund Toduță	51
5. Ede Terényi: Conceptul armonic al lui S. Toduță în lumina muzicii sale corale a cappella	71
6. Dan Voiculescu: Polifonia în creația corală a lui Sigismund Toduță	97
7. Hans Peter Türk: Variațiunile pe ostinato în creația lui Sigismund Toduță	123
8. Cornel Țăranu: Elemente innoitoare în creația lui S. Toduță	137
9. Vasile Herman: Oratoriul "Pe urmele lui Horea" de S. Toduță	145
10. Rodica Oana-Pop: Valorificarea melosului folcloric în creația pianistică a lui Sigismund Toduță	161
11. Sofia Gelman-Kiss: Sigismund Toduță: "La curțile dorului" - Trei madrigale pe versuri de Lucian Blaga	173
12. Michaela Caranica Pulea: Expresie și culoare în oratoriile "Miorița" și "Pe urmele lui Horea" de Sigismund Toduță	191

13. Minuca Oganu-Pop: Valențe educative ale
lucrărilor pianistice
ale compozitorului
Sigismund Toduță 211
14. Ștefan Angi: Mesajul estetic al
barocului muzical oglin-
dit în analizele lui
S. Toduță asupra lui
J. S. Bach 219
15. Ilie Bales: Monumentul lui Horea
sau gramatica generativă
a muzicii 239

SOMMAIRE

1. Sigismund Toduță - fiche bio-bibliographique 13
2. Romeo Ghircociagiu: Quelques moments dans l'évo-
lution stylistique chez
Sigismund Toduță 27
3. Constantin Rîpă: Le concept esthétique „mio-
ritique” dans la création
de S. Toduță 37
4. Gheorghe Firca: Le caractère modal de la
musique de Sigismund Toduță . . 51
5. Ede Terényi: Le concept harmonique de
S. Toduță dans la lumière
de sa musique chorale a
cappella 71
6. Dan Voiculescu: La polyphonie dans la créa-
tion chorale de Sigismund Toduță 97
7. Hans Peter Türk: Les variations sur ostinato
dans la création de S. Toduță 123
8. Cornel Țăranu: Eléments novateurs dans la
création de S. Toduță 137
9. Vasile Herman: L'oratorio „Sur les traces
de Horea” de S. Toduță . . . 145
10. Rodica Oana-Pop: Valorification du mîlos
folklorique dans la création
pianistique de S. Toduță . . 161
11. Sofia Gelman-Kiss: Sigismund Toduță: Trois ma-
driges sur les vers de Lucian
Blaga („La curțile dorului”) 173
12. Michaela Caranica
Pulea: Expression et couleur dans les
cratorios „Miorița” et „Sur
les traces de Horea” de Sigis-
mund Toduță 191

13. Ninauța Cănu-Pop:	Potentiels éducatifs des oeuvres pianistiques du compositeur S. Toduță	211
14. Ștefan Angi:	Le message esthétique du baroque musical reflété dans les analyses de S. Toduță sur J. S. Bach	219
15. Ilie Bălea:	Le monument de Horea ou la grammaire générative de la musique	239

I N H A L T

1. Sigismund Toduță - bio-bibliographische Daten . . .	13
2. Romeo Ghircioașiu: Momente in der stilisti- schen Entwicklung Sigis- mund Toduță	27
3. Constantin Rîpă: Der ästhetische Begriff „mioritisch“ in Werk des Komponisten S. Toduță	37
4. Gheorghe Firca: Der modale Charakter in Sigismund Toduță's Musik	51
5. Ede Terényi: Das harmonische Konzept S. Toduță im Lichte sei- ner A-cappella-Chormusik	71
6. Dan Voiculescu: Die Polyphonie in Sigis- mund Toduță's chorischen Schaffen	97
7. Hans Peter Türk: Ostinato-Variationen in Schaffen von S. Toduță	123
8. Cornel Țăranu: Innovierende Elemente im Musikschaffen von Sigis- mund Toduță	137
9. Vasile Herman: Sigismund Toduță's Orato- rium „Auf den Spuren von Horea“	145
10. Rodica Cănu-Pop: Die Verwertung des folklo- ristischen Melos in Sigis- mund Toduță's Klavierwerken	161
11. Sofia Gelman-Kiss: Sigismund Toduță: Drei Ma- drigale auf Veran von Lăzăr Blaga („La curțile domului“)	173
12. Mihaela Cărmăneș-Pulea: Ausdruck und Farbe in drei Oratorien „Mioritisch“ und „Auf den Spuren von Horea“ von Sigismund Toduță	191

13. Ninauța Oșanu-Pop:	Der erschwerliche Wert der Klavierwerke von S. Toduță	211
14. Ștefan Angi:	Die ästhetische Aussage des musikalischen Barocks, wie sie sich in S. Toduță's Analysen über J. S. Bach widerspiegelt	219
15. Ilie Bales:	Das Denkmal Horeas oder die generative Grammatik der Musik	239

CONTENTS

1. Sigismund Toduță - biographical and bibliographical list	13
2. Romeo Ghircolagiu: Moments in the stylistic evolution of Sigismund Toduță	27
3. Constantin Ripă: The „mioritic” aesthetic concept in S. Toduță's creation	37
4. Gheorghe Firca: The modal character of Sigismund Toduță's music	51
5. Ede Terényi: S. Toduță's harmonic con- cept in the light of his a cappella choral music	71
6. Dan Voiculescu: Polyphony in the choral creation of Sigismund Toduță	97
7. Hans Peter Türk: Variations on the ostinato in the creation of Sigis- mund Toduță	123
8. Cornel Țăranu: Renovatory elements in the creation of Sigismund Toduță	137
9. Vasile Herman: The oratorio „On Horea's traces” by Sigismund Toduță	145
10. Rodica Oana-Pop: The evaluation of the folk- loric melos in the piano creation of S. Toduță	161
11. Sofia Gelsan-Kiss: Sigismund Toduță: Three sacred songs on verses by Tudora Arghezi (the earth- ly sacredness)	173

12. Michaela Caranica
Pulea: Expression and colour in
Sigismund Toduță's oratoria
„Miorița” and „On Horea's
traces” 191
13. Minuca Oganu-Pop: Educational valencies of
composer S. Toduță's piano
works 211
14. Ștefan Angi: The aesthetic message of
the musical Baroque mirrored
in S. Toduță's analyses on
J. S. Bach 219
15. Ilie Balea: Horea's monument or the
generative grammar of music . . 239

1. DATE BIOGRAFICE

- născut în 17 mai 1908, la Simeria
- studii: la Liceul de băieți din Alba Iulia (1918-1926); la Conservatorul de muzică și artă dramatică din Cluj (1926-1930 - secția pedagogică; 1926-1931 - secția pian; 1930-1935 - secția compoziție), cu Marțian Negrea (armonie, contrapunct, compoziție) și Ecaterina Fotino-Negru (pian); la Academia Santa Cecilia din Roma (1936-1938), cu Ildebrando Pizzetti (compoziție) și Alfredo Casella (pian)
- doctor în musicologie (1938) la „Istituto Pontificio di Musica Sacra” din Roma
- profesor de muzică la Liceul „Sf. Vasile” din Blaj (1939-1942, cu întreruperi)
- asistent-corepetitor la Conservatorul de muzică și artă dramatică din Cluj, la Timișoara (1942-1944); în paralel, corepetitor la Opera Română din Cluj, la Timișoara (1942-1944)
- secretar artistic la Filarmonica „Ardeelul” din Cluj (1945-1949)
- profesor de teorie-solfegiu-dictat (1946-1949), armonie, contrapunct, fugă, forme și compoziție (1949-1955) și (exclusiv) compoziție (1955-1973), șef de catedră (1965-1973), rector (1962-1965) și profesor consultant (din 1973) la Conservatorul de muzică „G. Dima” din Cluj
- director al Filarmonicii de stat din Cluj (1971-1974)
- membru al Academiei de Științe Sociale și Politice (din 1970)

^{*)} Prezenta listă a fost alcătuită pe baza datelor existente în: V. C o s m a, *Muzicieni români. Lexicon*, Ed. muzicală, București, 1970, precum și pe baza unor date furnizate de autorul înșuși.

- membru în jurii ale concursurilor naționale și internaționale (Budapesta, Praga, Varșovia, București, Bruxelles etc.)
- conducător științific de doctorat, specialitatea: stilistică muzicală (din 1970)

2. DISTINCȚII

- Premiul II de compoziție „George Enescu” (1940), pentru Variațiuni simfonice pe o temă populară
- Premiul „Grener” (1943), pentru Ciclu de liederuri pe versuri de M. Eminescu
- Premiul de Stat (1953 și 1955), pentru Concertul (nr.1) de coarde și două sonate instrumentale, și, respectiv, pentru Simfonia I
- Ordinul Muncii cl. a III-a (1954)
- Maestru Emerit al Artei (1957)
- Ordinul Muncii cl. a II-a (1964)
- Ordinul Meritul Cultural cl. a II-a (1966)
- Ordinul Meritul Cultural cl. I (1969)
- Premiul Uniunii Compozitorilor (1973, 1978), pentru Formele muzicale ale Barocului (vol. I, II)
- Premiul Uniunii Compozitorilor (1976), pentru Simfonia a V-a
- Premiul „G. Enescu” al Academiei R. S. România (1974), pentru balada-oratoriu Miorita

3. CREAȚIA MUZICALĂ (1933-1978)

a) Lucrări scenice

- Masterul Manole (1943-1947), operă în 3 acte, libretul de Ana Voileanu-Nicoară, după Lucian Blaga. Ms.

b) Lucrări vocal-simfonice

- Miorita (1957-1958), baladă-oratoriu pentru soliști (sopran, alto, tenor), cor mixt și orchestră, versuri populare (varianta V. Alecsandri), Ed. muzicală, București, 1971

- Balada steagului (1961), pentru sopran, cor mixt și orchestră, versuri de Victor Tulbure. Ms.
- Pe urmele lui Horea (1978), oratoriu pentru soliști (tenor, bariton, bas), cor mixt și orchestră, versuri populare selecționate din culegera „Pe urmele lui Horea” de Dumitru Boieru-Hodăceanu (Ed. Litera, București, 1976). Ms.

c) Lucrări simfonice

- Eglogă pentru orchestră (1933). Ms.
- Variațiuni simfonice pe o temă populară (1940). Ms.
- Concert pentru pian și orchestră (1943). Ms.
- Petru tabulatură pentru lăută de Valentin Graef Backferk, transcriere pentru orchestră de coarde (1950). Ms.
- Poem bizantin pentru orchestră de cameră (1951). Ms.
- Concert /nr.1/ pentru orchestră de coarde (1951). ESPLA, București, 1956.
- Divertisment pentru orchestră de coarde (1951). Ms.
- Simfonia I (1954). Ed. muzicală, București, 1960.
- Simfonia a II-a, cu orgă, „In memoria lui George Enescu” (1956). Ed. muzicală, București, 1965.
- Simfonia a III-a, „Ovidiu” (1957). Ed. muzicală, București, 1975.
- Uvertură festivă (1959). Ms.
- Concert pentru suflători și baterie (1970). Ms.
- Concert nr.2 pentru orchestră de coarde (1972-1973). Ed. muzicală, București, 1978.
- Concertul nr.3 pentru orchestră de coarde, „in stile antico” (1974). Ms.
- Simfonia a V-a (1962-1976). Ed. muzicală, București, 1979.
- Stampe vechi / pentru orchestră de coarde / (1977). Ms.
- Simfonieta / versiune orchestrală a Sonatinei pentru pian / (1977). Ms.

d) Lucrări de muzică de cameră

- Pasacaglia pentru pian (1943). Ed. Moravetz, Timișoara, 1944; idem, ESPLA, București, 1957; idem, în: Album

de piese pentru pian de compozitori contemporani. Ed. muzicală, București, 1966.

- Trei schițe pentru pian (1944). Ms.
- Sonatina pentru pian (1950). ESPLA, București, 1956.
- Suită de cîntece și dansuri românești pentru pian (1951). In: Repertoriu pianistic de Enea Borza și Ecaterina Herțegh, Vol. V, Ed. didactică și pedagogică, București, 1963; idem, Conservatorul „G. Dima”, Cluj, 1969.
- Sonata pentru flaut și pian (1952). ESPLA, București, 1956.
- Sonata pentru violoncel și pian (1952). Ms.
- Sonata pentru vioară și pian (1953). ESPLA, București, 1957.
- Adagio pentru violoncel și pian (1954). In: Piese polifonice, ESPLA, București, 1954; idem, în: Supliment la revista Muzica, București, nr. 3/1955.
- Sonata pentru oboi și pian (1956). VEB Hofmeister, Leipzig, 1961.
- Threnia pentru pian (1970). In: Neue Rumänische Klaviermusik, vol. I, Ed. Garig, Köln, 1971.
- Preludiu - Coral - Toccată pentru pian (1973-1974). Conservatorul „G. Dima”, Cluj-Napoca, 1976.
- Terzinen pentru pian (1975). In: Rumänische Klavierminiaturen für Kinder und Jugendliche, hrsg. von Liviu Comes, Ed. Peters, Leipzig, 1976.
- Joko - patru piese pentru harpă solo (1978). Ms.

e) Lucrări corale

- Liturgie pentru patru voci egale (1938). Ms.
- Norul, cor pentru voci egale (1951), versuri de Vlaicu Birna. Ms.
- Triptic, coruri pentru voci egale (1951), versuri de Ana Voileanu-Micoară; cuprinde: Cantata, Canon, Joc (broad). Ms.
- Cinci coruri pentru voci de bărbat, prelucrări de melodii populare bănățene (1959); ciclul cuprinde: Am o mîndră-n sat; Tîrnovo, orag pustii; Voinicu care-i voinic; Dragostea din ce se face; Hai mîndruță la pădure. Ms.
- 20 coruri pentru voci egale /Caietul I/ (1955-1958); caietul cuprinde: „Cinci cîntece de joc” (Cine-a făcut horile; Cucule; Hora în clapi; Parasait-a, poruncit; Duce-m-aș, nu ești drămul); „Cinci cîntece de dans”

(Cucul cîntă, miera zice; Mîndră, dacă ești frumoasă; Cîntă, cîntă, cucule!; Tîgîneasca; De m-aș vedea cum am fost), „Cinci cîntece de dor” (Cucule, pînă-ți vie; Cîntă, cuce, limba-ți picel; Bu cu mîndra duce-m-aș; Pe cărera codrului; Lăsk-mă, doruț, mai lin) și „Cinci cîntece de leagăn” (Haida, haida; Abu, abu, abuu; Haida, liulea, puipor; Haida, liu, liu; liu, liu, liu, lea). Ed. muzicală, București, 1966.

- 10 coruri mixte /Caietul II/ (1950-1956); caietul cuprinde: Doină și joc; Leagănă-te frunzuliță; Cîntec de joc; Poemul secerișului (Adă apă la cunună; Cîntecul cununii; A cununii; Găzdiță, găzdiță; Cine duce cununa); Munta țărăneasca /pe versuri de George Coșbuc/. Ed. muzicală, București, 1968.
- 15 coruri mixte /Caietul III/ (1969); caietul cuprinde: Pogorît-a, pogorît; Cesta-i junelașul; Colo josu, mai din josu; Ziori, ziori; Nainte-mi de curți; Pe cerul cu flori frumoase; Pericean de elu; Lînkă melină, leru melină; Colo sus pe după lună; Pogorît-a, pogorît-a; De-a seară, de-a seară; Poruncit-a, poruncit; Eglogă I-II-III. Ed. muzicală, București, 1970; Eglogă I-II-III publicată și de Conservatorul „G. Dima”, Cluj, 1970.
- Două madrigale pe versuri de Dante (Tanto gentili; Me le van vostre) (1965), cor mixt. Ms.
- Arhaisme pentru cor mixt (1969), versuri de Mihail Celariu. Conservatorul „C. Porumbescu”, București, 1970; idem, Conservatorul „G. Dima”, Cluj, 1970.
- Sase cîntece populare (1970) /I-II pentru cor de femei; III-VI pentru cor mixt/; caietul cuprinde: La fereastră de uiașă; Mîndruțu care te lăskă; Cînd m-am dus la măcinat; Cucule cu pană sură; La toată lumea am plăcutu; Nevastă cu ochii-n zori. Conservatorul „G. Dima”, Cluj, 1973; primele două /purtînd înșiși titlurile La fereastră și Dant/ și în: Coruri de compozitori clujeni, vol. I, CCES, Cluj, 1972.
- La curțile dorului - Trei madrigale pe versuri de Lucian Blaga - (1978) (La curțile dorului /cor mixt/; Leserul /cor de femei/; Întoarcere /cor mixt/). Conservato-

- rul „G. Dima”, Cluj-Napoca, 1978.
- Imnul păcii (1956), cor de copii cu acompaniament de pian, versuri de Ana Voileanu-Micoară. Ms.
 - Cîntec pentru pionieri (1976), cor de copii cu acompaniament de pian, versuri de Ana Voileanu-Micoară. In: Comunismul de compozitori clujeni, vol.II, CRES, Cluj-Napoca, 1977.

f) Lucrări vocale

- Cinci liederuri pe versuri de Mihai Eminescu (1942); voce și pian. Ms.
- Bureții (1951), voce și pian, versuri de Vlaicu Birna. Ms.
- Dac-aș fi (1952), voce și pian, versuri de Ion Brad. Ms.
- Primăvara (1952), voce și pian, versuri de Ilie Bales. Ms.
- Patru cîntece populare (1953), bariton și pian; ciclul cuprinde: Mince-te, bade, amarul; De dragoste; Duce-m-aș; De strigat. Ms.
- Trei liederuri pe versuri de Lucian Blaga (1956), voce și pian; ciclul cuprinde: 9 Mai 1895; Colindă; Melancolie. Ms.

4. MUZICOLOGIE

- De responsoriis matutinorum tridui sacri, de Passionibus Matthaei et Joannis, deque Missae Lateranensi, operibus juvenilibus ac ignotis Joannis Francisci Anerii. teză de doctorat, Roma, 1938 (Istituto Pontificio di Musica Sacra). Ms.
- Polifonia instrumentală a barocului, conferință, Timișoara, 1943. Ms.
- Ideea ciclică în sonatele lui George Enescu. In: Studii de muzicologie, vol.IV, Ed. muzicală, București, 1966.
- Formele muzicale ale barocului în operele lui J. S. Bach (ciclul proiectat în cinci volume); vol.1 - Forma mică mono-, bi- și tristrofică. Ed. muzicală, București, 1969; vol.2 (în colaborare cu Hans Peter Türk) - 15 Invențiuni la două voci și 15 Invențiuni la trei voci. Ed. muzicală, București, 1973; vol.3 (în colaborare cu Vasile Herman) - Variatiunea și Rondoul. Ed. muzicală, București, 1978.

- Creația pianistică a celei de a doua școli vieneze (1966). Ms.
- Muzicologia și specializarea post-universitară. In: Muzica, București, 20, nr.7/1970.
- Caioni în conștiința contemporană (1978). Ms.
- Les Inventions et les Symphonies de Bach. Etude d'esthétique et de style, in: Muzica, București, nr.12/1975; idem, in lb. germană, in: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum III. Internationalen Bach-Fest der DDR, Leipzig, 18-19 Sept. 1975, VEB. Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1977 (în colaborare cu Hans Peter Türk).

LUCRĂRI DE DOCTORAT CONDUSE (STILISTICĂ MUZICALĂ)

- Romeo Ghirocolaiu: Contribuții la istoria muzicii românești (1970)
- Gheorghe Ciobanu: Lăutarii din Clejani (1971)
- Vasile Herman: Formă și stil în noua creație muzicală românească (1973)
- Cornel Țăranu: Creația enesciană în lumina prezentului (1973)
- Victor Giuleanu: Principii fundamentale în teoria muzicii (1976)
- Octavian Nemescu: Capacități semantice ale semnelor muzicale (1978)
- Anatol Vieru: De la moduri spre un model al gândirii muzicale intervalice (1978)
- Hans Peter Türk: Contradominanța în creația lui W. A. Mozart (1979)
- Gheorghe Firca: Structuri și funcții în armonia modală (1979)

6. ABSOLVENȚII CLASEI DE COMPOZIȚIE SIGISMUND TODUȚĂ

Liviu Comes
Ervin Junger (Israel)
Vasile Herman
Cornel Țăranu
Emil Simon
Csiki Boldizsár
Péter Verneszy
Dac Voiculescu

Hans Peter Türk
Liviu Borlan
Csákó Ádám
Valentin Timaru
Hencz József
Gabriel Irányi (Israel)
Orbán György (Ungaria)

7. DISCOGRAFIE

- Concertul /nr.1/ pentru orchestră de coarde; Orchestra Filarmonică de Stat din Cluj, dirijor Emil Simon (ECE 0387)
- Pasacaglia pentru pian; Minuca Oganu, pian (ECE 0387)
- Sonata pentru pian; Minuca Oganu, pian (ECE 0387)
- Adagio pentru violoncel și pian; Radu Aldulescu, violoncel; Albert Guttman, pian (ECE 0626)
- Patru tabulaturi pentru lăută de Valentin Graef Backfark, transcriere pentru orchestră de coarde; Orchestra de cameră a Filarmonicii „G. Enescu”, dirijor Paul Popescu (ECE 708)
- Sonata pentru flaut și pian; Gavril Costea, flaut; Minuca Oganu-Pop, pian (ECE 0643)
- Sonata pentru oboi și pian; Radu Chigu, oboi; Susana Péntek, pian (ECE 0643)
- Miorițe, baladă-oratoriu pentru soliști (sopran, altă, tenor), cor mixt și orchestră mare; Orchestra simfonică a Filarmonicii din Cluj și Corul Radioteleviziunii române, dirijor Emil Simon, dirijorul corului-Aurel Grigoraș, soliști: Emilia Petrescu, Martha Kessler, Valentin Teodorian (ECE 0950)
- Simfonia a V-a; Orchestra simfonică a Filarmonicii din Cluj-Napoca, dirijor Emil Simon (ST - ECE 01380)
- Concertul nr.2 pentru orchestră de coarde; Orchestra simfonică a Filarmonicii din Cluj-Napoca, dirijor Emil Simon (ST - ECE 01380)
- Pe urmele lui Horeg, oratoriu pentru soliști (tenor, bariton, bas-bariton), cor mixt și orchestră mare; Corul

și orchestra Filarmonică din Cluj-Napoca, dirijor Emil Simon, dirijorul corului-Florentin Mihăescu, soliști: Ioan Micu, Iulian Jurja, Mircea Moisa /în pregătire/

8. BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ (cronologică)

- Gheorghe Merișescu, Compozitorul și pedagogul Sigismund Toduță, în: Teatru și muzică, București, nr.1, 1955
- Romeo Ghircioașiu, Sigismund Toduță, în: Steaua, Cluj, nr.4, 1956
- Ilie Bălea, Compozitori români contemporani. Sigismund Toduță, în: Contemporanul, București, nr.1 (535), 4 ian. 1957
- Ilie Bălea, Simfonia a II-a de S. Toduță la Tg. Mureș, în: Tribuna, Cluj, nr.23, 14 iul. 1957
- George Sbârcea, Prima auditiie a Simfoniei a III-a de S. Toduță, în: Muzica, București, nr.10, 1957
- George Mercu, Colocvii muzicale. Sigismund Toduță despre simfonismul românesc, în: Tribuna, Cluj, nr.5 (52), 1 feb. 1958
- Cornel Țăranu, Sigismund Toduță la 50 de ani, în: Tribuna, Cluj, nr.20 (67), 17 mai 1958
- Ilie Bălea, Profiluri muzicale: Despre simfonismul lui Sigismund Toduță, în: Tribuna, Cluj, nr.4 (103), 24 ian. 1959
- Romeo Ghircioașiu, Simfonia „Cvidiu” de Sigismund Toduță, în: Tribuna, Cluj, nr.8 (107), 21 feb. 1959
- Cornel Țăranu, Uvertură festivă /de Sigismund Toduță/, în: Tribuna, Cluj, nr.34 (133), 22 aug. 1959
- Cornel Țăranu, Note de concert. Simfonia a III-a de S. Toduță, în: Tribuna, Cluj, nr.10 (162), 10 mar. 1960
- Sigismund Toduță, Partidul și creația noastră, în: Contemporanul, București, nr.18 (760), 5 mai 1971
- Doru Popovici, Prime auditiie de muzică românească: „Balada steagului” de Sigismund Toduță, în: Contemporanul, București, nr.21 (763), 26 mai 1961
- Ilie Bălea, Balada steagului de S. Toduță, în: Tribuna, Cluj, nr.23 (227), 8 iun. 1961

- Doru Popovici, „Balada steagului” de Sigismund Toduță, în: Muzica, București, nr.7, 1961
- Alexandru Leahu, Sinfonia a II-a de Sigismund Toduță, în: Muzica, București, nr.10, 1963
- Wilhelm Berger, Ghid pentru muzica instrumentală de cameră, Ed. muzicală, București, 1965
- Vasile Herman, Sigismund Toduță, în: Muzica, București, nr.6, 1965
- Doru Popovici, Muzica corală românească, Ed. muzicală, București, 1966
- Cornel Țăranu, Kurt Masur - Sigismund Toduță, în: Tribuna, Cluj, nr.38 (555), 21 sept. 1967
- E. Cornescu, Concert festiv Sigismund Toduță, în: Făclie, Cluj, nr.6695, 14 mai 1968
- Tudor Ciortea, Sigismund Toduță la 60 de ani - În loc de portret, în: Tribuna, Cluj, nr.20 (590), 16 mai 1968
- Vasile Herman, Sigismund Toduță la 60 de ani - Profesorul, în: Tribuna, Cluj, nr.20 (590), 16 mai 1968
- Cornel Țăranu, Sigismund Toduță la 60 de ani - Hora, în: Tribuna, Cluj, nr.20 (590), 16 mai 1968
- Doru Popovici, Sigismund Toduță la 60 de ani - Compozitorul, în: Tribuna, Cluj, nr.20 (590), 16 mai 1968
- Terényi Ede, Muzica humană, în: Utunk, nr.21 (1021), 24 mai 1968
- Cornel Țăranu, Oratoriul „Miorița” de Sigismund Toduță, în: Lucrări de muzicologie, vol.5, Conservatorul „G. Dima”, Cluj, 1969
- George Stărces, Sigismund Toduță despre muzica barocului, în: Informația Bucureștiului, București, nr.4887, 6 mai 1969
- Liviu Comes, Sigismund Toduță: Formele muzicale ale barocului în operele lui J. S. Bach, în: Tribuna, Cluj, nr.24, 12 iun. 1969
- Ilie Bălea, Valoarea sintezei muzicologice, în: România literară, București, nr.26, 26 iun. 1969
- Sanda Bobescu, Cronica discului, Sigismund Toduță, în:

- Scinteia, București, nr.8129, 18 iul. 1969
- Alfred Hoffman, Oratoriul „Miorița” de Sigismund Toduță, în: România liberă, București, 12 oct. 1969
- Joana Moga, O primă auditiie românească, în: Informația Bucureștiului, București, nr.5023, 13 oct. 1969
- Iosif Sava, Rezonanțele muzicale ale „Mioriței”, în: Scinteia tinerețului, București, nr.6348, 13 oct. 1969
- Bencz József, Kolozsvári Zenei Dvz: - Miorița - Sigismund Toduță ballada-oratóriuma, în: Igazság, XXI, nr.255, 28 oct. 1969
- Emiliu Dragea, Un grandios succes muzical: „Miorița” de Sigismund Toduță, în: Făclie, Cluj, XXIV, nr.7146, 29 oct. 1969
- Doru Popovici, „Formele muzicale ale barocului în operele lui J. S. Bach” de Sigismund Toduță, în: Muzica, București, nr.11, 1969
- Ilie Bălea, Pretexte - La Miorița, în: Tribuna, Cluj, nr.46 (668), 13 nov. 1969
- Cornel Țăranu, Miorița, Baladă-oratoriu de Sigismund Toduță, în: Muzica, București, nr.12, 1969
- Mircea Bejinariu, Oratoriul „Miorița” de Sigismund Toduță, în: Intermezzo, revistă studențească, Conservatorul „G. Dima”, Cluj, nr.2, iun. 1970
- Sigismund Toduță, Muzicologia și specializarea post-universitară, în: Muzica, București, nr.7, iul. 1970
- Sigismund Toduță, Tiața forrás, în: Igaz Szó, București, XVIII, nr.9, sept. 1970
- Constantin V. Drăgoi, Sigismund Toduță, în: Muzica, București, nr.9, oct. 1970
- Alfred Hoffman, Oratoriul „Miorița” de Sigismund Toduță, în: Muzica, București, nr.10, oct. 1970
- Sigismund Toduță, Spre izvoarele adevărului, în: Muzica, București, nr.5, mai 1971
- (Sigismund Toduță), Toarna muzicală clujeană la o nouă ediție /intervi cu compozitorul S.Toduță, directorul Filarmonicii de Stat din Cluj/, în: Munca, XXVII, nr.7425, 30 sept. 1971
- Bella Zsófia, Uj évad. Beszélgetés Sigismund Toduță zene-

- szerzővel, a kolozsvári Filharmonia ijesztőjével /In pragul noii stagiuni. Convorbire cu compozitorul Sigismund Toduță, directorul Filarmonicii de Stat din Cluj/, in: Előre, București, nr.7437, 6 oct. 1971
- Doina Moga, Discul. Sigismund Toduță, in: Contemporanul, nr.23 (1334), 2 iun. 1972
 - x x x, Sigismund Toduță: Szonáta obodra és zongorára /Sonata pentru oboi și pian/, (articol neșemnat), in: A hét, București, III, nr.31, 4 aug. 1972
 - Sigismund Toduță, Omăgiu /lui Francisc Hubic/, in: Tribuna, Cluj, nr.48, 30 nov. 1972
 - Petre Brâncuși, Nicolae Călinoiu, Muzica în România socialistă, Ed. muzicală, București, 1973
 - Carmen Stoianov, Mioriita în creația a trei compozitori români: Paul Constantinescu, Anatol Vieru, Sigismund Toduță, in: Studii de muzicologie, vol.X, Ed. muzicală, București, 1974
 - Luminița Vartolomei, Concerto per archi nr.2 de Sigismund Toduță, in: Muzica, București, nr.2, febr. 1975
 - Rodica Gana-Pop, Passacaglia pentru pian de S. Toduță, in: Muzica, București, nr.11, nov. 1975
 - Wilhelm Berger, Muzica simfonică modernă-contemporană, 1930-1950, Ghid, vol.IV, Ed. muzicală, București, 1976
 - Terényi Ede, Analiza muzicale, in: Utunk, Cluj, nr.12 (1429), 19 mart. 1976
 - Gheorghe Firca, Oratoriul „Mioriita” in: România literară, București, IX, nr.42, 2 dec. 1976
 - Wilhelm Berger, Muzica simfonică contemporană, 1950-1970, Ghid, vol.V, Ed. muzicală, București, 1977
 - Constantin Rîpă, Munța țărănească, in: Tribuna, Cluj, nr.8 (1053), 24 febr. 1977
 - Zeno Vancea, Sigismund Toduță, in: Muzica, București, nr.4, apr. 1977
 - Grigore Constantinescu, Omăgiu. Sigismund Toduță la 70 de ani, in: Tribuna României, București, VII, nr.134, 1 iun. 1978
 - Terényi Ede, Önnepi Toduță-koncertverseny /Concert festiv Toduță/, in: Utunk, Cluj, XXXIII, nr.21 (1543), 26 mai 1978

- Cornel Țăranu, Sigismund Toduță la 70 de ani, in: Tribuna, Cluj, nr.22 (1118), 25 mai 1978
- Ana Popescu, Elemente de limbaj muzical în simfonismul lui Sigismund Toduță, lucrare de diplomă, București, 1978, ms.
- Ada Brumaru, Vocația monumentalului - Oratoriul „Pe urmele lui Horea”, in: Contemporanul, nr.51 (1676), 22 dec. 1978
- Zeno Vancea, Creația muzicală românească, Sec. XIX-XX, Ed. muzicală, București, 1978
- Codruța Oțelea-Mureșan, Tehnica mixturilor în creația corală a lui Sigismund Toduță, lucrare de diplomă, Cluj-Napoca, 1979, ms.
- Myriam Marbé, În căutarea vespnicului Bach, sau „Formele muzicale ale barocului” de Sigismund Toduță, in: Muzica, București, nr.4, apr. 1979
- Encyclopédie de la musique, vol.III, p.799, Ed. Pasquelle, Paris, 1961
- Enciclopedia della musica, vol.IV, p.394, Ed. Ricordi, Milano, 1964
- Viorel Cosma, Compozitori și muzicologi români. Mic lexicon, Ed. muzicală, București, 1965
- Szabolcsi Bence, Tóth Aladár, Zenei lexikon, p.524, Zene-műkiadó Vállalat, Budapest, 1965
- Die Musik in Geschichte und Gegenwart, vol.13, col. 450, Ed. Bärenreiter, Kassel, 1966
- Viorel Cosma, Muzicieni români. Lexicon, Ed. muzicală, București, 1970
- La musica - Dizionario, p.1320, Unione tipografico-editrice torinese, Torino, 1971
- Riemann Musik-Lexikon /Ergänzungsband, Personenteil/, vol.II, p.788, Ed. Schott's Söhne, Mainz, 1975

Există două modalități de istorie a artelor. Una, o istoriografie propriu-zisă, lansează din prezent peste decenii, veacuri sau milenii, arcuri ale investigației, apropiindu-și prin înțelegere esențele umane ale creației artistice din trecut. Cealaltă, mai modestă, e o scriere a istoriei ce se restrânge la cunoașterea prezentului artistic și a operelor sale. O face uneori numele altor discipline, printre care critica, teoria artei sau sociologia ei, dar întotdeauna în temelul aceluiași metode istorice.

Lipsa perspectivei temporale îi este răscumpărată această cunoașterea artei din momentul genezei în ansamblul uman social, etic și estetic al împrejurărilor creatoare și pînă la cel al consumului de către publicul cărui îi este destinată.

Metoda istorică, perspectiva genetică, discronică, le este amîndurora proprie, fie că apelează la cunoașterea locului creației în evoluția generală a artei dintr-o epocă sau mediu social dat, fie că urmărește semnificația operei în devenirea gândirii creatoare a autorului ei.

Amploraia idestică a creației eminentului compozitor și savant care este S i g i s m u n d T o d u ț ă este o promisiune generoasă pentru a adopta o istoriografie a prezentului artistic în momente succesive care îl cuprind printr-o permanență devenire. Cele 5 simfonii, cele 3 concerte de coarde, sonetele, oratoriile sau cele 3 caiete corale sînt într-adevăr momente majore ale unui „mereu prezent” devenit istorie muzicală a zilelor noastre.

Propunem în cele ce urmează preluarea unor pagini de critică muzicală prin care am consemnat altele din aceste momente. Apelăm la bunăvoința istoriografului tradiționalist pentru a permite completarea lor cu considerațiuni contemporane. Ele

sint menite să îndeplinescă deschiderile operate de arta to-
duțiană sau să consemneze noi imagini dezvăluite într-un pei-
saj sonor de neașteptate surprize.

Tehnica românească poate să le încadreze în evoluția gene-
rală a operei, estompând severitatea unui demers istoriografic
propriu-zis.



...1956

Școala muzicală românească numără azi cîteva generații de
creatori care reprezintă un drum continuu și ascendent de au-
tentice realizări. Sint generații care își dau mîna pentru a
făuri o nouă cultură și un nou om.

Ca și în pictură, literatură sau în teatrul nostru de azi,
în muzica românească am înregistrat în ultima vreme un mare nu-
măr de succese. Ele dovedesc deopotrivă că preluarea creațiilor
a tradițiilor clasice naționale sau universale și apropierea
creatorilor de problemele vieții se face pe linia celor mai au-
tentice concepții despre artă și realitate. Simfonismul, sona-
ta, opera sau oratoriul sînt domenii în care pătrunde amplu
viața în multiplele sale manifestări, iar creatorii noștri cau-
tă printr-o ridicare continuă a măiestriei lor să rezolve în
mod superior problemele de fond și formă pe care arta și viața
le formulează.

.....

Legătura organică dintre aceste succesive valuri de crea-
tori, deasupra cărora domină personalitatea deosebită a lui G.
Enescu, dovedește realitatea istorică a școlii muzicale
românești, care în anii puterii populare continuă să se dezvol-
te în mod amplu, aducînd contribuția sa la mersul înainte al
societății și la îmbogățirea reciprocă a popoarelor prin artă
și cultură.

Născut în anul 1908 într-o modestă familie de ceferiști
din Simeria, Sigismund Toduță este educat de tînr în spiritul
dragostei pentru oameni și cultură. Studiile de cultură gene-
rală și muzicală le urmează în comuna : stelă și apoi la Blaj,
după care studiază Conservatorul la Cluj. Aici va absolvi
secția de compoziție cu profesorul Marțian Negrea și secția

pian la clasa prof. E. Potino-Negru. Arhiva Conservatorului mai
păstrează nenumărate documente asupra studentului S. Toduță,
printre care un program în care el interpretează Concertul pentru
pian și orchestră în Mi bemol de Beethoven. Urmează
Roma. Aici va urma cursurile de specializare în compoziție ale
ilustrului compozitor contemporan Ildebrando Pizzetti, la Aca-
demia Santa Cecilia.

Nu părăsește preocupările pianistice, ci audiază cursurile
de specializare ale lui Alfredo Casella, el însuși pianist și
compozitor. Acești maeștri îl orientează deopotrivă înspre pro-
blemele mari ale creației muzicale, în sensul însușirii celui
mai sever meșteșug, care începea cu aprofundarea lui Palestrina
și termina cu măiestria orchestrală a lui Rimski-Korsakov sau
Debussy.

Hotărîtor asupra tînrului român va fi faptul că Pizzetti
adopta în arta sa o înaltă atitudine umană. În operele sale, el
se inspira din marile capodopere ale literaturii universale:
Mezopota de Pugkin, Manfred de Byron. Sigismund Toduță va pă-
stra de-a lungul întregii sale creații viu acest exemplu. Un
fond emoțional, ideologic, dominat de problematica filozofică
a vieții, preluat din folclor sau din gîndirea universală, va
fi caracteristic pentru arta sa.

În același timp, pedagogii italieni formau pe tînrul com-
pozitor în sensul unei lupte neîncetate pentru perfecțiunea
formei. Acestea nu însemnau însă totul. Reîntors în țară, S.
Toduță își va da seama de actualitatea și importanța deosebită
a unor principii de creație pe care le prelucrase la profeso-
rul său clujean: inspirația din cîntecul popular.

În același sens acțiunea și emulația pe care premiul „Enes-
cu” o exercita printre compozitorii români.

.....

Obține premiul „Enescu” în 1940 cu Variatiunile simfonice
și apoi, în 1941, premiul „Cremier”, cu ciclul de liederuri pe
versuri de Eminescu. Cultivînd ideea unei lucrări cu subiect
național, compozitorul Sigismund Toduță, ca și Iacob Mureșanu,
George Enescu sau Alfonso Castaldi, se oprește la legenda Meș-
terului Manole, după pieșa lui Lucian Blaga.

Valențele etno umane ale acestei legende, ideea de muncă

și cea de sacrificiu pentru realizarea frumosului în artă și realitate au găsit o puternică rezonanță în gândirea muzicală a compozitorului.

Evenimentele de viață prin care trecea poporul nostru au avut un puternic răsunet în drumul creator al lui Sigismund Toduță. În procesul amplu de reinnoire a întregii noastre vieți, care se desfășura după cel de al doilea război mondial, compozitorii, alături de ceilalți creatori, își vor verifica drumul parcurs, îmbogățind perspectivele viitoare ale muncii lor.

Dându-și seama că o cunoaștere incompletă a folclorului nu poate servi adevăratei creații artistice, Sigismund Toduță începe în acești ani o muncă de aprofundare temeinică și științifică a limbajului muzical popular. Ea era strins legată de adoptarea tot mai conștientă a concepțiilor realiste care stăteau la baza întregii creații artistice.

Aceste condiții promovează în creația muzicală a compozitorului o nouă etapă, de superioară realizări. Ea e reprezentată prin Sonata pentru violoncel, Sonata pentru vioară, Sonata pentru flaut, Sonatina pentru pian, Concertul pentru coarde, Sinfonia I și a II-a, piese corale ca Munta țărănească, pe versuri de George Coșbuc, sau prelucrările de colinde. Problemele ce frământau pe autor în această etapă sînt semnificative pentru progresul care îl realizase. Astfel, născuția de a crea o artă care să cuprindă fondul de idei de o superioară gândire umană, exprimat pe calea unui limbaj care să rămână specific național, era una din problemele cardinale ale etapei. Drumul ales de Sigismund Toduță pentru rezolvarea ei evolua pe planul a două coordonate. Una, a vieții în mijlocul naturii, în care doina, cântecul și jocul aduceau note muncii voioase a tinereții și a primăverii. Sonatina pentru pian și Sonata pentru flaut sînt amănunte ale acestora. Ceaaltă era coordonata gândirii. Ea cauta să rezolve probleme de viață ale epocii prezente, de profundă răspundere socială. Contemplația, tensiunea filozofică, drama sînt note ale acestui drum început prin Sonata de violoncel. Departe de a rămîne unidirecțional, în Sonata pentru vioară, compozitorul manifestă începutul unei sinteze care să unifice elementele în formule complexe, astute și plănătoare, ca viața însăși. De aceea, după ce s-a Concertul pentru coarde, atecă for-

ma superioară a gândirii muzicale. Cele două simfonii vor dovedi faptul că autorul trăiește și simte viața multiplă în dezvoltarea și manifestările ei. În simfonismul său, drumul spre frumusețe pornește pe linia drumului și a tensiunii izvorite din conflictul pe care realitatea la cuprindă. Sinfonia I este o primă perspectivă dezvoltată în acest sens. Cunoșcînd planurile mari ale Sinfoniei a II-a, ce și acumina gândirii care o întruchipează, putem spune că această a doua lucrare reia aceeași problemă, dîndu-i o și mai mare desfășurare și un mai larg orizont al luptei contra forțelor vrășnăse.

Cunoașterea unui compozitor în drumul său creator ne ajută să înțelegem - în cazul cînd el este o personalitate autentică - perspectivele viitoare ale creației sale, ce și legătură sa cu restul creației contemporane. Creatorii reia uneori cu mai multă forță o idee formulată de un precursor, dezvoltă propriile sale intenții ce permit sau odîmăre, sau alături un cuvînt care, reînt, va fructifica, la cel ce-l vor fi înțeles, noi creații artistice. Drumul creator al compozitorului Sigismund Toduță reprezintă o epocă în plină desfășurare și credem că ideile exprimate în sonatele și simfoniile sale sînt o parte din materialul viu al muncii noastre de azi, pe care stît el însuși cit și ceilalți compozitori ai școlii muzicale românești îl vor continua pe drumul creator al artei realiste.

*

...1978

După peste două decenii, arta lui Sigismund Toduță se impune sub semnul unei mari consecvențe estetice.

Sever cu sine însuși, el desfășoară procesul creator al unei lucrări în etape succesive. Ample lungimi de ună reprezentă pe rînd studiul și meditația asupra temei propuse, studiul și schițarea materialului tematic și proiectul arhitectural, artizanatul realizării tehnice - expresie a unui discurs poetic care crește odată cu opera, finisarea și ultimul acord. Apoi, înainte de a o dăruia publicului din nou, poate meditația asupra lucrului împlinit, poate un refugiu în subteranele conștiinței creatoare și - fără metafore - în sertarele mesei de scris, pentru ce, readusă la lumină, un ultim

examen critic să aprindă semaforul verde al drumului liber spre sala de concert.

În urma simfoniei Ovidiu semnează istoriografic în 1959, Sigmund Toduță reia, prin proiectul Mioriței, linia baladescă inițiată odinioară prin Mesterul Manole. Geneză oratorială va însemna studiu aprofundat al nemuritoarelor balade populare, al folclorului muzical ce o exprimă și îndelungi convorbiri cu Mihail Sadoveanu și Lucian Blaga asupra semnificațiilor filozofice și artistice pe care legenda le cuprinde.

Cele trei caiete de coruri ce transfigurează melosul popular - de joc, de dor și de leagăn - sînt contemporane cu geneza acestui oratoriu, înflorire a numeroaselor idei, în jocul cărora prindea viață partitura.

Gîndit în etapa de după cea de-a III-a Simfonie, limbajul oratorului menține ceva din atmosfera esențializată a unui folclor imaginar sau, poate, încă mai mult, al unui mod de gîndire sonoră ce se vrea general-umană, chier dacă izvorăște din sursele funciare ale propriului nostru meridian.

Și nu au lipsit nici în procesul creator al acestui oratoriu acele momente de meditație asupra opereii împlinite care a sînat cu peste un deceniu bucuria publicului de a o fi cunoscut în sala de concert.

Reținută, fără metafore, în sertarele biroului, cea de-a IV-a Simfonie, „a Păcii”, este oricum un interludiu pentru cea de-a cincea lucrare de acest gen. Aceasta din urmă a știut să biruie stagiul retragerii finale și ni s-a oferit plenară, dezvăluind o gîndire creatoare ce știe să fie mereu nouă, cu toate consecvențele semanticii sale. Ea reprezintă oricum o etapă de noi cristalizări în limbajul creator al lui S.Toduță.

Ultima simfonie vine să se afirme împreună cu alte două concerte de coarde, cu un Concert pentru instrumente de suflat și percuție și cu o suită pentru coarde, Stampe vechi, ce pare a relua linia neoclasică a Tablaturilor Bakferk - expresie a neoclasicismului „casellian”.

Ceea ce reflectă această nouă etapă este fenomenul de rețopire în forme unitare a materialului, atât la nivelul vocabularului, cît și la cel al arhitecturii. Încă din primele simfonii, S.Toduță se impune ca un maestru al principiului ciclic. Azi-

tecura rămînea fidelă fie concepției tripartite enesciene (Simfoniile I și III), fie cele clasice quadripartite - în cea de-a II-a. Cea de-a V-a Simfonie se impune printr-un proces de combustie a tuturor nivelelor expresive, încît arhitectura - deși păstrează succesiunea celor patru caractere - pare rețopită într-o singură parte a discursului simfonic.

În fine, un ultim panou în devenirea creației toduțiene îl reprezintă un nou moment oratorial: Pe urmele lui Horea. Nu este aici nici baladă, nici legendă, ci este viața vie a oamenilor și istoriei în năzuințele lor spre bine, adevăr și neartirare, în încleștările lor pentru a stăpîni aceste idealuri. Expresia va adopta astfel noi climate ale limbajului față de ceea ce fuseseră imaginile esențializate ale Mioriței. Pional dens al cîntecelor bătrînești și haiducești, al cîntecelor de jale sau revoltă imprimă întregului discurs o tensiune în măsură să exprime episoadele acțiunii și portretele eroilor ce o animă. Partitura pare mai profund folclorică decît alte pagini, fără să înceteze nici o clipă de a fi de aceeași largă universalitate a expresiei.

Și dacă linia baladescă în creația maestrului începuse cu opera Mesterul Manole și continuase cu cele două oratorii, acum în plin travaliu creator, compozitorul pregătește partitura opereii de odinioară în vederea unei noi vizuiri oratoriale prin intermediul căreia să o dăruiească publicului, sub semnul - de acum împlinit - al unei ample trilogii, care să intruchipeze trei simboluri majore ale gîndirii și creației noastre populare.

Quelques moments dans l'évolution stylistique chez Sigmund Toduță

Romeo Ghircolagiu

Résumé

L'étude analyse l'évolution créatrice du compositeur dans deux moments - 1956 et 1978. On se propose une méthode historiographique qui fait appel à la chronologie musicale de l'époque de création respective, comme une histoire vivante de l'art signé par le compositeur.

Le premier moment comprend un exposé des premières étapes créatrices, représentées par l'opéra „Mesterul Manole”, les Va-

riations symphoniques, les deux premières Symphonies, le Concerto (no.1) pour cordes. Le deuxième moment s'accomplit après la III-ème Symphonie, „Ovidiu“, avec la V-ème Symphonie, deux autres Concertos pour cordes, le Concerto pour cuivres et percussion et deux grands Oratorios - „Miorița“ et „Sur les traces de Horea“ - ainsi que, en cours d'étude, l'arrangement en variante oratoriale de l'opéra „Măsterul Manole“ comme un accomplissement d'une véritable trilogie inspirée des grands symboles de la culture nationale.

Momente in der stilistischen Entwicklung Sigmund Toduță

Romeo Ghircoiașiu

Zusammenfassung

Die Abhandlung analysiert die schöpferische Entwicklung des Komponisten indem sie zwei ihrer Momente veranschaulicht - 1956 und 1978. Auf diese Weise wird eine historiographische Methode angewandt, die sich auf die Musikchronik der entsprechenden Schaffensperioden stützt, als eine lebendige Geschichte der Kunst, die der Komponist zeichnete.

Das erste Moment umfasst eine Darstellung der ersten Schaffensperioden, repräsentiert durch die Oper „Măsterul Manole“, die Symphonischen Variationen, die ersten zwei Symphonien, das Konzert (Nr.1) für Streicher. Das zweite Moment wird nach der III.Symphonie, „Ovidiu“, vollendet, mit der Entstehung der V. Symphonie, weiterer zwei Konzerte für Streicher, dem Konzert für Bläser und Schlagzeug und zwei grossen Oratorien - „Miorița“ und „Pe urmele lui Horea“ - als auch durch die sich im Stadium befindende Neubearbeitung der Oper „Măsterul Manole“ in der Variante eines Oratoriums, als Vervollständigung einer Trilogie, die aus den grossen Symbolen der nationalen Kultur inspiriert ist.

Moments in the stylistic evolution of Sigmund Toduță

Romeo Ghircoiașiu

Summary

The study analyses the creative evolution of the composer, adopting two moments, that is - 1956 and 1978. Thus a historiographical method is essayed, which appeals to the musical chronicle of the respective creative epoch, as an alive history of art signed by the composer.

The first moment comprehends an exposé of the first creative stages, represented in the opera „Master Manole“. The symphonic variations, the first two symphonies, the String Concerto (no.1). The second moment is fulfilled after the Third

Symphony, „Ovidius“, with the 5th Symphony, two other string concertos and two great oratorios, - „Miorița“ and „On Horea's Traces“ - as well as the remaking in a creative variant of the opera „Master Manole“ as a fulfillment of a true trilogy inspired by great symbols of our national culture.

Cercetarea estetică a unei creații de natura celei toduțiene impune preliminar selectarea categoriilor gnoseologice, ontice și axiologice, a căror adecvare și operaționalitate să răspundă normei stilistice particulare, dar și celei de încadrare cultural-artistică în expresia artei și culturii naționale, prin care se proiectează în universal conținuturi eterne umane, exprimate însă într-o concepție specifică și într-un grai specific.

Estetica marxistă, dialectică, dinamică, tratează cu libertate problema categoriilor, subliniind relativitatea lor în funcție de stratul istoric de cultură, de natura și specificitatea culturii etc. În aceste condiții, desemnarea categoriilor constituie premisa necesară orientării estetice nu numai pentru domeniul de cercetat, ci și pentru determinarea unui aspect particular de o revelatoare tensiune estetică.

Cum intenția noastră din lucrarea de față vizează relevarea specificității lirismului creației compozitorului S. Toduță, vom solicita o categorie estetică pe care o considerăm cea mai adecvată. Aceasta va fi categoria de mioritic sau conceptul mioritic.

Înainte de a opera cu acest concept, vom circumscrie însă un tur de orizont asupra creației maestrului, pentru o orientare generală în sfera tehnică a mijloacelor de expresie.

Creația compozitorului S. Toduță ni se înfățișează ca o continuare a revelației enesciene. Complementară în planul genurilor, unde S. Toduță abordează cu precădere și mare succes creația corală și vocal-simfonică, față de muzica de cameră și vocal-dramatică în care a excelat Enescu, opera celor doi compozitori se întâlnește și în planul mijloacelor. Și unul și celălalt receptează cultura muzicală europeană și o îmbină cu folclorul românesc. Dar poate mai mult decât Enescu, care zăbovește uneori în arii stilistice eterogene (ne referim la unele

lucrări sau părți de lucrări unde se simte eclectismul stilistic, creația lui S.Toduță respiră dintru început din toți porii în sfera limbajului modal popular al tuturor genurilor folclorice. Căci la S.Toduță, compozitorul este dublat de muzicolog, în a cărui preocupare intră necondiționat și folclorul. El cunoaște particularitățile melodico-ritmice ale genurilor folclorice autentice și le utilizează în deplină cunoștință de natură și posibilitățile lor expresive. Cîntecul de copii, cîntecul ritual, colindul, cîntecul liric, cîntecul doinit și cîntecul de dans reprezintă tot atâtea surse de inspirație pentru muzica sa corală, instrumentală, de cameră, simfonică, vocal-sinfonică. Melosul și ritmul folcloric e utilizat de la limita prelucrării pînă la ultima consecință, a sublimării, a esențializării, a recreării.

În aceeași măsură, aspectul vertical-armonic se angajează în conjunctura modală pe o linie continuu ascendentă, de la relațiile trițonice modale, la polifonia armonică născută din entitățile intervalice ale melosului, către ultima fază (Miorița, Simfonia a V-a, Pe urmele lui Horea) - heterofonia. Spirit riguros, compozitorul S.Toduță și-a elaborat totdeauna lucrările în tipare formale conturate. Dar la fel ca la Enescu, forma nu a îngreunat respirația liberă a melosului, ci a permis acestuia totală emancipare, ceea ce a făcut ca și atunci cînd formele erau dintre cele mai stricte, să fie depășite, recreate. Un exemplu îl oferă Passacaglia din Miorița, unde melodia tenorului adoptă o dezvoltare complet liberă față de tema din bas. Congruent de aportul formei muzicale și de limitele acesteia în prefigurarea muzicală, compozitorul ocolește adesea formele conflictuale de natură sonată bitematică, adresîndu-se adesea formelor baroce sau prebaroce, construcții ce păstrează încă aspectele arhetipale și permit deci multiple posibilități de maneuverare, de variație, de libertate creativă.

Tot aceste mijloace contribuie la germinarea unei expresii care nu se depărtează de etosul general al folclorului nostru prevalent liric. Opera compozitorului S.Toduță, ca și cea enesciană, e profund lirică. Un lirism de o anume specificitate, pentru definirea căruia, așa cum am anunțat, intenționăm să utilizăm un concept, o categorie estetică specifică, aceea de

m i o r i t i c.

Definirea categoriei de mioritic am realizat-o cu altă ocazie¹, totuși vom reaminti conținutul acesteia.

Mioriticul se constituie din cîteva simboluri de maximă esențializare și din aspecte de generalizare specifică, a căror tensiune imprimă comunicării artistice noima existențială fundamentală.

Astfel, un prim simbol este acela al e x i s t e n ț e i i n m i s t e r, ce reflectă artistic însul ce se abandonează în sinul naturii calde și blinde, trăind discret, impersonal, anonim, căruia doar dorul multiplu, indefinit, continuu, îi accentuează prezența, sdincîndu-i totodată misterul.

Un alt simbol este t r ă i e r e a i n v i s a r e, ca imagine artistică a unei existențe la cumpîna între somn și trezie, imagine realizată prin incantația depănării molcome, liniștite, băsmite, în absența conștiinței tragice, convertind totul în frumos, în poveste. O stare onirică în care chiar moartea reprezintă un repaus de visare.

Conexat direct cu trăirea în visare e simbolul l e g ă - n ă r i i, reflectînd un sentiment de fond etnic născut din comuniunea intimă cu ritmurile naturii și cosmosului.

Simbolul h i p e r i o n i c (de la Hyperion - numele personajului din Luceafărul lui E m i n e s c u) angajează fabulosul - ce implică fantasticul -, integrîndu-se organic în viața și existența umană. În același timp, simbolul exprimă o resemnare superioară, nu lipsită de mîhnire, dezamăgire, ironie dureroasă, tragică, datorită limitelor impuse aspirațiilor de către existența însăși sau de către destin.

Simbolul p r i b e g i e i, r ă t ă c i r i i, p e r e - g r i n ă r i i este un alt simbol mioritic, reflectînd artistic acea rătăcire în spațiu și timp față de locurile copilăriei, pe care însul le poartă în suflul cu nostalgia continuei revederi și reîntoarceri în trecut, în amintire.

Ca o emanație sintetizatoare a acestor simboluri, s-ar con-

1. Vezî C. R i p ă, Definirea conceptului estetic mioritic în creația muzicală cultă românească (lucrare prezentată la sesiunea științifică a Conservatorului de muzică „G.Dima”, mai, 1978; ms., Biblioteca Conservatorului „G.Dima”).

stitui simbolul vulcanismului mioritic, reprezentând fie o tensiune incandescentă a dorului, fie un protest împotriva destinului, fie un iureș dansant pentru recuperarea stării de stăpânire, de reculegere, de demnitate, prin mișcare biologică.

Alte aspecte ale categoriei estetice de mioritic ar fi: balada sau coul (comunicarea metaforizată, improvizatori-că, spontană, sugestivă, cu limbaj arhaic și formă liberă); triumful lărilor, triumf înecesebi asupra tragicului, prin încrederea în destin, în fire, în natură, în semen, încredere ce naște o imensă dragoste care suplinește idealul, se transformă în ideal; absența cultului uti-lului (aspirația pentru necesitățile spirituale și o oarecare indiferență față de înăvuierea materială).

La toate acestea, dacă punem la temelie și ecel simț al măsuri de Blaga în spațiul mioritic (cap. Pitoresc și revelație sau Duh și ornamentică) avem creionată structura mioriticului, concept cu care dorim să dezbatem conținutul expresiv al creației compozitorului S. Toduță.

Cîteva lucrări din diferite etape ale creației compozitorului ne vor evidenția principalele simboluri și aspecte cuprinse în conceptul mioritic, apărîndu-ne în caracterizarea întregii sale creații pe care o considerăm înscrisă în etosul unei etnicități profund românești.

O primă lucrare pe care o luăm în discuție va fi Passacaglia pentru pian.

Ritmul legănător al temei se inspiră din cântecul popular legănător:



Ca fundal de passacaglia, ne imaginăm uriasul leagăn (al naturii) peste care se clădesc variațiunile ce vor urma existența ființei integrate contemplativ în contextul firii. Cele 13 variațiuni prezintă tot altă situație lirică în care dorul se toarce în felurite izbucniri.

În primele 4 variațiuni se simte creșterea aspirației (putîndu-ne imagina chiar evoluția de la inconștiență la conștiență, în prima copilărie). Caracterul contramelodiei din variațiunea a II-a, ce reiese din întorsăturile melodice,



ca și conținutul modal (eolic, doric), mixturile cromatice din variațiunea a III-a și a IV-a atestă matca folclorică românească în melos, polifonie și armonie. Punctul culminant al tensiunii se realizează în variațiunea a V-a, ca o revărsare afectivă (reținută totuși), o ploaie melodică de găspreszecimi, structurată într-un motiv de cîntec propriu-zis, în modul mixolidic:



motiv ce se va relua pe diferite tonuri. Natura plaiului se simte puternic prezentă în etosul motivului (în turnurile modele, în spațialitatea melodică, în incipit, în cadență).

Acestui prim grup de variațiuni îi urmează nămsădicit un moment cu un alt caracter: de visare, de aducere aminte. El se deschide cu variațiunea a VI-a, care, prin agogica quasi-rubată a mixturilor, prin jocul bicordic legănat pe o ritmică egală, prin registrul înalt al pianului, exprimă tocmai trecerea la un plan interior.

Intensificarea o aduce variațiunea următoare, a VII-a, care sugerează dorința de realizare a visului, redată prin stăruitoarele acorduri din bas și căutările înfrigorate din alergarea melodică a discantului în zona acută. Intensificarea crește și mai mult în variațiunea a VIII-a și a IX-a, unde apare confruntarea cu destinul, circumscrind o stare limită, sau care rezultă un moment quasi-dramatic. Astfel, în variațiunea a VIII-a, acordurile plătate (mixturi complete), peste care se suprapune tema în octave, sugerează un moment fatalic, a vorce

de situația de vulcanism mioritic, care atinge limita maximă în dialogul de întrebări contorsionate din variațiunea a II-a, între melodică interogativă a discanțului și răspunsurile implaceabile, statornice, ale temei din bas, avînd ca fundal tremolul straniu din vocea medie.

Rezolvarea, restabilirea echilibrului, revine ovasi-dansului din variațiunea a I-a, prin care eoul își va dobîndi demnitatea, încrederea. Avem aici, în miniatură, o poveste care va naște capodopera corală Nunta țărănească precum și Fuga (Dane) din Miorița, peste ani. În ambele cazuri, dansul va stinge obida și va purifica eoul, eliberîndu-l din starea de tensiune prin mișcare fizică ritmată.

Dobîndirea echilibrului în variațiunea a II-a permite triumfului liric, bucuriei, să-și desfășoare larg aripile în variațiunea finală și coda. Aspirațiile se împletesc cu destinul, realizîndu-se plenar. Tema este aici ea însăși variată cu mare amplitudine, susținută de mixturi acordice pe o ritmică statornică. Jocul bicordic (bitonic) amplifică legănarea, contopind ființă și natură într-o unitate mărească, totul transformat într-un uriaș cîntec doinit.

Iată, așadar, cum din Passacaglia-această lucrare din etapele întîi a creației compozitorului (1943) - se degajă acele stări lirice din sfera mioriticului, cuprinsă în simbolul legănării, al existenței în mister, al dorului aspirativ hiperionic, al vulcanismului și triumfului liric. Passacaglia este astfel o cheazăie pentru viitoarele opere care se vor numi Balada stegului, Simfonia a III-a și mai ales Miorița, Simfonia a V-a, Pe urmele lui Horea etc.

O multicoloră lume mioritică, confesivă și senină, ne va prezenta Sonatina pentru pian, Sonata pentru flaut și pian, Sonata pentru violoncel și pian, Sonata pentru vioară și pian, ca și Concertul pentru orchestră de coarde (nr.1), Diversamentul pentru orchestră de coarde și alte lucrări din anii 1950. În special dansul, plin de prospețime și bucurie simplă, este din ce în ce mai prezent cu tempoul, ritmica, intonația și armonia sa. Ceea ce va fi înăz totdeauna surprinzător în tratarea dansului este convertirea expresiei acestuia către emoția lirică interiorizată, eliminînd în general sărbătore-

cul naturalism. În acest sens, utilizarea caracterelor minore ale modurilor (eolic, doric, istric), cum constatăm în temele părții I - a Sonatinei pentru pian, a oscilației între major și minor, sau utilizarea formulelor oligocordice și pentatonice cu parfum arhaic, precum și folosirea armoniei modale în care predomină acordurile minore sau suprapunerile trasonice (secunde și terțe) neutre - toate contribuie la imobilizarea dansului, în sensul lărgirii și adîncirii conținutului său de emoții și sentimente.

Pe de altă parte, înăz, în simfonii (mai ales Simfonia a II-a, dedicată lui Enescu, și a III-a, dedicată lui Ovidiu) și în Balada stegului, ne întîmpină un tragem de nuanță specifică. Un tragem impregnat cu nostalgie, un tragem liric. L-am putea încadra în simbolul hiperionic, dar acestui tragem îi lipsește gestul final al detașării și solitudinii superioare. Este acel tragem nerostit, dar pe care îl simțim în suflul pistorului mioritic din depănarea testamentară; părerea de rău pentru păgirea în moarte, pentru despărțirea de viața de care aștepta mai mult, despărțirea de viața legată prin toate de fire, de obiecte, de pămînt.

Din punct de vedere muzical, trebuie semnalată apariția în aceste lucrări ale decenului 6 a unei substanțe melodice care ne situează în sfera lirismului intens al genului rubato din cîntecul lung doinit, ce va constitui sursa limbajului din lucrările ultimei perioade: Miorița, Simfonia a V-a, Pe urmele lui Horea etc.

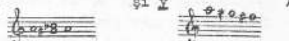
Astfel, recitarea „senza misura”, intervalica strîină, melismatica din partea a II-a a Sonatei pentru vioară și pian, ovasi-fantezia din partea întîi a Sonatei pentru violoncel și pian, ca și partea a II-a din Sonata pentru flaut și pian, atestă modul improvizatoric de elaborare muzicală în datele cîntecului lung și al narațiunii baladești.

În balada-oratoriu Miorița, S.Todulț va face dovada înțelegerii profunde a latitudinilor mioriticului, atît în plan filozofic, cît și în plan estetic muzical. El va surprinde esența mesajului poetic și o va reda prin mijloace muzicale de esență folclorică, valorificînd și sintetizînd dobîndirile anterioare.

Adoptînd în întregime textul cel mai complex al Mioriței -

varianta alecsandriană -, S.Toduș se implică în scenariul baladei, dar cele 12 numere ale oratoriului său vor constitui tot atâtea unități lirice, pe un fundal tragic impregnat în însăși substanța lirică, în calitatea și intensitatea liricului. În consecință, S.Toduș surprinde în baladă ideea de fond, conflictul viață-moarte din sufletul unui individ exponențial etnic. Din acest conflict va emana testamentul care evidențiază o existență imaginată artistic sub imperiul simbolurilor micriticului.

Lucrarea se deschide cu Strofonia, care cuprinde prezența plaiului, turmelor, ciobanilor, planului de omor și motivația omorului. Această prezență, însă, e realizată muzical cu elementele melodico-ritmice și heterofonice ale cântecului lung orbizantin. Melismatica intensă și cromatică (dezvoltată din două celule generatoare x și y)



din melodia vocilor bărbătești, susținute heterofonic de instrumente, creează o atmosferă generală contemplativă, o imagine a unui plai-rai, pe fundalul căruia turmele, păstorii și povestea care începe se ivesc doar ca accente tulburătoare momentane.

În Epilogă („Dar cea micriță”) se prezintă frământarea intimă a micrei și a întregii naturi de a-l vesti pe păstor, folosindu-se în acest scop intonația oligocordică-pentatonică, pe ritmica copiilor, într-o împletire polifonică a vocilor corului feminin, pe un fundal ostinat al orchestrei. Expresia muzicală este de melnigste, dar totul are nuanță intimă, gingașă.

Recitativul („Micriță laie”) reprezintă prima înfățișare lirică a păstorului: tandru, blînd în interogația sa melodică. Este atitudinea lui față de natura înconjurătoare, cu care trăiește la unison, învăluit și ocrotit, și pe care o ocrotește.

În Aulodie avem răspunsul naturii, al grijii sale față de păstor, al intenției sale de sprijin. Mic-îța-corișeu (soprana solo), împreună cu glasurile naturii (corul feminin și orchestra), dezvoltate cu multă suferință ciobanului planul celor doi și-l îndeamnă să ia atitudine.

Cum vedem, cele trei numere (Epilogă, Recitativul, Aulodie) configurează acel raport între însuși micritic și mediul său de viață, unde el ocupă un loc firesc între celelalte elemente, loc de drept, natural integrat, impersonal și anonim. De aici transpare acele simboluri ale existenței în mister (în misterul naturii) și trădarea în vis-a-ro, în dulcea legănare a naturii.

După aceste numere se deschide în continuare dimensionarea eroului, prin cele mai esențiale trădături ale sale.

În primul rînd, autorul nu va realiza un episod de luptă șiucidere, ca dovadă că înțelege sensul exact al baladei micritice care nu-și propune să redea o situație dramatică scenică, ci să releve că eroul este mai tare ca destinul, cînd acesta îl aduce în situație-limită. Această forță i-o dă capacitatea de înțelegere a inevitabilului, stăpînindu-se în fața acestuia, și mai ales sentimentul comuniunii cu natura, cu obiectele, cu ființele dragi, comuniune posibilă și într-o altă formă de existență. E ceea ce relevă cîntul din Pescacarla („Oîșă birsană”), Arioso („Aste sã le spui”), din care transpare imaginea unei existențe adormite, legănată de cîntul fluietelor și auzind mereu ecoul vieții.

În felul acesta, pe tragicul permanent al situației, persistent fie în nuanțele nostalgice din intonațiile păstorului, fie în episoadele aparte (introducerea și coda la Arioso, nr.6, Ricacora), va înflori liricul, care va evolua din moment în moment pînă la triumful total din final.

Astfel, în Arioso, nr.8 („Să le spui curat”), eroul își celebră nunta cu natura. Arhitectonica (de bar) a acestei părți duce la o creștere uriașă în finalul Arioso-ului, către un climax melodic prin care eroul parcă invocă natura divină să-l sărbătorească măreț. Se simte aici și o acumulare de tensiune, ce stă să explodeze, la limita unei prăbușiri psihice a eroului.

Rezolvarea e însă magistrală. S.Toduș introduce un dans instrumental: Fuga. Vulcanismul micritic se declanșează în această formă, și aceasta este calea descătușării de tensiune pentru recîstigare echilibrului psihic, pentru reculegere. Nu un dans besmetic, ci unul de rememorare a unor momente anterioare de bucurie simplă. Reprizele temei motorice pe care se bazează

ză fuga sînv intercalate cu episoade ce aduc momente de cîntec liric, menținînd astfel echilibrul.

Toate momentele de depănare testamentară anterioare fugii, ca și celelalte, viitoare, realizează impresia de stare o n i r i c ă, de visare, a eroului mioritic care își contemplă propriul său viitor, relevînd același simbol mioritic: trăirea în visare.

Următoarele părți ne vor prezenta portretul păstorului (Mistru ed Iacona, Rondo). Este prilejul unui nou mesaj liric. Sentimentul filial și matern se exprimă prin icoana fizică.

Finale celebrează statuia mitică. Vocile uriașului cor polifonic reprezintă parcă întreg cosmosul și natura într-o acțiune lentă de reintegrare în contextul firii, ca un element drag al său.

Am asistat astfel de-a lungul lucrării la fenomenul de creștere a liricului. De la lirismul involt (ca o îmbrățișare dureroasă pentru o despărțire tragică) din Passacaglia, se trece la un lirism poetic, de incintare estetică superioară, prin evocarea cîntului fluierelor (în Arioso, nr. 6 - „Aste să le spui”), apoi, în Arioso, nr. 8, lirismul atinge zonele cele mai incandescente. Toată dragostea e închinată naturii, vieții. Sărbătorea pe care o întrevede e atât de grandioasă, încît sufletul său aproape n-o mai poate cuprinde. Urmează momentul eliminării vulcanice (prin dans) a rezidurilor anxioase, după care portretul liric se întregeste cu prezentarea calităților fizice și sentimentelor filio-materne, acestea contribuind la renlansarea lirică pentru final, cînd păstorul revine la acea invocare lirică „pleno gutture”, la care natura răspunde prin vocile corului final. Așadar, t r i u m f u l l i r i c este total. Oda va readuce doar atmosfera plaiului, sugerînd persistența infinită a sa.

Nu avem nici o „trenă”, nici un marș cursiv. Dar marea atîtă a constatat totuși în menținerea aluziilor la tragico de-a lungul întregii lucrări, ceea ce a creat un sentiment întrețesut de durere. Acest sentiment a tensionat liricul, i-a dat motivație și forță. Forța și frumusețea morală înving sentimentul de durere și groază în fața morții. Liricul triumfă. Dar sentimentul tragic, îmbrăcat în nostalgie, constituie el însuși un sim-

bol mioritic, acest s i m b o l h i p e r i o n i c, cu efectul catastrofic de deziluzie, de tristețe pentru o pierdere, pentru o neîmplinire.

Aceasta este Miorita de S.Toduță, operă prin care autorul se întâlnește cu S a d o v e a n u și B l a g a în sfera unei idei fundamentale a artei românești. Muzica sa dă sens, certifică și dimensionează metafora poetică, reușind o nouă și uriașă metaforă în spiritul unor simboluri și aspecte pe care le-am integrat în categoria estetică de mioritic.

Sinfonia a V-a, creată la aproape 20 de ani după Miorita, ar putea purta chiar numele de „Mioritica”. Pentru că ea vine să sublinieze covîrgitor spiritualitatea de vrajă carpatină. Îndosebi melodiile muldices din partea a doua, elaborate în spiritul doinei melismatice, creează o imagine sobră, de adîncă rezonanță geografică.

În oratoriul Pe urmele lui Horea, compozitorul va relua ideea de sacrificiu, dar acum destinul uman se întâlnește cu destinul social. Nobila pasiune autohtonă, realizată în viziunea unui tragism al crucificării eroului, emană nu atât dramatism, cît o imensă revărsare lirică prin care Horea devine un personaj nespuns de drag, datorită sacrificiului său, produs cu o totală indiferență față de sine, în perspectiva schimbării destinului social al celor mulți. El devine cu atît mai drag, cu cît gestul său se produce în condițiile unei inegalități catastrofale între forțe. Totuși, el nu refuză înfruntarea, conștient că acțiunea sa va impune, indiferent în ce măsură, o schimbare în destinul social al semenilor săi.

Este noul aspect mioritic, care, prin social, capătă o nouă perspectivă de ideal.

În planul mijloacelor tehnice, oratoriul continuă linia din Miorita: melosul cîntecului lung și heterofonia apar drept cele două coordonate de bază orizontal-verticală, iar lucrarea dobindește astfel un caracter profund românesc.

Din această succintă scrutare, prin intermediul categoriei de mioritic, a creației compozitorului S.Toduță, credem că putem conchide că opera marelui poate fi situată la loc de frunte în cadrul creației muzicale românești și în cultura românească în general, considerînd-o complementară creației al-

tor mari artiști ai neamului.

Le concept esthétique „mioritique” dans la création de S.Todută

Constantin Rîpă

Résumé

Opérant avec un concept esthétique nouveau, dérivé de l'essence ethnique spécifique des créations artistiques roumaines - le concept de „mioritique” - que l'auteur définit par quelques symboles, le travail analyse un certain nombre d'opuses signés par S.Todută et démontre la viabilité du concept, aussi bien sur le plan du contenu que sur celui de langage.

Par cette circonscription esthétique, l'oeuvre du compositeur S.Todută est placée - dans le contexte de la culture roumaine - aux côtés de la création des plus représentatifs auteurs tels que: Eminescu, Sadoveanu, Blaga, Brâncuși, Enescu.

Der Ästhetische Begriff „mioritisch” in Werk des Komponisten S.Todută

Constantin Rîpă

Zusammenfassung

Der Verfasser wendet einen neuen Ästhetischen Begriff - „mioritisch” - , der aus den spezifisch ethnischen Wesenszügen der rumänischen Kunstwerke abgeleitet ist, an und definiert ihn anhand von Symbolen. Er untersucht in vorliegender Abhandlung eine Reihe von Werken, die S.Todută komponierte und beweist die Viabilität des Begriffs, sowohl im Hinblick auf den Inhalt als auch auf die Sprache.

Durch diese Ästhetische Umschreibung wird das Werk des Komponisten S.Todută innerhalb der rumänischen Kultur neben das künstlerische Schaffen der repräsentativsten Autoren, wie Eminescu, Sadoveanu, Blaga, Brâncuși, Enescu gestellt.

The „mioritic” aesthetic concept in S.Todută's creation

Constantin Rîpă

Summary

Working with a new aesthetic concept, derived from the specific ethnic essences of the Romanian artistic creations - the concept of „mioritic” - which the author defines by means of se-

veral symbols, the paper investigates a number of opuses signed by S.Todută, proving the viability of the concept, both at the level of the content and that one of the language.

Due to this aesthetic circumscribing the work of the composer S.Todută is placed in the Romanian culture - together with the creation of the most representative authors, such as Eminescu, Sadoveanu, Blaga, Brâncuși, Enescu.

CARACTERUL MODAL AL MUZICII LUI SIGISMUND TODUȚĂ

Gheorghe Firca
(București)

Constantă a gândirii componistice, modalitate definitorie a organizării substanței muzicale, sistemul modal se particularizează în muzica românească actuală în funcție de opțiunile estetice și tehnice ale fiecărui creator. Continuând, istoric vorbind, rezultatele compozitorilor din secolul trecut, rezultate bazate de cele mai multe ori pe un travaliu empiric, privitor preponderent la armonizarea în spirit modal, generațiile perioadei interbelice, ca și acelea ale ultimelor trei decenii, au aprofundat continuu modelul și resursele sale. Specific românească și adine înrădăcinată, în același timp, în realitatea melosului ce o generează, această modalitate de autodefinire stilistică a sporit considerabil șansele școlii românești de a participa la procesul vast și neîntrerupt de peste jumătate de secol de „întinerire” a structurii muzicale: soluția modală avea să se dovedească nu numai la egalul altor sisteme de organizare a parametrului înălțimilor, ci și un sistem deschis, compatibil - cum evoluția de până acum a dovedit-o - cu oricare dintre imperativele de reliefare a înălțăturii artistice a unei creații, cu necesitatea adaptării întregii auri modală la exigențele cu care gândirea compozitorului contemporan are permanent a se confrunta.

Solidară cu această trăsătură generalizată a școlii românești, „soluția” modală a lui Sigismund Toduță, sistemul său, urmărește aproape programatic parcurgerea și quasi-epuizarea procedeelelor ce au suscitât interesul ultimelor generații de creatori. Constatarea este cu deosebire relevantă, căci nu doar similitudinea unor procedee, „ținerea pasului” cu ceea ce s-a înfăptuit în tehnica modală la un moment dat sînt proprii scrierilor lui Sigismund Toduță (dovedind, în ordine diacronică, unele anticipări în concepție), ci inclusiv

coordonarea sintetică a potențialului acestor procedee; de aici, eșădar, acest caracter programatic al demersului modal-structiv, pe care studiile de până acum nu au avut darul de a-l lumina îndeajuns, întreaga sa semnificație relevându-se abia la capătul unor profunde investigații analitice a operei compozitorului, a factorilor ei stilistici, tehnici, conceptuali și, în sfârșit, de psihologie creatoare.

Cum este și firesc, dimensiunea modalului la Sigismund Toduță "... se integrează în ansamblul unei gândiri riguroase, în care mijloacele scriiturii contrapunctice și ale armoniei modale se profilează în prim plan".¹ Pentru adecvarea acestor mijloace armonice și contrapunctice - ambele utilizate suveran de către compozitor, și între care teoreticianul Toduță nu vede o deosebire principială² - la generalitatea structurii modale este necesar, așa cum s-a arătat³, a discerne turnura modală a melodicii. Intervalica modală, "în salturi", de tip pentatonic:

Ex.1 Cinci cîntece de leagăn

Giocoso

SI
SII
AI

Moș Mi-hai, — cîți co-
pu ai?
Și vi-no la mi-ne că nam mă-ră-ci-ne

sau treptată, cum se poate constata în citeva formulări tematice (Sonata pentru flaut și pian sau Sonata pentru vioră și pian), are o seamă de atribute, între care - în cazul celor din urmă formulări - persistența celui t o r c o l u s gre-

1. W. B e r g e r, Chid pentru muzica instrumentală de cameră, Ed. muzicală, București, 1965, p.368.

2. S. T o d u ț ă, Formele muzicale ale barocului în operele lui J.S.Bach, Ed. muzicală, București, 1969, vol.1, p.37.

3. V. H e r m a n, Sigismund Toduță, în: Muzica, nr.6/1965, p.25.

gorian⁴. Turnura modală este proprie și încheierilor melodice, cu subton sau cu „căderi” de terță mare, pe care B r ă iloiu le considera reminiscențe ale pentatonicului și ale procesului metabolic de umplere a acestuia cu pîni:

Ex.2 Concert pentru orchestră de coarde (nr.1)

partea I
partea I
partea a III-a

Aceeași formulă devine, în funcție de ambianta modală, obținută prin firești mutații (a. frigică, b. mixolidică, c. lidică), o veritabilă c l a u s u l a (cu deosebire caracteristică pentru acele aulodii ce traversează tot mai insistent scrisul compozitorului):

Ex.3 Simfonia a III-a

rubato, parlando quasi too
poco f
p

În ceea ce privește intervalica, posedind un însemnat potențial dezvoltător contrapunctic, ea se afirmă încă din acea admirabilă Passacaglia; profilarea temei pe melo-ritmica unui colind impune tocmai disjunerea proprie, specific modală a

4. Ibid.

intervalicii (subliniată deja, în contrast cu aceea „tonală” a temei Passacagliei în do minor de B a c h⁵⁾.

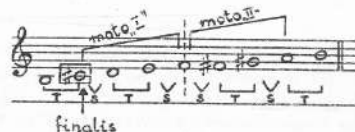
Valențele contrapunctice ale temelor implicate în marile forme (passacaglia, fuga) se accentuează, îmbogățind diatonismul sau transferându-l, mai bine zis, subiacent, în structuri cromatice complexe. Astfel, tema de o amplă respirație a părții secunde din Simfonia „Ovidiu”:

Ex.4 Sinfonia a III-a



este un angrenaj de elemente modale, ce se constituie într-un mod T-S, mod care, contrar obișnuitului, are o factură octaviană, datorită: a) juxtapunerii a două tetracorduri micorate (în fond mott o -ul lucrării, anunțat în fruntea partiturii); b) plasării pe sunetul comun celor două tetracorduri, fa (= m i d i e z), a axei de simetrie, ceea ce face să se întrerupă astfel succesiunea T-S, sau, mai bine zis, să se inverseze din acest punct (S-T, în loc de T-S); c) adăugării, la extremitate complexului, a sunetului si, un pseudo - p r o - s l a m b a n o m e n o s, cu menirea de a completa pilonii octavei (M.D.: f i n a l i s -ul „aler” al modului este d i o l i e z):

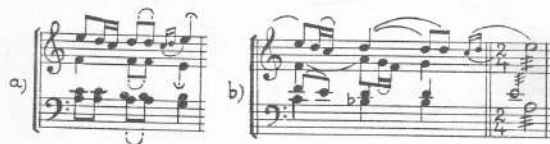
Ex.5



5. Ibid.

Ca modalitate de potențare a caracterului modal al melodiei, armonia se impune în prim plan, ea prevalând în unele momente (mai ales în anii '60) sau în unele genuri (de pildă, cel coral) asupra conceptului așa-zis pur al polifoniei; ea este nu doar o consecință sau un corolar al contrapunctării liniilor melodice (situații, în fapt, de atâtea ori posibile), ci inclusiv un concept autonom. În aceste condiții, cadențele devin deîndată individualități morfologice, precum în Concertul (nr.1) pentru orchestră de coarde, unde, rînd pe rînd, se impun: cadența frigidă (4/4 cu sensibila descendentă la o voce interioară și V, cu o dublă sensibilizare de același sens, dar, tocmai de aceea, cu o cadențare pe fundamentala 1 a, care transformă vechea „tonică” în ovință a noii fundamentale):

Ex.6 Concert (nr.1) pentru orchestră de coarde, partea I



și cadența mixolidică prin subton (subdominanta 2):

Ex.7 Concert (nr.1) pentru orchestră de coarde, partea a II-a



Subtonul în bas (funcție tipică pentru modul de m i armonizat) menține sensibila (inclusiv dubla sensibilă) descendentă la vocile intericare, sopranel poposind pe cîvîntă:

Ex.8 Miorita, nr.6

[coarde]



Dincolo de utilizarea unor relații tipice, cu deosebire în momentele cadențiale, suite relațiilor adoptă definitiv logica înlănțuirilor modale:

Ex.9 Sonatina pentru pian, partea a III-a

Molto leggiero e gaio

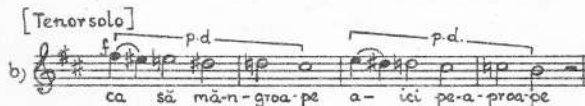


Aceste relații, ce apelează la aproape totalitatea materialului diatonic, fie că au o simplitate ce abia închipuie, complementar, o întreagă scară pentatonică (v.ex.1), fie că ajung la conglomerate modale în care diatonica se comportă „personantic” (v.ex.9), trec firesc în zonele cromaticului, imbinând tocmai disonanța de tip personantic cu un mers cromatic descendent, propriu multor armonizări modale (dintre cele mai frapante, la Bartók și la Drăgoi), dar care, preluat din sfera figurilor muzical-poetice – asupra cărora teoreticianul Toduță avea să atragă atenția în repetate rânduri –, se va impune cu profilul său de *passus duriusculus* drept contrabalans cu dublu sens: de mișcare (descendent contra static) și de stare armonică (cromatic contra diatonic):

Ex.10 a Sonatina pentru pian, partea a II-a



Ex.10 b Miorita, nr.5



Mentținându-ne în sfera formațiilor exclusiv verticale, vom arăta cum consecința gândirii modale se manifestă și în etadiile de o mai mare complicitate a structurilor și funcțiilor pri-

mare. Astfel, dubla sensibilizare descendentă (frigidă⁶) se menține chiar și în cazul unor formații non-trisonice (de evar-tă):

Ex.11 Miorita, nr.7



Dacă unele acorduri pot fi explicate prin funcțiile - ori-cit de disimulate - ale modalului diatonic, alteori acordica rezultă prin „acumulare verticală”⁷ (la care mișcările orizon-tale, în speță, în „oglină”, contribuie nu mai puțin, din opririle vocilor pe anume sunete:

Ex.12 Miorita, nr.2



Aparența complicare a unor acorduri își găsește cheia în ace-lași procedeu al opririi pe sunetele ultime sau din imediata apropiere a acordului (considerat aici un „pregnant acord de nonă”⁸):

6. Cf. O. Tărașu, Oratoriul „Miorita” de Sigismund Toduță, în: Lucrări de muzicologie, Conservatorul „G. Dima”, Cluj, 1969, p. 56.

7. Op. cit., p. 57

8. D. Popovici, Muzica corală românească, Ed. muzicală, București, 1966, p. 188.

Ex.13 Voinicu care-i voinic



Toate acestea relevă rolul melodicului ca factor primordiu și determinant în morfologie, contrastând principial cu concepția rameauistă a determinării melodicului prin armonic. Sigismund Toduță contribuie astfel substanțial la procesul consolidării unei armonii modale de tip modern în muzica românească, conferind înaltă valoare tehnică principiului deduceri armoniei din melodie, principiu pe care această armonie se bazează într-o măsură apreciabilă.

Și pentru că sus-numitul principiu acționează în toate fa-zele elaborării substanței muzicale, nu vom putea evita, în evaluarea nici uneia dintre aceste faze, scrutarea a ceea ce se întâmplă la nivelul însuși al melodicului. Vom face din capul locului observația că latențele acestui melodic sînt tot mai mult de un tip cumulativ, în care cromatismul se aso-ciază diatonicului sau, încă mai exact, se naște din acesta. Prezența unor intervale caracteristice, angherate adesea în

motive sau submotive bogate în valențe dezvoltătoare sau constituind, ele însele, principiul nucleu tematic (a fost până acum semnalat cazul interesant al unei formule ce descinde, am zice, emblematic, dintr-o intonație enesciană - cea din partea viorii din Sonata „în caracter popular românesc”⁹, caz regăsit la Toduță în Concert nr. 2 pentru coarde și oratoriul Pe urmele lui Horea), explică la nivel micro-morfologic îmbogățirea concepției modale. Este relevabilă nu doar existența în acest tip de morfologie a intervalelor primare (cvință, ovarță) sau a celor formativ-modale (terțică mică, secundă mare) și sudarea lor prin mutație:

Ex.14 Miorita, nr.1

prin conjuncție sau disjuncție (fenomen ce face posibile unele apropieri de tehnica enesciană), ci și existența unor dispuneri a intervalelor de secundă în cunoscuta formulă cromatică întoarsă; vom alege, dintre altele alte exemple ce ni se oferă, acest solo vocal constituit parcă numai din lanțul uneia și aceleiași formule (în varianta T-S cit și în aceea S-T):

Ex.15 Miorita, nr.4

9.V. Herman, Oratoriul „Pe urmele lui Horea” de Sigismund Toduță, în: Muzica, nr.4/1979, p.12.

Aceeași formulă, prezentă generativ într-un fel de cantus firmus¹⁰, conduce firesc spre cuplarea în structură și a altuia dintre elementele de cromatism diatonic: relație non harmonica a terțelor cromatice, tratată sub forma unui gyamel de tip modern¹¹:

Ex.16 Trenaria

Totalitatea numitelor elemente de cromatism diatonic, dispuse adesea în formule cu valoare motivică, cunoaște unsoiri desfășurări lineare, ce închipuie de la sine un mod, sau se bazează pe schema acestuia. Modulile, reale cîteodată (identificabile, adică, în practica folclorică) - asemeni așezării „mod acustic” (v. Legănă-te, frunzuliță și Cîntec de joc în: 10 coruri mixte, caietul 2; Triptic pentru cor de femei; Epilog din Miorita ș.a.) -, altocri „sintetizate”¹², se pot recunoaște în numeroase momente ale creației succedente mai ales baladei-oratoriului Miorita și începînd, bineînțeles, cu paginile acesteia. Modul T-S (evocat de noi mai sus, v.ex. 4-5) continuă să-și dezvăluie posibilitățile armonico-contrapunctice prin multiplicarea, dedublarea sa la aceste dimensiuni. De la formulările explicate, vizibile în primul rînd în linia melodică, formulări în care armonicul nu este nici el exclus:

Ex.17 Simfonia a III-a

10.V. Herman, Formă și stil în noua creație muzicală românească, Ed. muzicală, București, 1977, p.118.

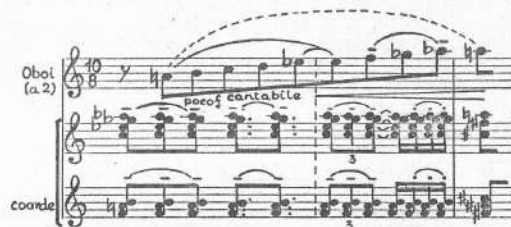
11.Ibid.

12.Cf. V. Herman, Oratoriul ..., op. cit., pp.12-13.



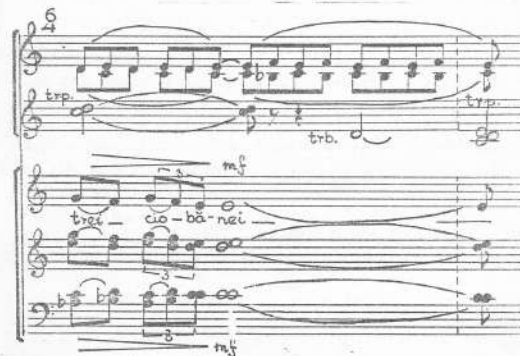
se ajunge la dispunerea integrală a unora și aceluiași sunete în vertical (a se observa inclusiv tipologia „în scară” a motivului și locul lui în spațiul intonațional; v. și ex. 23 a):

Ex.18 Simfonia a V-a



Intr-o a treia ipostază a tratării modului T-S se face apel la latențele acestuia, procurate de complementaritate. În exemplul următor este vorba nu doar de un unic mod, linear desfășurat, ca până acum, ci de o segmentare a acestuia, segmentare ce se produce prin suprapunerea „polifonică” (deci concomitența structurală) a celor doi membri componenți ai modului; în plus, dimensiunea verticală - mai curînd oblic-verticală - rezultantă se supune unei perfect consecvente simetrii:

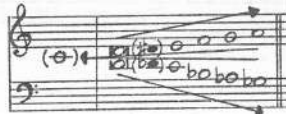
Ex.19 Miorița



Pîrînd a se naște din celebra Urzelle a lui Sigfried Karp-Sig (re - mi, respectiv re - do), cele două segmente complementare

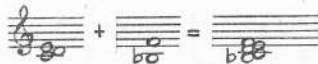
luașă riguros simetric și în inversare:

Ex.20



„Armonia”, rezultată finalmente atât din suprapunerile propriuzise ale sunetelor (partide corală) cât și din „figurația” alătururilor, „rezumă”, într-un *clustër* diatonic, cel puțin materialul unui pentacord (s i b e m o l - f a), pentacord ce înglobează și celula generatoare, centrind totodată întreaga material și pe s i b e m o l - al treilea centru intervenit alături de r e și d o:

Ex.21



Astăzi dimensiunea armonică, cât și dimensiunea polifonică, ambele beneficiind nu numai de *măiestrie* intruchipării lor artistice, ci și de claritatea procedurii tehnice, ar fi fost fără îndoială suficiente pentru a „acoperi” sfera modelului în muzica lui S. Toduț; dar evoluția și lărgirea conceptului însuși, ce au contribuit la găsirea de noi resurse în cadrul aceleiași sfere modele - imaginabilă mai curând ca o dispunere concentrică de sfere -, au relativizat și aici principiile menționate. Din tot mai intensă impunere a melodicului ca domeniu director al texturii se afirmă dimensiunea oblică, dimensiune intermediară între orizontal și vertical, și care, în specificul formulare ce i-a fost hărăzită de gândirea compozitorilor români contemporani, a fost desemnată prin termenul de heterofonie.

Practic vorbind, modalitatea ce ni se pare a fi cea mai apropiată de conceptualitatea inițială a heterofoniei (regăsită astfel și în creația enesciană) este aceea a „urmăririi” monocordiei de către vocile-instrumente, ce intervin în textură implicit cu posibilitățile lor de obținere a unui *F l a n g - f a r b e n m e l o d i e* (și care provoacă interesante pun-

tări în cadrul unui ritm liber):

Ex.22 *Miorita, nr.1, Stereofonia*

Dacă heterofonia, în ipostazele si actuale, a cunoscut câteva etape de evoluție, faptul se datorită și încercărilor compozitorilor de a depăși faza empirică a pluridimensionalității

melodicii prin ea însăși și de a găsi, în aceeași măsură, unele principii (între care și cele seriale) care să confere dimensiunii oblice toate atributele unui sistem. Totala determinare (pe principii severe, chiar matematice) în cadrul heterofoniei se dovedește a nu fi singura cale înspre această valdare sistematică. Dimpotrivă, apropierea ei de cel mai înrudit dintre sistemele de agregare a substanței muzicale, polifonia, cu procedeele sale imitative, se dovedește a fi una dintre posibilele căi:

Ex.23 a Simfonia a V-a

Ex.23 b Simfonia a III-a
con sord.

Tot astfel, armonicul, provenind nu numai din melodia modală și din funcțiile ei latente, poate fi inclus în țesături de un tip aparte, țesături în care „urzeala” o constituie atât linia larg desfășurată cât și sprijinul continuu pe unison:

Ex.24 Simfonia a V-a

Varietatea procedeele modale, recognoscibile în forme tipice linear-melodice sau polifonic-armonice, dar și în forme „de trecere”, de intersectare reciprocă, mergînd pînă la stadiile structurilor cromatic-diatonice autonome, girate de o dimensiune suplă, a cărei oblicitate derivă tocmai din înghețarea elementelor intonaționale specifice, denotă implicarea esențială și permanentă a modalului în opera lui Sigismund Toduț. Caracterul aceste de permanență justifică, de altfel, afirmația anterioară cu privire la existența unui adevărat program al aplicării modalismului de către compozitor, program în care recunoaștem rezumarea, sintetizarea și alteori dezvoltarea unor procedee la care a făcut apel gîndirea musicală românească a ultimelor decenii. Or, soluția modală, în care compozitorul își poate revendica atîtea priorități, nu este cel mai neglijeabil dintre factorii ce consolidează și conferă interes major acestei originale gîndiri.

Le caractère modal de la musique de Sigismund Toduță

Gheorghe Firca

Résumé

Solidaire au modalisme généralisé de l'école compositionnelle roumaine, le système de la pensée musicale de S. Toduță se propose de façon presque programmatique d'épuiser les procédés qui ont suscité l'intérêt des dernières générations de créateurs. Nous mentionnons ainsi: la mélodie à structure modale, les lignes rendues polyphoniques et concentrées dans des structures d'accords adéquates, l'obtention de surfaces plurivocales par l'accumulation des éléments diatoniques chromatiques, ou par l'intersection de modes complémentaires. Sans imaginer un summum de ces tendances, certaines modalités concrètes s'identifient d'un côté avec les étapes de la création du compositeur, et d'autre côté se font valoir dans telle ou telle œuvre selon l'idée artistique de base, selon l'éthos et les exigences de l'expression.

Der modal Charakter in Sigismund Toduță's Musik

Gheorghe Firca

Zusammenfassung

Im Einklang mit dem verallgemeinerten Modalismus der rumänischen Kompositionsschule verfolgt das System des musikalischen Denkens von S. Toduță beinahe programmatisch die Ausschöpfung der Verfahren, die das Interesse der letzten Generationen von Musikschöpfern erweckt haben. Demnach sind zu erwähnen: die Melodik mit modaler Wendung, die mehrstimmige Bearbeitung der melodischen Linien und ihre Konzentrierung in geeigneten akkordischen Strukturen, die Erlangung plurivokaler Flächen durch Mischung diatonisch-chromatischer Elemente oder durch Überschneidung komplementärer Modi. Ohne uns eine Summe dieser Entwicklungsrichtungen vorzustellen, identifizieren sich einige Verfahren einerseits mit den Schaffensperioden des Komponisten, andererseits betätigen sie sich in dem einen oder anderen Werk, entsprechend dem künstlerischen Grundgedanken, dem Ethos und den Erfordernissen des Ausdrucks.

The modal character of Sigismund Toduță's music

Gheorghe Firca

Summary

Solidary with the generalized modalism of the Romanian school of composition, S. Toduță's system of musical thinking follows almost programmatically the exhaustion of the devices which arose the interest of the last generation of creators. We mention thus: the melodic of a modal fashion, the polyphonization of the lines and their concentration in adequate chord structures, the obtaining of plurivocal surfaces by mixing the diatonic-chromatic elements, or by intersecting the complementary modes. Without imagining a sum total of these tendencies, some concrete modalities identify themselves, on one hand, with the stages of the composer's creation, while on the other, they become valid in one work or another, in accordance with the basic artistic idea, with the ethos and the requirements of expression.

CONCEPTUL ARMONIC AL LUI S.TODUȚĂ ÎN LUMINA MUZICII SALE CORALE
A CAPPELLA

Bde Terényi

Unul dintre aspectele specifice ale limbajului muzical totuțian este armonia; un sistem al dimensiunii verticale, riguros structurat, pre-concept și sistematic dezvoltat în timpul celor cinci decenii ale creației sale. În realizarea limbajului său armonic, un rol hotărâtor l-au avut multiplele impulsuri ale folclorului autohton, exemplul viu al muzicii lui B n e s a și și influențele directe ale muzicii universale din prima jumătate a secolului nostru. Aceste elemente, însă, au fost dizolvate într-un concept armonic unitar, omogen din punct de vedere stilistic, adecvat lumii sonore atât de specifice muzicii plaiurilor noastre.

Prin excelență, lumea sonoră a muzicii lui S i g i s m u n d T o d u ț ă este o lume modală, evidentă în muzica sa instrumentală, dar și mai pregnantă, variată, diversificată, în muzica sa corală; ea "... se va desăvîrși într-o adevărată a i n t e z ă în Miorita", așa cum a sesizat și C o r n e l T ă r a n u ¹.

Pentru cercetările noastre am ales cele trei volume ² de muzică corală "a cappella" (20 de coruri pe voci egale, 25 de coruri mixte), considerându-le ca pe o semnificativă și totodată specifică culegere de procedee tehnice muzicale; o tehnică virtuoasă, pusă în slujba unei expresivități de cel mai înalt grad artistic, care asigură acestor piese un loc de frunte în aria capedoperelor muzicii autohtone și universale, venite să ne dezvăluie tainele laboratorului sonor al compozitorului.

1. C. Ț ă r a n u, Oratoriul "Miorita" de Sigismund Toduță, în: Lucrări de musicologie, vol. 5, Conservatorul "G. Lăsa", Cluj, 1969.

2. Vezi fișa bio-bibliografică din acest volum.

în cadrul căruia fundamentala este dublată):

Ex.3



Obs.: Tendința autorului este de a realiza o cadență frigică, inedită în privința întrebunțării unei structuri cu elemente acordice egal distanțate. Prezența notelor f a și r e (notă de schimb, respectiv notă de pasaj) realizează modelul 2 : 1, formînd o scară muzicală: d o - r e - m i bemol - f a - f a diez - / s o l diez! / - l a.

Se manifestă utilizarea sensibilelor duble (în sensul cadenței lui Machault⁴), uneori introducînd chiar și trei note sensibile în cadrul acordului final, precum reiese din cadența finală a piesei *Eclogă II* (III/14):

Ex.4



4. Vezi cadența finală a corului *Cîntecul cununii* (II/6): cele două sensibile l a - m i se rezolvă pe s o l bemol - f a (întîziera terței prin alunecarea orizontală la fundamentală este un argument în plus pentru ingeniozitatea procedeei de evitare a unor formule armonice tradiționale.

Acordul m i bemol - s i bemol - s o l bemol (respectiv f a diez) l a - r e conține două straturi acordice: 1) strat gravitațional bazat pe m i bemol și 2) strat geometric: s i bemol - (r e bemol - m i ca elemente evitate din acord) - s o l bemol - l a (d o) - r e - (f a - l a bemol - s i) - „acord sifa” compus din trei straturi. Avînd în vedere însă pregătirea cadenței, caracterul ei modal (-tonal), cele trei sunete superioare pot fi interpretate ca întîzieri, sensibile la acordul M i bemol (...să nu uităm prezența semnificativă a sunetului s o l înainte de acordul final⁵).

În cadrul acestui subcapitol, dedicat cadențelor finale, timbrate cu întrebunțarea neobisnuită a sensibilelor, sînt de remarcat ultimele trei măsuri ale piesei *Mîndră, dacă ești frumoașă* (I/7). Cele trei sensibile (d o, m i, s o l) în cadența frigică pe s i, alternate cu sunetele acordului final, creează, concomitent cu melodia vocii inferioare, o succesiune acordică de ră-ră frumusețe. Aperiția acordului l a diez - d o - m i - s o l (sonoritate de secundă acord de dominantă) și a acordului de pasaj s o l - s i - r e diez - s o l, a combinației notelor de schimb r e - r e diez, d o - m i, cu cele două sunete de pedală și dispariția treptată a elementelor cvartsectacordului final⁶ dau cadenței un caracter inedit, multicolor armonic.

Ex.5



5. Repetarea sunetului m i bemol cu alternarea sunetului r e ca notă de pasaj, respectiv anticipația, pliedază pentru a doua interpretare armonică.

6. Rezolvarea prin dispariția treptată a elementelor acordului final disonant este și mai evidentă în corul *Maie, maie* (I/16). Trebuie observat că clocul sonor remarcător acordului final conține o structură simetrică (creată prin combinarea trepte-

Ex. 7 b

Ex. 7 c

S
 scum — pe, Hoi-
 A
 scum — pe.
 T
 hail-ne scum — pe.
 B
 hail-ne scum —
 - ne scum —

Ex. 7 d

[illegible]

Ex.7 e

[illegible]

Oba: Cu maximă unecevență apare structura 3 : 3 : 3 : 2 (și în forma sa eliptică spare 3 : 3 : 5), model care, în momentul punctului culminant al lucrării, este întregit cu stralul al treilea, inferior, adunând la un acord eliptic „alfa” de trei straturi, absolut simetric structurat, în felul următor: 5 : 3' : 3 : 5 (distanța 5 cuprinde și relația 3 : 2 a formei de bază).

In celelalte lucrări, structurile geometrice nu se prezintă pe prim plan; în marea majoritate a cazurilor, ele apar ca elemente disonante în context liniar (acorduri de schimb, de pasaj, sau ca întârzieri), cu structuri gravitaționale. Uneori, cele două structuri contrastante sînt suprapuse - procedeu larg răspîndit în armonia muzicii secolului al XI-lea -; totuși, prin evidențierea acestor acorduri (în cadrul cadențelor cezurale, în momentul de culminare al pieselor), prin completarea lor cu elemente „ajoutée”, ele devin puncte foarte semnificative, avînd un caracter de l e i t - a c o r d totușian. Aperiția lor o putem semna deja în lucrările scrise în tinerețe, dar importanța lor devine și mai evidentă în lucrările mature. Corurile, ca niște seismografe sensibile ale gîndirii muzicale a lui S.Toduță, ne arată o varietate și frumusețe sonoră remarcabilă și în privința întrebuintării leit-acordurilor. Variantele leit-acordului se pot deduce dintr-o singură structură de bază, și anume: acord de septimă cu octavă micșorată. În cadrul acestui acord apare întotdeauna septima mică, iar fiecare element constitutiv de acord se poate „dubla” la octava micșorată, întregind acordul cu sunete „ajoutée” (în primul rînd prin adăugarea sunetelor din seria armonicilor sunetului fundamental). În felul acesta, variantele îndepărtate ale leit-acordului pot fi comparate între ele, pot avea același efect expresiv, atît în mediul muzical în care apar, cît și în imaginația ascultătorului. Cele două exemple din lucrarea Gole Jole

În aceste structuri geometrice redată comparativ în cadrul
exemplului următor:



su, mai din iogu sînt edificatoare în acest sens:

Ex. 8 a, b

rall. accel. rall. mo/to rall.
 S1. *mi-o-ri - tà, oia - la mi-o-ri - tà, oia - la mi-o-ri - tà.*
 S2. *mi-o-ri - tà, oia - la mi-o-ri - tà, oia - la mi-o-ri - tà.*
 A. *mi-o-ri - tà, oia - la mi-o-ri - tà, oia - la mi-o-ri - tà.*
 T. *mi-o-ri - tà, oia - la mi-o-ri - tà, oia - la mi-o-ri - tà.*
 B. *mi-o-ri - tà, oia - la mi-o-ri - tà, oia - la mi-o-ri - tà.*

10/9

Leit-acordul este și un simbol armonice; el se naște din înțepătrunderea celor două sisteme armonice (sistemul gravitațional și sistemul geometric, sisteme complementare prin oglindire¹⁰), într-o structură armonică complet echilibrată și extrem de expresivă. Un caz extrem al acordului se găsește în corul Măintea-mi de curță (III/5):

Ex.9 *muovendo assai, quasi gridando*

S. Dai domnu-lui, Doamne, Dai domnu-lui, Doamne, Dai
A. Dai domnu-lui, Doamne, Dai domnu-lui, Doamne, Dai
T. Și te ve-se-leș-te, Și te ve-se-leș-te, Și te ve-se-leș-te,
Și te ve-se-leș-te, Și te ve-se-leș-te, Și te ve-se-leș-te.

S. domnu-lui, Doamne. (m) *becca chiusa* *estinto*
A. domnu-lui, Doamne. (m) *becca chiusa* *estinto*
T. Și te ve-se-leș-te, leș-te, Și te ve-se-leș-te.

10. Sistemul gravitațional este bazat pe armonicile superioare, pe cînd cel geometric structurează sunetele complementare inferioare.

Leit-acordul ni se prezintă și cu straturi inversate:

strat gravitațional = strat geometric

Structura prezentată apare în două fragmente ale corului Cîntec de ioc (II/4). Cele două variante ale acordului de deschidere, în *poco fortissimo* sînt urmate de structuri pur geometrice, rezolvate în continuare într-o înlănțuire modală pronunțat distonică, cu structuri armonice gravitaționale. Un povirniș armonice (*Harmonisches Gefälle* - noțiune introdusă în muzicologie de Paul Hindemith) extrem de interesant prin deplasarea centrului de greutate armonic al acordurilor prin modificarea calitativă a acestora.

Ex.10:

S. Hai ba-de, la noi pe seară, hai ba-de, la noi pe seară,
A. Hai ba-de la noi, hai ba-de la noi,
T. Hai ba-de, la noi pe seară, hai ba-de, la noi pe seară,
B. Hai, ba-de la noi, hai, ba-de, la noi,

D. *voce*
S. *voce*
în acordul cu trei straturi

Dorind să conturăm cât mai precis tabloul larg al sistemului acordic întrebuițat de compozitor, trebuie să completăm cele relatate cu structuri mai puțin frecvente. În primul rând amintim existența clusterelor, fie prin obținerea lor pe bază polifonică, ca în piesa corală A cununii (II/7), în care, prin imitația la șase voci a mersului diatonic, se constituie un cluster al unui tetracord lidian pe f a:

Ex.11 a:

cu cu-nu - na,

cluster diatonic

fie prin suprapunerea sunetelor diatonice ale melodiei preluate, în corul Gădită, gădită (II/8):

Ex.11 b

Mă - tu - ră-ți, gaz - dă, co - su,

clusters-mixturi

Analizând aspectele specifice ale succesiunilor acordice, prima și poate cea mai semnificativă trăsătură este revalorificarea formulelor tradiționale, dând o viață nouă unora dintre acestea. Ne gândim la armonizarea tetracordului cromatic cu acordurile descendente de sextă majoră-minoră ale stilului baroc care renase într-o succesiune acordică, secvențială, ingenios transfigurată, printr-o simplă inversare a acestora apar cvertsextacorduri majore-minore, terța sextacordului minor devenind nota comună, punte de legătură între etapele secvenței:

Ex.12 Zi-ori, zi-ori (III/4), m.21-29

Obs.: O adevărată scintelare a gândirii armonice a autorului rezultă din suprapunerea melodiei populare cu secvența armonică, în care nici un sunet al melodiei nu este element perfect consonant al acordului cu care sună concomitent (consonanțe maxime: în m.27, m i bemol și s i - note de schimb; în m.28, s i notă de pasaj; toate pe timpi neaccentuați).

Treptele variabile au un rol deosebit și în crearea atmosferei sonore specifice în cadrul mixturilor deseori folosite. Din piesa Pororit-a, năcorit (III/10) cităm câteva exemple de mixturi, demonstrând fenomenul specific al obținerii unor efec-

te neașteptate, prin alternarea caracterului major și minor al acordurilor pe orice distanță impusă de linia melodică pe care o urmărește:

Ex.13

În corurile A cununii (II/7) și Nunta țărănească (II/10) apar mixturi și mai avansate, atât din punct de vedere al structurilor acordice (terțcvertacorduri în prima piesă, structuri de straturi acordice în a doua), cât și prin combinația lor cu alte elemente ale țesăturii muzicale înconjurătoare (melodia intercalată în succesiunea de mixtură plus pedala pe r e, în primul exemplu, suprapunerea celor două succesiuni de mixtură cu ciocniri armonice, în al doilea):

Ex.14 a

3 4 3 4 3
2 (varianta) 2; 2; 1; 2
3 4 4 4

poco a poco crescendo *poco f*

Cu - nu - na de un - de piea - că,

Ex.14 b

poco rit.

pe spi - na - rea, pe spi - na - rea lui!

Din multitudinea mixturilor¹¹ se evidențiază și o formă incipientă de mixtură (două acorduri sau două intervale paralele) care sugerează o scordatură armonică; prin revenire, desenul se echilibrează, întărind efectul de scordatură. Iată două exemple din Cîntec de ioc (II/4) și Horă în cîmpoi (I/3):

Ex.15 a

4 *poco f*

Că tă-tu-ca ta-ie lemne, că tă-tu-ca

Că tă-tu-ca ta-ie lemne, că tă-tu-ca ta-ie lemne

Că tă-tu-ca ta-ie lemne, că tă-tu-ca ta-ie lemne

Că tă-tu-ca ta-ie lemne, că tă-tu-ca ta-ie lemne

Varianța acordului
alternativă

acorduri
de tonală
comună

scordatură
tonală

(scordatură
intervalică)

11. În piesa De-aseară, de-aseară (III/11) apar mixturi de intervale și de acorduri prin imitație la 2, 3, 4 voci a unor moduri de 8 sau 9 sunete în mers treptat ascendent sau descendent. Mixturile se schimbă de la un anumit interval (secundă, septimă) la un alt interval (terță) și invers. Un alt procedeu de mixtură îl reprezintă glissando-urile acompaniamentului ostinato din piesa Înă mână, leui mână (III/8).

Mixtura - ostinato care predomină întreaga lucrare Colo-șu, mai din țesu (III/3) și devine singurul suport armonic al melodiei, prin folosirea unor structuri simetrice și asimetrice geometrice, se înscrie în seria celor mai interesante și frumoase realizări de acest gen. Cluster-mixturi apar în cadrul exemplului 11 b.

Enumerarea comparativă a citorva variante de armonizare a primelor măsuri din melodii ne arată - pe lângă diferite modalități de polimodalism simultan - și variantele unei armonizări polivalente, efect întrebuițat mai cu seamă în stilul folcloric al secolului nostru. În cadrul volumului III, corul *Pe cerul cu flori frumoase* (nr.6) aduce cele mai evidente și ușor sesizabile armonizări polivalente ale melodiei diatonice (o astfel de melodie dă cele mai diverse posibilități de armonizare neobișnuită). Iată citatele comparative ale primelor două măsuri și a cadenței finale din melodia prelucrată:

Ex.17 a, b, c, d, e



Rămâne de analizat o ultimă problemă: cum apare utilizarea totalului cromatic în concepția muzicală a lui S.Toduță?

Această muzică se naște din două mari culturi muzicale monodice: muzica populară românească și surse monodice europene (gregorian, bizantin), ambele fiind în esență diatonice. Caracterul diatonic al muzicii compozitorului S.Toduță se manifestă în mod firesc și în structurarea dimensiunii verticale. În drăgăznelile cromatice se nasc în marea majoritate a cazurilor dintr-o gândire muzicală pur diatonică, cromatismul rămânând un element complementar al diatoniei în concepția sa armonică (un fenomen coloristic, în sensul adevărat al noțiunii). Prin ultimul exemplu pe care-l cităm, dorim să demonstrăm prezența diatonismului în cadrul unui fragment armonizat aparent cromatic (mixture cromatice în vocile superioare), în cadrul căruia totalul cromatic este prezent în numai două măsuri de 3/8:

Ex.18 *Zicori, zicori* (III/4)

J=72

Conceptul armonic al lui Sigismund Toduță este un puternic argument pentru a demonstra resursele inepuizabile ale armoniei diatonice modale. Compozitorul a avut curajul, convingerea artistică, perseverența științifică de a cerceta un teren muzical, despre care - în epoca noastră, a căutărilor intense - mulți compozitori au crezut că nu ne mai poate oferi noutăți armonice. Considerăm un merit deosebit al autorului că prin crearea unui stil muzical personal, născut dintr-o cultură muzicală autototă cu energii inepuizabile, ne-a arătat valabilitatea și viabilitatea unei lumi sonore diatonice profund umane.

Le concept harmonique de S.Toduță dans la lumière de sa musique chorale a cappella

Ede Terényi

Résumé

L'un des aspects spécifiques du langage musical de Toduță est l'harmonie, un système homogène basé sur des lois musicales suggérées par le folklore, rigoureusement structuré, continuellement présent dans des œuvres des plus variées comme genre ou dimension. Ce concept harmonique se manifeste par une variété étonnante en ce qui concerne l'emploi des éléments harmoniques modaux: de nouveaux accords (superpositions de couches d'accords), des combinaisons harmoniques (cadences inédites dans différents modes appartenant à la heptatonie seconde ou au système des modes chromatiques). Parallèlement, il est de plus en plus évident le procès de conquête du système harmonique géométrique, à partir du leitaccord de Toduță jusqu'à la cristallisation des structures purement géométriques et leur encheînement dans des successions d'accords spécifiques.

Das harmonische Konzept S.Toduțas im Lichte seiner A-cappella-Chorwerke

Ede Terényi

Zusammenfassung

Einer der spezifischen Aspekte von Toduțas Musiksprache ist die Harmonie, ein homogenes System, begründet auf musikalische Gesetzmäßigkeiten, die von der Folklore inspiriert sind, rigoros realisiert, immer gegenwärtig in seinen Werken verschiedener Gattungen und Ausmassen. Dieses harmonische Konzept manifestiert sich durch eine außerordentliche Vielfalt in der Anwendung der harmonischen modalen Elemente: neue Akkorde (Über-

schichtung der akkordischen Ebenen), Kombinationen von harmonischen Verflechtungen (neuartige Kadenzen in verschiedenen Tonarten, die der Heptatonie secunda, dem System der chromatischen Tonarten entsprechen). Parallel dazu hebt sich jedoch sehr deutlich der Prozess der Entstehung des geometrischen harmonischen Systems ab, beginnend von Toduțas Leitakkord bis zur Herausbildung der rein geometrischen Strukturen und ihrer Verbindung in spezifischen Akkordfolgen.

S.Toduță's harmonic concept in the light of his a cappella choral music

Ede Terényi

Summary

One of the specific aspects of Toduță's musical language is the harmony - a homogenous system based upon musical laws suggested by the folklore, rigorously structured, permanently present in most different works from the point of view of genre and size. This harmonic concept is manifested through an amazing variety in using the modal harmonic elements: new accords (superposings of accord strata), combinations of harmonic concatenations (genuine cadences in different modes pertaining to heptatonie secunda, to the system of the chromatic modes); in parallel with these it is most clearly outlined the process of conquering the harmonic geometrical system from Toduță's leitaccord up to the cristallization of the pure geometrical structures and their connection in specific accord successions.

POLIPONIA ÎN CREAȚIA CORALĂ A LUI SIGISMUND TODUȚĂ

Dan Voiculescu

Atât prin întindere cât și prin valoare, creația corală a lui Sigismund Toduță ocupă un loc central în muzica românească, reprezintă și va reprezenta întotdeauna un punct de referință. Lucrările corale fac trunchi comun cu întreaga operă de creație a compozitorului, prin unitatea de țel estetic, de viziune stilistică și de limbaj pe care le exprimă; trăsăturile simfonismului toduțian sînt lesne detectabile și recunoscutibile în scrisul coral al autorului, neputîndu-se observa decît decît la nivelul numărului de voci și al amplasării formale. Etapă cu etapă, simfoniile, concertele, sonatele sale își găsesc corespondentele și în scrisul coral, de la Miturghia pentru patru voci egale (1938), trecînd prin Trinitatul pe versuri de Ana Voileanu - Nicoară (1951), prin cele trei impunătoare caiete de coruri (20 pentru voci egale, 10 mixte și alte 15 mixte), și ajungînd la Achisirea (1969) sau la recente Trei madrigale pe versuri de Lucian Blaga - La curtile dorului (1978)¹. În lucrările vocal-simfonice (Balada steagului, Miorita și Pe urmele lui Horea), corul dobîndește un loc central, fiindu-i încredințate pagini de mare forță expresivă. Fără a fi declarat teoretic, crezul estetic al autorului răzbate din toate lucrările sale: melosul folcloric sau în spirit folcloric - evoluînd de la faza citatului, prin aceea a invenției melodice proprii în caracter popular, pînă la subtila transfigurare a unor celule intonaționale folclorice într-o idee complexă și originală - este înveșmîntat în tehnici evolute de scriitură, preluate printr-o filieră neoclasică de nuanță neorenascentistă sau neobarocă, îmbogățită în ultimii ani prin tehnici heterofonice, spre care înclină. Se poate afirma că lucrările corale ale lui S.Toduță

1. O listă completă a lucrărilor corale se află în fișa bio-bibliografică din acest volum.

completează - din perspectiva actuală - un gol al istoriei muzicii noastre și intrinsec, totodată, în primul rând datorită valorii lor artistice, criteriile unei plasări detașate în peisajul cultural-muzical românesc, pe care-l îmbogățesc considerabil.

Așa cum Enescu își revendică atributul de simfonist, înlesnindu-le contemporanilor pătrunderea unei taine a gândirii și meșteșugului său creator, se poate afirma că spiritul polifonic este determinat pentru creația lui Sigismund Toduță. Îngemnată cu simfonismul, gândirea polifonică se implică la autorul nostru drept factor generator al limbajului armonic, determină factura generală a scriiturii și sugerează căi spre articularea formei. Personalitatea stilului rezultat - ca sumă a elementelor de limbaj - este, de aceea, ușor de recunoscut. Dacă punctul de pornire îl constituie de obicei cîntecul popular sau melodii create în spiritul acestuia, modalitățile de înveșmîntare armonică și polifonică - acuzînd un neprețuit dar și har al prelucrării, denumit de către vechii teoreticieni *symphoneta* - nu l-au îndepărtat pe autor de o ordine tonal-modelă, în care a reușit să găsească noi valențe de originalitate. Armoniile toduțiene - între care unele acorduri i-ar putea purta numele datorită tipicității lor - sînt bogate în sine², elaborate, îndepărtate de locul comun prin surpriza formării ca și a rezolvării lor; dar factorul esențial în această privință îl constituie raportul linear-disonanț, justificarea mișcărilor figurative sub aspect logic, din aproape în aproape. Astfel, legături - cu influențare reciprocă - dintre armonie și polifonie apare în creația sa ca un factor de echilibru, determinant al stilului. Pe de altă parte, este de pus în evidență corelația dintre caracterul modal al gândirii melodice - fie cîntec de joc, de dîr, de leagăn, cîntec de copii, cîntec ritual de muncă, colind, ori melodii proprii, îmbibată de celule ale melosului folcloric sau de străvechi intonații bizantine - și corespondentul ei pe plan armonic, nu numai prin apelul la treptele secundare și la quasi-

2. Acordurile de nonă, undecimă, terțdecimă, acvordurile cu octavă micșorată, legate de acordurile de secundă, adăugată (ca apogistură nerezolvată), acordurile bitonale, cele de cvarțe, ori, în plan mișcat, mixturile de 6, 6, 6, 4 etc. nu constituie rarități.

egalitatea treptelor, ci prin îmbogățirea acestei structuri modale prin cromatizări aduse tot pe plan linear, în „montura” ideilor contrapunctice, avînd repercusiuni armonice dintre cele mai interesante.

Încercînd o clasificare a lucrărilor corale semănate de Sigismund Toduță, se disting cîteva straturi diferite, în funcție de punctul de pornire melodic. Astfel,

a) într-o primă categorie, cele trei caiete de coruri constituite în principal prelucrări de melodii populare, fapt specificat de către autor pe contracoperta interioară (caietul I), sau la fiecare piesă în parte (caietul III); în caietul II³, melodii utilizate sînt date, de asemenea, pe contrapagină, fără însă a specifica sursa; tot aici se situează cele Sase cîntece populare (1970);

b) dintr-o a doua categorie fac parte lucrări ce au la bază melodii în spirit popular, fără a apela la citat: Jocul din cuplul Doină și joc (caietul II) și Eclogă I-II-III (din caietul III) se încadrează aici;

c) o a treia categorie cuprinde lucrări de suflu mai amplu, mergînd la lucrarea ciclică sau la poemul coral, construite pe o idee melodică proprie, dar conducînd cu gîndul la folclorul stilizat; sînt vizate Trînticul (Cantata; Canon; Joc /ron-do/) pe versuri de Ana Voileanu-Micoară, piesa Arbășme pe versuri de Mihail Gellarianu și Trei madrigale pe versuri de Lucian Blaga - La curtile dorului;

d) o pată de culoare renascentistă o marchează cele Două madrigale pe versuri de Dante (Tanto gentil și Ne le man vostre), realizate ca un omagiu adus la aniversarea din 1965 a marelui poet florentin din Trecento, în spiritul scriiturii polifonice și armonice miraculoase a unui Gesualdo mereu actual;

e) sînt de amintit, în fine, cele două ocări pentru copii - singurele cu acompaniament de pian -, nobilul Imn al păcii și sprînzărul Cîntec pentru pionieri, dintre care al doilea fa-

3. Este semnificativă dedicarea pieselor și ciclurilor din caietul II unor personalități ale creației muzicale românești: Paul Constantinescu, Alfred Alesandrescu, Sabina V. Brăgăoi, Ioan D. Chiorescu și Marțian Negrea (fostul său profesor de compoziție).

ce trimitere atît la intonații în spiritul folclorului copiilor, cît și la procedee polifonice (canon).

Tratarea pe care ne-o propunem asupra aspectelor polifonice din întreaga creație corală „a cappella” a autorului nu va face distincție între aceste specii. Se impune însă de la sine ponderea, deosebită pe care o are prelucrarea cîntecelor populare.

Asupra concepției autorului în această privință este edificatoare o autocaracterizare (exprimată, probabil, într-o scrioare) redată de D. O. P. o p o v i c i în cartea sa Muzica corală românească: „depășind «faza cîntatului armonizat», (volumul) tinde spre o imagine transfigurată a folclorului. Orientarea estetică, la rîndul ei, recheamă - *in modo suo* - crezul artistic de sincer unanimism al artei corale polifonice din perioada Renașterii⁴. Într-adevăr, idealurile artei corale renașciste se regăsesc deplin întruchipate în creația corală a lui S. Toduță, altoite pe un trunchi melodic nou, tot de factură modală, care nu pare deloc incompatibil cu marile cuceriri tehnice ale artei polifonice a neerlandezilor sau a italienilor. Datorită factorilor ritm și armonie, emancipați într-o mare măsură și concurați la nivelul noilor aspecte de limbaj, putem considera că filiera renașcistă se întregeste cu aceea barocă, într-o dozare specifică. La această viziune de sinteză a celor două mari perioade polifonice ale trecutului contribuie întregul arsenal de mijloace tehnice mobilizat. Înclinarea balanței înspre o concepție neobarocă poate fi plauzibilă datorită utilizării frecvente a tehnicilor de prelucrare care subliniază ideea de variațiune armonică și polifonică asupra unei melodii date, concretizate uneori într-un lanț de variațiuni, în prelucrări strofice care nu exclud ca modalitate de organizare fugato-ul și fuga, trecînd prin diferite faze de contrapunctare, imitație, canon, contrapunct dublu sau triplu. Aceste procedee tehnice se leagă nu o dată cu altele, de sorginte populară (izvoare statice sau ușor mișcate). În Madrigalele pe versuri de Blaga - ca și în marile lucrări vocal-simfonice din ultima perioadă -, tenta scriiturii polifonice se îmbogățește cu tehnici ce țin de domeniul hetero-

4. D. P. o p o v i c i, Muzica corală românească, Ed. muzicală, București, 1966, p. 185.

foniei. Toate acestea, îmbinate, constituie o rețetă de mijloc tehnice de o mare bogăție, din care autorul selectează în funcție de necesitățile expresive.

1) Urmărind aspectele c o n t r a p u n c t u a r i i, se constată o multitudine de faze. Învălmășirea contrapunctică a melodiei date se realizează prin linii de contrast, în care predomină versul treptat, unduit.

Contrapunctul

- apare ca o linie oscilantă, contrastantă melodic și ritmic,

Heide, liu, liu (cîntet I)

Andante, molto tranquillo 1/2 - 7/8

- realizează o complementaritate ritmică față de melodia conducătoare:

Liu, liu, lea (cîntet I)

Andante 1/2 - 9/8

Idră melină, Ierui melină (caietul III)

A. *mf* de ma - re, că - mări - a - a -
 T. *mf* de ma - re, că - mări - a - a -
 S. *mf* de ma - re, că - mări - a - a -

(a se vedea și un exemplu citat anterior, din piesa Eu cu min-
dra duce-g-a)

sau se constituie într-un fundal-bloc, care - pe baze imitati-
ve - ajunge la dimensiunile coloristice ale unui col uster,

A sununii (caietul II, Poemul secerişului)

S1. *mf* din aia, de la - re - că - mări - a - a -
 S2. *mf* din aia, de la - re - că - mări - a - a -
 S3. *mf* din aia, de la - re - că - mări - a - a -
 S4. *mf* din aia, de la - re - că - mări - a - a -
 A. *mf* din aia, de la - re - că - mări - a - a -

ori, în fine,

- se ramifică în mai multe straturi, subliniind importan-
ța factorului de contrast, ca în primul dintre cele Sase cînte-
ce populare (La fereastră de uiașă).

Expresivitatea armonică derivă din mișcările contrapunctice,
care sînt înrudite motivic fie cu idiomul tematic, fie cu o idee
complementară, de contrast. Din studiul partiturilor corale re-
zultă că autorul utilizează în mod elaborat tehnicile de con-
trapunctare - de altfel, ca și celelalte procedee polifonice -,
urmărind obținerea unui plus de interes pe plan vertical.

2) Scritura imitativă dobîndește structural un loc central
în paleta mijloacelor tehnice cu care operează compozitorul.
Acoperind o întreagă tipologie, ea dezvăluie o măiestrie și o
virtuozitate neîntrecute.

În prelucrările de folclor, prima expunere este de obicei
simplă, fiind succedată de un lanț de variațiuni contrapunctice
și imitative care, urmărind conținutul de idei al textului li-
terar, ating un punct culminant - plasat central, spre final,
sau chiar la finele lucrării, după caz. Autorul apelează mai
rar la introduceri, care - așa cum s-a văzut - pot fi concepute
imitativ, vădînd chiar o tendință de texturare (cvassi-cluster).

În jurul unei idei centrale, comentariul imitativ se reali-
zează cel mai adesea cu fragmente tematice; fenomenul poate fi
plasat din punct de vedere al sistematicii între contrapuncta-
re și imitație:

[Var. 3]

Женро I. Ј. Ј. - 10

[illegible][illegible]

Cine duce cununa (caietul III)

[Var. 2] 1+1 vec

pp 40-41

[Var. 4] $i+1$ veci[illegible]

[Ver. 5] 2+2 vaci

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on two staves. The top staff is for the Soprano (S) voice, and the bottom staff is for the Alto (A) voice. The lyrics are 'The Rose Tree' and 'The Rose Tree'. The melody is simple and catchy, with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The lyrics are written below the notes.

S
The Rose Tree
The Rose Tree

A
The Rose Tree
The Rose Tree

[Ans. 2] 3 + 5 = 8

Appendix 4

Allegro

Sous le vent, elle est belle

mus. f

etc.

Sous le vent, elle est belle

etc.

[Var. 8] 2 + 2 veci

the type maximum, a value $\frac{1}{2} \times 22 = 11$

A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on four staves. The first two staves are for the vocal melody, and the last two staves are for the piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The lyrics are written below the vocal staves. The piano part includes a "Tempo" marking and a "Piano" marking. The score is written in ink on aged paper.

[Ver. 9] 344 voci

С. 43-60

Scampo II 43-46

S
2-son 25 uk - de on -

A
2-son 25 etc.

T
2-son 25 de - on -

B
2-son 25

[Var. 10] $6 \div 4 = 1.5$

0650

Handwritten musical score for the song "Herrn Wessis". The score is written on four staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics "Herrn Wessis" are written above the first staff. The melody is written on the first staff, and the accompaniment is written on the second staff. The third staff continues the melody, and the fourth staff continues the accompaniment. The lyrics "Herrn Wessis" are repeated at the end of the fourth staff. The score is written in a simple, handwritten style.

- Imitația canonică își face apariția nu numai într-un fundal contrapunctic (ca în cîntecul A cununii sau Colo sus pe după lună), ci și ca mijloc de dezvoltare tematică (Adă apă le cununa). Se constată frecvente îmbinări cu stretto-ul.

- Canoul acoperă extensia unei întregi piese - Abu, abu, abua (caietul I) - realizată etajat, cu următoarea structură:

1 2 3 4 5
1 2 3 4 5
1 2 3 4 5
1 2 3 4 5

unde toate cele cinci melodii sînt înrudite; diagonala care traversează piesa de la un capăt la celălalt dă un sens de simetrie perfectă (ca într-un romb) discursului muzical, care crește de la 1 la 5 voci și descrește simetric.

- Fugato-ul apare ca segment al formei, fie într-o secțiune de început, îmbinînd imitativ cîteva variații scurte, fie în centrul unei lucrări, așa cum întîlnim în momentul „Uite-1, măi, oă parcă-i minge” din poemul Nunta țărănească.

- În ce privește fuga, este de semnalat că unele prelucrări pot fi considerate global ca similare acestei forme; astfel este cazul celor 12 colinde din caietul III, care se apropie foarte mult de conceptul de fugă prin valurile succesive de elaborare contrapunctică. Autorul găsește modalități ingenioase de structurare a formei. Iată, de pildă, rezumatul colindei Colo joșu, mai din joșu, care reflectă sensul simetric de creștere și descreștere a registrelor și a numărului de voci, pînă la revenirea la starea inițială:

Voce	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	Coda
S	1	ap.	ap.	ap.	ap.	ap.	ap.	ap.	ap.	ap.	ap.
A	1	ap.	ap.	ap.	ap.	ap.	ap.	ap.	ap.	ap.	ap.
T	1	ap.	ap.	ap.	ap.	ap.	ap.	ap.	ap.	ap.	ap.
B	1	ap.	ap.	ap.	ap.	ap.	ap.	ap.	ap.	ap.	ap.

O cu totul altă structură se degajă din colinde Neinte-mi de curți, construită din trei valuri de elaborare contrapunctică, dedicate temei în stare directă, în oglindă și în augmentare, legate de episoade tranzitive vorbite:

valul I	tranz.	valul II	tranz.	valul III	tranz. & Coda
Var. 1-4 7	vorbite	Var. 5-11 11	vorbite	Var. 12-16 16	Var. 17-18 18
Sol - do - fa - ..	do - fa - do	do - fa	do - sol	do - sol	do - sol

Tendința autorului de a găsi noi modalități de organizare tonală (modală) a expunerilor tematice - așa cum se observă și în fuga coral-sinfonică din Beisade steagului sau în fuga orchestrală din oratoriul Miorita (cu egalări de cvinte descendente⁵) - se conjugă cu aceea de structurare originală a întregii forme de fugă pe baze alăturării mai multor etape, crescînd din punct de vedere al densității lor polifonice, ca valuri de elaborare, reducînd la minimum posibil materialul episodic.⁶

Dacă utilizarea tehnicilor polifonice de sorginte clasică amintite pînă aici are uneori o ușoară nuanță arhaizantă, pleind pentru o echilibrată ancorare în tradiția merii muzici din toate timpurile, nu este mai puțin demn de relevat că autorul îmbină aceste tehnici cu altele mai noi. Continuu preocupare pentru improspătarea mijloacelor este evidentă de la ciclu la ciclu, curbînd armonios și logic linia stilistică anunțată cu petru decenii în urmă.

5) Procedee polifonice de factură folclorică, populară, compatibile cu atributele intonațiilor melodice, se referă la mixturi, isocane și heterofonii - în multe cazuri îmbinate între ele.

a) Tehnica de mixtură, practică intens de autor - chiar și în contrapunctări și imitații - dobîndește o coloratură fol-

5. O cale în acest sens a fost deschisă de către B. B. A. r. t. & k. în Muzica pentru coarde, celestă și percuție, unde ordinea de cvinte se desprinde radial dintr-un centru, pe două pente contrare ca direcție.

6. Exemplul bachian W.Kl. II/14 devine pentru muzicianul secolului al XX-lea plin de semnificații.

La curțile dorului (madrigal)

c) În fine, scriitura heterofonică, față de care autorul se apropie din ce în ce mai des în ultima perioadă de creație⁷, începând cu Sinfonia a V-a. De la o primă privire asupra celor Trei madrigale de versuri de L. Blaga - La curțile dorului se constată modul diferențiat de abordare a acestei scriituri, care nu repetă nici experiența enesciană, nici modalitățile heterofonice ivite în creația generațiilor mai tinere (Șt. N. I. C. U. l. e. s. c. u., M. M. o. l. d. o. v. a., C. Ț. ă. r. a. n. u., V. H. e. r. m. a. n., ci își croiește o cale proprie.

În esență, în scriitura corală a lui S. Toduță, heterofonia apare legată de două aspecte:

- în legătură cu exprimarea cvasi-melodică, prin întărirea ori diminuarea tentei, prin ornamentări sau opriri ale fluxului melodic la una dintre voci, ca în momentul ilustrat de exemplul precedent, care continuă astfel:



- în legătură cu o subtilă țesătură contrapunctică în care se îmbină mai multe idei melodice înrudite, derivate din aceeași plasmă, cu microprocese imitative (directe sau inverse), ca o însumare a mai multor momente amintite la primul tip:

⁷ Preocupări de acest gen sînt însă evidente încă din balad-oratoriu Miorita, datată 1958, unde se întîlnesc titluri ca Heterofonia sau Misture ad Isone, plaseate alături de Ricercar și Fuga.

La curțile dorului

Pline de interes apar procedeele heterofonice din scriitura instrumentală, în timpuri mișcate, ca în Concertul nr. 2 pentru acorde.

Desigur, alături de procedeele tehnice descrise, trebuie menționate și alte detalii de scriitură care atestă deschiderea spre nou. Cu mult simț de discernămint este tratată problema densității polifonice. Departe de orice stereotipie, aproape fiecare lucrare aderă la principiul diversității: registrul combinatului se întinde de la 1 la 10 voci - cu predominanță în jurul a 5-6 voci -, prin divizări, uneori spectaculare, care determină și gradul de accesibilitate al pieselor. Coloritul sonor este divers și datorită destinației variate a lucrărilor: pentru cor de voci egale, de femei sau bărbătești, ori mixt.

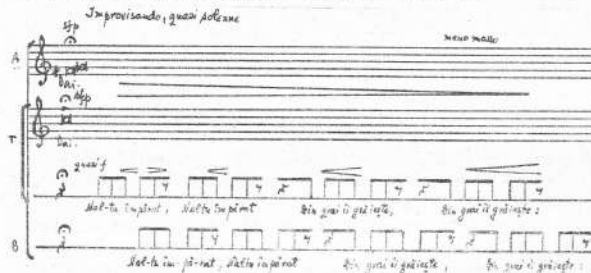
Metrica, extrem de diversă, se îmbogățește cu principiul polimetriei (cuplat adesea cu polimodalismul), care aduce un plus de interes prin ordonări interioare, ca în colinda Pericean de elu (suprapus cu $\frac{3}{4}$); polimetria este prezentă și atunci cînd nu e marcată cifric, ci rezultă dintr-o grafie specifică:

Lasă-mă, doru't, mai lin (caietul I) - polimetrie între temă și contrapunctul mixturat



În grafia polifonică, lipsa barei de măsură (ca în Belogs I sau madrigalele din ciclul La curtile domului) ori înlocuirea ei cu bara punctată, orientativă, devin sugestive sub aspect interpretativ. Indicațiile „molto rubato” din primul madrigal sau „salmodiando” din Arhaisme (prima secțiune) sînt iarăși edificatoare asupra intențiilor expresive.

Pe de altă parte, introducerea vorbirii alături de intonația corală înseamnă un mijloc de contrast și de gradație în scrisul polifonic. În colinda a cincea (Nainte-mi de curți), pentru mai rapidă desfășurare a textului literar, apar două incizii de rostire ritmizată și polifonizată, din care reținem una:



ceastă, introdusă înainte de ararea finală, este o polifonizare tot fără bară de măsură - pe un acord ușor modificat, pe textul

refrenului.

La cele de mai sus se adăugă efecte de percuție care se suprapun intonației corale: tăci din palme sau tăci din călci (în poezie), ca în piesa Născut care se încheie din caietul Sage stăruie populare.

Vizită în ansamblu, creația corală a lui Sigmund Toduță reprezintă nu numai o valoare de sine stătătoare, ci și una simbolică, pentru că ea „a creșt încoace, înarind o pleiadă de compozitori pe care exemplul său i-a chemat să descompună pentru cor din cele mai interesante” (Vasile Hermer)⁵. Consecvența idealului estetic al autorului și meșteșugul său necepsat, intruse în opuri perene, i-au asigurat un loc de prin ordin în cultura muzicală românească.

La polyphonie dans la création chorale de Sigmund Toduță

Dan Voiculescu

Résumé

Par dimension et valeur, la création chorale de S. Toduță occupe une place centrale dans la musique roumaine contemporaine. Elle fait partie de la vision esthétique, stylistique et de langage de l'auteur qui est exprimée aussi dans les œuvres symphoniques ou instrumentales. À la base de l'écriture chorale a campé se trouvent les mélodies populaires ou des intonation en esprit populaire, qu'il remanie employant des techniques évoluées d'écriture, vues par une filière néoclassique de musique néoromantisme et néobaroque, enrichie les techniques évoluées par des techniques hétérophoniques. Les tendances polyphoniques de la chanson populaire - telles qu'elles se reflètent dans les quatre cahiers publiés - sont constituées des chaînes de variations harmoniques et polyphoniques (les mouvements polyphoniques déterminant des harmonies pleines d'intérêt et d'originalité) qui passent par différentes phases de contrepoint, imitation, canon, contrepoint double ou multiple, aboutissant (dans les „colinde” du III-e cahier) au degré d'organisation et à la tenue de la fugue. Ces procédés techniques s'entrelacent avec des procédés d'origine populaire - mixtures d'octaves, pédales, hétérophones - surtout dans les madrigaux de date plus récente sur les vers de Lucian Blaga (1978).

G. V. H e r m e r a n, Sigmund Toduță, în rev. Muzica, nr. 6/1965, p. 28.

Die Polyphonie in Sigmund Toduță's chorischem Schaffen

Dan Voiculescu

Zusammenfassung

Das chorische Schaffen S.Toduță's behauptet durch seine Dimensionen und seinen Wert einen zentralen Platz in der rumänischen Musik der Gegenwart. Es gliedert sich in die ästhetische, stilistische und musiksprachliche Auffassung des Komponisten ein, so wie diese auch in seinen symphonischen oder instrumentalen Werken zum Ausdruck kommt. Dem A-cappella-Tonsatz werden Volksmelodien oder Intonationen mit folkloristischem Anklang zugrundegelegt, die der Komponist mit höheren Satztechniken verarbeitet, die dem Neoklassizismus neurenaissance- und neubarockhafter Fröhen verhaftet sind und die er in den letzten Jahren mit heterophonen Techniken bereichert. Die mehrstimmigen Bearbeitungen des Volksliedes - wie sie sich in den vier edierten Heften darstellen - setzen sich aus einer Folge von harmonischen und polyphonen Variationen zusammen (die mehrstimmigen Bewegungen bewirken interessante und originelle Harmonien), die verschiedene Phasen der Kontrapunktierung, der Imitation, des Canons, des doppelten oder dreifachen Kontrapunkts durchmachen, um (in den Colinden des IV. Heftes) zum Grad der Gestaltung der Fuge zu gelangen. Diese technischen Verfahren werden mit anderen, folkloristischen Ursprungs verbunden - Mixturen von Oktaven, Orgelpunkten, Heterophonien -, die besonders in den kürzlich komponierten Madrigalen auf Verse von Lucian Blaga (1978) in Erscheinung treten.

Polyphony in the choral creation of Sigmund Toduță

Dan Voiculescu

Summary

Through dimensions and value, S.Toduță's choral creation holds a central place in Romanian contemporary music. It frames itself in the author's aesthetic, stylistic and language vision, as well as it is expressed in the symphonic or instrumental works. At the basis of the choral a cappella writing lie the folk melodies or intonations in their spirit, which the composer works out with developed writing techniques, viewed through a neoclassical way of a neo-Renaissance and neo-Baroque tinge, enriched within the last years with heterophonic techniques. The polyphonic taking over of the folk song - in the way it is reflected in the four published copybooks - are made out of chains of harmonic and polyphonic variations (the polyphonic movements determine harmonies full of interest and originality), which pass through different stages of counterpointing, imitation, canon, double or multiple counterpoint, reaching (in the carols in copybook III) the degree of orga-

nization and bearing of the fugue. These technical devices blend with others, of folk origin, - mixtures of octaves, pedal points, heterophonies -, especially in the recent madrigals on Lucian Blaga's verses (1978).

VARIATIUNILE PE OSTINATO IN CREAȚIA LUI SIGISMUND TODUȚĂ

Hans Peter Türk

Departe de o atitudine arhaizantă, de o „nostalgie a trecutului”¹, prezența unor principii arhitectonice proprii Barocului și Clasicismului în unele dintre lucrările lui S. T o d u ț ă, se înscrie ca un complex de intenții artistice cu sensuri multiple. Intr-o primă accepțiune, valențele constructive ale tradiției muzicale europene sînt valorificate sub semnul creației contrastelor, în lucrările compuse ca succesiune de imagini autonome constituite (Balada steagului, Miorița, Horca), în spiritul celor afirmate și de A l b a n B e r g în legătură cu opera sa Wozzeck². Asemănător cazului Wozzeck, reluarea formelor sau tehnicilor proprii unor epoci anterioare formează și la Toduță doar una dintre coordonatele concepției sale estetico-filozofice asupra responsabilității creatorului de artă în epoca noastră. Dacă Berg îmbină elementele tradiției cu tehnica serială sau cu metode de raționalizare ale discursului muzical izvorite din sugestiile acestei tehnici (invențiuni pe un sunet, pe un ritm, pe un acord ș.a.), Toduță valorifică acele sugestii pe care i le poate furniza inepuizabilul melos popular românesc (Eterofonia, Aulodia, Misture ed Ișone din Miorița,

1. „Am observat că la toți compozitorii de după Bach se manifestă, din cînd în cînd, o nostalgie după stilul contrapunctic, astfel încît aceștia scriu fugi și alte lucrări similare. Și eu resimt, uneori, dorința fierbinte de muzică tonală, și, în astfel de momente, cedez acestei înclinații. A compune înseamnă, de fapt, a da glas unei dorințe lăuntrice”. (A. S c h ũ n b e r g, Augewählte Briefe, B.Schott's Söhne, Mainz, 1958, p.267; scrisoare către J.R. u f e r, din 25.V.1948).

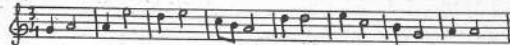
2. „(...) tendința de a obține varietate (...), de a asigura diferitelor scene o unitate constructivă, concepîndu-le în timporele unor forme muzicale precise determinate”. (A. B e r g, prelegerea despre Wozzeck din 1929, publicată în: H. F. R e d l i c h, Alban Berg. Versuch einer Würdigung, Universal-Edition, Wien-Zürich-London, 1957, p.315).

precum și o constantă axare a discursului pe un modalism cromatic). Iată, deci, cea de-a doua accepțiune, definitorie pentru viziunea artistică a compozitorului: un dialog permanent și viu între cultura muzicală națională și cea universală, ce se ridică, grație unui meșteșug compozistic impresionant, la rangul de sinteză personală.

Ca autor al unui studiu exhaustiv despre variațiune în Baroc³, predilecția lui Toduță pentru această formă de elaborare se îmbină cu valorificarea creatoare a rezultatelor investigațiilor analitico-teoretice. Aluzia (intenționată) la diferitele tipuri de variațiune pe ostinato, sau chiar la anumite lucrări reprezentative ale genului, se relevă deja în n u o e prin particularitățile temelor.

Passacaglia pentru pian - unicul ciclu variațional de sine stătător din creația lui Toduță - permite subînțelegerea, în cadrul temei, a unei înrădăriri ritmice (pulsajia iambică) și, în parte, și intonațională, cu tema Passacagliei în do minor BWV 582 de B a c h⁴:

Ex.1 Passacaglia pentru pian (1943), tema



Tema părții a II-a din Sonatina pentru pian, precum și cea a părții a 5-a (Oită birșană) din oratoriul-baladă Miorita includ în liniile lor melodice declarat modală osatura „basului de ciacconă” - tetracordul solic descendent, deschis armonice prin căsură pe sunetul său final:

Ex.2 Sonatina pentru pian (1950), partea a II-a, tema

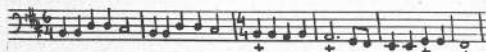


(vezi latențele iambice în exemplul precedent)

3. S. T o d u ț ă, Formele muzicale ale Barocului în operele lui J.S.Bach, vol. 3, Ed. muzicală, București, 1976.

4. Structura modală, ritmică, precum și intonțiile folclorice ale acestei teme sînt evidențiate mai pe l r g în studiul Passacaglia pentru pian de Sigmund Toduță, semnat de R. O a n a - F o p (Revista Muzica, nr. 11/1975, pp. 20-22).

Ex.3 Miorita (1958), partea a 5-a, Oită birșană, Passacaglia, tema



Probind însușirile constructive ale „basului de ciacconă” în cadrul unui limbaj modal-cromatic aflat la distanța de două secole de cel al „perioadei basului general”, se confirmă încă o dată afirmația lui R. O p p e l, potrivit căreia „temele elementare, ca tema noastră tetracordală, (...) sînt atemporale”⁵.

Dacă temele înaintă citate⁶ prezintă ideea de ostinato în sfera instrumentală, tema Passacagliei din Balada steacului⁷ este concepută în vederea realizării unui ostinato vocal. Structura ei tetracordală se orientează înspre o deschidere armonică similară cu cele două teme de mai sus, iar latențele „basului

de ciacconă” se întrezăresc acum în varianta dorică (— — — —) : Ex.4 Balada steacului (1961), partea a 5-a, Passacaglia, tema



Partea a 4-a, Ostinato, din Concerto per strumenti a fiato e batterie⁸ nu se axează pe o „temă” în sensul exemplorlor precedente, ci aderă la o m a n i e r a d i c o m p o r r e ce aduce o continuă metamorfozare a unor „unități elementare (pes, tri-,

5. R. O p p e l, Das Thema der Violinchaconne und seine Verwandten, în: B. J., 1918, p. 112, citat din S. Toduță, op. cit., vol. 3, p. 118.

6. S-ar mai putea adăuga și tema părții a III-a din Sinfonia a III-a, „Ovidiu” (1957), dar acest final a fost retras de către compozitor, astfel încît partitura tipărită conține doar două părți.

7. Succesiunea părților: Introducere-Recitativo-Variazioni-Passacaglia-Fuga (dublu).

8. Succesiunea părților: Introducere-Caccia-Recitativo-Ostinato-Finale.

126

tetra-, hexacord"⁹, decupate din inițiala juxtapunere a două tetracorduri ascendente. Întreaga țesătură muzicală este cuprinsă de dezvoltarea acestei idei.

Ex.5 Concerto per strumenti a fiato e batteria (1960),
Ostinato

Corni Fa, a2



În fine, tema părții a 14-a - interludiu orchestral al instrumentelor de suflat - din oratoriul Pe urmele lui Horea¹⁰ se constituie într-o mixtură, ce divide simetric intervalul octavei în superpoziția a două tritonuri:

Ex.6



Cele patru sunete ale temei ostinato provin din magma germinativă a întregii lucrări (un cromatism repliat, prezentat de corni ca i n c i p i t - ul oratoriului), atât din permutația sunetelor (2-3-1), cit și din prima transformare ornamentală a celulei inițiale (Fig. 1-1-1). Repetările temei într-o obsedantă mișcare „rotativă” evocă, totodată, simboluri caracteristice Barocului, prin care se exprimă durerea sau disperarea în fața morții (c h i a s m u s sub forma unui B-A -Hⁿ transpus, fragmentul unui l a m e n t o - B a s s e s)¹¹.

9. S. T o d u t ă, op. cit., p. 29 (despre Ground-ul virginaliștilor englezi).

10. În cadrul oratoriului, acest Ostinato urmează cuvintelor lui Horea: „Ca să sfârșim temnița și să-mi rupă cătușă”.

11. Despre c h i a s m u s, vezi mai pe larg: S. T o d u t ă, op. cit., vol. 2, pp. 425-427, iar despre l a m e n t o - B a s s e s: *ibid.*, vol. 1, pp. 106-107; vol. 2, pp. 428-429; vol. 3, pp. 29, 100-101.

Ex.7 Pe urmele lui Horea (1978), partea a 14-a

Partea 1-a



Partea a 14-a



Construcția variațiunilor pe ostinato în creația lui Toduț vizează în primul rând o arhitectonică muzicală, direcționată într-o judicioasă gradație înspre un punct culminant. Gradul de tensiune interioară a etapelor cumulative se află în dependență de funcția variațiunilor în contextul întregului edificiu sonor, precum și în corelație cu textul literar (Psalmul stăpânului, Micrite, Horea).

În Sonatina pentru pian (partea a II-a), amplitudinea gradației este menținută în acele limite pe care le poate impune o parte lentă a unei sonatine. Expresia delicată a acestei părți, sprijinită mai ales pe registrul mediu și acut al instrumentului, cizează gradația doar prin densitatea crescândă a facturii (mixture de octave, 2-3-4-5 voci), pe cînd planul dinamic păstrează discreția nuanțelor reținute (pp, p, mf, mf; izolat, cu semnificații exclamative, și f). Grupajul segmentelor schițează un tipar morfologic tristofic (ex. 8 a).

Pasacaglia pentru pian este concepută în spiritul realității unei culminații finale (ex. 8 b), cu „accente apoteotice”¹²

12. R. O a n a - P o p, op. cit., p. 26.

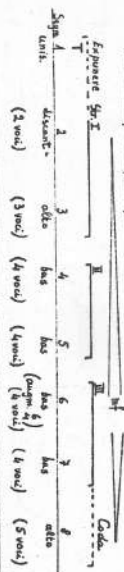
Complexitatea lucrării se afirmă prin mijloacele diferențiate de intensificare treptată a tensiunii (factură, acuplări de registre, diversificare ritmică, accelerarea timpului ș.a.), cit și prin plămădirea unor expresii sonore aflate sub semnul contrastului. Ideea variațiunii polifonice pe ostinato se îmbină aici cu cea a variațiunii de caracter, fără a exclude însă și anumite aspecte ale variațiunii ornamentale (în final). Sinteza celor mai valoroase tradiții ale tehnicii variaționale în această lucrare își dezvăluie dimensiunea prin prisma unei viziuni originale, într-un stil personal puternic ancorat în cele mai autentice expresii ale melosului românesc.

Principalul promotor al evoluției Passeacagliei din Balada steagului îl constituie corul, iar factorii de bază în acumularea tensiunii sînt amplificarea treptată a facturii, precum și mijloacele gradației polifonice (*s t r e t t o* tematic, supra-punerea *r e c t u s - i n v e r s u s* a temei în mixturi). Dezvoltarea polifonică a temei precum și mutațiile acesteia în alte zone tonal-modale (în funcție de *a m b i t u s u l* vocilor corale, predominind relațiile de cîvîntă-cvartă) afirmă și o vădită aluzie la spiritul fugii (ex.8 c). În binomul Passeacaglia - Fuga (dublu), passeacagliei îi revine aici rolul de a proba însușirile constructive ale monotematismului¹³, pe cînd abia fuga va introduce un nou relief, prin perspectiva contrastului, a bitematismului.

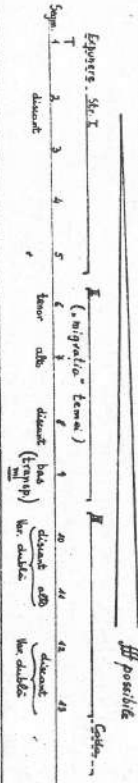
Partea a 5-a (tenor solo + orchestră) din oratoriul-baladă Miorita atinge culminația în două valuri, unde ideea de tensiune-relaxare-tensiune se materializează în dobîndirea gradată (cromatică) a registrului acut, deasupra prezenței invariabile a temei (distanțate) la bas (ex.9 a). Linia tenorului este înțreșutată în arhitectura severă asemenea unui fir ondulat (rînduri melodice de tip doimnă, v.ex.16 a), simbolizînd elementul subiectiv încadrat într-o desfășurare ce tinde în mod legic spre deznodămîntul tragic final („...și de-a fi să mor...”).

13. În steagul complex contrapunctic are la bază elemente decupate din temă, astfel încît w-ar putea vorbi și despre un fel de «Ostinato-fugă».

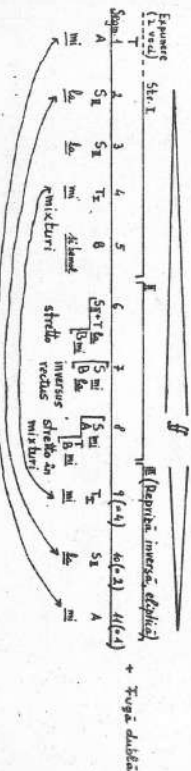
Ex. 8a. Sonatina pentru pian, p.a. X-le.



Ex. 8b. Passeacaglia pentru pian.



Ex. 8c. Balada steagului, p.a. 5-a (Passeacaglia).



Ostinato-ul instrumental din Horea, avînd la bază o temă relativ scurtă, se îndreaptă printr-un singur val de creștere spre culminație. Similar Passacaciei din Miorița, ascensiunea cromatică formulează traiectoria ascendentă (ex.9 b), corelată și cu alte mijloace de gradăție (amplificarea facturii, diversificare ritmică $\delta \rightarrow \text{J J J}$, accelerarea tempoului $d = 42-44 \rightarrow d = 62$). Contrapunctarea își extrage materialul sonor din marea germinalivă inițială și, deci, și din substanța intonațională a temei.

Printre numeroasele particularități de elaborare ale variațiilor pe ostinato în lucrările lui Toduță, câteva se afirmă cu o pondere deosebită. Printre acestea se numără în primul rînd o declarată tendință de a dezvolta comentariul polifonic al variațiilor din însăși substanța temei. Fenomenul a fost sesizat deja în Passacalia pentru pian¹⁴ și poate fi privit ca fiind o sugestie provenită din creația lui Bach¹⁵. Procedul este aplicat cu o consecvență maximă în Passacalia din Balada steagului, unde, de la prima enunțare a temei într-o bicinie

Ex.10 Balada steagului, Passacalia



și pînă la ampla culminație cu tema în stretto

Ex.11 Balada steagului, Passacalia



14.R. Oana - Pop, op.cit., p.24.

15.S. Toduță, op.cit., vol.3, pp.76, 88.

Ex.9 a. Miorița, p.a.5-a, Alia lirică, Ten + Onel (Passacalia)

Ex.9 b. Horea, p.a.4-a, Sofistic, Bb, Eb, Perc.

nu apare nici o idee ce nu ar descinde din tema ostinato. Aceeași consecvență constructivă caracterizează și partea a 14-a din Horea, unde însă înrudirile intonaționale dobîndesc o semnificație și mai profundă prin faptul că atît tema cit și comentariul polifonic sînt dezvoltate din magma inițială a trei sunete (v. ex.7). În această ordine de idei, Ostinato-ul din Concerto per strumenti a fiato e batterie constituie un apogeu - elaborarea întregului în baza unor microcelule intonaționale înrudite între ele devine o manieră de compoziție, iar dualismul temă-variațiune este omis. Întreaga parte nu este altceva decît variațiune permanentă în fiecare detaliu component, fapt în care rezidă și noțiunea de ostinato (ex. 9 c).

Constituirea unui plan sonor contrastant din mixturi revine și ea în cadrul variațiunilor pe ostinato cu frecvență subliniată. Ea caracterizează de pildă segmentul 6 (tranquillo) din Passacaglia pentru pian,

Ex.12 Passacaglia pentru pian, segm.6



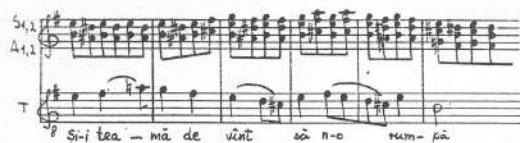
moment ce-și găsește o replică în partea a II-a a Sonatinei,

Ex.13 Sonatina pentru pian, p. a II-a, segm.7



sau în Passacaglia din Balada steagului:

Ex.14 Balada steagului, Passacaglia, segm.4



Pe același făgaș se înscrie și una dintre etapele codei din partea a 14-a a oratorului Horea, singurul moment al părții ce pune în valoare sonoritățile registrului acut și renunță la cele ale registrului grav. Mixtura de secunde mici la flaute, față de care se profilează tema la celestă, asigură fragmentului sub raport expresiv și coloristic o notă particulară în contextul întregului oratoriu: un fascicul de lumină irizată pare a reliefa pentru o clipă o scenă ireală, de groază:

Ex.15 Horea, p.a 14-a, Coda



Similar exemplelor celebre din literatura Barocului, unde variațiunile pe ostinato în lucrările cu text sînt adesea asociate cu expresia durerii, a morții¹⁶, și Totuși le acordă în

¹⁶ Monteverdi, L'Incoronazione di Poppea; Purcell, Dido and Aeneas; Bach, Missa in si minor; ș.a.

creația sa vocal-simfonică o semnificație asemănătoare. Stilele trecutului, ca basul de ciacconă (ex.2-4), chiasmus (ex.7), lamento - Bass (ex.7), motivul suspinului (ex.16 a), passus duriusculus (ex.16 b)

Ex.16 a *Miorita, Passacaglia*, segm.2



Ex.16 b *Miorita, Passacaglia*, segm.6



și însăși ideea de variațiune pe ostinato revin la Toduță asemenea unor simboluri sonore, purtând atât amprenta dimensiunii lor istorice cât și cea a remodelării, a adaptării lor la condițiile unui nou stil, ancorat în contemporaneitate. Ele servesc cu eficiență tendinței de comunicare, de transmitere a unor sensuri expresive precis delimitate. Ca parte componentă a viziunii creatoare a compozitorului, rechemarea, în anumite condiții, a vestigiilor trecutului poate fi asemuită cu momente similare din creația literară a lui Thomas Mann. În *Muntele vrăjit* sau *Doktor Faustus*, un anume complex de idei este, de asemenea, aprofundat, precizat, relie-

fat cu ajutorul raportării lui la bogăția spirituală a trecutului culturii europene.

Esența contemporană a mesajului artistic dobândește astfel la Toduță o pluridimensionalitate, constituită din moștenirea trecutului și a cuceririlor prezentului pe plan universal, pe de o parte, din noblețea spiritului românesc și, nu în ultimă instanță, cea a autorului ei, pe de altă parte.

Les variations sur ostinato dans la création de S.Toduță

Hans Peter Türk

Résumé

La technique des variations sur ostinato revient souvent dans la création de Toduță, elle étant adaptée aux conditions de son style personnel. Certaines particularités du Baroque, comme la basse de ciaccone, chiasmus, passus duriusculus etc. (approfondies analytiquement dans: S.Toduță, *Les formes musicales du Baroque dans les œuvres de J.S.Bach*, vol.3, Ed.Muz., Bucarest, 1978) s'entrelacent avec un langage modal chromatique de facture contemporaine, gardant pourtant leurs attributs expressifs initiaux. Donc, dans les œuvres à texte, ces éléments ainsi que la technique même d'élaboration sur ostinato, acquièrent une signification de symbole sonore, preuve d'un vif dialogue permanent entre la culture nationale et universelle.

Ostinato-Variationen im Schaffen von S.Toduță

Hans Peter Türk

Zusammenfassung

Die Technik der Ostinato-Variationen wird in den Werken von Toduță wiederholt angewandt und dabei gleichzeitig auch den Bedingungen seines Personalstils angepasst. Gewisse Eigentümlichkeiten des Barock (analytisch vertieft in: S.Toduță, *Die musikalischen Formen des Barock in den Werken von J.S.Bach*, 3.Bd., Ed.muzikalk, Bukarest, 1978) wie Chaconnenbass, Chiasmus, Passus duriusculus u.a. verbinden sich mit einer modal-chromatischen Tonsprache von zeitgenössischer Prägung und bewahren auch ihre urtümlichen Ausdruckswerte. Besonders in den vokal-symphonischen Werken sind diese Elemente, wie auch die Ostinato-Variationstechnik als solche, im Sinne von Ton-symbole eingesetzt und bilden ein Merkmal eines.

ununterbrochenen und lebendigen Dialogs zwischen einheimischer und universeller Musikkultur.

Variations on the ostinato in the creation of Sigismund Toduță

Hans Peter Türk

Summary

The technique of variation on the ostinato comes again and again in Toduță's creation, being adapted to the conditions of his personal style. Certain characteristic features of the Baroque such as the *ciaccona* bass, *chiasmus*, *passus duriusculus* etc. (analytically extended in: S.Toduță, "The Musical Forms of the Baroque in the Works of J.S.Bach", vol.3, Ed.muzicală, Bucharest, 1970) join with a modal-chromatic language, of a contemporary nature still preserving their initial expressive attributes. Thus, in the works based on a text, these elements, as well as the technique itself of working out on the ostinato, acquire the meaning of sonorous symbol, the testimony of a live and permanent dialogue between national and universal culture.

ELEMENTE ÎNNOITOARE ÎN CREAȚIA LUI S.TODUȚĂ

Cornel Țăranu

După importanta reușită care vrea s-o reprezinte oratoriul „Miorița”, compozitorul clujean S.Toduță va da la iveală câteva lucrări semnificative, ce vin să confirme calitățile sale de simfonist. Astfel, au apărut la intervale scurte Simfonia a V-a (1974), Concertele nr.2 (1973) și nr.3 (1973) pentru coarde, Concertul pentru suflători și baterie (1976), precum și Stampe vechi (1977), tot pentru orchestră de coarde.

Simfonia a V-a reprezintă rodul unor elaborări îndelungate; prima redactare e datată 1963, ultima versiune fiind terminată în 1974. În gândirea simfonică a compozitorului ea reprezintă un moment semnificativ, atât pentru valoarea ei intrinsecă, cât și pentru inovațiile pe care le aduce: conciziunea celor trei părți, care prin execuția neîntreruptă devin una singură, brevitățile motivicii (nu și a suflului!), cameralizarea orchestrei, cu sublinierea timbrelor pure și a momentelor solistice (nici aici nu se dezmințe o vocație „concertantă” a autorului), bogăția ritmică, de esență scuzat folclorică, poezia doinăită a părții mediane Aulodia, și, ce să vorbim în limbaj cinematografic, montajul tăiat scurt, nervos, al frazei muzicale.

Simfonia debutează cu reprezentarea „personajelor principale”: o pedală de secundă (x) - intervalul preponderent al simfoniei -, un ritm în simetrie de oglindă (y), ce va avea varii evoluții și un nucleu melodic de cinci sunete (z) ce prefigurează lumea modal-cromatică a lucrării:

(♩=80)

Simfonia a V-a



Cu acest material lapidar, reductibil la intervalul de secundă amintit, se construiește un Allegro de sonată al cărui grup tematic secundar va apărea în țesătura mai rarefiată de la Un poco muovendo. Permițind fagotului solist să intoneze o melodie sprinteră de joc, se continuă caracterul de giusto al mișcării, cu un rol pigmentat al spogiaturilor.

Un poco muovendo



După elaborări succesive, etajate cu grijă pentru o varietate a densităților sonore, se schițează (la Meno mosso) un coral al corzilor cu surdină, de o armonie densă, permițând apoi reinstalarea pulsației de giusto.

Meno mosso



Până tranziție (formă „tăiată”), este atecată apoi Aulodia mediană. Aici, bara de măsură are doar un rol de coordonare al ritmurilor libere, improvizatorice, ale instrumentelor soliste. Pe isecane uneori ritmizate, apar pe rând flautul (cu o celulă melodică înrudită cu nucleul primei părți), obozul (restringind cromatic intervalele celulei), clarinetul - mai cadențial - și fagotul, amintind un contur modal liric, susținut de o perdes de corzi ce remănă aici la multiple tipuri de acord pedală în favoarea unui început de cantabilitate.



În centrul mișcării se instalează un coral de coarde (în unisono), de o mare expresivitate, permițând apoi o repriză inversă dinspre registrul grav spre cel înalt. Instrumentele soliste parcurg acum drumul de la contrafagot, clarinet, oboi la flautul solist. „Subsolul” e tratat cu inventivitate, aducând - pe lângă elementele știute - frumoase elemente de heterofonie, a cărei origine o găsim în străvechile practici populare.

Repriza-ison (Tempo dell'inizio), ca o efigie extrem de expresivă, reinstalează - mai ezitant, mai puțin brusc - pulsația de giusto ce anunță repriza sonatei. Reintălmim motivele scurte, supuse unei continue variații ritmice și melodice, contururi modale mereu proaspete (pentacorduri, avînd și ele, prin alipire, axe de simetrie); un lung solo al percuției este urmat de o sinteză între coral (lemne) și mișcarea de sonată (corzi). O ultimă reamintire a nucleelor generatoare încheie Simfonia.

Continuînd despotrivă elemente de giusto silabic și de aulodie doinată, instaurînd o expresie aforistică și o țesătură cameral-solistă, Simfonia a V-a de S.Toduță, reprezintă, stilis-

tic, renunțarea la elemente neobaroc în favoarea unei fructuase gândiri simfonice, net contemporane, expresie a unei cerete tinereti spirituale.

În creația simfonică a compozitorului, genul concertant ocupă un loc însemnat, nu atât prin numărul concertelor instrumentale (cunoaștem doar Concertul pentru pian și orchestră, rămas din păcate inedit, deși este încununat cu un prestigios premiu Enescu), ci prin factura concertantă a celor trei concerte pentru coarde, factură ce-și pune amprenta și pe partea lentă a Simfoniei a V-a.

Concertul nr. 2 pentru coarde (1973) aduce o notă de proapetate, de înnoire discretă dar ușor perceptibilă. Încă în Preludio, structura modal cromatică a violoncelului solo, libertatea ritmică de parlando-rubato, structura improvizatorică, schimbările bruște de tempo, elementele cadențiale, pachetele de sunete aduc suficiente elemente noi, cărora li se înserează pe furis (cifra 20 din partitură) celebrul nucleu motivic al Sonatei a III-a pentru pian și violă de George Enescu, care va reapare apoi, în multiple aspecte, și în partea următoare a lucrării:



După forma ternară a primei părți, Fuga aduce un contrast de mișcare, nucleul enescian se dezvoltă mai prezent, mai vizibil în temă și în răspunsul ei, desfășurate în zonele înalte ale orchestrei de coarde. Scriitura polifonică e suplă, elegantă, sprinteră, travaliul constructiv sever nu se percepe decât la o privire atentă, iar motivul enescian devine un motiv-efigie în ultima măsură a Fugii, care se oprește pe un acord instabil:



Partea a treia, Recitativo e arioso, reinstaurează climatul primei părți, aici însă de o mai largă cantabilitate și cu un evident primat al melodiei. Tesătura polifonică ce îi urmează e o polifonie de grupe instrumentale, cu o evidentă trăsătură antifonică, dezvoltând o altă celulă enesciană, motivul finalului Sonatei I pentru pian, în fa diez minor. Nici aici nu e vorba de un citat, ci de o retopire organică, imperceptibilă, a acestui nucleu, cărămidă de preț în construirea discursului muzical:



Recitativul unisono al corărilor grave e reluat din antifonia, acum inversată, care urcă spre o culminație de o crescută densitate. Ideea de arios: se impune în momentul Meno mosso, cu un nou primat al melodiei, acum intonată de un tutti grav. Intonația de colind e evidentă și în structura modală, „albă” de astădată. Alternările și suprapunerile între antifo-

142

nie și recitativ, cantabilitatea largă, de o rară expresivitate, își găsește în finalul părții o articulare armonică liniștitoare.

Toccata finală aduce sonoritatea percutantă a unei toace soliste, o ritmică dansant-motrică, ponderea crescută a armoniei, scriitura sprințar-concertantă a orchestrei de coarde.

O secțiune centrală mai lentă, Andantino, aduce (după cele două structuri contrastante deja auzite) o încetinire, dar nu și o dispariție a pulsului mișcării, căci peste ideea cantabilă (expusă de viole-celli) se suprapune un recitativo, menit să continue acest puls.

Repriza suprapune, adăugând unor procedee de polifonie populară, mișcarea dansant jucăușă peste cantilena, acum lărgită, din Andantino, conturând apoi forma unui succint rondo-sonată. O încheiere plină de brío reia sonoritatea toacei inițiale.

Prin paleta largă, parcă niciodată (până acum) atît de diversificată, fie că examinăm antinomia dintre modalismul dionisiac și cromatic, prin excelenta echilibrare a celor patru părți, prin parcurgerea unui etos modal cuprinzător, iar nu în ultimul rînd prin inserarea subtilă, organică, nestîjenitoare a motivelor enesciene, prin scriitura instrumentală suplă, virtuoasă și variată, Concertul nr. 2 pentru coarde reprezintă, cert, una din paginile cele mai trainice ale autorului.

Éléments novateurs dans la création de S. Toduță

Cornel Țăranu

Résumé

Dans la pensée symphonique de S. Toduță, la Symphonie nr. 5 (1963-1974) constitue un moment significatif, autant par sa valeur intrinsèque, que par les innovations qu'elle apporte: la concision des trois mouvements, la caméralisation de l'orchestre, en soulignant les timbres purs et des moments de solo - la richesse rythmique, d'une essence folklorique accusée, la poésie du mouvement central, l'aulodie et le montage coupé, court, nerveux de la phrase musicale.

Le Concerto nr. 2 pour cordes, composé en 1973, apporte, lui aussi, une note de fraîcheur, d'innovation dissonante mais aisément perceptible. Conçu en quatre mouvements, le Concerto débute par une Prélude, contenant le célèbre noyau motivique de la 3^eème Sonate pour piano et violon de George Enesco, qui apparaît

aussi comme sujet de la Fugue suivante. Le Récitativ à l'unisson (troisième mouvement) oppose la monodie des cordes graves à une polyphonie de groupe, dans laquelle l'auteur inclut un autre motif d'Enesco; celui du dernier mouvement de la Sonate nr. 1 pour piano.

La toccata finale est un spirituel Rondo-Sonate, dont l'instrumentation comprend aussi la "toaca" (toccin), instrument populaire roumain de percussion, destiné à souligner l'écriture dansante du mouvement.

Innovierende Elemente im Musikschaffen von Sigmund Toduță

Cornel Țăranu

Zusammenfassung

Im symphonischen Denken Sigmund Toduțas stellt die Symphonie Nr. 5 (1963-1974) ein bedeutendes Moment dar, sowohl durch ihren immensen Wert, als auch durch die Neuerungen, die sie aufweist: die Bündigkeit der drei Sätze, die kammerale Behandlung des Orchesters, die Hervorhebung der reinen Klangfarben und der solistischen Momente, die rhythmische Vielfalt mit sichtlich folkloristischem Einschlag, als auch der knappe, nervige Schnitt des musikalischen Satzes.

Das Konzert Nr. 2 für Streicher (1973) bringt ebenfalls diskrete, aber wahrnehmbare Neuerungen. In vier Teile gegliedert, beginnt das Konzert mit einem Präludium, welches den berühmten Motivkern von Enescu I. Sonate für Klavier und Violine enthält, der auch als Thema der folgenden Fuge auftaucht. Im Unisono-Récitativ (III. Satz) wird die Monodie der tiefen Streicher einer Gruppenpolyphonie gegenübergestellt. Hier verwendet der Komponist ein anderes Motiv von Enescu: das Motiv des letzten Satzes der Sonate Nr. 1 für Klavier. Die abschließende Toccata ist ein sinnvolles Sonaten-Rondo, in dessen Instrumentation auch die "toaca" (Klopfbrett) - ein rumänisches volkstümliches Schlaginstrument - einbegriffen ist, mit der Absicht, den Tanzcharakter des Satzes zu unterstreichen.

Renovatory elements in the creation of Sigmund Toduță

Cornel Țăranu

Summary

In the symphonical thinking of Sigmund Toduță (b. 1908), the 5-th Symphony (1963-1974) constitutes a significant moment, due both to its intrinsic value, and the innovations it brings about: the conciseness of the three movements, by stressing the pure timbres and the solo moments, the rhythmic richness, a strong folkloric essence, as well as the shortly cut, nervous montage of the musical phrase.

The Concerto nr.2 for string (1973), also brings an idea of freshness, of discrete but perceptible innovation. Conceived in four movements, the concerto begins with a Prelude containing the renowned motive nucleus of the Third Sonata for piano and violin by George Enescu, which reappears as subject in the following Pique. The recitative at unison (third movement) opposes the monody of the grave strings to a group polyphony in which the author includes another motive of Enescu's: the motive in the last movement of the First Sonata for piano. The final Toccata is a spiritual Rondo-sonata, in whose instrumentation the „toca” (vesper bell) is included, a Romanian folk instrument of percussion destined to point out the dancing writing of the movement.

ORATORIUL „PE URMELE LUI HOREA” DE S.TODUȚĂ

Vasile Herman

Vasta operă componistică a maestrului S i g i s m u n d T o d u ț ă s-a îmbogățit recent cu o nouă și valoroasă lucrare aparținând genului vocal-simfonic: oratoriul Pe urmele lui Horea. Terminată în primele luni ale anului 1978, piesa porneste de la un grupaj de texte populare extras din volumul cu același titlu, Pe urmele lui Horea, redactat de D u m i t r u B o t e r u - H o d ă c e a n u (Ed.Litera, București, 1976), toate având drept subiect momente ale cunoscutului conducător și erou al revoluției Țărânești din Transilvania sec. al XVIII-lea.

Truda artistică de selecționare și adaptare a poeziilor în vederea transunerii lor muzicale ne este atestată de numeroasele însemnări efectuate de compozitor pe marginea textelor volumului, pe care le-a adnotat cu ritmurile cele mai adecvate redării prozodiei, precum și cu schimbările de metru necesare. În alegerea și înlănțuirea logică a fragmentelor, compozitorul a urmărit cu consecvență firul desfășurării dramatice a unor momente semnificative: amara copilărie a fiului de iobag, viața de muncă și privațiuni a Țărilor, revolta, izbucnirea focului răscolului, reprimarea, întemnițarea, martiriul lui Horea. Ultima secvență permite ascultătorului să sesizeze o notă de speranță pentru viitor: „Cînd se va naște Horea / Va răscări o stea / Tulnicile vor suna / Zarea se va lumina”.

Datorită alegerii subiectului, ca și a modului de tratare muzicală a acestuia, S.Toduță urmărește în prezenta operă, neîndoios, realizarea unui oratoriu de tip „passiune”, înrudit cu monumentalele lucrări similare ale muzicii barocului târziu. Dacă marile pasiuni bachiene și vastele oratorii händeliene dezvoltă ideea unei jertfe cu semnificație simbolică, S.Toduță comentează în această lucrare martiriul unei persoane cu existență fizică și funcție istorică bine determinată. Horea, erou și martir al luptei iobagilor români transilvăneni, dobîndește

valoarea unei efigii, tragedia existenței sale fiind sumbra încununare a aspirațiilor spre dreptate socială și libertate a imenselor mase de țărani oprimați. Din această cauză, patimile martirului sînt înseși suferințele obștei din care s-a ridicat și care se identifică întru totul cu conducătorul chemat să-i aducă eliberarea: „Măi Hore, facior de moț / Scapă-ne din lanț de poți”.

În literatura muzicală a secolului nostru, genul oratoriei-pasiune este destul de frecvent abordat de unii compozitori. Va fi suficient să amintim doar câteva exemple: Lukas Passion de Kr z y s z t o f P e n d e r e c k i (1965) pare a fi o continuare modernă a exemplelor similare din timpul barocului; alte opuri lirice au legături mai îndepărtate cu simbolica jertfei: Cantata profana de B. B a r t o k, opera Oedip de G. E n e s c u; în literatura autohtonă mai recentă se poate cita Ballada despre Gheorghe Doja de C o n s t a n t i n P a l a d e (1951), care dezbate un subiect similar. Cel mai apropiat, însă, pare a fi exemplul oratoriei scenice Ioana pe rug de A. H o n e g g e r (1935). Acesta comentează într-o manieră apropiată jertfa unei persoane istorice reale, pe altarul libertății și independenței naționale. Dacă însă această lucrare „la parte ca o formă a teatrului care nu este operă, ci sinteza tuturor elementelor spectacolului cu text vorbit” (M. L a n d o w s k i: Honegger, Ed. du Seuil, Paris, 1957, p.110), oratoriul Pe urmele lui Horea reprezintă neîndoios o formă contemporană și, în același timp, specific națională de muzică vocal-simfonică. În marile pasiuni ale lui J. S. B a c h, rolul important îl dobîndea naratorul, care expunea desfășurarea acțiunii. Locul povestitorului îl va avea la S.Toduță corul vorbit, care, asemeni tragediilor antice, comentează și înșiruite faptele. Fenomenul depășește însă simpla aderență la modelele eline, întrucît, în momentul de istorie națională dezbătut în cazul nostru, osmoza erou-masă este desăvîrșită. În acest fel, corul poate fi considerat ca o refracție în mii de fețe a uneia și a celorlalte personalități (a eroului), de unde și perfectă sa încadrare în dramaturgia muzicală.

Polosînd un aparat fonic de proporții ample, lucrarea marelui S.Toduță vizează în planul expresiei, construcției și

extensiunii dimensiuni monumentale. Autorul minuește cu extremă judiciozitate mijloacele vocale și orchestrale, realizînd cu fiecare din cele 17 părți ale oratoriei o imagine muzicală unitar alcătuită, de un colorit particular. Întreaga operă imbină, în forme mereu noi și ingenioase, construcția riguroasă cu o expresie de cea mai aleasă factură. Componentele elaborării, perfect controlate în planul expresivității subiective ca și al arhitecturii obiective a discursului muzical, se află într-un echilibru desăvîrșit. În realizarea unității unor expresii muzicale atât de bogat diversificate, autorul apelează la principiile elaborării ciclice, care conferă operei un caracter perfect încheiat și, totuși, atât de polivalent pe planul conținutului.

Magma intonațională pornește de la o celulă generatoare (adevărat „nucleu-matră”) formată din trei sunete, expuse de corni în chip de semnal:



(celula cromatică)

Violină G. Enescu, *Sonata a III-a pentru violă și pian* (p.1, m.1-2)

V. I. S. Toduță, *Concert nr.2 pentru coră, fuga* (m.1)

Corni I-II S. Toduță, *Pe urmele lui Horea* (m.1)

(înălțime reală) m.

Nu mai este cazul, evident, a se insista și asupra înruderii (mai îndepărtate) cu intonații și nuclee ale *Sinfoniei de cameră* enesciene - ne referim, în special, la cunoscutul „cromaticism întors”, care la S. Toduță ia un alt aspect, conform conținutului afectiv special al oratorului.

Mijloacele prin care compozitorul izbutește să întrețesească celula-mamă în toate componentele muzicii sînt pe cît de diferite, pe atît de ingenioase. O găsim fie „la suprafață”, adică în ipostaza de discant al polifoniei, fie în voci interioare sau chiar în bas:

cel. a

Vcl. Cor. Vcl. V-cel.

fo - e - a - ca bo - bu - luc -

Dar aceste soluții nu sînt unice. Trăvialul variațional include idioma în ipostazele cele mai neașteptate: de la simpla enumerare - la nivelul inițial sau prin transpoziție (așa cum s-a văzut) - pînă la ornamentarea, încadrarea în desene figurative, în suprapunerii acordice - ascuțite în diferite scări de tensiune modal-cromatică. În felul acesta, ea contribuie la încheierea unor anumite tipologii muzicale fundamentale, care alcătuiesc întregul oratoriu. Examinînd discursul, se poate constata cu ușurință că el se reduce esențial la trei entități cu valoare arhetipală: recitativul, melismul și corulul. Momente de „coagulare” a unor grupări ritmico-melodice (de tipul „cîntec propriu-zis”) sînt relativ puține la număr și se deduc, indubitabil, fie din starea inițială de recitativ, fie din îmbinarea acestuia cu melismul. Se poate afirma deci că recitativul dominează valoarea primordială, din care, apoi, va evolua și vor prinde contururi restul modalităților de conducere a partidelor corale sau orchestrale.

Atît celula inițială, cit și formațiunile melodice care se încheagă din neconținutul ei variațional, se afiliază la lumea modurilor - mai cu seamă cromatică, dar uneori și la cele diatonice. Scări cu diverse amplasări ale locului semitonurilor apar cînd și cînd ca tot atîtea creșteri și dezvoltări „din treaptă în treaptă” a intervalelor inițial anunțate de figura primordială:

Ob 1-2 scară nonoctaviană de 8 sunete (p.a III-a, m.26)

Fl. 1-2 variantă a celei de mai sus, cu caracter octavian (p.a III-a, m.37)

Corni 1-2 3-4 scară cromatică ascendentă „pură” (p.a IX-a, m.5)

Corni 1-2 scară nonoctaviană (p.a XIII-a, m.15)

Fl.
4-2

scări de stare „majoră” cu iz diatonic (p.a XIII-a, m.52)

Exemplele enumerate sînt doar ipostaze tipice, primare, de scară. Ele pot fi tot atît de bine cuprinse şi în desene figurale, melisme, sau, sub forma tronsoanelor modale, în acordurile de coral. Cert, limbajul melodic este de o ineputabilă bogăţie şi varietate, în care parametrul ritm (=succesiuni de durate) hotărîşte tipologia de recitativ sau melismă. Toate acestea îşi află o deplină justificare în nevoia de a reda cît mai fidel conţinutul dramatic sau liric al versurilor anonimilor poezi populare. Astfel, firul muzical apare, dintru început, foarte „elastic”, prin utilizarea largă a recitativului de baladă populară şi a melodicii de tip doinît - două ipostaze intrinsecut caracteristice melosului popular autohton. Ele servesc pe deplin redarea imaginilor intense lirice şi tragice ale oratoriului. Sub aspectul conţinutului, acesta poate fi privit ca aducînd o sumă de atribute stilistice care au caracterizat lucrări anterioare ale lui S.Toduţ - cum ar fi oratoriul-baladă Miorita sau Sinfonia a V-a -, alături de care se mai produc, neîndoielnic, şi alte implicaţii ale unor largi şi profunde sinteze. Experienţele anterioare ale compozitorului au dat aici un rod bogat, izbutind să construiască un edificiu sonor de o amplitudine şi măreţie ce sugerează arhitectura unei catedrale. Este, evident, un sanctuar laic, închinat acestei măreţi şi tragice figuri ale istoriei neamului, care sintetizează în ea însăşi un destin, o soartă a maselor de iobagi din trecutul zbuciumat.

Firul dramatic al oratoriului Pe urmele lui Horea, după cum s-a arătat încă de la început, este ţesut din grupajul de poezii populare ce înlănţuie principalele momente ale vieţii eroiului. Conform necesităţilor expresiei muzicale, compozitorul utilizează aparatul fonic în sensul unor îmbinări expresive de mare sugestivitate. Asocierea dintre cor, orchestră şi solişti se efectuează numai după necesităţile exprimării artistice, evitîndu-se orice „gest sonor” inutil, orice îmbinare adusă de dragul convenţionalului, al „manierii” de a compune o-

ratorii. Este, neîndoielnic, un însemnat merit al compozitorului acela de a fi scris o muzică în gen vocal-simfonic atît de profund afiliată gîndirii româneşti şi, în acelaşi timp, respectînd creator marile şi copleşitoare exemple ale trecutului. Aşadar, o lucrare cert contemporană, cu rădăcinile puternic înfipte în tradiţiile valoroase ale genului.

Privită în ansamblu, piesa se structurează în sensul unei catene de 17 „numere” distincte, înşiruite după strictele reguli ale oratoriilor clasice. La o examinare atentă, însă, toate componentele se succed printr-o înlănţuire dintre cele mai fireşti, în unele cazuri chiar prin „attacce” (VIII-IX) sau continuare directă (II-III, XIII-XIV, XVI-XVII). Între restul mişcărilor, chiar dacă există pauze cu coroonă lungă (sugerînd o priri), se stabileşte o osmoză pe care auzul ascultătorului o percepe fără greş. Deci oratoriul, fără a se depărta de ideea „marilor forme compuse în lanţ”, se apropie net de tipul contemporan, unde continuitatea muzicii (fie şi convenţional divizată „numeric”) serveşte scopurilor dramaturgiei, aderînd la ceea ce unui numesc „melodie infinită”.

În contextul acestui lanţ se disting forme şi tipare alcătuite mai mult sau mai puţin strict, uneori cu libertăţi dictate de text. Părţile instrumentale - patru la număr - au un rol de comentariu şi de sudură între cele vocale. Ele servesc aceeaşi idee de dramaturgie, fiind ţesute în tipare adecvate expresiei lor specifice. Prima parte este o mişcare cu rol de preludiv orchestral, format pe baza desenelor de recitativ (predominante), dar avînd în sectorul median şi elemente figurative atît de specifice formei. Aceasta, enunţînd principalele idiome muzicale care vor străbate oratoriul, se arcuieşte prin acumulare şi apoi pierde treptat a densităţilor sonore. Una dintre cele mai interesante părţi instrumentale este a IX-a, clădită în spiritul unei fugi cu unele libertăţi, dar care - în liniile ei esenţiale - menţine stările fundamentale care compun tipice ei arhitectură contrapunctică. Remarcăm şi aici grija deosebită pentru buna conducere a creşterilor şi gradeajilor, efectuată prin intermediul orchestraţiei (foarte colorate) şi a unor stretti combinate cu percuţia:

The musical score is for the song "The Girl Who Came to Supper" and is arranged for five instruments: 1. Bass, 2. Bass (labeled "B.g."), 3. Bass, 4. Guitar (labeled "Gt. C."), and 5. Tocar (labeled "Tocar"). The score is written in 6/8 time, indicated by the "6/8" time signature at the beginning of the Tocar part. The key signature is one sharp (F#), indicated by the sharp sign on the F line of the Tocar staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The first staff (1. Bass) starts with a whole rest followed by a triplet of eighth notes (F#, G, A). The second staff (B.g.) starts with a quarter rest followed by a triplet of eighth notes (F#, G, A). The third staff (3. Bass) starts with a quarter rest followed by a triplet of eighth notes (F#, G, A). The fourth staff (Gt. C.) starts with a quarter rest followed by a half note (F#). The fifth staff (Tocar) starts with a quarter rest followed by a half note (F#). The score is written on five staves, each with a unique label and a corresponding number (1, 2, 3, 4, 5) in the left margin.

(р.а IX-а, т. 30)

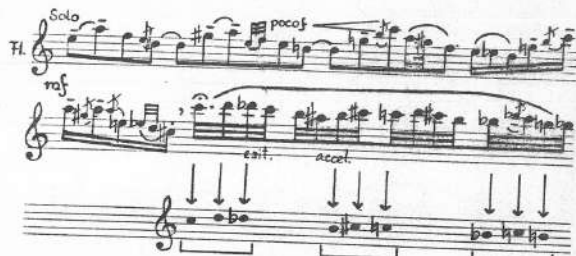
Intreaga miqcare sugerează un dramatism plin de agitație, prevestitor al viitoareii tragedii. Stretto-ul exemplificat este unul canonic, dar pe parcurs apar combinații polifonice dintre cele mai variate: îmbrângiri ale unor „blocuri” de strettii, polifonii ritmice, sinteze cu intonații de coral.

Partea a X-a descrie cu ajutorul corului doinait tot amarul lui Horea, al cărui fluier rămâne mut „aștă de o remură de cospăc”. Dar drama întemnițării este prevestită și mai sugestiv cu ajutorul unui scurt coral ce alecătuiește partea a XI-a, încredințată orchestrei, în care rolul decisiv îl revine compartimentului suflătorilor:

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in three systems. The first system includes staves for Clarinet 1 (Cl. 1-2), Clarinet 2/Bassoon (Cl. 2/basso), and Flute 1/2 (Fl. 1-2). The second system includes staves for Clarinet 2/Bassoon (Cl. 2/basso) and Clarinet 3/Flute 3 (C-Fl. 3). The third system includes a staff for Cornet 1-2 (Corni 1-2) with a 'Solo' marking. The music is in 2/4 time and features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf' and 'f'.

(D.E. XI, m. 1-2)

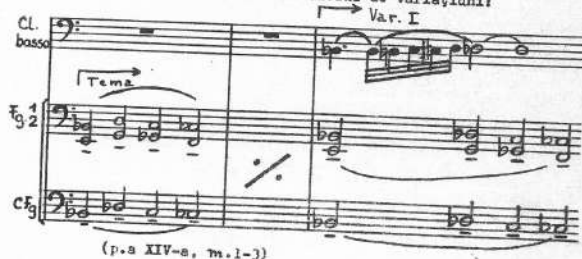
totală sună cu o patetică prevestire a morții care îl așteaptă pe întemnițat, și pregătește, în același timp, mișcarea următoare - a XII-a. Interesul pe care eail suscită în ansamblul părților oratoriei lui rezidă - între altele - și din culodiile încredințate flautului și apoi clarinetului, care încercază în tonajele tinguitoare ale corului - prezent numai prin parti-
da de sopran. Acestea îmbină sunetele de înălțime determinată cu înălțimi nedeterminate, cu vorbire și aluzări ale vocii. Iată, deci, o palcă expresivă dintre cele mai bogate. Cit pri-
veste culodiile amintite, ele includ în intonațiile lor celula generatoare, educind, concomitent, o mare varietate ritmică, rezultată din caracterul doial al solurilor;



diferite transpoziții ale celei a (p.a XII-a, începutul)

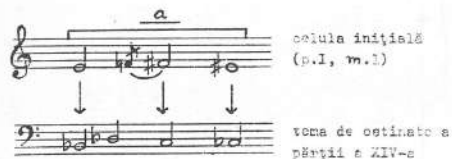
În totalitate, partea a XII-a dobândește o articulare tripartită, tocmai datorită încadrării ei prin aulodii care se comportă asemeni unui ritornel variat al vechilor arii „da capo”.

Ultima parte încredințată numai orchestrei, a XIV-a, se aliniază procedeele variaționale de tip ostinato, cu unele libertăți în construcție. Este o mișcare lentă, având iz de marș lugubru, intruchipând drumul spre eșafod. Tema intonată de instrumentele de lemn grave este ea însăși un coral, cu extensiune de două măsuri, peste care se suprapun melismele clarinetului bas cu care „demarează” ciclul de variațiuni:



(p.a XIV-a, m.1-3)

Se remarcă ușor faptul că ostinato-ul în mixturi include o variantă a celei a modificată intervalic (având un sunet în plus).



Total crește gradul în amploare sonoră până la un punct de culminație, după care se instalează momentul final al unei reprize variate (*foco meno mosso*, $\text{♩} = 60$) prin adăosuri de noi culori timbrale. Datorită libertăților, dar și prin procedee, întreaga formă se poate încadra atât în rîndul variațiunilor pe coral, cât și al coral-partitelor sau formelor de passacaglia, cu posibilități polivalente de interpretare a tipului.

De altfel, scriitura de coral nu mai este părăsită de compozitor până la sfîrșitul oratoriei. Părțile ultime - XV, XVI, XVII - reduc sporadic sau cu consecvență momente astfel concepute, Partida coralului fiind vorbită, monodică sau plurivocală, cu isoritmii caracteristice genului amintit. Apoteoză finală, cu aera adie o undă de prospețime și lăcărește zarea speranțelor viitoare (p.a XVII-a), este concepută în același spirit:

mf *più mf* *poco f*

S. *Cînd se vor naște Ho-rea Cînd se va naște Ho-rea Va născă pe cer o stea*

A.

T.

B.

Se pot remarca, evident, și succesiuni ritmice de marș, dar predomină, mai ales către sfîrșit, numai scriitura tip coral. Orchestra acompaniază atît prin dublări, cît și prin procedee - mai mult sau mai puțin sporadice - de figurete ale anumitor voci din ansamblu cvasi-coral figurat. Cu totul alta este situația în partea a VII-a, unde găsăm, la fel, corul în plinătatea tuturor vocilor. Este un moment de „hăulit”, asemenea unei chemări la luptă de pe un plat pe altul. Aici, orchestrația devine de o maximă economie, lăsînd liberă desfășurarea ansamblului coral cu voci divizate, din a căror îmbinare va rezulta un fel de vibrație continuă, asemănătoare reverberațiilor ce se pierd în spațiu.

Cît privește restul mișcărilor: II (cor: sopran-alt), III (solo bariton), IV (cor: tenor-bas), V (solo tenor), VI (cor: tenor-bas), VIII (cor: tenor-bas), acestea sînt compuse mai ales pe baza principiului de recitativ, din care se dezvoltă, pe alocuri, scurte melisme, iar între partidele orchestrei și ale soliștilor sau corului intervin anume relații heterofonice sau de polifonie imitativă plurivocală, din care vor rezulta secțiuni percepute auditiv tot ca un „hăulit” sau ca o masă sonoră (par-

tea a IV-a):

T1 *Îi bote Ho-rea de veci Din Abudpi-nă la Beci*

T2

B1

B2

B3

B4

În ansamblu, mișcările amintite în rîndurile din urmă dobindesc tipologii „elastice”, cvasi-improvizatorice, sau se aliniază invențiilor de factură liberă. Oricum, cele trei entități: recitativul, melisma și coralul cunosc peste tot îmbinări ingenioase, pline de fantezie, în care întrețes cu măiestrită îndeminare „celula-mamă”. Se obține astfel o unitate supraordonată a întregului, de o mare larghețe formală, permanent cenzurată de rigorele unei gândiri componistice severe, perfect stăpînată pe tehnica scriiturii variaționale structural-ciclice.

Rod al unei munci de aproape trei ani, noul oratoriu al compozitorului Sigismund Toduță se impune deopotrivă ca o sinteză și o apoteoză. Varietatea mijloacelor fonice, gradarea lor mă-

...muzical, caracterizarea unui "personaj" unitar provenit din selecția
...muzicală a surselelor folclorice, toate comentatează cu talent da-
...tate esențiale ale unui timp istoric de importanță simbolică.
Mai mult ca oricând în creația autorului, limbajul muzical și
construirea discursului reușesc pe deplin ocoala cu textul ver-
baler. Oratoriul Pe urmele lui Horea, întrunind vasta experi-
ență a unui bogat creații corale și vocal-sinfonice, precum și
alte implicații de superioră sinteză artistică cu ample semni-
ficații, reprezintă, fără îndoială, o lucrare de excepție în an-
samblul muzicii românești contemporane.

1. Oratoriul „Sur les traces de Horea” de S. Toduță

Vasile Herman

Résumé

Le nouvel oratorio de Sigmund Toduță constitue un moment important dans l'évolution de l'œuvre musicale de l'auteur. Écrit sur des vers populaires dédiés au héros de la révolte paysanne de Transylvanie au XVIII^e siècle, l'œuvre se rattache aux pièces vocales symphoniques du type „Passion”. Sa division en 17 parties apporte en même temps variété, contrastes intéressants, mais aussi une unité cyclique dérivée de la circulation d'un noyau mélodique générateur présent dans toutes les parties composantes. À la base du discours se trouvent trois entités musicales fondamentales: le choral, le récitatif et le mélisme. Entre ces entités il y a toujours des interconditionnements d'où résultera la grande diversité des typologies mélodiques et polyphoniques en perpétuel développement.

Dans ce sens on peut parler d'une descendance venue d'une plus ancienne œuvre vocale symphonique de Sigmund Toduță, „Miorița” (toujours sur des vers populaires) mais par rapport à laquelle l'oratorio constitue un pas en avant par le chromatisme et par l'enrichissement du rythme ou par la symphonisation de tout l'appareil sonore.

Par ses proportions et par sa profondeur, l'oratorio „Sur les traces de Horea” apparaît comme un monument dans le contexte de toute la musique roumaine contemporaine.

Sigmund Toduță's Oratorium „Auf den Spuren von Horea”

Vasile Herman

Zusammenfassung

Das neue Oratorium von Sigmund Toduță stellt ein bedeuten-

tendes Moment in der Entwicklung des musikalischen Werkes des Komponisten dar. Auf volkstümliche Verse verfasst, die dem Helden des Bauernaufstandes von 1784-85 in Transylvanien gewidmet sind, schließt sich das Werk an die vokal-symphonischen Kompositionen des „Passion“-Typs an. Die Gliederung in 17 Teile verleiht dem Werk gleichzeitig Vielfalt und innere Kontraste, aber auch zyklische Einheit, die aus der Bewegung eines generierenden Motivkerns in der Entfaltung sämtlicher Teile entsteht. Der Diskurs basiert auf drei grundlegenden musikalischen Ausdrucksformen: Chor, Rezitativ und Melisma, die sich ständig gegenseitig bedingen, wodurch die große Vielfalt der melodischen und polyphonischen Typologien, die sich in kontinuierlicher Entwicklung befinden, entsteht.

Von diesem Standpunkt aus kann von einer Anknüpfung an ein älteres, ebenfalls vokal-symphonisches Werk von S. Toduță, „Miorița” – desgleichen auf volkstümliche Verse verfasst – gesprochen werden, dem gegenüber das vorliegende Beispiel einen Schritt weiter geht, indem es Chromatisierungen und rhythmische Bereicherungen oder die Symphonisierung des gesamten Klangapparates realisiert.

Durch seine Proportionen und Tiefe erscheint das Oratorium „Auf den Spuren von Horea” als ein Monument in Kontext des gesamten zeitgenössischen rumänischen Musikschaffens.

The oratorio „On Horea's traces” by Sigmund Toduță

Vasile Herman

Summary

The new oratorio of Sigmund Toduță constitutes an important moment in the evolution of the composer's musical work. Written on the folk themes dedicated to the hero of the peasants' uprising in Transylvania (18th century), the work is situated in the vocal-symphonical of „Passion” type. Its division into 17 parts brings about at the same time variety, inner contrasts, and also a cyclic unity derived from the circulation of an generating melodic nucleus all along the component parts. At the basis of the discourse there are three fundamental musical entities: the chorale, the recitative and the melisma. Interconditioning occurs always between them that will produce the great diversity of the melodic and polyphonic typologies in permanent development.

In this regard the author speaks of a descendance from an older work, also a vocal-symphonic one of Sigmund Toduță, „Miorița” (also written on folk lines), but compared to which this example is a step forward towards chromatisations and the enrichment of the rhythm and the symphonizations of the whole sonorous apparatus.

Due to its proportions and depth, the oratorio „On Horea's traces” appears like a monument in the context of the whole Romanian contemporary music.

Profund cunoscător al folclorului nostru muzical, compozitorul Sigismund Toduț s-a dovedit, totodată, unul dintre cei mai sensibili și competenți maeștri în arta valorificării acestui inepuizabil izvor de inspirație. O atare nu numai monumentalele sale creații vocal-simfonice, abordând mari teme ale istoriei patriei, dar și simfoniile, corurile, concertele pentru orchestră de coarde, lucrările de muzică de cameră sau cele dedicate pianului. Afirmand, fiecare în parte, alte fațete ale unui stil componistic propriu, ele pun în lumină una sau alta din virtuțile melosului popular românesc, înscriindu-se ca momente remarcabile pe linia sintezei între coordonatele muzicii naționale și universale.

Concepute pentru pian solo, compozițiile intitulate Passacaglia (1943), Trei schite (1944), Sonatina (1950), Suita de cîntece și dansuri românești (1951), Threnia (1970), Trei pie-se (Preludiu, Coral, Toccata, 1974), Tertine (1975) relevă variate modalități tehnico-expressive axate în chip diferențiat - cu excepția celor Trei schite ce se circumscriu în zona sonorităților modal-impresioniste - pe citarea și prelucrarea materialului folcloric, plămîirea unei melodii în spirit folcloric, transfigurarea creatoare a substanței celulare-motivice de proveniență folclorică.

Reprezentînd una din cele mai grandioase pagini ale literaturii pianistice românești, Passacaglia de Sigismund Toduț poate fi considerată replică muzicianului român la creația cu același titlu, în tonalitatea d o minor, pentru orgă, de J. S. B a c h¹. Tema muzicală pe baza căreia se vor dezvolta 12

1. Cf. V. K e r m a n, Profiluri muzicale. Sigismund Toduț, în rev. Muzica, București, nr. 6/1965.

variațiuni în formă de passacaglia - pentru prima oară tratată în arta noastră compozistică - este plăsmuită de autor din sugestiile oferite de c u r s u s-ul melodic al unor colinde culese de Sabin V. Drăgoi, George Breazu și Gheorghe Cucu⁴, evidențiind un tipar intonațional caracteristic, statornicit de veacuri în folclorul nostru muzical și având străvechi corespondențe culturale cu antica melopee de origine greacă-romană:



Încadrate în modul eolic, elementele componente ale temei, inflexiunile ei intervalice sînt și mai pronunțat reliefate prin ritmul iambic generalizat, adoptat din considerente estetico-istorice. Rezonanțele modal-ariaice, adîncă expresivitate, valențele contrapunctice, agogice și dinamice³ ale acestei melodii de colindă dobîndesc sub pîna compozitorului o magistrală dezvoltare, asigurînd Passacaglia-i o binemeritată notorietate.

Datorită frumuseții tematice - avînd vădite tangențe cu melodisumul popular -, clarității construcției arhitectonice, echilibrului perfect al părților constitutive, Sonatina-s-a impus în repertoriul pianistilor noștri ca o lucrare clasică. Procedeele creației în spiritul specificului folclorului nostru muzical apare aici deplin realizat, atît în mișcările extreme (Semplice, un poco giocoso și Molto leggiero e gaio) ce re-

2. Ne referim la colindele nr. 285 și nr. 296 din culegerea lui Sabin V. Drăgoi, 303 Colinde cu text și melodie, Ed. Scriitură Românească, Craiova, 1930, pp. 252 și 259, precum și la cele cu nr. 194 din volumul lui George Breazu și Gheorghe Cucu, Colinde, Ed. Fundației culturale, București, 1935, p. 281, și nr. 111 din culegerea lui Gheorghe Cucu, 200 Colinde populare, Ed. Soc. comp. rom., București, 1938, p. 140.

3. Vezi: R. Oana - Pop, Passacaglia pentru pian de Sigismund Toduță, în rev. Muzica, București, nr. 11/1975.

deu energia și voioșia de nestăvilit a dansurilor populare, cît și în partea mediană (Semplice, non troppo legato), a cărei temă fundamentală, dezvoltată în variațiuni de tipul passacagliei, sintetizează însușiri ale cîntecului de leagăn.

Ideile muzicale adecvate preluorilor tradiționale ale formei de sonatină sînt realizate de compozitor prin filtrarea subiectivă, proprie sensibilității sale creatoare, a unor frînturi melodice și formule ritmice caracteristice genurilor populare amănate. Ele sînt supuse unor procedee polifonice și armonice ce le subliniază și mai mult resursele expresive.

O analiză comparativă a temelor principale din părțile întîi și a treia dezvoltă aceași sorginte de esență folclorică, un desen melodic similar prin repetarea primei celule și prin mersul descendent treptat, ce rezolvă tensiunea acumulată în motivul inițial:



Între celula inițială a temei de rondo (partea a treia) - introdusă după antece d e n s-ul pe arpeggiul lui Sol major - și începutul cîntecului popular Mainte-mi de curți... (cules de Sabin V. Drăgoi și publicat în mai sus-menționatele sale 303 Colinde și apoi prelucrate de Sigismund Toduță în 15 Coruri mixte⁴) există o evidentă înrudire:

4. Este cel de-al treilea cîntec de coruri al autorului, publicat de Ed. Muzicală, București, 1970, iar piesa menționată se află la p. 26.

Maite-mi de curti...

Allegro



Tema părții a doua a Sonatinei - construită în modul m a frigic și în măsura 6, pe formula ritmică $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$, consecvent repetată, sugerind ea însăși mișcare a legământului - constituie fundamentul unei desfășurări neîntrerupte și unitare. În conformitate cu legăturile passacagliei, ea își menține aceeași configurație, păstrând nemodificată și scara modală în care s-a înfățișat inițial și pe care o accentuează chiar, prin cadența finală,



atît de des întîlnită în încheierea melodiilor noastre populare, cum este și cazul cîntecului de leagăn intitulat Nani, nani, puilul mami⁵:



Sprijinul armonic al temei este susținut pe temeiul modului 1 a eolic, ce dobîndește mereu noi trăsături coloristice prin utilizarea treptelor mobile. Astfel, terța minoră devine majoră (nu numai în cadențe, ci și pe parcursul variațiilor), alterarea coboritoare a sunetului si impune un 1 a frigic, apariția lui fa diez prefigurează un 1 a doric, pentru ca introducerea lui re diez (cvarta ridică) să completeze contextul polimodal al ideii melodice ostinate. În momentul culminant (măș. 19), cvarta perfectă și cvarta a-custică apar simultan, creînd dintr-un obișnuit sextacord mă-

5. Cîntecul a fost cules de Gavriil Musicescu în comuna Mîdei, jud. Neamț, și reproduș în studiul Muzica în Moldova, din vol. Muzica românească de azi de P. Nițulescu, Ed. Cartea Sindicatului Artiștilor Instrumentiști din România, București, 1939, p. 673.

rit, o nouă entitate sonoră, caracteristică lumii armonice a compozitorului Sigismund Toduță. Complexitatea formulei se intensifică și mai mult prin suprapunerea celei melodice



preluată din folclorul muzical bihorean⁶ și prezentă, de altfel, și în tema rondo-ului final. Se pare că însuși autorul ține la reliefarea momentului, dat fiind că aplică semnele de prelungire pe reperele sonore ale acestei structuri:



Suflul autentic românesc ce învăluie stilul muzical al Sonatinei se datorează și formulilor melodice de proveniență folclorică incluse în cadrul contrapunctului variațiilor III, V, VI, cum sînt și cele pe care le reproducem:

Var. III

Var. V

Var. VI



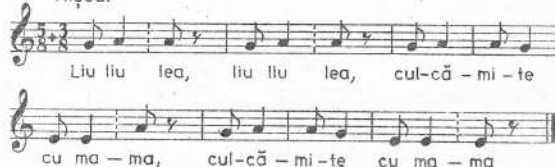
Suita de cîntece și dansuri românești ne relevă, o dată în plus, spiritul fin de discernămint al compozitorului Si-

6. Identificarea compozitorului Sigismund Toduță cu folclorul muzical bihorean se vedește și în prelucrările sale corale, ca, de pildă, corurile nr. 9 și nr. 10 din amintitul caiet al III-lea - 15 Coruri mixte -, precum și în întreaga sa creație, în care elementele specifice ale acestei surse melodice populare de inestimabilă valoare constituie componente foarte importante.

Sigismund Toduță în colectarea celor mai expresive pagini ale repertoriului popular. El prelucrează de-a lungul acestei creații pianistice, subliniindu-le ineditul și savoare, opt melodii de sursă folclorică, imortalizate, de altfel, și sub veșmint coral, în unele lucrări a c a p p e l l a ale aceluiași autor. Expunerea fără acompaniament a cîntecului sau dansului citat (piesele nr. 3 și nr. 5), însoțirea lui din cînd în cînd de isoane (piesele nr. 5 și nr. 6), sau monumentalizarea lui prin parafronă vocilor (piesa nr. 6), ca și contrapunctările melodice (piesele nr. 6 și nr. 8), stretto-ul cîmionic (piesa nr. 7), ostinato-urile din planul sonor acompaniator (piesele nr. 2, nr. 4, nr. 7) sînt doar cîteva dintre procedeele ce ne rețin atenția.

Piesa nr. 1, purtînd indicația „Dondolando”, reprezintă varianta pianistică a melodiei Liu, liu, lea „auzită și notată” (de George Breazul, n.n.) în grădina Cizmigiu din București, de la o femeie care-și lega copila⁷, și pe care Sigismund Toduță a inclus-o printre cele Cinci cîntece de leagăn ale colecției sale intitulate 20 Coruri pentru voci egale⁸. Cîntecul simplu, dar de aleasă distincție, ce se înfiripă din cele trei sunete (s o l, l a, m i), pe cuvinte liniștitoare și dezmiertătoare, cadențate în line mișcări ritmice,

Mișcat



e pus în valoare de autorul Suitei, între altele, și prin acompaniamentul pianistic ce realizează forma în oglindă a mer-

7. Cf. G. Breazul, Cîntecul popular. Funcția psihologică, în „Muzica românească de azi”, op.cit., p.120.

8. Vezi S. Toduță, 20 Coruri pentru voci egale, Ed. municipală, București, 1966, p.114.

sului melodic, inclusiv cu ritmul inversat:

Dondolando cantabile



Some formulă melodico-ritmică se îmbină cu ipostaza ei originală, creînd un arc de sens descendent - conturat și de motivul măsurilor 3-4, ce se repetă spre sfîrșit - și menit să întregască ambianța de calm și reverie. Exemplificările care urmează înfățișează, rînd pe rînd, deschiderea și mărirea arcului, inversarea și îmbogățirea lui ritmică, armonică și polifonică:



Astfel reușește autorul să reliefeze trăsături latente ale melodiei populare și să le amplifice printr-un travaliu lipsit de ostentație, dar cu atît mai măiestrit, în deplin consens cu însuși cîntecul de leagăn ales drept frontispiciu.

Din Threnia, Trei piese (Preludiu, Coral, Toccată) și Ter-tine răsbate o nouă modalitate de ridicare pe o treaptă supe-rioară a virtualităților melosului folcloric, aceea a transfi-gurării și substanțializării lui prin prisma unui concept com-ponistic contemporan și totodată personal. Anumite succesiuni intervale, formule melismatice, figuri și cadențe melodice modale, elemente de ritm *rubato* sau *giusto*, suges-ții de alcătuirii armonice și polifonice și însuși conținut-ul emoțional al acestor mai recente compoziții pianistice to-dușiene se regăsesc în suma caracteristicilor distinctive și inimitabile ale muzicii populare românești.

Discursul muzical al Threniei concretizează, cu evidență, rezonanțe folclorice, prin chiar linia melodică de bază,

Mesto, molto rubato



derulată într-un ritm liber, nemăsurat, începînd cu tetracor-ful frigic și continuînd (după o figură melodică boltită, ce aduce trepte mobile) cu tetracordul lidic, eliptic de treapta a treia (dar care e prezentă ca element complementar în voci-le acompaniatoare), spre a se încheia cu o cadență pe treapta a doua, tipică muzicii noastre populare. Gvarta mîrită (s i becar - f a), fluctuația treptei a șasea (r e), construcția modală mixtă (minor-majoră), la care se adaugă fragmentările, inversările și secvențările melodice, mișcările paralele și contrare ale vocilor acompaniatoare, realizînd un plan sonor polifonic independent, armoniile desprinse din sfera polimo-dalismului și cromatismului sînt elemente structurale ce ates-tă o originală fuziune între un melosism cu substrat folcloric și arhitecturi polifonice tradiționale. Așa cum observă V a s i l e H e r m a n, „bazată pe o structură general tetracor-dală (...), lucrarea apare ca o neobișnuită sinteză între cin-tecul lung doinist și formulele polifonice medievale: g y m e l,

o r g a n u m, d i s c a n t u s, m o t e t (...) și consti-tuie o contribuție din cele mai originale în cadrul zonei cro-maticii libere de esență modală”⁹. Mai presus de toate acestea, se impune însă a fi remarcată atmosfera idilică, mioritică, pe care o degajă Threnia - scrișă inițial pentru orgă, ca inter-ludiu instrumental al oratoriului Miorița -, sugerînd substanța etnică a spiritualității românești.

Dacă Preludiu și Coral din ciclul Trei piese lasă să trans-pară legături directe cu muzica bizantină, Toccată aduce pe prim plan elemente instrumentale percutante de iz popular, din care nu lipsesc cele ce propun asocieri cu sonoritățile țam-balului.

Discursul muzical al Preludiului se distinge prin bogăția elementelor ornamentale variaționale ce se detașează dintr-o singură celulă melodică¹⁰.



alcătuită pe temeiul intervalului de secundă, și care vor evo-lua înspre o tot mai intensă cromatizare. Menționăm și ingeni-ozitatea utilizării valorilor de ritm „ajoutée”,



a căror origine poate fi deopotrivă atribuită ț a c h i s - m e i bizantine și p a r l a n d o - r u b a t o -ului po-pular românesc.

Coralul transpune pianistic una din cele mai vechi și fru-moase melodii bizantine,

9. V. H e r m a n, Formă și stil în noua creație muzicală ro-mânească, Ed. muzicală, București, 1977, p.118.

10. Succesiunea treptat accentuată a intervalelor de secundă mare și secundă mică, urmată de o secundă (sau alt inter-val) în coborîre, constituie începutul mai multor cîntări bizantine, printre care și cele reproduse de G h e o r g h e C i o b a n u (în transcrierea lui G. B r e a - z u l și I. D. P e t r e s c u) în studiul Muzica bizan-tină, din vol. Studii de etnomuzicologie și bizantinologie, Ed. muzicală, București, 1974, pp. 430, 431, 542.

Recitando



descoperită și prelucrată pentru prima oară (sub veșmântul corului mixt) de I. D. Chiriacu¹¹.

Păstrind nealterată melodia în bas, compozitorul Sigismund Toduță structurează o formă alcătuită din cinci secțiuni și o coră, fiecare amplificată cu un comentariu constând din mișcări parafonice și totodată contrapunctice ale diferitelor linii și planuri melodice componente, ce amintesc de orga-nu-m-ul Ars antiquae. Astfel, în paginile acestui Coră se confruntă stilul omofonic străvechi al melodiei cu viziunea polifonică, de esență modală, frecvent regăsită în compozițiile lui Sigismund Toduță și întregită de armonii de factură contemporană.

În Tertine, autorul promovează un limbaj serial-dodecafonic și totodată un vădit structuralism, inseparabil conexe cu etosul melosului popular.

Pe fondul unei desfășurări ritmice libere, conformă și cu indicația „largo improvisando”, se schițează un contur melodic având microcelele și melisme similare citatului folcloric,



dispuse în oglindă în jurul unei axe simetrice și punctate, din când în când, de tricordiile partidei acompaniatoare¹². După epuizarea primelor două portative, același text muzical ni se prezintă în recurență și apoi într-o evoluție variațională. Drept încheiere, cadența

11. Vezi: I. D. Chiriacu, Cîntările (...) după vechile melodii tradiționale populare (...) transmise și armonizate pentru cor mixt, București, 1972, p. 86.

12. Ele reunesec, pe verticală, sunete ale melismelor.



(reținută de noi din Threnia) reafirmă, prelungind și valcarea temporală a sunetului final, corelațiile lucrării cu intonații ale muzicii noastre populare.

Încercarea de a surprinde din complexitatea stilistică a compozitorului Sigismund Toduță câteva din modalitățile prin care reușește să încrusteze în canavaua creației pianistice românești nestemate ale tezaurului folcloric, să le potențeze și să le dea noi străluciri, nebănuite încă, relevă fondul umanist al unui maestru consacrat, de o înaltă ținută moral-patriotică, dăruit cu generozitate artei și poporului său.

Valorification du mélos folklorique dans la création pianistique de Sigismund Toduță

Rodica Oana-Pop

Résumé

Excellent connaisseur de notre folklore musical, le compositeur Sigismund Toduță s'est avéré être en même temps, l'un des plus inspirés et compétents maîtres dans l'art de mettre ce folklore en valeur. Le fait est attesté aussi par sa création pianistique, où on peut saisir les différentes modalités technico-expressives: la citation folklorique revêtuée, la création de la ligne mélodique dans l'esprit folklorique, la transfiguration créatrice de la substance cellulaire et des motifs de provenance folklorique dans un concept stylistique propre.

Die Verwertung des folkloristischen Melos in Sigismund Toduță's Klavierwerken

Rodica Căna-Pop

Zusammenfassung

Als gründlicher Kenner unserer Musikfolklore hat sich der Komponist Sigismund Toduță gleichzeitig als einer der ideenreichsten und zutündigsten Meister in der Kunst ihrer Verwertung bewiesen. Dieses bezeugen auch seine Werke für Klavier in denen verschiedene ausdrucks-technische Verfahrenswesen erkennbar sind: das bearbeitete folkloristische Zitat, die Schaffung einer folkloristischen Melodik, die kreative Umgestaltung der kernmotivischen Substanz folkloristischen Ursprungs in einem eigenen stilistischen Konzept.

The evaluation of the folkloric melos in the piano creation of Sigismund Toduță

Rodica Căna-Pop

Summary

A profound knower of our musical folklore, the composer Sigismund Toduță, has also proved himself as one of the most inspired and competent masters in the art of his own evaluation. This is attested also by his piano creation in which several technical-expressive modalities are perceivable: the overworked folkloric quotation, the creation of melodies in a folkloric spirit, the creative transfiguration of the cellular-motivic substance of folkloric source, in an own stylistic concept.

SIGISMUND TODUȚĂ: „LA CURȚILE DORULUI”

- TREI MADRIGALE PE VERSURI DE LUCIAN BLAGA

Sofia Gelman-Kiss

Motto

La obirgie, la izvor
nici o apă nu se întoarce,
decit sub chip de nor.
La obirgie, la izvor
nici un drum nu se întoarce
decit în chip de dor.
O, drum și ape, nor și dor,
ce voi fi, când m-oi întoarce
la obirgie, la izvor?
Fi-voi dor atuncia? Fi-voi nor?

Lucian Blaga

Madrigalele acestui ciclu (1978)¹, în care muzica și versurile se contopesc într-un tot indisolubil legat de o milenară tradiție - ce-și clădește conținutul pe autenticitatea liricii populare -, proiectează o experiență comună celor doi autori: imaginea „satului-idee, satul învăluit în legende, locul de mintuire unde transcendentul coboară și ființele se află într-o secretă corespondență, satul unde se vindecă setea de mintuire” (G e o r g e I v a ș c u)² și imaginea dorului „cântat pentru el însuși, ca stare aproape fără obiect, ca stare al cărei obiect e oarecum reținut sau numai discret atins.”³

Disponind de un colorit ce poartă amprenta stilistică specifică compozitorului S i g i s m u n d T o d u ț ă, într-o „baie de modalism”⁴ și o cromatică diatonică - caracteristică și ea mai ales creației sale corale -, cele trei madrigale trădează un conținut emoțional de un adinc lirism, ce păstrează

1. Analiza de față precede prima audiție a madrigalelor.
2. L. B l a g a, Poezii, Int. oducere de G. Ivașcu, Ed. pentru literatură, București, 1967, p. 54.
3. L. B l a g a, Trilogia culturii, Ed. pentru literatură universităților, București, 1969, p. 219.
4. G. Ț ă r a n u, Oratoriul „Miorița” de S. Toduță, în: Lucrări de musicologie, vol. 5, Cluj, 1969, p. 52.

dăte arhaice, privite prin dinamica timpului.

Dacă **Lucian Blaga** reconstituie atmosfera beladelor, descîntecelor și bocetelor din poezia populară, zugrăvind satul într-o organică armonie, **Sigismund Toduță** va înveșmînta aceste idei prin sublimarea, transfigurarea elementelor oferite de folclorul autentic românesc. Dacă **Lucian Blaga** „se apleacă în adîncurile neîmănuite ale descîntecelor, ale bocetelor, ale colindelor, încărcate și pietrificate de taine ce ne depășesc, dîndu-le viață într-o atmosferă de început sau de sfîrșit de lume”⁵, **Sigismund Toduță** ridică din adîncuri flacăra pîlpîndă ce zace în legende, transformînd-o într-o lumină scriptoare ce umple de văpaie cereștile abisuri și metamorfozează anxietatea vibrantă ancestrală în nostalgia vieții bucoilice.

Legătura conceptuală intrinsecă între viziunea poetului **Blaga** și imaginea filozofică a compozitorului **Sigismund Toduță** fuzionează în „matricea stilistică”, materializîndu-se într-o continuitate ce avea să-și facă debutul încă în anii 1943-1947 - după o lungă perioadă de gestație -, prin opera **Mesterul Mănoile**. După **Trei liederuri** pe versuri de **Lucian Blaga** (1956) apar, datate din 1978, madrigalele **La curțile dorului**, înscrise în „spațiul de amintire paradisiacă indefinit ondulat și înzestrat cu specifice accente ale unui anume sentiment al destinului: spațiul micoritic”.⁶

Conținutul poetic-muzical ancorează într-un climat spirital al folclorului, formînd un sublim poem al dragostei, al dorului, al nostalgiei, al unui vis de mult apus sau renăscut dintr-o magică legendă. Muzica lui **Sigismund Toduță** învederează meandrele unui orizont infinit în toate dimensiunile sale, ca în viziunea lui **Lucian Blaga**: „Se ghicește felul orizontului - din ritm și din linia interioară a muzicii așa cum din zborul păsării ghicești lărgimea spațiului pe care ea-l simte în preajmă”⁷.

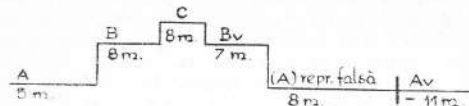
5. **I. Pîlilat**, **Lucian Blaga în specificul românesc**, în: **Ultima oră**, 24 II.1929, citat de G. Ivașcu, op.cit., p. 57.

6. **L. Blaga**, op.cit., p. 125.

7. **L. Blaga**, op.cit., p. 119.

„Întoarcerea la izvor” este un simbol ce-și găsește materializare în ciclul **La curțile dorului**, fiind motivată de vehicularea a idee comună celor trei madrigale, anume: iluzia infinitului imangibil.

I. Primul madrigal va da numele întregului ciclu (**La curțile dorului**) și este conceput pentru cor mixt; epifonemul său pare turnat într-o formă de pod cu repriză falsă și este stăpînit de o acesă distincție, ce permite reliefarea discursului învelit de o intensă vibrație:



Morfologia madrigalului, conturată prin fluxul cadențelor (de obicei intruse), articulează o structură asimetrică, oglindită în proporția secțiunii de aur: momentul apariției reprizei false (m. 29) marchează epuizarea segmentului pozitiv și, implicit, debutul celui negativ:

$$\frac{0,618}{0,618 \times 47 = 29} \quad \frac{29}{47} \quad \frac{0,382}{47}$$

Motivul de debut al madrigalului (α), complementat cu cel imediat următor (β), poartă latent valențele întregii lucrări:

Ex.1



Cele două motive dau naștere temei, ce conturează un hexacord cu o treaptă mobilă (s o l) alterată sau nealterată (a):

Ex.2



Tema - și implicit hexacordul - își trage seva din magma germinativă inițială (x), care va servi drept punct de plecare comun celor trei madrigale. Concepută într-o fluctuație a treptelor de tip oscilant (torculus) a unui cromatism repliat, magma germinativă își are originea în arhetipul premodal, prepentatonic (ex.2 b). Prezintă o lume a micromodalului susceptibil pentru augmentări, permutații, transpoziții în baza variațiilor; adăvărat microcosmos ce-și va plini latențele în cuprinsul discursului muzical, grație unei neîncetate transformări și modificări. O scurtă privire asupra diverselor sale ipostaze ne demonstrează spiritul inventiv, fantezia creatoare și simțul proporției promovat de magma germinativă inițială în continua sa metamorfoză și înnoire. Apare alterată (a), sub forma directă și oglindă sa suprapuse (b), augmentată (c), nealterată, juxtapusă cu forma sa în oglindă (a), în recurență (e), augmentată în oglindă (f):

Ex.3



Hexacordul (osatura temei), derivat tot din mază, promovează și el principiul variației; continua transformare lărgeste și adâncește valențele sale. Semnificația sa crește, se conturează treptat și, odată cu valorificarea tuturor trăsăturilor latente, va însoți articularea formei, va trasa în esență exprimarea conținutului muzical. Asemenea magmei germinative inițiale, hexacordul (diatonic sau cromatic) poate fi urmărit pe tot parcursul desfășurării discursului muzical: în recurență, cu cromatism diatonic (a), în recurență, nealterat (b):

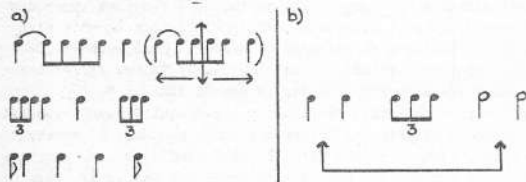
Ex.4



Structure ritmică urmărește același principiu de necontenită metamorfozare, avându-și obârșia în formule inițială simetrică

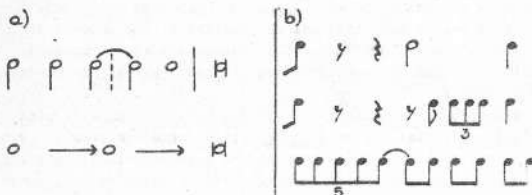
că, nonretrogradabilă. Astfel concepută, formula originală va da naștere unor combinații complexe de ritmuri nonretrogradabile, cu extremele de structură identică (a) sau neidentică - augmentată - (b):

Ex.5



Creșterea valorică de durată (a) în augmentare, coroborată cu poliritmia, mișcarea variată și complexă a vocilor, cu suprapuneri de formule diversificate, vin să sublinieze sensul expresiv al discursului muzical:

Ex.6



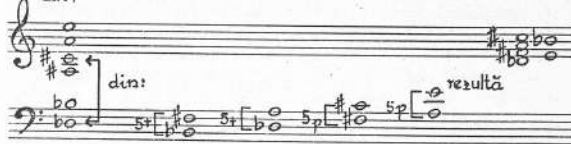
Secțiunea A, concepută într-o colorată monodie melismatică, profilează mersul melodic al unui relief criptic ce-și va găsi sensurile polidimensionale (melodice, polifonice, armonice, timbrale) abia în repriză (A₂); linia melodică doină a secțiunii A se scurge într-o unduire liberă, ametrică; firul în-singurat domină întreaga parte expositivă. Monodia secțiunii - întreruptă doar pentru un moment de un icon - trădează o atmosferă de o invincibilă dragoste de policromie, continuată prin

diversificarea materialului expozitiv, în secțiunea B. Valorificarea motivelor inițiale (∞) și (β) oferă suficiente posibilități pentru procesul neîntreruptei variații. Monodia se deschide într-o polifonie; linia melodică cu caracter de improvizatie (la alto), desfășurată în continuare ametric, este confruntată cu o pinză sonoră proiectată pe verticală; frânturile imitative și suprapunerea asincronă a textului (procedeu prezent și în celelalte două madrigale) creează momente aleatorice discontinue ce amintesc de simbolul omniprezent: „Ce voi fi când m-oi întoarce / la obirgie, la izvor? / Fi-voi dor atunci? Fi-voi nor?” — din „Cîntecul obirgiei”.

Printr-o cadență — prefigurare a cadenței finale — (pe prima optime a măsurii 14) începe secțiunea mediană, C, concepută într-un crescendo ritmic și polifonie neimitativă, cu materialul sonor derivat tot din magna germinativă inițială. Trăsătura stilistică rezultată din economia mijloacelor, din elaborarea pe baza principiului de prelucrare și continuă înnoire a magnei inițiale prin variație, constituie o dimensiune a concepției creatoare a compozitorului. Prin omniprezența motivelor amintite (∞ și β), care pătrund organic în țesătura discursului muzical, alături de abundența elementelor cromatice, se obține o gradație expresivă, încadrată într-un principiu de unitate între construcția orizontală și cea verticală. Secțiunea C afirmă în mod subliniat densitatea și profunzimea textului muzical, realizând o culminație-sinteză asemenea unui cristal viu cu fațete polimorfe.

După reluarea variată a secțiunii B, apare falsa repriză (m.29), subliniată de un cluster obținut prin etajarea de cvinte perfecte și mărite (cu două sunete enarmonice). Nu este vorba de o formație acordică în sine, ci de o proiectare pe verticală a pilonilor cromatismului diatonic orizontal:

Ex.7



Falsa repriză apare cu însușirile unei dezvoltări, prin reluarea elaborată a elementelor din secțiunile anterioare (B și C):

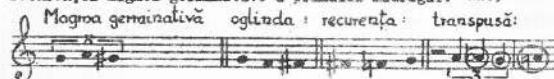
Ex.8



Ea se înscrie ca o urmare a unui proces treptat de creștere, explorînd și ultimele valențe ale motivelor inițiale derivate din magna germinativă.

Configurată din materialul expozitiv, repriza reală (A_v) trasează o extindere pe coordonata verticală a tensiunii înuntrice a monodiei. Într-o ingenioasă polifonie neimitativă, linia melodică se coroborează cu elementele ce apăruseră în secțiunile anterioare. Pinza sonoră (din penultima măsură) adoma unui cluster, în procesul constituirii, apare în contrast cu echilibrul liniștit al cvintei perfecte cu care se încheie lucrarea.

II. Iezorul, într-o completare a naturii, din care nu lipsesc unele notații ale amănuntului coloristic, Lucian Blaga pornește în căutarea unor semnificații noi în armonia universului. Sigismund Toduță tâlmăcește semnificația versurilor, urmărește drumul sinuos al gândului ajuns la revelația extatică, într-o perfectă identitate dintre vers-gînd-muzică, dintre ritm și emoție. Privirea vaporosă a iezorului este redată în ambianța morfologică a orizontului spațial ce lasă să se întrevadă simbolul unui univers nebănuit. Cel de al doilea madrigal al ciclului izvorăște din nucleul melodic (x) generat din oglinda recurenței magnei germinative a primului madrigal: Ex.9



genizarea nucleului melodic inițial (x), conturând o altă unitate tricordală (b):

Ex.12



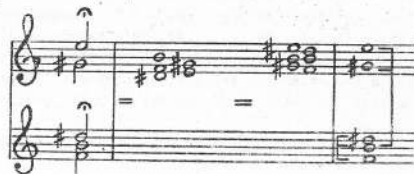
Fazele ei de elaborare în cadrul secțiunii A, cît și valorificarea latențelor cuprinse în intervalele unității inițiale, constituie o viziune poetică de o rară frumusețe în procesul de construire a formei muzicale. Cîteva ipostaze ale unității tricordale rezultate din motivul $\propto$, vor fi revelatoare în acest sens: a) extinsă la tetracord, juxtapusă recurenței sale; b) eliptică, cu modificarea primului sunet; c) augmentată (nealterată); d) transpusă (alterată).

Ex.13



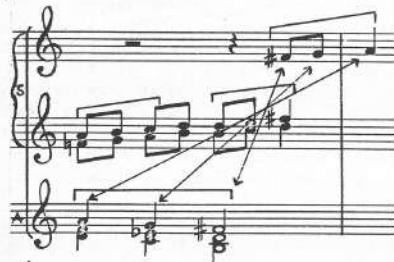
Secțiunea se oprește pe un cluster distribuit sub forma unui acord bifuncțional, ce acuză aglomerarea pe verticală a osaturii linare cromatic-diatonice.

Ex.14



În edificiul formei bipartite, secțiunea a doua (A_1) dobîndește un impuls chemat să introducă o reverberație nouă. Debută cu o imitație diminuată în recurență, derivată din unitatea tricordală inițială, realizată printr-un dialog între alto (1-2) și sopran (1-2), reliefată de coloanele sonore verticale:

Ex.15



În desfășurarea discursului muzical, secțiunea A_1 propunează o organizare asimetrică de polimetrie și poliritmie tensională, culminația realizîndu-se printr-o etajare sonoră verticală bifuncțională:

Ex.16



Culminația cedează locul unui moment omofon, avînd rolul de a stenua reverberațiile tensiunii create. Coloanele verticale izoritmice parcurg traiectoria unei densități de factură a

pinzei sonore. Discursul se stinge prin reluarea dialogului imitativ (variat) al silabelor care au inițiat madrigalul.

III. Integrarea. "...Lucian Blaga socotește că poetul este descifrelelor semnificațiilor misterioase ale cosmosului; sau, mai curând, poate, este doar semnalizatorul unor sensuri sortite să rămână veșnic nepătrunse (...) Nimeni în lirica noastră nu a știut să împletească mai strâns fiorul necunoscutului, din depozitul ancestral al folclorului, cu tainele simțirii, ca Lucian Blaga".⁹ Echivalând cu o adevărată "ars poetica", se conturează în această poezie o idee scumpă poetului, cea a satului, purtătorul unei echilibrate și trăinice armonii. Plăsmuiește într-o feerică atmosferă, muzica lui Sigismund Toduță reînvie într-o cuceritoare autenticitate adâncimile ascunse în sufletul poetului.

Conceput în formă de lanț (A-B-C-D-E-A₁), ultimul madrigal al ciclului dispune de o construcție polifonică - prin excelență - întreruptă pentru un moment de o isoritmie cu caracter armonic cadential (E).

Secțiunea expositivă (A) prezintă tema (purând în germene materialul sonor al întregului madrigal), la alto, asemenea unui cântec lung, ametric; tema dispune de două segmente contrastante ritmic și intervalic, premisă care va servi drept punct de plecare pentru construirea secțiunilor următoare:

Ex.17



în linia sa de desfășurare, tema vehiculează magma germinativă inițială a ciclului, pledând, de acum, pentru o amplificare tetracordală care va constitui piatra de construcție a discursului muzical. Tetracordul, la rândul său, se îmbogățește cu un

9. S. Cioculescu, O privire asupra poeziei noastre epice, în Revista Fundațiilor, decembrie 1957, cit. G. I. Vasilescu, op.cit., p.53.

sunet alterat (s o l d i e z), fapt ce va permite utilizarea sa în două ipostaze, dându-i-se o valorificare colorată nouă:
Ex.18



Prefigurează totodată bogăția mijloacelor de expresie latente ce urmează a fi explorate pe parcursul lucrării: a) cromatic, în recurență; b) model de imitație la o vintă; c) conglomerat vertical; d) diminuat, transpus la recurență; e) model pentru un scurt ostinato:

Ex.19



Madrigalul prezintă un proces de creștere-acumulare, obținut prin principiul de variație. Alături de factorul melodic-ritmic, polifonia - strălucit mijloc de expresie din arsenalul poetic al autorului -, strâns legată de elementul armonic, devine sursă importantă de gradație și contrast, capabilă să realizeze tensiuni și relaxări, conturând un tipar arhitectonic măiestrit proporționat. Principiul secțiunii de aur este prezent și în acest madrigal, dispunând de particularități cu totul deosebite: punctul secțiunii de aur al materialului muzical coincide cu cel al textului poetic:

O	109	unități de timp	287
I	-	I	-
O	-	21,3 silabe	+
			56
(287x0,382=108,634)(56 x 0,382 = 21,392)			

Culminația expresivă se realizează în secțiunea mediană, pentru ca ultimul aliniat să oglindescă reținerea avântului, unde colaborează încetinirea mersului ritmic alături de transparența vocilor, atribuind textului o nuanță de echilibru lăuntric, o liniște treptată, ce se va opri pe o coloană sonoră construită pe verticala unui cluster dispersat.

Departat de a fi exhaustivă, analiza de față încearcă să surprindă unele aspecte ale scriiturii autorului, să contureze și să urmeze procesul evolutiv al magiei germinative inițiale, din care își trage seva ciclul de trei madrigale. Intregul eșodaj arhitectonic-muzical ia naștere în temeiul metamorfozării continue, pornind de la un tricord (tricordul) conceput ca un cromatism repliat, extins asupra întregii lucrări, asupra tuturor parametrilor (melodie, ritm, armonie). Ideea quasi criptică cu care debutează ciclul prezintă o simetrie lăuntrică, în care centrul - s o l d i e z - este flancat de două secunde mari:

Ex.20



Magma germinativă inițială proiectează o proporție interioară stabilă, caracteristică pentru perioada ultimelor creații ale autorului.¹⁰

Ex.21



Tronsonul melodic de trei sunete are o organizare diastematică în care, față de sunetul central, extremele sînt dispuse la un interval de secundă mică inferioară și superioară; astfel conce-

10. Operind cu un tronson de trei sunete, se promovează o unitate embrionară pe care se va clădi întreaga lucrare: un microcosmos melodic-ritmic ce-și va valorifica valențele în discursul muzical.

put, nucleul dobîndește fie forma cromatismului repliat (Concertul nr.2 pentru coarde, Horea, La curțile dorului) (a), fie forma unui început de serie - „pîlnie” (Miorița) (b):

Ex.22



Magma germinativă inițială (s o l - l e - s o l d i e z) primește accepțiunea unui simbol al întregului ciclu de madrigale. Apare sub aceeași înfățișare în primul și ultimul madrigal, iar cel median debutează cu oglinda recurenței, transpusă:

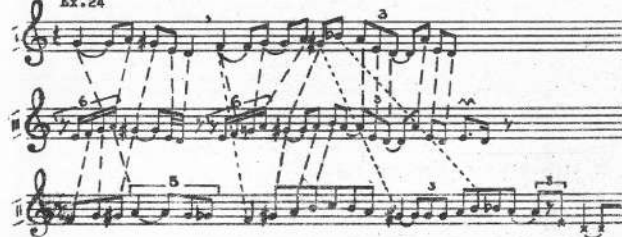
Ex.23



Asemenea unui Motto, magma germinativă inițială vehiculează pe parcursul celor trei madrigale simbolul unității conceptuale asemenea ultimei strofe din minunata poezie a lui Blaga: „Ce voi fi cînd m-oi întoarce / la obîrșile, la izvor? / Fi-voi dor a-tuncia? Fi-voi nor?” (Cîntecul obîrșiei).

Privite în ansamblu, cele trei madrigale proiectează un arc ascendent-descendent, purtînd dinamica contrariilor. Interdependența lor lăuntrică se concretizează nu numai prin atmosfera poetică de un colorit plastic, ci și prin corespondența motivică. O analiză comparativă a motivicii vine să justifice concepția cîclică a madrigalelor:

Ex.24



Cu toată unitatea nucleului ideatic comun, madrigalul al doilea se detașează printr-un contrast de factură a scriiturii, de o ritmică situată pe suprafața temporală „molcomă”, alături de un contrast timbral (e conceput pentru cor de femei) ce „Căță lung Ochiul spre Nord”. Segmentele de monodie - prezente în primul și ultimul madrigal - vor constitui un alt reper al contrastului în edificiul „triptichonului”. Iar ideea care sudează virtualmente cele trei madrigale va trebui căutată în coroborarea continuă a liniei melodice improvizatorice de tipul cîntecului lung, desfășurată în ritm liber, ametria, cu chenerul unui „accompaniament” metric, realizat prin tiparele polifoniei imitative sau neimitative.

Intr-o unitate perfectă între semnificație și morfologie, unde echilibrul și armonia idealului ajung la plinirea forței expresive, ciclul „La curțile dorului” proiectează o viziune particulară a frumosului. Duse pînă la limita extremă a unei virtuozități a scrisului, momentele culminante par a exprima a-dincîmi și tensiuni spirituale lăuntrice care urmăresc traectorii impresionante. Enigmaticul și contemplarea tensională cecilează concomitent cu intensitatea liricii, dublată prin textul muzical care servește drept investire plastică a ideilor poetice tălmăcite. Atmosfera vibrantă a madrigalelor se inscrie în secol „orizont spațial cu care se simte solidar ancestralul suflet românesc, orizont despre care păstrăm undeva, într-un colț înlăcrimat de inimă - chiar și atunci cînd am încetat de mult a mai trăi pe plai - o vagă amintire paradisiacă:

Pe-un picior de plai
Pe-o gură de rai...”¹¹

¹¹ L. B l a g a, op.cit., p.125.

Sirigmond Todută: Trois madrigaux sur les vers de Lucien Blaga
(„La curțile dorului”)

Sofia Gelman-Kiss

Résumé

La présente analyse tâche de surprendre certains aspects de l'écriture compositionnelle de l'auteur dans une œuvre de date récente (1978); elle tâche encore de tracer le contour et de suivre le procès évolutif du magna germinatif de début qui constitue aussi la source du cycle de trois madrigaux. Vers dans leur ensemble, les trois madrigaux projettent un arc ascendant-descendant portant la dynamique des contrastes. Leur interdépendance intérieure vient être concrétisée non seulement par l'atmosphère d'un coloris plastique, mais encore par la corrépondence des motifs. Malgré l'unité du noyau d'idées communes, le deuxième madrigal se détache par un contraste de facture de l'écriture rythmique à côté d'un contraste de tonure, et l'idée qui relie virtuellement les trois madrigaux devra être cherchée dans l'enchevêtrement continu de la ligne mélodique d'improvisation déroulée en rythme libre amétrique et du cadre d'un accompagnement metrique.

Sirigmond Todută: Drei Madrigale auf Verse von Lucien Blaga
(„La curțile dorului”)

Sofia Gelman-Kiss

Zusammenfassung

Vorliegende Analyse versucht einige Aspekte des Tonsetzes des Komponisten in einer seiner jüngsten Arbeiten (1978) zu erfassen, den Entwicklungsprozess der primären Formungskräfte, aus denen sich der Zyklus der drei Madrigale entfaltet, zu umreißen und zu verfolgen.

In ihrer Gesamtheit betrachtet, bilden die drei Madrigale einen auf- und abwärts gerichteten Bogen mit kontrastierender Dynamik. Ihre gegenseitige innere Abhängigkeit vergegenständlicht sich nicht nur durch die poetische Stimmung von bildhaften Kolorit, sondern auch durch die motivische Übereinstimmung. Trotz der Einheit des gemeinsamen Leitgedankens, hebt sich das zweite Madrigal durch den Kontrast der rhythmischen Satzweise als auch durch klangfarblichen Kontrast ab, während die Idee, welche virtuell die drei Madrigale verbindet, in der kontinuierlichen Erhärtung der improvisatorischen Melodie Linie, die sich in freiem ammetrischen Rhythmus im Rahmen einer metrischen „Begleitung” entfaltet, zu suchen ist.

Sigismund Toduță: Three madrigals on verses by Lucian Blaga
 („La curțile dorului")

Sofia Gelman-Kiss

Summary

This analysis attempts to grasp some aspects of the author's writing in a recent work (1978), to outline and follow the evolutionary process of the initial germinative magma, from which the essence of the three madrigals derives.

Viewed as a whole, the three madrigals project an ascending-descending arch, carrying the dynamics of the contraries. Their inner interdependence is carried out not only by the poetic atmosphere of a plastic colouring but also by the motive sequence. In spite of the unity of a common idea nucleus, the second madrigal detaches itself by means of a contrast in the rhythmic writing, along with a timbral contrast, while the idea which virtually welds the three madrigals will have to be searched in the permanent corroboration of the improvising melodic line developed in ametric free rhythm, with the frame of a metric accompaniment.

EXPRESIE ȘI CULOARE ÎN ORATORIILE „MIORIȚA" ȘI
 „PE URMELE LUI HOREA" DE SIGISMUND TODUȚĂ

Michaela Caranica Pulea

Moarte, moarte, ce făclii
 Scaperi tu în vieți pustii?
 Ce lumini arunci suvoi
 De ștergi urmele din noi
 Și faci limpede urcus
 Între vii și-ntre cei duși?¹

Creația noastră populară a preocupat dintotdeauna pe marii noștri creatori, care i-au sondat inepuizabila bogăție, reievind-o. B l a g a însă ne-a aprins de înțelesuri acest fond, surprins în substanța sa însăși, cu tragica și grandioasa sa viziune asupra lumii, cu fermecătoarea sa familiaritate cu cosmosul, învățându-ne astfel să ne cunoaștem și să ne recunoaștem în lume. Contemporan cu Lucian Blaga și respirând același mediu, S i g i s m u n d T o d u ț ă se simte atras nu numai de versurile poetului, pe care le regăsim prezente în creația sa de atâtea ori cind muzica se află îngemănată cu cuvîntul, dar prin însăși spiritualitatea poeziei și filozofiei sale, aureolate de acel nimb particular, izvorit dintr-un anume spațiu.

Abordarea unora dintre marile teme ale creației populare, care depășesc prin semnificațiile adînc filozofice aria restrînsă a unui circuit folcloric, îl înalță dintru început pe Sigismund Toduță printre acei creatori care, desfrunzîndu-ne miturile, au împins mai departe procesul cunoașterii de sine. Muzica oratorului Miorița și a mai recentului oratoriu Pe urmele lui Horea, creează nu numai cadrul, orizontul natural al versurilor populare, dar transfigurează însăși expresia poetică, relevîndu-i astfel și inepuizabil le-i valențe, transfigurare care, în urma unei adevărate alchimii spirituale, se va aprinde de

1. V. A n a n i a, Poeme cu mîsti, Ed. Cartea Românească, București, 1972, p. 209.

noi înțeleșuri. Aceasta va reieși poate și mai acut din oratoriul Pe urmele lui Horea, în care compozitorul nu va opta în primul rând pentru glorificarea unui anumit erou care luptă și se jertfește pentru ai săi, ci pentru personificarea omului ca simbol al conștientizării unui destin. Lupta, aici, nu se va da împotriva forțelor oarbe ale destinului, așa cum vedeau grecii lupta lui Oedip. Destinul lui Horea, ca și cel al ciobanului mioritic, este un destin dictat de un întreg cosmos, în care caul face parte integrantă. Un destin revelat prin semne cosmice, ca acel simbol stelar, al cărui circuit universal îl regăsim încă înainte de D a n t e, reprezentând forța misterioasă care conduce destinele individuale. Astfel, Miorița îi va consemna în alegoria moarte-nunță ca semnal prevestitor de moarte: „Că la nunta mea / A căzut o stea”, iar Pe urmele lui Horea, ca semnal al renașterii simbolice: „Cînd se va naște Horea / Va răsar o stea”. Lupta eroului se va da aici tocmai pentru ducerea la bun sfârșit a menirii cu care a fost investit de la naștere: „Hore, cînd îi crește tu / Să răscolești pămîntu”, / Să răscolești tu glia, / Desfîlîncează robia”. Și tot ca un semnal al organicității ideii cosmice de destin, prezicerea nu va fi făcută de ursitoare, ca la greci, ci de „frunze codrului” și „ramura stejarului”. Se afirmă astfel încă de la început legătura organică dintre om și natură, ca părți integrante ale cosmosului, omoză pe care o regăsim prezentă de-a lungul ambelor oratorii, a căror versuri sînt construite pe un paralelism continuu între mediul uman și cel natural.²

Sîntem la izvoarele începuturilor. Spațiul și timpul se constituie. Un timp absolut, de mit (mai ales în Miorița), un spațiu „îndefinit undulat”, ce deschide un întreg cosmos, a cărui curgere e marcată de ritmul implacabil viață-moarte. Muzica oratoriilor surprinde esența adîncă a acestui spațiu, a cărei formă se constituie dintru început ca un nucleu, adevărată „matrice” germinativă, din care se va plămădi întregul. Este încrustarea într-un timp concentrat a ideii de undulare, prezentă pregnant în mișcarea undulatorie a intervalelor. Iată-o expusă în Miorița, în registrul acut al violinelor care cîntă în două octave

Z.M.P o p - P. R u x ă n d o i u, Folclor literar românesc, Ed. didactică și pedagogică, București, 1976, p. 321.

îngemănarea de torculus și porrectus, nucleu a cărui repetare prelungește încă o dată ideea de „undulare”:

Ex.1

Violini I

Pup. 1

Pup. 2

Pup. 3

Pup. 4

Dacă pleiul e prezent ca personaj principal al oratoriului Miorița, atunci codrul răsunînd de buciuri „cu dor de moarte” va constitui fondul pe care se va întinde întreg oratoriul Pe urmele lui Horea, cu aderențe vădite, atât ca și construcție, cît și ca ideatică, la forma de pasiune. Codrul „bucium” va intona motivul-semnal, investit cu aceleași valențe de matrice germinativă, acuzînd încă o dată o intervalică undulată:

Ex.2

Corina

Se resimte din acest motiv - de o concentrare quasi-criptică - ceva din fiorul versurilor eminesciene ce sugerează „o lume de subterane melancolii și o natură, în care simți, fără să fie amintită, prezența unor taine umbroase, care nu pot fi captate tematic”³, dar pe care muzica le poate face mai tangibile, printr-o transfigurare și o sublimare specifică.

Proiectarea spațiului și timpului în care se va desfășura scenariul celor două oratorii e implinită cu tonul sacral al începuturilor de mit. Situația generică a oratoriilor dezvoltă, pe traiectoriile largi ale desfășurării poetice, ideea raportu-

J.L.B l a g a, Trilogia culturală, Ed. pentru literatură universală, București, 1969, p. 252.

lui dintre om și moarte (Miorita), dintre om și destin (Horea).

Dacă munca de alegere a textelor populare a fost mult ugurată în Miorita, datorită existenței versiunii lui A l e c s a n d r i, pentru Horea, Sigismund Toduță a urmat drumul sinuos al căutărilor de diamante. Având la dispoziție colecția de versuri populare Pe urmele lui Horea a lui D u m i t r u B o i e r u H o d â c e a n u⁴, compozitorul a ales din cele 52 de poezii, cu un simț poetic-filosofic sigur, versurile care i s-au părut mai semnificative pentru sublinierea și ridicarea la rang de mit a ideii generatoare.

Entitățile muzical-expressive cu care operează oratoriile se vor baza pe un amplu aparat orchestral, cor și soliști. Ponderea acestora, ca și funcțiunile cu care vor fi investite, va fi însă variabilă, repercutându-se implicit asupra ideii de culoare. În Miorita, cei trei soliști vor avea funcții de personaje, fiind principalii purtători ai dramaturgiei poemului. Astfel, ciobanul moldovean va fi reprezentat prin vocea tenorului, „oîșe năzdrăvană”, prin vocea sopranei, iar mama ciobanului, prin vocea de alto.

În Horea, corul devine de fapt personajul central al dramei, investit cu funcțiile vechii tragedii grecești, cor din care se va desprinde firesc vocea corypheului (bariton și tenor) sau cea a lui Horea.

Orchestra va avea în ambele oratorii rolul de a comenta și a prelungi fiiorul verbului poetic. Afirându-se primul vocalității, Miorita acuză o singură parte de sine stătătoare în Dansul compus în formă de fugă. Acest contrast unic de culoare, adus aici după expunerea primei variante a alegoriei moarte-nunță, împinge punctul culminant pe care tenorul solo l-a adus în finalul „și stele făclii”, printr-o bruscă întrerupere de registru, spre punctul nodal al dramaturgiei oratoriului. E un dans în care milenara vitalitate țărănească e împletită în acest ritm cosmic al morții, într-o superbă îmbinare a apoloniului cu dionisiacul, pe care o sugerează însăși metafora-metaforelor românești, care aseamue „între-olaltă viață cu moarte”:

4. D. B o i e r u H o d â c e a n u, Pe urmele lui Horea, Ed. Littera, București, 1976.

5. C. Ț â r a n u, Oratoriul „Miorita”, în: rev. Musica, 1969, nr. 12.

„o mindră crăiasă / a lumii mireasă”.

Caracterul predominant dramatic al oratoriului Pe urmele lui Horea, ca și funcția deosebită cu care e investit corul aici, strage după sine o mai substanțială prezență a orchestrei, care, în diferitele puncte nodale ale dramaturgiei, comentează, prelungind astfel rolul pe care îl are aici corul, ca și în tragediile grecești. Însăși partea cu care debutează oratoriul este încredințată orchestrei, cu funcție evidentă de P r o l o g o s, în care, după chemarea de „bucium” (ex-2), sînt expuse, într-o „încrîncenare de vrieri”, principalele elemente formale ale oratoriului: recitativul, coralul și melisma.⁶ Următorul moment orchestral îl prezintă Nr. 9, pentru a cărui înțelegere de forțe este ales tot tiparul de fugă. Auzim aici alevs versurile lui Eminescu: „Și abia pleacă bătrînul...Ce mai freamăt, ce mai zbu-cium! / Codrul clocoti de zgomot și de arme și de bucium” (Scri-sorarea III). Coralul orchestral, concentrat atît ca dimensiune, cît și ca formație instrumentală, făcînd apel la grupul compact al suflătorilor, comentează în Nr. 11 durerea eroului sortit imo-lării. Dimensiunea durerii e aici amplificată prin dublarea vo-cii cosmice a „buciumelor”. Caracteristică și concludentă pen-tru unitatea din care se plămădește întregul este distribuirea acestui coral suflătorilor, care, împreună cu partida melodică principală a cornilor, simbolizează un adevărat cor jeliutor de buciume. În același sens, este revelatoare și legătura motivică organică între coralul suflătorilor și ultimul vers expus de co-rul de femei care crește cromatic într-o densă pînză sonoră de clustere. Această legătură virtuală între cele două părți face ca cezura existentă să nu fie percepută ca o întrerupere.⁷

6. V. H e r m a n, Oratoriul „Pe urmele lui Horea” de S. Toduță, în volumul de față.

7. Un moment asemănător, situat tot în unul din punctele nodale ale dramei, îl reprezintă și cel care urmează narațiunii Evan-ghelistului, după trădarea lui Petru, în Matthäus-Passion. Vo-caliza cu care Evangelistul comentează plînsul lui Petru („und weinete bitterlich”) va constitui legătura virtuală a-riei Erbarne Dich, care, astfel, nu mai are nevoie de obîg-nitul recitativ dinaintea fiecărei scrii.

Ex. 3

Ex. 3 is a musical score for a vocal and orchestral piece. It includes vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and orchestral parts (Flute, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Tuba, Euphonium, Horn, Percussion, and Strings). The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat. The lyrics are in Romanian and include the words "Horez", "passacaglia", and "Miorita". The score is marked with "Solo" and "Tutti" and includes a "Coda" section.

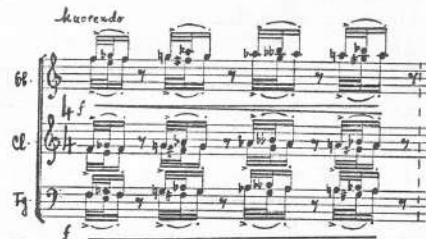
Ultima parte orchestrală din Horez este o passacaglia sumbră, adevărat marș spre supliciu. Intonată de fagot și contrafagot în registru grav, tema de passacaglia își extrage seva din plasma germinativă (ex.2) și are vădite similitudini cu Passacaglia din Miorita.

Ex. 4

Ex. 4 is a musical score for a vocal and orchestral piece. It includes vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and orchestral parts (Flute, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Tuba, Euphonium, Horn, Percussion, and Strings). The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat. The lyrics are in Romanian and include the words "Horez", "passacaglia", and "Miorita". The score is marked with "Solo" and "Tutti" and includes a "Coda" section.

Ex. 5

Ex. 5 is a musical score for a vocal and orchestral piece. It includes vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and orchestral parts (Flute, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Tuba, Euphonium, Horn, Percussion, and Strings). The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat. The lyrics are in Romanian and include the words "Horez", "passacaglia", and "Miorita". The score is marked with "Solo" and "Tutti" and includes a "Coda" section.



Emoționant e, de asemenea, portretul Mioriței, care respiră același aer „ondulat”, ca semn al unei perfecte sincronizări cu mediul, sau cel al Mamei, a cărei puritate e aureolată de pedalele-ison care însoțesc tot acest moment, în flageoletele corzilor. Unitatea portretului se împlinește și prin culoarea arhai-că, asemeni unui colind, pe care o intonează pe rînd grupele corului de femei, bărbați și apoi mixt, sau, mai târziu, în intonațiile psaltice, expuse de vocea solistă de alto, ca și prin parfumul străvechi al isonului, ce amintește de faux-bourdon⁹.

Ex.8

1. *Soprano*
2. *Alto*
3. *Tenor*
4. *Bass*

Viol. I
Viol. II
Vcl. I
Vcl. II

Lyrics: 1. ar - da - că-i să - ri, 2. că-i în - ri, 3. că-i în - ri, 4. că-i în - ri. / 2. ar - da - că-i să - ri, 3. că-i în - ri, 4. că-i în - ri. / 3. ar - da - că-i să - ri, 4. că-i în - ri, 1. că-i în - ri, 2. că-i în - ri. / 4. ar - da - că-i să - ri, 1. că-i în - ri, 3. că-i în - ri, 2. că-i în - ri.

9. Cu aceeași funcție, flageoletele violinelor vor colora lumina strălucitoare a Graalului în *Lohengrin*.

10. C. Țăranu, op. cit.

Portret care va primi dimensiunile sfîșierii tregice în introducerea finalului: „Tu, micara mea, / Să te-nduri de ea”. Unitatea portretului este asigurată aici de continuarea ideii de ison la corzi, fără flageolete, într-un flux continuu de optimi și pătrimi, sugerînd agitația și durerea ciobanului, confruntată cu recitativul-bocet al violoncelului solo, ce exprimă durerea fără margini a Mamei.

Ex.9

a tempo

Viol. I
Viol. II
Vcl. I
Vcl. II

Lyrics: 1. ar - da - că-i să - ri, 2. că-i în - ri, 3. că-i în - ri, 4. că-i în - ri. / 2. ar - da - că-i să - ri, 3. că-i în - ri, 4. că-i în - ri. / 3. ar - da - că-i să - ri, 4. că-i în - ri, 1. că-i în - ri, 2. că-i în - ri. / 4. ar - da - că-i să - ri, 1. că-i în - ri, 3. că-i în - ri, 2. că-i în - ri.

O culoare particulară în redarea expresiei verbului poetic o va aduce vocea umană, cu gradațiile pe care le oferă vocile soliste, sau formulele de ansamblu ale corului de femei sau bărbați, cu nuanțările interioare caracteristice registrelor celor două grupări, ca și ale corului mixt. Alegerea diferitelor formule de ansamblu va fi conformă cu structura epică, lirică sau dramatică a textului. Debutul narațiunii, atît în *Miorița*, cît și în *Marea*, introduce treptat în descrierea idilică a spațiului o tensiune, tradusă inițial printr-o imperceptibilă neliniș-

te sugerată de perspectiva tragică pe care o implică hotărîrea de onor și de anunțarea predestinării lui Horea. Gradația evenimentelor narate reclamă predația culorilor și volumelor, optîndu-se pentru soluția diferențierilor timbrale ale corului: vocile de tenor și de bas pentru Miorita, cele de sopran și alto, pentru Horea. S-a mai amintit de procedul închiderii culorilor în Miorita, la enumerarea celor trei ciobănei. Un principiu asemănător, dar și mai complex, datorită ponderii pe care îl are aici corul în desfășurarea dramaturgiei, va sta și la baza primului tablou din oratoriul Paștele lui Horea. Gradația și contrastul se realizează aici prin alternările și îngemănările de voci corale, ca și prin dezacordul virtual provocat de limpiditatea cîntecului de leagăn pe care îl enunță muzica, sau prin realitatea dramatică expusă brusc, prin îngemănarea vocilor de sopran și alto în parlando („Ma-ma se e la-nchisare... Copilașu-ntr-un plînge / Inimicari i se frînge”). Repetarea aceluiași procedeu și al alternanței vocilor într-un continuu crescendo de tensiune, pe care plastică muzicală îl face și mai perceptibil prin dese schimbări de tempo, prin stilul improvizando, acompaniamentul aerisit sau „sec” al volumelor instrumentale, va duce la ultima îngemănare a vocilor, care seculuiește m e n i r e a eroului „Hore, cînd îi crește tu / Să răscolești tu pămîntu / Să răscolești tu glia / Desființează robia”. Este momentul-cheie, declanșator al întregii dramaturgie. Maxima concentrare cu care investește compozitorul acest moment are valoarea unei afirmații plene.

Corul bărbătesc este, în Horea, expresia incisivului, a acțiunii imediate, a imamentului. Față de structura predominant monodică a corului de femei, corul bărbătesc se exprimă mai degrabă printr-o scriitură „bătucită”, în dense structuri armonice. Corul Nr. 7, „Măi pe din sus de Abrud”, este un splendid exemplu de sincronizare a expresiei viguroase a textului cu cea a culorii, rezultată din densa diviziune în opt grupe a vocilor bărbătești, din polifoniile imitative dense, adevărate „hulituri”, ca și prin adugarea instrumentelor de percuție. Asemănător ca expresie este corul Nr. 6, „Măi Hore, fecior de moț”, al cărui ton imperativ generează o structură de maximă concentrare, ca și corul Nr. 8, „Vine Hore de la munte”, în care vocile tenorilor apar îngemănate cu cele ale basilor, într-un cor vorbit, acompaniat de orchestră, cu evidențierea percuției. Sentimentul ireversibilului, enunțat prin simbolul „Cocoș negru cîntă-n cruce”, împreună cu vestirea momentului agăptat al împlinirii menirii eroului, constituie ideea de bază a corului Nr. 7. Acest moment, deosebit de măiestrit, se realizează prin culorile melismatice ale vocilor de sopran, care traduc, prin culoarea lor, chemările în ecou ale buciurilor, într-un flux a cărui creștere va cuprinde treptat și vocile de alto, tenor și bas, însoțite de densa masă melodică a orchestrăi, într-o culminație judicioasă gradată.

Ex. 10

22 + 24 / F. 160 / 7

Semnalele reunite în unison ale corului de femei se pierd apoi ca niște „reverberații”¹¹ în orizontul infinit ondulat, ale căruia plăsură și văi răsună încă de chemările buciunelor.

Un moment asemănător de transfigurare melismatică a corului de alto revine în Nr.10, „În virful nucului”, care nuanțează, în dimensiunile lirico-dramatice, punctul nodal al eșecului: „Că la Bălgrad la-nchisoare / Horea e dus la pierzare” (v.ex.3).

Instrumentalizarea vocilor, în sensul amplificării și creșterii gradate, însoțește și revolta lui Horea, în Nr.15, care invocă puterile veșniciei, ca, printr-o „învîrtire” cosmică, să-i scape din robie.

O culoare cu totul particulară în contextul oratoricului Pe urmele lui Horea are momentul răstăgîrrii, aducînd un contrast total, marcînd puncta de legătură spre catharsisul dramei. Dimensiunile muzicale pe care le acuză expresia poetică se împletesc prin culoarea „albă”, diatonică, a melodiei, eliberată de bara de măsură, prin corul „a cappella”, în care vocile bărbătești intonează un corai mut, de un ethos cu totul particular, peste care vocile de femei recită, aducînd acel misterios simbol al ireversibilului: „Nor negru din asfințit”.¹²

Ex.11

11.V.Herman, op.cit.

12.Cu același imponderabil mister apare și simbolul „Cocoș ne-

În conformitate cu întregul ne apare și împlinirea ideii de spațiu și timp. Un timp de „izvoare”, care abia se constituie, are o culoare mai statică față de momentele în care elementul temporal e mai viu, reclamînd o vivacitate sporită. Timp care se va repercuta firesc și asupra ideii de spațiu, ca orizont dat. Împlinirea acestora în senzația de depărtare-apropiere cu care debutează Miorita, coborîrea turmelor de oi, coborîrea de la munte a armatei lui Horea sau reverberațiile de buciune ce se pierd în spațiu, se realizează prin mijloace dinamice (ppp-mf), registre, suprafețe de o densitate variabilă care cresc sau descreșc progresiv, avalanșe heterofonice descendente, pulverizări motrice.

Subtilele schimbări de tempo ale Aulodiei, ca și ale întregului oratoriu, traduc magistral neliniștea oîței năzdrăvane care destăinuie complotul. Neliniștea este gradată - o găsim încă prezentă în Nr.3, în descrierea Mioriței, prin schimbarea culorii vocale (s u s s u r a n d o, p a r l a n d o, q u a s i g r i d a n d o) - printr-o treptată acumulare de volume, culminînd în acel solo („vreau să mi te-omoare”) urmat de un amplu comentariu orchestral.

Direct proporțională cu expresia este și densitatea sonoră, care, în conformitate cu un anumit ethos, va avea o anumită cu-

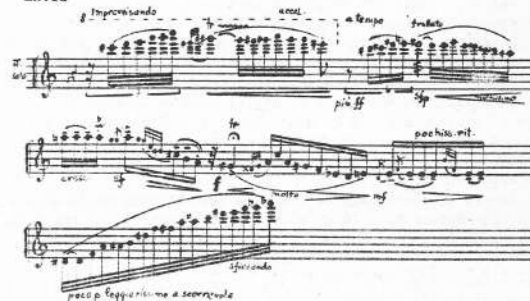
gru cîntă-n cruce” sau, în Miorita, „Pe la apus de soare”. În poezia Trecut-au anii, Eminescu ne face părtașii aceluiași sentiment al ireversibilului, în exclamația: „O, ceas al tăinei, asfințit de sară!”.

toare. Aceasta va fi împlinită atât prin armonie, polifonie, timbri în diferite mixaje (preferându-se culori apropiate, pentru infinitele posibilități de nuanșare și gradație), cât și prin formele de ansamblu, numărul vocilor și poziția strinsă sau largă a acestora. Densitatea spațiului sonor, de la decupajele particulare în care voca sau instrumentele în unison sau solo rămân „suspendate” într-o structură monodică, fără suport armonie, pînă la densele pinse de clustere, urmăresc firesc cursul epicului, liricului sau dramaticului, cu nuanțările caracteristice. Momente ale epicului sau dramaticului care cer o gradație sau o subtilizare vor lăsa liberă desfășurarea verbului poetic, fără susținere orchestrală („Ca să mi-l o m o a r e / Pe cel moldovan” - cor, bas, sau „H o r e numele-i punee” - cor, alto).

O particularizare a unei expresii lirice o întâlnim în sentimentul dorului, împlinit în creația lui Sigismund Toduță prin acel stil improvizatoric doinist, încredințat de cele mai multe ori unor momente instrumentale solo, un adevărat decupaj dezamăgitor în volume. Ultimele creații ale compozitorului mărturisesc corespondențe adinci cu dorul definit de Blaga „dorul unui suflet care vrea să treacă dealul ca obstacol al sorții și care totdeauna va mai avea de trecut încă un deal și încă un deal”¹³.

Iată Aulodia flautului solo din Miorița:

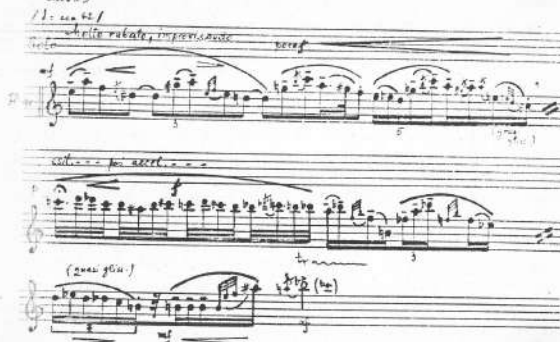
Ex.12



13.L.B 1 a g e, op.cit., p.125.

improvizăția flautului și clarinetului care deschide și închide corul Nr.12 din Morea:

Ex.13



Ex.14



Expresie a aceluiași dor, aulodia Sinfoniei a V-a se împlinește tot ca „aspirație trans-ori-zontică, existență care în întregime se scurge spre ceva”.¹⁴

Finalul oratorului Horea aduce, după vremelnica înfringere a eroului, speranța biruinței într-un nou timp, când „S-o mai naște Horea odată”, când „Zarea se va lumina/ Tulnicile vor cînta”, exprimată printr-un final apoteotic. Astfel, biruința ideii generice înseamnă eternizarea ei prin repetare cosmică. Tot așa, eternizarea ciobanului mioritic se înfăptuiește prin planul alegoric imaginar al poemului: „alegoria integrării telurice, care determină acceptarea senină în fața morții, dar al cărei caracter fictiv este resimțit acut de ciobanul mioritic (de aceea simte că oile îl vor plînge cu lacrimi de sînge - n.n.) și prin alegoria integrării cosmice, în care seninătatea e dublată opozițional de sentimentul tragic provocat de desprinderea de teluric, dar care se transformă în viziune filozofică asupra vieții”.¹⁵

Sigismund Toduță ne dezvăluie astfel adîncimile de mit ale ambelor generice. În Miorița, din confruntarea dintre om și moarte, în Horea, dintre om și destin, incluzînd implicit și ideea morții. Dacă expresia predominantă a Mioriței este una lirică, de o tulburătoare bogăție, cea a lui Horea e mai dramatică, mai patetică, rezultînd din ciobăria reală cu forțele potrivnice împlinirii mendrii eroului. Paleta cromatică a oratoriilor, în perfect acord cu expresia, conform unei discreții și unui pregnant simț al nuanței, caracteristic și spiritului creator al versurilor populare, va opta pentru culori mai moi, mai pastelate, într-o linearitate avîntată, în Miorița, și pentru culori mai dense, mai aprinse, implicînd și contraste mai mari de culoare, în Horea. Comună le este însă ambelor lucrări împlinirea sentimentului cosmic al curgerii universale, al sentimentului eternizării, al spațiului ondulat, al timpului de mit, muzica oratoriilor confundîndu-se adînc cu verbul poetic, pe care îl desfrunzește de noi și noi înțelesuri.

14. L. B l a g a, op.cit., p.222.

15. M. P o p - P. R u x ă n d o i u, op.cit., p.329.

Expression et couleur dans les oratorios „Miorița” et „Sur les traces de Horea” de Sigismund Toduță

Michaela Ceranica Fulea

Résumé

Visent la réalisation du rapport entre l'expression et la couleur dans les oratorios „Miorița” et „Sur les traces de Horea”, la présente étude part de l'analyse de l'idée générique des textes poétiques, dont le compositeur dévoile la profondeur de mythe. Dans „Miorița” par la confrontation entre l'homme et la mort, dans „Horea” entre l'homme et la destinée, incluant implicitement l'idée de la mort. Si l'expression prédominante de „Miorița” est lyrique, d'une richesse bouleversante, celle de „Horea” est plus dramatique, plus pathétique, issue de la confrontation réelle avec les forces opposées à l'accomplissement de la tâche du héros. Le ton chromatique des oratorios, en parfait accord avec l'expression, grâce à un évident sens de la nuance, spécifique à l'esprit créateur des vers populaires, fera une option pour des couleurs plus douces, de pastel dans „Miorița”, et pour des couleurs plus denses, plus vives, avec aussi des contrastes de couleur, dans „Horea”. Ce qui est commun pour les deux œuvres c'est l'accomplissement du sentiment cosmique de l'écoulement universel, de l'éternité, de l'horizon ondulé, du temps de mythe, la musique des oratorios se confondant avec le verbe poétique auquel elle offre de nouveaux sens.

Ausdruck und Farbe in den Oratorien „Miorița” und „Auf den Spuren Horeas” von Sigismund Toduță

Michaela Ceranica Fulea

Zusammenfassung

Vorliegende Abhandlung verfolgt die Verwirklichung der Beziehung zwischen Ausdruck und Farbe in den Oratorien Miorița und Pe urmele lui Horea, von der Analyse der generischen Idee der dichterischen Texte ausgehend, denen der Komponist mythenhafte Tiefen entlockt: in Miorița durch die Konfrontation von Mensch und Tod, in Horea durch die Gegenüberstellung von Mensch und Schicksal, wobei der Gedanke des Todes mitbegriffen ist. Während der vorherrschende Ausdruck der Miorița ein lyrischer ist, von betörendem Reiz, ist der Ausdruck des Horea dramatischer, pathetischer, hervorgerufen durch die reale Auseinandersetzung mit widersetzlichen Kräften, die der Erfüllung der Berufung des Helden entgegenwirken. Die Farbe der Oratorien - in perfektem Einklang mit dem Ausdruck, entsprechend der Bescheidenheit und dem prägnanten Gefühl für Nuance, die den kreativen Geist der volkstümlichen Verse charakterisieren - verwendet in Miorița zartere, pastelliertere

Wnungen in einer schwungvollen Linienzeichnung, in Horea dagegen vollere, leuchtende Wnungen, wobei auch grössere Farbkontraste einbezogen sind. Gemeinsam ist jedoch den beiden Werken die Erfüllung der kosmischen Empfindung des universalen Flusses, der Verewigung, des gewellten Horizonts, der Zeit des Mythos, wobei die Musik der Oratorien sich mit der dichterischen Aussage, der sie immer wieder neue Bedeutungen abgewinnt, eng verflechtet.

Expression and colour in Sigismund Toduță's oratoria „Miorița” and „On Horea's traces”

Michaela Caranica Fulea

Summary

Following the achievement of the relation between colour and expression in the two oratoria of Sigismund Toduță, the paper starts from the analysis of the generic idea of the poetical texts, to which the composer reveals the mythical depths: in *Miorița*, the confronting between man and death, in *Horea*, between man and destiny, including the idea of death. If the predominant idea in the *Miorița* is a lyrical one, the idea in *Horea* is more dramatical, resulting from the real impact with the forces opposing the fulfilment of the hero's aim. The colour of the oratoria, in perfect agreement with the expression, according to a discretion and striking sense of shade which is characteristic to the creative spirit of folk verse, will incline towards milder colours, in a marked linearity in *Miorița*, and towards stronger colours, thus implying greater colour contrasts in *Horea*. Both works have in common the achievement of the cosmic feeling of universal flow, of eternity, of the mythical time, the music of the oratoria confronting each other deeply with the poetic verb for which it searches new meanings.

VALENȚE EDUCATIVE ALE LUCRĂRILOR PIANISTICE ALE COMPOZITORULUI S. TODUȚĂ

Ninuca Oșanu-Pop

Una dintre sarcinile de importanță majoră ale învățămîntului muzical românesc o constituie promovarea creației autohtone, care, începînd cu deceniul al 5-lea al secolului nostru, a cunoscut o înflorire fără precedent.

Pe calea afirmării caracterului național în contextul valorilor muzicale universale, cale deschisă de G. Enescu, M. Jora, M. Negreș et al., repertoriul pianistic s-a îmbogățit vertiginos, cuprinzînd lucrări de o uimitoare diversitate, în ciuda izvorului lor comun de inspirație - folclorul național.

Necesitatea efectuării unei selecții în acest vast repertoriu impune profesorilor calitatea de a putea aprecia just atît valoarea artistică a lucrării, cît și potențialul educațional, nu numai în vederea realizării unor progrese în instruirea pianistică, ci mai ales în formarea muzicală a viitorilor interpreți profund atașați cauzei promovării muzicii naționale.

În această privință, lucrările pianistice ale promotorului școlii componistice clujene, Sigismund Toduță, caracterizîndu-se prin excepționale valențe educative, a căror dezvoltare constituie obiectul lucrării de față, ocupă un loc de frunte, atît în repertoriul concertistic, cît și în cel didactic.

În cadrul creației camerale a compozitorului S. Toduță, lucrările pentru pian solo dețin o evidentă pondere numerică față de cele pentru instrumentele de coarde și de suflat, pondere ce poate fi motivată prin familiarizarea și dragostea autorului pentru acest instrument muzical studiat cu asiduitate și rezultate remarcabile sub îndrumarea eminentilor profesori Ecaterina Potino-Negru, la Cluj, și Alfred Cassella, la Roma.

Menționăm că partidele pianistice ale sonatelor de vioară, flaut, oboi, prin marea dificultate a scriiturii și importanțul rol interpretativ, pretind pregătirea de nivel solistic a pianistului acompaniator.

În continuare vom prezenta lucrările pianistice ale compozitorului S. Toduță, ordonate după principiul gradației dificultăților tehnico-interpretative: Terzinen (1976), Suita de cinceze și dansuri românești pentru pian (1951), Passacaglia (1943; revizuire în 1957), Sonatina (1950), Threnia (1971), Freludiu, Coral și Toccata (1973-1974).¹

Terzinen, apărută în volumul „Rumänische Klavierminiaturen für Kinder und Jugendliche” (volum îngrijit de L. Comes, Ed. PETERS, Leipzig, 1976), reprezintă deocamdată unica publicație din preocupările compozitorului de a scrie piese pentru pian de acest gen. De o motricitate mai redusă, lucrarea nu aduce însă o diminuare, ci mai degrabă o potențare a cerințelor de înțelegere a construcției.

Pregătind familiarizarea elevilor cu muzica eliberată de tirania barei de măsură, autorul ne dă un măiestrit exemplu de riguroasă organizare a aparentei libertăți improvizatorice în perfecta simetrie a primelor două strofe.

Diferențierea grafică a frazelor (linie punctată) față de articulația tradițională contribuie la formarea unei concepții clare asupra celor două noțiuni, eliminând confuziile atât de numeroase în acest domeniu. Deși de proporții mai mici, lucrarea urmărește și contribuie eficient la dezvoltarea orizontului de cuprindere a gândirii muzicale a elevilor și la capacitatea acestora de a conduce simultan două planuri sonore diferite.

Compusă în 1951, Suita de cinceze și dansuri românești pentru pian este o lucrare reprezentativă pentru etapa utilizării și prelucrării citatului folcloric. Opțiunea autorului pe baza unei vaste informări și riguroase selecționări - pentru anumite tipuri de teme folclorice reprezentative, care să îmbine forța de expresie cu perfecțiunea formei muzicale, mărește interesul cunoașterii acestei Suite, care prevestește lucrările ulterioare de mare amploare.

Utilizată ca material didactic în învățământul mediu, Su-

ita dezvăluie elevilor frumusețea și bogăția ritmico-melodică a folclorului, contribuind, în același timp, la îmbogățirea paletelor sonore pianistice prin referințele la sonoritatea corală, în piesele nr.1, 4 și 5, sau la cea orchestrală, în piesele nr. 6, 7, 8. Scriitura pianistică a Suitei, bazată pe profunde cunoașteri a posibilităților instrumentului, prezintă uneori remarcabile dificultăți rezultate din densitatea tratării polifonice și conține o serie de elemente necesare dezvoltării tehnico-pianistice a elevilor, ca: independența degetelor, tehnica octavelor, salturi, independența mâinilor (elevent demonstrată în rapidul canon Mosso scherzando din piesa nr.7).

Alături de grija de a păstra autenticitatea și farmecul fiecărei teme, de a construi gradațiile dinamice atât de clar exprimate în text și atât de necesare refuzării fiecărei piese în parte, Suita constituie o minunată ocazie de educare a capacității de construire și cuprindere a unui ciclu întreg. Elevul va fi condus spre conștientizarea și realizarea celor două valuri de creștere: primul culminând cu piesa nr.4, al doilea - prin impetuositatea finalului (piesa nr.8).

Lucrarea care se bucură până în prezent de cea mai mare răspândire - Passacaglia -, face parte din repertoriul a numeroși pianiști români și străini¹. Ea constituie un exemplu al continuării efortului creator al autorului, până la obținerea expresivității maxime, în cadrul unei forme perfecte, prin realizarea mai multor versiuni ale aceleiași lucrări. Apărută în prima sa versiune (1943), dedicată pianistei Anna Voiculescu, Passacaglia era formată din Temă și 11 variațiuni. În versiunea publicată în 1957, autorul modifică substanțial sfârșitul lucrării, adăugând încă două variațiuni și realizând astfel o formă muzicală de un perfect echilibru:

Tema (I), II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII, XIII

1. Din studierea programelor concursului internațional „G. Enescu” - secția pian -, rezultă că această lucrare a fost inclusă în repertoriul 1 r de către pianiști din Austria, Australia, Argentina, Bulgaria, Canada, China, Cehoslovacia, Franța, Finlanda, R.F. Germania, R.D. Germania, Iugoslavia, Polonia, Spania, S.U.A., U.R.S.S., Ungaria, Uruguay.

Variațiunile se leagă ca „o continuă progresie sonoră obținută prin acumulare variațională din ce în ce mai bogată melodic, ritmic, polifonic și armonic”, așa cum arată *P e t r e C o - d r e a n u* în prezentarea discului Electrecord (ECC 0387).

Tema *Passacagliei*, un cîntec de stea caracteristic muzical-afectiv pentru un anumit spațiu-matrice, spațiul mioritic, este expusă de trei voci în mixturi de octave, prevestind până construcția majorității variațiunilor în trei planuri sonore, ceea ce va aduce adoptarea scriiturii pe trei portative. Interpretarea *Passacagliei* presupune, pe lângă agilitate pianistică, și stăpînirea dozejului intensității de la sunetele abia percepute („come un soffio”) pînă la „fff possibile”. Redarea clară a temei - în primul grup de variațiuni prezentă mereu în discant, ca apoi, fiind obiectul unor variații ritmico-melodice, să-și schimbe și locul în spațiul sonor, ca de exemplu la grupul al doilea: tema în bas (var.VI), expusă apoi în vocea mijlocie și necesitînd o reliefare și mai subliniată (var.VII), dublată în discant (var.VIII), într-un dramatic dialog între registrele extreme (var.IX) - constituie unul din primele obiective interpretative.

Educarea gîndirii polifonice, realizarea unor diferențieri nu numai din punctul de vedere al intensității, ci și al timbrului, redarea specificului fiecărei variațiuni, construirea progresiei mereu ascendente în cadrul fiecărui val de variațiuni și al legării celor trei valuri, reprezintă tot ațtea obiective didactice în dezvoltarea muzical-instrumentală a tinerilor pianiști.

Sonatina (per pianoforte, in "antico stile") (1950) ne oferă un alt exemplu al revenirii autorului asupra unor lucrări anterioare. Dacă primă versiune a circulat datorită publicării din anul 1951 (Ed. muzicală, București), considerăm faptul că încă nu s-a editat versiunea a doua drept o adevărată pierdere pentru învățămîntul pianistic românesc. Aducînd unele modificări în privința tensionării momentelor dramatice, a exploatării coloritului diferitelor registre și a paletelor armonice, compozitorul realizează în noua versiune o maximă gîsfire a fiecărei fațete a acestei veritabile bijuterii muzicale.

Pornind de la experiența acumulată de sonatinele semnate

de M. Reger, M. Ravel, M. Negrea, *Sonatina* de S. Toduță prezintă, în pofida modestiei titlului, care sugerează doar proporțiile lucrării, remarcabile probleme pianistice, care motivează înscrierea ei în programa de învățămînt a conservatoarelor. Dificultățile rezultă din densitatea structurii polifonice a scriiturii, care însumează într-un spațiu restrîns 4 sau chiar 5 voci într-o continuă luptă de afirmare, fiecare avînd o fizionomie aparte. Această maximă densitate a materiei sonore a făcut posibilă crearea unei versiuni orchestrale (*Simfonietta*), în care lucrarea se îmbogățește prin diversitatea timbrelor și amploarea sonorității.

Credem că apariția *Simfoniettei*, care trădează pe alocuri originea sa pianistică, nu va prejudicia răspîndirea *Sonatinei*, amîndouă lucrările urmînd să aibă o viață proprie, una constituind un material de investigație și inspirație pentru interpretul celeilalte.

Din considerente de spațiu, ne vedem constrinși a renunța la o privire mai amănunțită asupra celor trei părți (sonată, passacaglia, rondo), care pretind interpretului o meticuloasă studiere a multiplelor aspecte și apoi o expunere de o firească coerență, care să nu trădeze grija pentru detaliu.

În cadrul creației pianistice a compozitorului S. Toduță, *Threnia* (1971) reprezintă momentul de trecere de la poziția neoclasică, adoptată pînă acum, la evidența modernizării a limbajului său muzical, care nu pierde însă nici o clipă legătura cu elementul folcloric - de această dată substanțial transformat.

Aceasta este și motivația pentru care, în ciuda proporțiilor reduse ale acestei lucrări, o considerăm totuși mai dificilă de înțeles și realizat decît cele anterioare. Exprimînd o calmă și gravă meditație, *Threnia* se caracterizează prin desăgurarea polifonică *s e n z a m i s u r a* a textului. Bazată pe un tetracord frigid descendent, atît de caracteristic bocetului, linia melodică principală este însoțită la început de un contrapunct în mixturi de terțe, apoi cele două voci - care dezvoltă în cadrul impus al optimilor o melodică din ce în ce mai independentă - cîștigă în importanță. Asocierea unei a treia voci investighează acordurile rezultate (pre-

mentind mari dificultăți de extensie) cu un rol egal ca importanță cu cel al temei, contribuind la realizarea momentului culminant al lucrării. În încheiere, țesătura polifonică se rarefiă treptat și face să transpară, simbolizând parcă un infinit omagiu, anagrama B.A.C.H.

În 1974, compozitorul S. Toduță a îmbogățit literatura pianistică cu o nouă lucrare; ea a strănit de la bun început un viu interes în rândurile interpreților români. Concepută în genul tripticului franckian (Preludiu, Aria și Final, Preludiu, Coral și Fuga), Preludiu, Coral și Toccata este o lucrare de mari proporții și de o deosebită dificultate tehnico-interpretativă.

Preludiul pare a fi o evocare pianistică a renumitului Preludiu la unison de G. Enescu. Prezent în lucrările anterioare (vezi Suita de cîntecă și dansuri populare românești - piesa nr. 5, Pasacaglia, Sonatina, p. a II-a), unisono-ul apărca ca expresie a pietății autorului față de nobila simplitate a temelor folclorice alese. De această dată însă, autorul compune o linie melodică „în caracter național” de o asemenea concentrație a expresiei, încît „acompaniamentul” nu mai este nici necesar, nici posibil. Interpretul trebuie să se concentreze la maximum asupra desfășurării orizontale a textului, cultivîndu-și sensibilitatea față de expresivitatea melodiei - foarte cromatizată -, progresiile ritmice și dinamice, rubato-ul specific.

Partea de mijloc a lucrării, Coralul, despre care B. Laga ar fi spus că izvorăște din „ancestralul suflet românesc în ultimele sale adîmuri”² este una din cele mai sublime pagini din creația compozitorului. În perfect echilibru față de celelalte două părți, piesa este constituită dintr-un dialog între tema coralului - redată la unison în registrul grav, ceea ce pare a-i sublinia caracterul arhaic - și generosul comentariu armonico din discent, ce răspunde fiecărei fraze, exprimînd un profund conținut filozofic.

Toccata, lucrare care, datorită conținutului dramatic și

2. B. Laga, Trilogia culturii, Fundația pentru literatură și artă, București, 1944, p. 167.

strălucirii scriiturii instrumentale, se poate interpreta și separat, reprezintă o încununare firească și necesară a ciclului și pretinde interpretului o tehnică transcendențială de nivelu toccatelor de Debussy, Ravel, Prokofiev, etc. Asemănător scriiturii pianistice a părții a III-a a Sonatei sale pentru flaut și pian, S. Toduță creează, în cadrul impus al mișcării tipice de rapidă alternanță a mîinilor, simuase linii melodice interioare, astfel încît lucrarea necesită depășirea virtuozității spre o exprimare muzicală dramatică. Partea mediană a Toccatei, un moment de „răgaz” ce evoluează pe trei planuri sonore, acumulează energii care vor erup în repriză și codă într-o sonoritate grandioasă.

În mod evident, monumentală lucrare Preludiu, Coral și Toccata reprezintă un moment de apogeu în activitatea creatoare a compozitorului, o creație care se va impune în rîndul capodoperelor literaturii pianistice.

În concluzie, considerăm că lucrările pianistice ale compozitorului S. Toduță constituie un material muzical de o excepțională eficiență educativă, utilizabil în învățămîntul mediu și superior. Studiul aprofundat și sistematic al acestor lucrări aduce o valoroasă contribuție atît la formarea și dezvoltarea concepției interpretativ-artistice (gîndirea polifonică, construirea formei muzicale, simțul proporției și gradațiilor, sensibilitatea dinamico-timbrală), cît și la o instruire tehnico-pianistică menită să asigure atingerea nivelului de măiestrie artistică.

Potentiels éducatifs des oeuvres pianistiques du compositeur S. Toduță

Ninuca Oșanu-Pop

Résumé

Présentes dans le répertoire de concert chez nombre de pianistes roumains ou étrangers, les oeuvres pianistiques du compositeur S. Toduță peuvent être considérées aussi en tant qu'oeuvres à but didactique dans l'enseignement lyéal et supérieur ayant d'exceptionnels potentiels éducatifs tant pour ce qui est du développement de la technique et de la maîtrise

pianistique - l'auteur étant un bon connaisseur des ressources sonores de l'instrument - que, surtout, pour ce qui est de la formation du futur musicien, chaque pièce combinant la valeur artistique du contenu, basé sur des thèmes folkloriques de la plus pure et noble essence, avec la perfection de la forme musicale.

Der erzieherische Wert der Klavierwerke von S. Toduță

Ninuța Oganu-Pop

Zusammenfassung

Die Klavierwerke des Komponisten S. Toduță, die in die Konzertrepertoires zahlreicher rumänischer und ausländischer Pianisten aufgenommen sind, können auch als Schulwerke für die Mittel- und Hochschule bewertet werden. Sowohl in bezug auf die Entwicklung der Technik und der Meisterschaft des Pianisten - der Autor ist ein gründlicher Kenner der klanglichen Möglichkeiten des Instrumentes - als auch insbesondere in bezug auf die Bildung des angehenden Künstlers, sind die Klavierwerke von S. Toduță von ausserordentlichem erzieherischem Wert, dem Umstand zu Folge, dass jedes einzelne Stück die künstlerische Aussage des Inhalts, der auf folkloristischen Themen reinster und edelster Substanz fusst, mit der Perfektion der musikalischen Form verbindet.

Educational valencies of composer S. Toduță's piano works

Ninuța Oganu-Pop

Summary

Enlisted in the concert repertoire of many Romanian and foreign pianists, S. Toduță's piano works may be also regarded as works with didactic aim in highschools and conservatoires, with exceptional educational valencies both with respect to the development of piano technique and craftsmanship - the author being a profound knower of the instrument's sonorous resources - and with regard to the formation of the future musician, each piece blending the artistic value of the contents, based on folkloric themes of the purest and noblest essence, with the perfection of musical form.

MESAJUL ESTETIC AL BAROCULUI MUZICAL OGLINDIT ÎN ANALIZELE LUI S. TODUȚĂ ASUPRA LUI J. S. BACH

Ștefan Anghel

Prodigiousul tratat de compoziție al lui S i g i s m u n d T o d u ț ă își propune „ca inițierea în domeniul compoziției să plece de la acest capitol, al barocului - primul mare aliniat din istoria muzicii culte care a reușit să realizeze fuziunea desăvirgată între conținut și formă, între idee și întruparea ei morfologică, în domeniul muzicii instrumentale”.² Intenția autorului de a începe tratatul de compoziție odată cu perioada barocului este întru totul întemeiată, atât prin experiența artistică acumulată de această epocă a istoriei muzicii cît și prin valabilitatea teoretică a concepțiilor ei filozofico-estetice și estetico-pedagogice, barocul muzical fiind un moment istoric mai mult decît fertil pentru întreaga cultură europeană, inclusiv pentru dezvoltarea culturii estetice muzicale.

Prezentarea exhaustivă a problematicei barocului muzical, centralizarea acesteia pe perioada G e n i e z e i t și, mai concret, pe creația lui J. S. B a c h ridică necesita-

1. S i g i s m u n d T o d u ț ă, Formele muzicale ale barocului în operele lui J. S. Bach, Ed. muzicală, București; vol. I, 1969; II, 1973 (în colaborare cu H a n s P e t e r T u r k); III, 1978 (în colaborare cu V a s i l e H e r m a n). Tratatul este planificat și sistematizat pe cinci volume ce cuprind unprezece cărți (1. Forma mică bi- și tristrofică în Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach, 1725; 2. Forma mică mono-, bi- și tristrofică în 12 Preludii mici și 6 Preludii mici; 3. Invențiunile la două voci; 4. Invențiunile la trei voci; 5. Variatiunea; 6. Rondoul (inițial Suita); 7. Suita; 8. Concertul; 9. Sonata; 10. Clavecinul bine temperat, vol. I; 11. Clavecinul bine temperat, vol. II). Cu toate că autorul declară cu modestie și în mod expres: „Cartea noastră nu este un tratat de compoziție” (vol. I, p. 21), problema tinutei științifice și pedagogice ca un tratat de acest gen stă în afara oricărei discuții.

2. S. T o d u ț ă, op. cit., vol. I, pp. 31-32.

tea alcătuirii unui sistem riguros de cercetare și analiză. Investigând sistemul tratatului de compoziție, putem deslăși prezența în el a unor serii de parametri teoretici și practici, de analiză, de sinteză și de explorare perspectivală pe care le putem grupa astfel:

1. Parametrii intrinseci (teoretici și practici) ai sistemului analitic. S. Toduță își dublează planul de investigație, referindu-se la teoriile socio-estetice și estetico-pedagogice ale perioadei barocului, atât pe plan teoretic cât și pe plan practic-artistic. Întîlnim astfel sumarul pretențiilor la definițiilor și conceptelor teoretice asupra barocului muzical, concepții și noțiuni care provin fie din perioada analizată, fie din epocile următoare, inclusiv pînă astăzi; iar analizele practice sînt realizate - pe parcursul celor trei volume apărute pînă în prezent - în mod concret pe creația bachiană. Menționăm că aceste analize, deși sînt concepute în mod riguros ca analize de forme muzicale, proprii unui tratat exigent de compoziție cu accente eminate stilistice, nu sînt lipsite nici de momente ale unor cercetări interdisciplinare, invocînd, aproape în fiecare pasaj, referințe asupra mesajului estetic, asupra trăsăturilor estetico-educative ale lucrărilor analizate și, nu în ultima instanță, referiri asupra etosului muzical bachian, etos definitoriu pentru conținutul epocii baroce.

2. Parametrii extrinseci (sintetici și anticipativi) ai sistemului analitic. Pe lîngă analizele intrinseci ale teoriilor și conceptelor ce vizează barocul, precum și pe lîngă analizele concrete, morfologice, ale formelor muzicale, Sigismund Toduță elaborează în cadrul sistemului său de analiză și numeroși parametri istorico-structurali, care vizează sintetic sau anticipativ evoluția muzicii și a teoriei sale pe întreg parcursul istoriei culturii, realizînd - în ultima instanță - o îmbinare fericită a analizei structurale și istorice, atât pe plan teoretic cât și pe planul analizei.

Funcționalitatea parametrilor analitici are deci caracteristici triple: a) prin fuzionarea elementelor teoretice și practice ale analizelor, autorul reușește să dea definiții intrinseci asupra conținutului și formei ba-

chiene; b) pe baza experienței acumulate, privind teoriile și analizele anterioare barocului muzical, autorul prezintă și o sinteză remarcabilă asupra nivelului de cunoaștere și însușire teoretică și practică a barocului muzical și, în special, a creației muzicale bachiene. Această sinteză nu este însă o simplă juxtapunere a diferitelor concepte și definiții, ci reprezintă calitățile unui adevărat *summa*, evidențiind momentele pozitive, teoretice și practice, și combătînd analizele nereușite sau deplasate care s-au făcut simțite, în mod inerent, atât în perioada propriu-zisă a barocului, cât și mai tîrziu (inclusiv astăzi), în cadrul diferitelor reflexii teoretizante asupra acestuia. Sinteza, deci, este o sinteză critică, asigurînd un pedestal autentic pentru realizarea noilor analize în conformitate cu comenzile muzicologice contemporane; c) analizele intrinseci și sintezele autentice asigură pînă la urmă realizarea unor considerații *perspective*, cel puțin sub dublu aspect: mai întîi, perspectivele continuării cercetărilor analitice desfășurate de către autor, ceea ce asigură tratatului un caracter operațional practic nu numai în însușirea stilului baroc, dar și în asigurarea unor deprinderi creative în sensul dialecticii dintre tradiție și inovație; în al doilea rînd, perspectivele apar în urma acestor considerații analitice și sintetice, inclusiv pe plan teoretic, deschizînd perspective noi în cadrul analizelor rigurose stilistice și în cadrul cercetărilor interdisciplinare muzicologice, estetice, semiologice și semantice.

În cadrul acestui minuțios sistem de analiză, Sigismund Toduță pornește de la necesitatea definirii conținutului epocii baroce. Barocul, precum rezultă și din investigațiile tratatului, este o noțiune mult controversată atât din punct de vedere istoric și stilistic, cât și din acela al complexității genurilor artistice.

Iată numai cîteva dintre controversalele care, pînă la urmă, supradetermină conceptul baroc, încercîndu-l cu un conținut dinamic aproape nedefinibil:

- Barocul este (sau nu) un mod de zăgăvire, un curent, un stil sau o manieră de creație universal valabilă?

- Barocul apare (sau nu) ca noțiune echivalentă cu concepțiile Renașterii, ale umanismului și clasicismului, cele din urmă avînd pretenția de a defini perioade artistice aproape concomitent existente cu cea a barocului?

- Barocul este (sau nu) o sinteză a perioadelor anterioare (inclusiv Renașterea, clasicismul francez și umanismul german), sau este o perspectivă a viitoarelor curente și, înainte de toate, este (sau nu) o premisă a iluminismului?

- Din punct de vedere istoric și al dezvoltării istorice, barocul este (sau nu) o rezultantă tardivă a evului mediu, sau este conștiința mai mult sau mai puțin directă a reformei sau a contrareformei?

- Barocul este (sau nu) o sinteză compactă sau o perspectivă multilaterală, în sensul totalizării rezultatelor culturale-artistice medievale și renascentiste, respectiv al polarizării sensului lui *d u p l e x v e r i t a s* medieval, între cultul sacral și profan?

Am putea continua girul acestor controverse care se condiționează, în ultimă instanță, în antinomii, obligîndu-ne în mod pertinent la opțiuni și decizii științifice.

În cadrul acestor alternative, Sigismund Toduță definește barocul mai întîi în mod extrinsec, și apoi intrinsec.

Definiția extrinsecă a barocului se realizează cu ajutorul parametrilor sintetici și perspectivali. La întrebarea „Ce este barocul?”, autorul citează critic și sintetic cele mai reprezentative teorii contemporane și moderne asupra barocului. Din aceste juxtațiuni de citate, alese cu maxim discernămint, rezultă cu prisosință metamorfoza calitativă a noțiunii de baroc, atît în sens cultural-istoric și artistic-muzical. Punctîndu-se minuțios momentele de apariție a noțiunii incipiente, ce denotă o formă neregulată, asimetrică, iar, mai tîrziu, conținutul logicii și al figurilor silogistice ale evului mediu, se subliniază caracterul peiorativ, capricios și artificial al termenului. Sensuri peiorative asupra noțiunii de baroc întîlnim și în concepții muzicologice ale vremii. În acest sens citează S. Toduță pe R o u s s e a u : „muzica barocă se caracterizează prin armonia confuză, încălcată de modulații și disonanțe, melodia aspră și nenaturală, intonația dificilă și mig-

careă silită”³. Autorul remarcă pe bună dreptate împotrivirea reprezentanților viitorului stil galant, care apare ca o antiteză a barocului muzical. De asemenea, teoriile lui H. Wölfflin⁴ mai întîi ideea de bază wölffliniană potrivit căreia „barocul apare ca o treaptă mai recentă a Renașterii”⁵; se examinează apoi antinomiile lui Wölfflin: 1. de la linie la pictural; 2. de la planuri la adîncime; 3. de la unitate la diversitate; 4. de la forma închisă la forma deschisă și 5. de la claritate absolută la claritate relativă⁶. Acesta analiză arată elocvent necesitatea aplicării nuanțate a unei teorii valabile într-un domeniu pentru alt domeniu. Bunăoară, constatările lui Wölfflin vizează înainte de toate artele plastice, iar nu muzica. Tocmai de aceea, S. Toduță ne atrage atenția asupra unor tendințe vulgarizatoare apărute în istoria esteticii, care au căutat aplicarea rigidă a acestor antinomii în și pentru muzică. Din observațiile autorului rezultă necesitatea submuștrii tuturor acestor parametri, pentru înțelegerea clară a mesajului estetic muzical din epoca barocului. Neținînd cont de caracterul pe alocuri antiistoric al teoriei wölffliniene, care aplică sistemul său analitic oricui stemporal, pe oricare punct de culminație al istoriei culturii și artelor, polarizările acestuia au adus multe prejudicii, inclusiv barocului muzical.

Dezvoltînd succint observațiile lui S. Toduță, ne dăm seama că o trecere de la primul clasicism (Renașterea) la baroc nu poate însemna din punct de vedere muzical *t r e c e r e e d e l a l i n i a r l a p i c t u r a l*, cu atît mai mult cu cît *A r e n o v a* și, mai ales, clasicismul francez muzical nici nu a fost „linear” în sensul polifonic al cuvîntului baroc, iar

3. J. J. R o u s s e a u, *Dictionnaire de musique*, 1767; cf. S. T o d u ț ă, op. cit., vol. I, p. 13.

4. H. W ö l f f l i n, *Renaissance und Barock, eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, München, 1888; cf. și H. W ö l f f l i n, *Principii fundamentale ale istoriei artei*, Ed. Meridiane, București, 1968, pp. 28-30.

5. S. T o d u ț ă, op. cit., vol. I, p. 12.

6. Ibid.

barocul nu a devenit "pictural" în sens monodic-acordic, ci, dimpotrivă, mișcarea - forța motrice a barocului - va scoate în evidență tocmai "polilinearitatea" noului stil. De asemenea, tranziția de la planuri la adîncime nu va însemna o simplă dezvoltare a "perspectivei" muzicale, deci a tonalității, ci va reprezenta un nou stil muzical, construit eminamente pe multitudinea planurilor care vor revendica egalitatea lor intrinsecă, în loc de o subordonare în "adîncime". Mai departe, de la forma închisă la forma deschisă, se observă de asemenea un transfer foarte relativ în cadrul barocului muzical, care nu poate fi echivalat cu trecerea de la formele compacte, mici, ale Renașterii, la formele mari, gigantice, ale barocului, deoarece caracterul deschis al acestor forme mari nu va însemna nicidecum lipsa de coerență internă a noii structuri, ci, dimpotrivă, față de micile construcții renascentiste, structurate printr-o simplă juxtapunere, noile structuri mari ale barocului vor avea un caracter "închis", în sensul desăvîrgit al creației compozitive. De asemenea, trecerea de la unitate la diversitate trebuie să fie și ea înțeleasă doar ca mutație mutand u m, deoarece diversitatea acestor forme mari despre care putem vorbi în perioada de apogeu a barocului se referă la forme artistice construite cu un maximum de economie motivică și tematică; diversitatea lor se poate referi doar la modul de prelucrare variat și aproape inepuizabil al figurilor, motivelor și temelor. (Notăm, totodată, că apariția acestui stil gigant nu exclude practicarea și în continuare a formelor mici, inclusiv la Bach, ci, dimpotrivă, creația bachiană este întemeiată din punct de vedere educativ și estetic tocmai pe noile structuri mici ale barocului, structuri cu prezentarea cărora încep și analizele lui Sigismund Toduță în tratatul său de compoziție). Și, în fine, în tendința de la claritate absolută la claritate relativă, muzica barocului va avea cu totul alte amprente stilistice și estetice decît cele proprii artelor plastice (inclusiv arhitecturii). Dacă ne gîndim la construcția melodică, polifonică, armonică și ritmică a barocului muzical, constatăm realizarea de către această muzică a

unei accesibilități sensibile, depline și adecvate, în ciuda construcției - incomparabil mai complicată decît cea a Renașterii. Ba, mai mult, tocmai această accesibilitate și clarviziune a barocului muzical asigură supremația ei legitimă față de valorile estetice ale tuturor celorlalte genuri artistice din baroc; butada lui Leibniz, în conformitate cu care "muzica este însăși barocul"⁷, confirmă pe deplin justetea premisei autorului de a începe prodigiousul său tratat de compoziție tocmai cu această epocă.

Considerațiunile perspectivele ale autorului asupra mesajului estetic al barocului transpun în mod foarte fin antinomiile wölffliniene în sfera muzicii, pornind de la melodie, polifonie și armonie, pînă la ritmul barocului muzical.

a) "Melodia bachiană cuprinde imaginea sinoptică a culturii muzicale europene. Sintetizează, într-un sens larg, eforturile unui lung gir de teoreticieni care au încercat să lămurească esența științifico-filosofică a muzicii. Intonația unor teme de fugă, care evocă etosul medieval al lui Cantus planus, tiparele internaționale de Meister- și Minne-Gesang, împreună cu Coralul protestant, reprezintă cele trei surse, izvorul curat, sava de viață din care crește și se reînnoiește mereu melodia bachiană. În această sinteză - în care sînt acumulate perspective și adîncimi milenare - se întrepătrund cele două capitole: muzica sacra și muzica mîndă, modelată de spiritual creator bachian"⁸

b) Acsleagi constatări edificatoare le întîlnim și cu privire la polifonia bachiană: "Concepția polifoniei bachiene, în crustată pe un fond armonico-funcțional, înseamnă o vertebrire a muzicii pe coloana tonalității, fundamentate pe binomul major-minor. Iegînd din Renaștere, arta sunetelor a fost întîmpinată de auroa unui ev nou și, odată cu moștenirea bachiană, a intrat în perioada luminilor. În acest proces de evoluție, sînt hotărîtoare nu atît mijloacele fonice sau sistemele tona-

7. Idem, p. 31.

8. Idem, pp. 300-301.

lei gândirea s-a înnoit"⁹.

c) Iar apoi, după o cuprinzătoare investigație teoretico-practică asupra armoniei bachiene, autorul conchide: „Oglinind principiul unității tonale prin debutul și terminarea piesei în aceeași tonalitate, principiul varietății intervine să introducă oscilații și tensiuni prin îndepărtare de la tonalitatea de bază, cu ajutorul modulației. Gradul oscilațiilor tonale - obținut prin modulații și inflexiuni modulatorii - variază după conținutul, natura și particularitatea motivicii, precum și după extensiunea piesei. Aspectele diferite ale armoniei bachiene subliniază parametrii principali ai acestui important mijloc de expresie. Ele reprezintă o lume de inepuizabile bogății revelatorii. Desprinse chiar din ansamblul creației, *Freilüdigkeiten* mici singure atestă sensul cuvintelor prin care *Beethoven* îl cinstea pe creatorul de la *Thomas-Kirche*, ca pe *„Prințul armoniei“*.”¹⁰

d) Și, în fine, pedestalul traverselor *ritmice* - metrice bachiene este analizat cu aceeași profunzime sintetică: „Intonația viguroasă, robustă, proporțiile monumentalității, pulsația sevei de viață cuprinsă în ritmurile de proveniență de dans, momentele elevate de meditație, opririle în ipotezele introspecției; iată o seamă de profiluri care își găsesc echivalent în imaginile ritmico-muzicale.”¹¹

Aceste câteva citate privind considerațiunile perspectivele ale autorului asupra muzicii bachiene sînt întemistate pe fundalul general al epocii baroce, în sens cultural-artistic și filozofico-ideatic. Conținutul idelilor autorului cu privire la melodia, polifonia, armonia și ritmica bachiană elucidează inclusiv opțiunile sale în legătură cu antinomiile controversante ale barocului, amintite la începutul incursiunii noastre. Din aceste concluzii rezultă cu prisosință că:

- barocul muzical este deopotrivă un mod de zugrăvire de sine stătător, un curent cultural-artistic și un stil coerent și eminamente autentic, care nu trebuie generalizat (și nici

9. Idem, p. 309.

10. Idem, p. 357.

11. Idem, pp. 357-358.

nu se poate generaliza) atemporal, ca valabil pentru toate perioadele istoriei muzicii.

- barocul apare la același grad de generalizare cu noțiunile Renasterii, ale umanismului și primului clasicism, singura deosebire fiind aceea că barocul denotă din punct de vedere stilistic și estetic o perioadă culminantă *eminamente muzicală* a culturii europene. Iar caracterul conștient și independent al artei componistice baroce se observă și în afirmațiile lui J. S. Bach - precum și în cele ale fiilor săi - asupra construcției noului stil muzical ca o construcție de sine stătătoare. O asemenea delimitare o întâlnim la Ph. E. Bach față de concepțiile lui Rameau: „puteți afirma cu voce tare că principiile mele și ale regretatului meu tată sînt anti-rameau-iste”.¹² Această delimitare față de orientarea lui Rameau apare în analizele lui S. Toduță, care deosebesc în mod radical concepția lui Bach - dominată de simbioza principiului vertical-orizontal bazat pe *basso continuo* - față de coloanele sonore verticale-acord - rezultate prin etajare de terțe pe o notă fundamentală, guvernate în înălțuirea lor de „*basse fondamentale*”, la Rameau.

- pentru rezolvarea controverselor ce vizează sinteza, caracterul istoric respectiv polarizant al mesajului barocului muzical, considerațiunile finale ale autorului cu privire la *textura muzicală* bachiană se împletesc armonios cu răspunsul dat, la începutul tratatului său, la întrebarea: „Ce este barocul?”. Insistînd asupra polemicilor muzicii italiene, în legătură cu „*prima și secunda pratica*”, arată: „*Prima pratica și secunda pratica*, - *stylus gravis* și *stylus luxurians*; noțiuni care se împletesc la hotarul unui *fin de siècle*. Prima încheie efortul unei lungi perioade de acumulare, începută cu organum, diafonia, falso-bordone, *gymel* și culminînd în *ars perfecta*, iar a doua, pornind la drum cu monodia, basso-continuo, opera, oratoriul, concertul etc. se îndreap-

12. Din scrisoarea lui Ph. E. Bach către Kärnberger; cf. S. Toduță, op. cit., vol. II, p. 48.

tă către obiectivele care duc spre marea sinteză săvîrșită de Bach și Händel."¹³

Așadar, barocul nu este o simplă sinteză a celor două practici, ci polarizează ideea lui *d u p l e x v e r i t a s m e d i e v a l*, a cărei discrepanță s-a resimțit și în arta Renasterii, iar formularea acestei dihotomii devine conștientă la Bach însuși, care a stabilit finalitatea muzicii astfel: „slava lui Dumnezeu și delectarea sufletului”.¹⁴ Deci: conștientizarea cultului bisericesc dar și a necesității hedonistice muzicale.

Tochmai această dublitate a muzicii bachiene explică și perspectivele istorice ale barocului muzical: transferul său inevitabil în viitoarea epocă a culturii și artei europene, înspre iluminism și, mai departe, pînă în epoca noastră.

Comunitatea barocului muzical și, în special, a creației bachiene cu ideile luminate se observă atît pe planul valorificării întregii moșteniri culturale din evul mediu, precum și pe planul verificării în fața rațiunii a tot ce era mai valoros din epocile anterioare. Această comunitate se remarcă în sens perspectival prin conștientizarea și modernizarea simbolurilor medievale, pe de o parte, precum și prin aplicarea teoriei afectelor și a hermeneuticii luminate, pe de altă parte.

S. Toduță prezintă un întreg arsenal de studii teoretico-analitice de epocă și contemporane menite să justifice prezența conștientă a simbolurilor în opera bachiană. Filonul este urmărit de la estetica pitagoreică pînă la simbolica medievală, inclusiv la aplicarea unor semnificații simbolice de către Bach. Recapitulînd cercetările asupra simbolurilor bachiene, autorul îl citează pe Fr. Blume și conchide că simbolurile numerice pot avea cel puțin trei semnificații: „1) un număr poate asuma, cîteodată, o semnificație alegorică; 2) cîteva numere, în sensul doctrinei numerelor sacre, pomenite de la St. Agostino și adoptate de Luther, cîntă semnificația simbolurilor cu valoare teologică; 3) numerele pot avea o semnificație ocultă, cabalistică, sau pot

13. S. Toduță, op. cit., vol. I, p. 13.

14. S. Toduță, op. cit., vol. II, pp. 29, 87.

evoca un mister fictiv, care se apropie de natura unui joc de salon etc.”¹⁵

Pe lîngă corelațiile muzicii bachiene cu simbolurile matematice, întîlnim și alte modalități de generalizare alegorică, de exemplu: „simbolul numerelor, alfabetul numerelor, simbolul literelor muzicale, secția a urea, acordajul temperat, principiul contrapunctului permutativ, chiasma s, simbolul afectelor etc.”¹⁶

Pentru ilustrarea cîmpului vast și diversificat al simbolurilor în muzica bachiană, amintim în mod special cercetările lui Schweitzer¹⁷, alături de alte analize, din care rezultă folosirea desenului melodic al partiturii în sens de imagine simbolică, așa ca „grafica melodiei care însoțește cuvintele din *Missa in si minor* și *Pleni sunt coeli et terra gloria ejus*, în care cuvîntul «cer» este plasat în virful desenului melodic, cuvîntul «pămînt» - în adînc, cuvîntul «gloria» descrie o apogiatură neaccentuată, iar toată melodia este construită în așa fel ca sunetele să aibă o configurație de pilnie; și în centrul acestui cosmos muzical este așezat cuvîntul «ejus»”.¹⁸ O alegorie bachiană a simbolului literelor muzicale este tocmai aplicarea motivului B A C H, care apare pînă și în ultima sa capodoperă, *Arte fugii*, ca o modestă semnătură a întregii sale opere de o viață.

Simbolurile au deci la Bach o importanță idealică și de mesaj pronunțată. În mod întemeiat spune A. Schering că „idealul artistic al lui Bach a fost imbinarea celor două laturi caracteristice muzicii sale: cea sonoră și cea simbolică, spre a crea o unitate desăvîrșită în contopirea ideii cu

15. Fr. Blume, *Lo stato attuale degli studi su Bach*, în: *Nuova Rivista Musicale Italiana*, III, nr. 3, 1969, pp. 389-390; cf. S. Toduță, op. cit., vol. II, p. 80.

16. S. Toduță, op. cit., vol. II, p. 72.

17. A. Schweitzer, *Johann Sebastian Bach*, Ed. Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1963; cf. în special cu cap. XX, *Dichterische und malerische Musik*, pp. 388-405.

18. L. Erdvay E., *Be-tók kultúrája világa* (Lumea poetică a lui Bartók), Ed. Szépirodalmi, Budapesta, 1971, p. 125.

matéria".¹⁹

Simbolica muzicii bachiene este împletită, cu multă forță de convingere artistică, cu retorica muzicală - alt element al mesajului muzical baroc. Bazându-se pe tot ce era mai valoros în evoluția retoricii generale, de la Cicero și pînă în epoca barocului, retorica muzicală e aplicată de către Bach în virtutea cerințelor raționale ale iluminismului. Astfel, retorica bachiană primește prohnunțate tente hermeneutice, întrebuintînd întregul arsenal al tropilor muzicali medievali și renascentiști. Acești tropi, însă, devin convenționali, conștientizați și raționalizați. În capitolul despre *Figurk*, S. Toduț atrage atenția asupra încălcării convențional-raționale a tropilor, cum ar fi: *E k p h o n e s i s* -ul, în care saltul ascendent de șextă mică exprimă punctul culminant dramatic și mijlocește efectul bucuriei, sau *A n t i t h e t o n* -ul, care marchează o figură retorică plină de tensiune.²⁰

Legătura tropilor muzicali cu retorica poetică este evidențiată foarte clar de către autor: „dacă teoria figurilor din *Musica poetica* este o parte a contrapunctului, corelarea ei cu retorica muzicală - purtătoare a unor reflexe sufletești (R. D a m m a n n) - va primi o dimensiune nouă. Această dimensiune este rezultată din lumea afectelor, altoită pe tehnologia muzicală; asigură o valoare cu totul remarcabilă noțiunii pe care o identificăm prin Bach-pedagogul.”²¹

Așadar, elementele retorice ale muzicii bachiene legate de hermeneutica iluminismului reclamă alți doi parametri ai creației sale, vizînd conținutul său emoțional, precum și dezideratele sale educative.

Teoria iluministă, bazată pe comanda socială estetică a exprimării sentimentelor, pretinde artelor - și în special muzicii - un conținut emanentă afectiv. Fără să intrăm în detalii, amintim numai filomul cartezian, care, pornind de la a-

19. A. S c h e r i n g, *Das Entstehen der instrumentalen Symbolwelt*, în: P. J. B., 1936, pp. 15-30; cf. S. T o d u ț ă, op. cit., vol. II, p. 67.

20. S. T o d u ț ă, op. cit., vol. II, p. 91.

21. H. W. E g g e b r e c h t: *Zum Figur-Begriff der Musica Poetica*, în: *Archiv für Musikwissenschaft*, XVI, p. 53; cf. S. T o d u ț ă, op. cit., vol. II, p. 92.

naliza pasiunilor sufletului (*Les passions de l'âme*)²², ajunge la dezideratele formulate de J. M a t t h e s o n în cunoștința sa operă *Der vollkommene Capellmeister*.²³ În ultima instanță, teoria a f e c t u l u i se bazează pe binomul bucurie-tristețe²⁴, binom care deschide eventaul uriaș al sentimentelor subnuanțate, prezente în operele muzicale. Acest binom se polarizează la Bach în sensul ambivalențelor efective ale muzicii sale, exprimat chiar de el însuși „pentru slava lui Dumnezeu și delentarea sufletului”. Astfel, sentimentele metamorfozate muzical în creația bachiană au darul de a exprima aist mesajul primei practici renascentiste, oit și celui de a doua, promovate însă de la M o n t e v e r d i. Desigur, în cadrul acestor polarizări, întîlnim la amîndoi polii raportului (sacral și profan) varietatea subnuanțată a exprimării bucuriei și tristeții, de la accente robuste ale muzicii populare și pînă la transcendentalele muzicii culte a vremii.

Imperativul educațional al muzicii bachiene este strîns legat de maniera simbolurilor, de teoria afectelor, precum și de retorica figurilor poetico-muzicale. Despre retorica bachiană se arată că, „dintre cele trei posibilități ale obiectivelor retorice - d o c e r e, m u o v e r e și d e l e c t a r e -, Bach subliniază două: d o c e r e și m u o v e r e”.²⁵ Acest citat din A. S c h m i t z scoate în evidență funcția cacteristică, (m u o v e r e) precum și funcția educativă (d o c e r e) a muzicii bachiene. Trebuie să adăugăm prezența și a funcției hedonistice, de delectare omniprezentă la Bach, ceea ce este justificat și în spusele lui: „delectarea sufletului”.

Bach se consideră înainte de toate muzician educator, fapt

22. R. D e s c a r t e s, *Les passions de l'âme* (1649), vezi trad. rom. în: *Descartes*, Colecția „Texte filosofice”, București, 1952, pp. 181-201.

23. J. M a t t h e s o n, *Der vollkommene Capellmeister* (1739).

24. G. F r o t s c h e r, *Die Affektenlehre als geistige Grundlage der Themenbildung*, în: J. S. Bachs, în: E. J. B., 1926, p. 92; cf. S. T o d u ț ă, op. cit., vol. II, p. 71.

25. A. S c h m i t z, *Die Bildlichkeit der wortbetundenen Musik J. S. Bachs*, Ed. Schott's Söhne, Mainz, 1950; cf. S. T o d u ț ă, op. cit., vol. II, p. 70.

ce este confirmat și prin lucrările sale eminamente pedagogice, cum ar fi, printre altele, și volumul Clavierbüchlein für Anna Magdalena Bach. În indicațiile sale pentru invențiunile la două și trei voci scrie: „îndrumarea prin care se încearcă a se indica iubitorilor de pian, dar mai ales învățăcelilor, arta cântatului cantabil și de a li se da un puternic impuls pentru studiul compoziției”²⁶.

Se observă ușor îmbinarea calităților estetice („arta cântatului cantabil”) cu valențele educative („de a da un puternic impuls pentru compoziție”) - toate acestea fiind într-o corelație cuprinzătoare cu arta componistică și interpretativă. De asemenea, lucrările cuprinse în cele două volume Wohltemperiertes Clavier au, și ele, valențe educaționale în vederea acomodării pe multiple planuri cu noua muzică, în sens componistic și interpretativ, chiar tehnologic („Plan bine temperat”).

Preocupările muzicienilor barocului în domeniul pedagogiei muzicale sînt cunoscute. Importanța muzicii bachiene constă tocmai în desemnarea celor mai adecvate modalități pedagogice pentru educația estetică în și pentru muzică, iar apoi prin muzică. S. Toduț scoate în evidență primordialitatea valențelor estetice educative ale activității creative și pedagogice bachiene, confruntându-le cu preocupările contemporanului său J. J. Fuchs. „Ambele concepții sînt ancorate în cultura muzicală europeană: Bach își fundamentează metoda pe marea tradiție medievală, pe realitatea vie a coralului protestant și pe căuceririle Renașterii. Fuchs se îndreaptă, de asemenea, spre marea tradiție muzicală a secolului XVI, dar realitatea artistică vie o substituie cu schema neînsuflețită a cantus-firmus-ului (...) Bach explorează drumul muzicii instrumentale, pregătind vizinea unei Klangerwelt a viitorului, în timp ce Fuchs drează traiectoria de recurgere la sursele sonore vocale, prin excelență, ale muzicii din perioada Renașterii. Obiectivul lui Bach se îndreaptă spre tipul creator al Tondich-

ter-ului, în timp ce Fuchs îngustează orizontul muzicianului la un Handwerker - Artifez”²⁷. Din confruntarea edificatoare rezultă cu prisosință caracterul progresiv al desideratului pedagogic bachian, potrivit căruia muzica trebuie să devină o creație artistică ce depășește net nivelul concepțiilor medievale și chiar renascentiste asupra muzicii, fără de care muzica ar rămîne un simplu artizanat.

Prezentarea componentelor mesajului estetic al barocului muzical în creația bachiană nu este însă o investigație extensivă, care se referă numai la desideratele teoretico-ideice ale vremii și ale concepției lui Bach. Ele sînt prezente intensiv însăși în analizele concrete, morfologice, ale celor trei volume apărute din tratatul de compoziție al lui S. Toduț. Ajunge, credem, să dăm cîteva exemple: legătura muzicii bachiene cu ethosul popular este evidențiată de pildă la analiza Musettei nr.3 din Clavierbüchlein für Anna Magdalena, „dans din care transpare caracterul popular voios și senin”²⁸. Tot astfel, analiza Marche-ului nr.9 începe astfel: „Umor și joc...”²⁹; iar în considerațiunile generale asupra acestei capodopere bachiene, autorul scoate în evidență valoarea ei didactică, limbajul ei artistic adecvat și conținutul ei de idei „în care pulsează sub aspecte stilizate ritmul vieții în plinătatea celor mai pozitive sentimente”, ceea ce îi asigură „un loc de frunte printre acele lucrări pe care ni le transmite barocul muzical”³⁰.

Analizele concrete îmbracă de multe ori forme metodologice comparate pentru confruntarea muzicii bachiene cu epoca sa. „Analizînd creația marelui cantor, muzicologia subliniază adesea analogia unor turnuri melodice, a unor desene ritmice sau a unor teme preluate de Bach din literatura muzicală italiană, franceză sau germană.”³¹ Cu aceste cuvinte începe analiza Invențiunii nr.8 în Fa.

27. S. Toduț, op. cit., vol. II, p. 50.

28. S. Toduț, op. cit., vol. I, p. 50.

29. Idem, p. 97.

30. Idem, p. 133.

31. S. Toduț, op. cit., vol. II, p. 196.

26. J. S. Bach, „Instrucțiuni precise...” pentru Invențiunile la două și trei voci (1723); cf. S. Toduț, op. cit., vol. I, p. 31; vol. II, p. 12.

Din scurta noastră incursiune asupra acestui adevărat tratat de compoziție, rezultă, credem, caracterul edificator al sistemului conceptual folosit de către autor. Agădar, concepțiile și noțiunile întrebuintate de către S. Toduță au fost transformate operațional într-un triplu sens al cuvântului, comportînd: semnificații sintetice (față de realizările anterioare pe plan teoretic și practic, pînă la barocul muzical), semnificații analitice (axarea acestora pe plan teoretic și practic în analize intrinseci ale morfologiei bachiene) și, în sfîrșit, semnificații perspective (indicînd deschideri și direcții noi, atît în arta muzicală compomistică și interpretativă, cît și în teoria muzicii, în educația estetică muzicală, precum și în punctarea mutațiilor structurale ale mesajului estetic de pînă la baroc, în baroc, la Bach, și apoi, pînă astăzi).

Întrebarea inițială a autorului - „Ce este barocul?” - își capătă răspunsul în virtutea acestui sistem operațional al categoriilor și teoriilor, sistem aplicat cu multă consecvență pe parcursul întregului tratat. Rezultă cu prisosință caracterul complex al epocii și, în mod firesc, caracterul dinamic al muzicii bachiene, merînd cu austeritate valențele sintetice, conținutul intrinsec și perspectivele confirmate ale acestora. Încă în introducerea primului volum înfilina formularea antitetică a mesajului estetic din barocul muzical, care, în focul tezelor și antitezelor, surprinde - pe traiectoria prezentului bachian și a viitorului stil galant și rococo - stîl conținutul propriu-zis al barocului, cît și imediata lui antiteză: „- În loc de polifonia îndreptată spre viziunea monumentalului (cum sînt, de pildă, corurile duble din oratoriile și *Patiile* lui Händel și Bach), noul stil aspiră la omofonia simplă, în care adie imaginea pastorală, briza unei egloge bucolice. - În loc de arcuri melodice, gigantice, țesute din figuri secvențate, proiectate în înălțimi transcendente, noul ev dorește să se bucure de imaginea desenului melodic așezat în carura proporțiilor modeste ale melodiei de simetrie (P

ediasche Symetrie). - În loc de forța și dinamica propulsivă, izvorite din monomotivica (figura) încărcată de energie cinetică, stilemele noi înclină spre țesătură simplă, contraste elementare și confruntare motivică-frasică. - În loc de retorismul aulic, în loc de patosul insufletit de neliniștea unei viziuni dramatice, tinde spre imagini înaripate de bucurii, de un tonus edulcorat, citeodată, de galanterie.”³² (s.n.)

Confruntarea antitetică scoate în evidență mai mult decît convingător faptul că barocul a fost și rămîne unul din cele mai importante puncte de culminație ale culturii muzicale universale.

Prodigiousul tratat de compoziție al lui S. Toduță își propune cu o neasemuită modestie examinarea figurii centrale a acestui stil - compozitorul, pedagogul, marele muzician J. S. Bach: „Cartea noastră nu este un tratat de compoziție. Reprezintă, mai degrabă, un îndemn la cunoașterea barocului muzical, așa cum se reflectă el în operele lui J. S. Bach; reprezintă un îndemn la fundamentarea cunoștințelor compomistice (interpretative sau musicologice) pe cunoașterea trăsăturilor stilistice ale barocului muzical.”³³ Ne permitem să adăugăm, în așteptarea îndreptățită a apariției viitoarelor tomuri, că această carte fundamentală a devenit deja un izvor nescos de cunoștințe pentru continua improspătare și îmbogățire a întregii noastre musicologii contemporane.

32. S. Toduță, op. cit., vol. I, p. 20.

33. Idem, p. 21.

Le message esthétique du baroque musical reflété dans les analyses de S. Toduță sur J.S.Bach

Ștefan Angh

Résumé

Insistant sur les valences esthétiques, au plan structural et historique, de la prodigieuse œuvre musicologique Les formes musicales du baroque dans les œuvres de J.S.Bach de Sigismund Toduță, l'auteur souligne les moments pluridisciplinaires de l'essai quant à la méthodologie analytique utilisée. Les recherches entreprises revèlent en égale mesure le caractère synthétique et le caractère analytique des investigations de S. Toduță. En conformité avec le filon principal de la méthodologie des analyses, on met en évidence non seulement l'importance de la synthèse issue des confrontations multilatérales des plus importantes théories et définitions sur le message de l'époque du baroque, mais aussi la contribution originale de S. Toduță.

Die ästhetische Aussage des musikalischen Barocks, wie sie sich in S. Toduțas Analysen über J.S.Bach widerspiegelt

Ștefan Angh

Zusammenfassung

Der Verfasser erörtert den ästhetischen Wert auf struktureller und historischer Ebene der hervorragenden musikwissenschaftlichen Arbeit Sigismund Toduțas Die musikalischen Formen des Barocks in den Werken von J.S.Bach und unterstreicht ihre pluridisziplinären Momente im Hinblick auf die angewandte analytische Methodologie. Die unternommenen Forschungen haben gleichermaßen den synthetischen als auch den analytischen Charakter der Untersuchungen S. Toduțas hervor. Entsprechend der Zielsetzung der in den Analysen verwendeten Methodologie wird nicht nur die Bedeutung der aus den vielseitigen Konfrontationen der wichtigsten Theorien und Definitionen über die Aussage der Epoche des Barocks resultierenden Synthese ersichtlich, sondern auch der originelle Beitrag S. Toduțas im Sinne der Widerspiegelung des Inhalts dieser Epoche im Werk J.S. Bachs.

The aesthetic message of the musical Baroque mirrored in S. Toduță's analyses on J.S.Bach

Ștefan Angh

Summary

Insisting upon the aesthetic valencies, at a structural and historical level, of the prodigious musicological work The musical forms of the Baroque in the work of J.S.Bach by Sigismund Toduță, the author underlines its pluridisciplinary moments, referring to the used analytical methodology. The enterprised researches reveal both the synthetic and analytical character of S. Toduță's investigations. In accordance with the main direction, the author brings into relief not only the importance of the synthesis resulting from the many-sided confrontations of the most relevant theories and definitions concerning the message of the Baroque epoch, but also the original contribution brought by S. Toduță, with regard to the reflection of its contents in Bach's work.

Noiembrie-decembrie 1979 - două evenimente ale muzicii românești (o cultură se edifică numai din evenimente), două prime audiții aproape simultane ale unor lucrări de îndelungată elaborare („poietica” naturii distilează antracitul și diamantul de-a lungul unor ere lungi de răbdătoare plămădire), pe care „epoca electricității” (obsesia lui M c l u - h a n) le-a scos din „provincialitatea” unui efemer hic e t n u n c bucureștean sau clujean și le-a trimis în lume pe suportul omniprezent al undelor: oratoriul Pe urmele lui Horea de S i g i s m u n d T o d u ț ă și lucrarea scenică Orestia II de A u r e l S t r o e. Comparabile și incomparabile:

monument al unei personalități istorice devenită semnificativă legendar al unei idei care e miezul viu al ființării unui popor întru umanitate;

monumentul unei idei însemnată în mitul antic incandescent de umanitate.

Unul și altul mărturisesc ou „glas înalt” profesiunea de credință imutabilă azi și aici a unui nimeni-nu-o-poate-spune-cît-de-vechi popor al omeniei. Comparabile, pentru că, unul ca și celălalt, stau împlintate în aceeași s t r u c t u - r ă p r o f u n d ă (B l a g a îi spunea „matrice stilistică”) ce le arsează și le dimensionează proporțiile. Comparabile, pentru că amindouă pleacă de la aceleași „monade” (ar spune, după L e i b n i z, P r o b e n i u s, spre a indica „principiile constructive” ale diferitelor figurări ale lumii în diversele civilizații), de la aceleași „paideuma” (tot după P r o b e n i u s, facultatea de a reacționa și manifesta în acte și creații care sînt operele unei culturi), deci elemente minimale ce zac în magma prima-

ră a culturii ca formă potențială a acestei umanități și le edifică de-a lungul unor lungi, coerente și strălucite procese de transformare (nu e care muzica un exemplar „transformaționalism” avant la lettre ?); iar acestea, atât de diverse și personale la Sigismund Toduță sau la Aurel Stroe, le fac incomparabile spre ale manifestate. Pentru că, odată manifestate, ele să devină comparabile ca evenimente și mesaj (expresia acelei omenii în strălucirea iradiantă a genului muzicii noastre pe care cei doi compozitori, după Enescu, îl reconfirmă) și incomparabile, pentru că diverse și maiestuoase prin construcția personală specifică și specificitatea adevărilor istorice și actuale - perene, deci - pe care le rostesc.

Unitatea minimală „paideumatică” este în opera lui Sigismund Toduță sintactică și semantică totodată: pentru că, odată rostită, celula generativă (secunda mare ascendentă - secunda mică descendentă în ipostaza cromatică *mi-fa-diez-mi-diez*) articulează deja sensul global (cum blocul de piatră articulează zidul, cetatea și turnul) pe care-l aduce, îl amplifică, îl profilează în toate expansiunile sale melodice, armonice, polifonice, în cîntecul coral și în cîntecul solistic (cît de divers, cît de pătrunzător, îngemănat cu versul popular), în discursul orchestral care e, el însuși, jerbă de culori și rostire plină de emoție și de pietate „pe urmele lui Horea” într-un *va-de-mecum* de actuală și prevenitoare aducere aminte. Am scris cîndva despre primele simfonii ale maestrului Sigismund Toduță, le-am ascultat pe următoarele, lucrările corale, oratoriul *Mioriia* (și am revnit, de ce să n-o mărturisesc, să pun în scenă opera sa, *Mesterul Manole*, pe care scrupuloasa rigoare o ține încă în tainițe de plămădire spre împlinirea ce autorul vrea s-o creadă desăvîrșită pe pragul unui teatru muzical desăvîrșit și la fel de scrupulos spre a-i putea da viață scenică); am urmărit pe acest parcurs acel „miracol” al structurării discursului și, în discurs, al sensului; și dacă o singură dată mi-ar fi trecut prin gînd că sintaxa (adică simplul joc combinatoriu) ar fi esența muzicii, emoția incandescentă ce aureolează bogăția de idei succesive

în preludiu (I), fuga (IX), coral (XI) și copleșitoarea *passacaglia* (XIV) - adică părțile pur instrumentale ale oratoriului *Pe urmele lui Horea*, care, în absența versului, ar putea fi numai și numai „sintaxe” - gîndul acela ar fi fost alungat pentru totdeauna. Căci gramatica generativă a muzicii lui S. Toduță nu desenează arabescuri, ci rostește: înalță un monument sonor lui Horea (parafrazînd un vers al lui Rilke - „O, nalt munte-n auz!”), să stea - ca Detunata, ca Cealălul, ca Omul - și să mărturisească.

+ + +

Nu e vorba de un *post scriptum*. În aprilie 1977, un tînr pianist francez, unul din prietenii parizieni care mi-au vegheat cu mișcătoare devoțiune singurătatea inter-nării mele la „Wecker” în urma unei fulgerări a inimii survenită la Paris în toamna lui 1976, unul dintre cei care m-au ajutat să pot reveni sănătos în patrie, îmi scria: „... am ascultat cu mult interes lucrările compozitorilor de azi și cu deosebire lucrările corale ale compozitorilor din Cluj; piesele lui Toduță, de exemplu. Aceasta mi-a permis să-mi fac o idee cu mult mai fidelă despre realitatea muzicii românești, decît cea pe care mi-a dat-o emisiunea de radio”. Cel care îmi scria era *Cyril Huvé*, iar emisiunea la care se referea era cea a unei jumătăți de oră de muzică populară românească pe „France Musique”, despre care îmi vorbise la Paris. Flecasem cu convingerea că francezii nu prea cunosc muzica noastră contemporană și le-am trimis prietenilor mei discuri cu tot ceea ce puteam găsi mai semnificativ în magazinele noastre (diversitate mare, ... achiziția după tiraj mică - parafrazîndu-l pe Ghiță Pristanda). Oricum, la 25 martie 1979, „France Musique” transmitea la orele 12,45 „Disques rares de MUSIQUE ROMAINNE”, în care ascult *Colcana fără sfîrșit* de T. Olăh, *Mariena Fîna* de D. Popovici, *Scena* de Șt. Niculescu și *Simetrie* de C. Țăranu și mă conșalez că și la Paris muzica românească e o raritate. Totuși puțin, puțin și prea puțin prompt. Cît despre muzicologia românească ...

I-am dus lui Jean-Jacques Duparcq, fost

director al prestigioasei La Revue Musicale, muzicolog remarcabil și autor al unei pertinente lucrări despre Raporturi numerice în muzica lui J. S. Bach, cele trei volume Formele muzicale ale barocului în operele lui J. S. Bach de S. Toduță (vol. II în colaborare cu H. P. T u r k , vol. III în colaborare cu V a s i l e H e r m a n), pe care maestrul a binevoit să mi le pună la dispoziție cu o dedicație adresată colegului francez; adeg, din proprie inițiativă, celor trei volume, al patrulea: un dicționar român-francez. După două luni (în care nu o dată l-am văzut pe J.-J. Duparcq răsfoind cărțile) și încă câteva zile de la întoarcerea mea de la Paris, primesc o scrisoare s-o transmit maestrului Toduță. I-o transmit abia după ce îmi iau libertatea (aș zice, obligația) de a o transmite cititorilor acestui volum. Iată traducerea facsimilului pe care îl reproducem pe pagina următoare:

Domnului Sigismund Toduță

Paris, 11 mai 1979

Domnule,

Prietenul nostru Ilie Balea mi-a adus cele trei lucrări ale dumneavoastră despre Bach și vă mulțumesc sincer pentru dedicație. Le deschid deseori și le găsesc pline de date interesante și foarte utile. Adăp minunțozitatea expunerilor dumneavoastră. Îmi este totodată greu să înțeleg toate subtilitățile, căci nu cunosc limba română; dar mă descurc pentru a sesiza esențialul. Aș fi foarte bucuros să cunosc continuarea lucrărilor dumneavoastră.

Primiți, vă rog, Domnule, expresia distinselor mele considerații.

Jean-Jacques Duparcq

1. Ne permitem să inserăm și alte câteva fragmente din scrisori adresate maestrului S. Toduță de către personalități ale culturii muzicale contemporane:

"... Lucrarea dumneavoastră este într-adevăr cea mai temeinică, cuprinzătoare și fundamentată științific în acest domeniu și pot să apreciez deplin realizarea dumneavoastră din experiență proprie (...). Mă voi ocupa și mai mult în viitor cu lucrarea dumneavoastră și mă bucur de pe acum de aceasta."

Prof. Ludwig Czaczkes, Viena, iulie 1979

"... Mi-a fost suficient să parcurg pe scurt și cu aviditate paginile pentru a-mi da seama imediat și a admira știința, dragostea, capacitatea și înțelepciunea cu care ai pregătit și ai condus o asemenea lucrare de analiză."

Guido Agosti, Roma, iunie 1969

à Monsieur Sigismund Toduță

Paris, le 11 mai 1979

Monsieur,

Notes ami Ilie Balea m'a apporté vos trois ouvrages sur Bach et j'ai bien entendu votre dévouement de votre dédicace. Je les ouvre souvent et y trouve beaucoup de données intéressantes et très utiles. J'admire votre minutie et votre précision. Je ne suis pas très à l'aise pour lire la langue Roumaine, mais je me débrouille pour saisir l'essentiel. Je suis très heureux de connaître le fruit de vos travaux.

Bonne nuit, Monsieur. Je vous prie, l'ass.
Bonne nuit de la cordiale attention distinguée.
Jean-Jacques Duparcq

+ + +

Sunt personalități care marchează o epocă și epoci care marchează personalități. Pe Sigismund Toduță - compozitorul,

"... Complexitatea laboratorului tău de investigație este impresionantă și cred că nimeni nu ar fi putut pătrunde cu a-tita perspicacitate în designul stilului baroc astfel cum ai reușit tu (...) odată cu apariția celor 5 volume proiectate, muzicologia românească își va fi dat (...) măsura ei, unică, în arcurile științei muzicale universale."

Tudor Ciortea, București, dec. 1969

musicologul și pedagogul, fașe alternative ale uneia și aceleiași personalități prodigioase - îl vom afla la intersecția acestor linii de forță ale culturii noastre din ultimele decenii. Cât și de ce valoare ne-a dăruit, cîți și cite îi datorăm - o știu mulți iubitori ai muzicii românești contemporane, multe formații muzicale care i-au interpretat lucrările, mulți compozitori și muzicieni care s-au format în spiritul sever și riguros (nu-i care acesta însuși spiritul artei muzicale, și nu numai muzicale? ...) aplicat de Sigismund Toduță întii de toate, și în mod exemplar, ale însuși, creației sale, prezenței sale în muzica românească (și nu numai românească - cum am putut să-mi dau seama ori de cite ori „Cenușăresei” i s-a dezvoltat identitatea). Inscrisie aici o pagină de istorie? ... De ce să ezităm să răspundem afirmativ? Destule seame sunt și abia începem să le sunăm acurile care ne permit să anticipăm. Am adăugat aici propriile mele seame.

„... Acest al doilea volum (Invențiunile) marchează și mai precis conturile unei vaste exegese bachiene, pentru prima oară la noi la un nivel european. Este un succes al culturii românești. Ai creiat un instrument de investigație musicologică, care depășește toate încercările similare de la noi (...).”

Tudor Clortea, București, ian. 1974

„... Asemenea lucrări închid în ele strădania și trănicia unei vieți, constituind pietre de hotar în evoluția unei culturi de specialitate. (...) Perfec de cultura noastră, care a avut, în sfîrșit, gîna unei personalități de talia dumneavoastră, ca Artist, Magister și Om (...).”

Alexandru Pașcanu, București, ian. 1974

„... realizare a cîrei perfecțiune este pe măsura a tot ce iese din minile dumneavoastră. Vasta erudiție, excepționala finețe a analizei, impletită cu preciziunea detaliilor și claritatea exprimării, fac din această lucrare un adevărat model al genului.”

Liviu Comes, București, febr. 1974

„... reflectasem de mult la metoda de analiză pe care ai utilizat-o și care, fără a putea fi ugor clasificată (aceasta este un real merit cînd indică un coeficient crescut de creativitate, ca aici) se apropie de mentalitatea structuraliștilor. A porni de la părțile elementare și a recognosc - făcînd drumul invers al creației - viziunea de ansamblu a operei (și ce operă!) mi se pare sublim.”

Aurel Stroe, București, febr. 1974

(N.red.)

Le monument de Horea ou la grammaire générative de la musique

Ilie Balas

Résumé

L'essai présente la dernière oeuvre de proportion du compositeur S. Toduță - l'oratorio *Sur les traces de Horea* - dans l'ensemble d'une esthétique et d'un style qui définissent l'auteur et qui sont spécifiques à l'école musicale roumaine moderne à partir d'Enesco jusqu'à présent. La construction du travail, partant des unités minimales spécifiques au langage musical ethnique, les articule, les amplifie et les fait proliférer dans les expansions mélodiques, harmoniques, polyphoniques et orchestrales d'un discours d'intense expressivité et force de signification. L'auteur consigne certains échos que la musique du maître et sa exégèse (les formes musicales du Baroque) ont eu à l'étranger.

Das Denkmal Horeas oder die generative Grammatik der Musik

Ilie Balas

Zusammenfassung

Das Essay stellt das letzte groasse Werk des Komponisten S. Toduță - das Oratorium *pe urmele lui Horea* - im Kontext einer Ästhetik und eines Stils dar, die den Autor definieren und die charakteristisch sind für die moderne rumänische Musikschule seit Enescu. Der Aufbau des Werkes geht von den kleinsten Einheiten, die der ethnischen Musiksprache eigen sind, aus, gliedert und entwickelt sie und entfähert sie in melodischen, harmonischen, polyphonischen und orchestraalen Expansionen eines Diskurses von intensivem Ausdruck und signifikanter Kraft. Es werden einige Meinungen, die über die Musik des Meisters und über seine Exegese (Die musikalischen Formen des Barockes) im Ausland geäußert wurden, verzeichnet.

Horea's monument or the generative grammar of music

Ilie Balas

Summary

The essay presents the last profuse work of the composer Sigismund Toduță - the oratorio *On Horea's traces* - within the framework of an aesthetics and style that define the author and which are specific for the modern Romanian musical school

Comanda nr. 3106/1979
Tirajul: 300 exemplare
Prețul: 18,00 lei