

SIGISMUND TODUȚĂ ÎN UMBRA MITURILOR

Acad. Prof. univ. Dr. CORNEL ȚĂRANU
Academia de Muzică „Gheorghe Dima”

Sigismund Toduță In The Shadow Of Myths

Abstract

If we were to analyze the guiding lines of a culture, we easily observe the syncretic nature of certain endeavours that have generated masterpieces through the symbiosis between great literary works and their musical counterpart.

It was S. Toduță who got to finish and add value to the unfinished projects of G. Enescu. The „Miorița” oratorio emerges naturally, starting with Alecsandri’s lyrics and evolving in a cultural climate where the Cluj composer lived along with Blaga’s *pastoral realm*, in an academic milieu where D. D. Roșca, Liviu Rusu, Ioan Mușlea the ethnomusicologist and Nicolae Mărgineanu, the psychologist – were active at the time.

Concerned with the idea of *sacrifice*, this *homo religiosus*, in the words of Mircea Eliade, has build musical monuments for the sacrifice of the shepherd from „Miorița”, of Mira from „Meșterul Manole” or for that of Horea – all strongly charged with a deep religious feeling and all consonant with the noblest and most elated in our people’s spirituality.

* * *

Dacă analizăm liniile directoare ale unei culturi, observăm cu ușurință sincretismul unor preocupări care au generat capodopere, prin simbioza între opere literare și corespondentul lor muzical.

În cazul culturii române, această preocupare începe a mihi de pe la sfârșitul secolului al XIX-lea, unde tânărul George Enescu, autor deja a *Poemei Române* și al *Rapsodiilor*, e sfătuit de Regina Carmen Sylva să se aplece asupra unui „sujet românesc” (vorba lui Caudella), cum ar fi, de pildă, *Miorița*.

Este adevărat, însă, că reproșul lui Caudella era nemeritat: „sujetul românesc” pe care nu-l regăsea în *Oedipe* (deși în muzică erau suficiente elemente „protoistorice” autohtone) apărea, dominant, în doar schițatul oratoriu *Strigoii*, după Eminescu, etapă tranzitorie spre *Oedipe* și, mai ales, în *Simfonia a V-a*, al cărei final aureola lucrarea tot cu un poem eminescian, *Mai am un singur dor* (într-o altă variantă). Dacă întâlnirea cu Eminescu n-a fost să fie, decât „in statu nascendi”, nici proiectul de a scrie o operă având ca subiect *Meșterul Manole* nu avea cum să depășească, în lipsa unui libret convingător, unele schițe incipiente.

I-a fost dat lui Sigismund Toduță să pună în valoare neterminatele proiecte enesciene. Oratoriul *Miorița* se naște firesc, pornind de la textul lui Alecsandri într-un climat cultural în care compozitorul clujean trăia alături de *spațiul mioritic* al lui Blaga, în mediul universitar în care alături de Blaga se exprima plenar un D. D. Roșca, Liviu Rusu, etnomuzicologul Ioan Mușlea sau psihologul Mărgineanu. Aproape toți aceștia au fost „scartați” – cum spunea Maestrul nostru – în siniștrii ani ’50, ba chiar întemnițați. Nu voi evoca decât fugitiv această perioadă, în care Blaga era marginalizat, apropiații săi arestați, iar Toduță, cumnatul episcopului martir Ioan Suci, ținta unor atacuri repetate, care „reverberau” și asupra discipolilor săi.

În acest context, Toduță s-a apropiat de Blaga, prin gesturi muzicale semnificative, cum ar fi cele două lieduri scrise pentru aniversarea poetului (create

în 1957). La pensiunea Anei Bolchiș, i s-a prezentat în 9 mai înregistrarea făcută de Ion Piso pe un magnetofon sovietic ce cântărea greu, ca peste un an să repetăm gestul, de astă dată cu liedurile mele *Cetini negre*, pentru care am fost sever admonestat de „organele” ideologice comuniste. Totuși realizase deja, în 1946, o primă versiune a *Meșterului Manole* după piesa lui Lucian Blaga, libretul fiind alcătuit de Ana Voileanu Nicoară. În prezent, se păstrează doar extrasul de pian al primului act, deși îmi amintesc că l-am răsfoit și pe al doilea.

Devenirea stilistică de la prima versiune, la a doua, datând din anii '80, este demult în vizorul analitic al muzicologilor noștri, dar ceea ce mi se pare important este rolul crucial pe care l-a avut Lucian Blaga pentru creația lui S. Toduță.

Se poate vorbi de o „afinitate electivă” între Lucian Blaga și Sigismund Toduță. Despre ea stau mărturie admirabilele cicluri de lieduri apărute cu generozitate în ultimii ani, poemele corale „La curțile dorului”, dar și pagini din muzica sa simfonică sau de cameră impregnate de acel lirism nobil, doinit, rostit deseori în „sotto voce”, așa cum însuși poetul își *spunea* (nu *recita!*) versurile.

Compozitorul mărturisește: „Am căzut în cercul magic al poetului de la Lancrăm. Asemenea zidarilor din drama *Meșterul Manole*, fascinați de „chipul mic al lăcașului”, am rostit și eu cuvintele, împreună cu ei: „Meștere, venim!”. Dar, spre deosebire de zidarii adunați să clădească „din pământ și din apă, din lumină și din vânt”, eu stau în cercul magic blagian zidind nu de șapte ani, ci de șase ori șapte ani, încercând să înțeleg sensul slovelor, rostul gândurilor, adâncimea simbolului, și farmecul metaforei. Iar din simbolul patimii altoite-n suflet, din patima clădirii pe care o cântă cu inegalabilă măiestrie în drama *Meșterul Manole*, mi-am pus și eu întrebarea împreună cu poetul: „Pentru ce vină neștiută am fost pedepsit cu dorul de a zămisli frumusețe?, poposind lângă acest subiect fără seamăn o jumătate de veac.”

Meșterul Manole este o operă-oratoriu îndelung gândită și șlefuită cu acea dragoste, migală și răbdare cu care un Brâncuși își șlefua păsările măiestre. Putem constata că și opera muzicală a întâmpinat rezistențe, trebuind să fie re-zidită, re-gândită, re-trudită! Ea a avut un destin paralel cu legenda.

Ancorat în *Manole*, ba, am zice, cu îndreptățire, *încătușat* în *Manole*, Sigismund Toduță optează pentru personajul-cheie al filozofiei noastre populare, „pus în pagină” cu o genială sublimare de Blaga. Această viziune filozofică, în egală măsură profundă și definitivă spiritualității noastre, este și opera marelui poet care este Blaga.

Meșterul Manole este „definiția unui popor”, o viziune arhetipală mitică pe care Lucian Blaga o construiește într-o formă teatrală netrădătoare, mult apropiată de ethosul baladei populare. Eugen Todoran constată în lucrarea sa *Dramaturgia lui Lucian Blaga* râvna poetului pentru „monumentalizarea culturii folclorice, minore, în valorile artistice ale unei culturi majore... arătând că el s-a dorit anonim în creația sa, asemenea zidarilor din legenda folclorică. În această imagine îl va aminti posteritatea într-un epilog al dramei *Meșterul Manole*: „Când nu vom mai fi, apa și adâncul pădurilor vor mai vui aici, amintindu-ne fără să ne numească, surd și cumplit din veac în veac”.

Frumusețea limbii cheamă frumusețea muzicii. Ea are un înalt grad de specificitate, variantele române ale legendei, mult circulate în Peninsula Balcanică fiind îndelung și profund analizate de Mircea Eliade. Transpunerea dramatică alege formula unui teatru de idei, de fapt, în primul rând, un mare text literar și filozofic.

Mare maestru al timpului mitic românesc, Sigismund Toduță este în mod firesc autorul *Mioriței*, al *Meșterului Manole* și al unui personaj intrat și el în mit, *Horea*. Textul blagian e fidel sonorității folclorice, vorbit într-o românească pe care orice țaran din Lancrăm sau de oriunde ar fi înțeles-o. Joncțiunea între capodopera folclorică și capodopera literară cultă o realizează Lucian Blaga prin splendida sa *Antologie a poeziei populare*, gest de extremă modestie a poetului, altminteri plin de un orgoliu luciferic. Această sete de îmbinare cu cultura anonimă a poporului, cu arta niciodată semnată a iconarilor pe sticlă, o preia și Sigismund Toduță transpunând în muzică 10 *Miniaturi* din *Antologie a poeziei populare* a lui Lucian Blaga. Granița, stilistic vorbind, între rostirea populară și cea cultă este adeseori imposibil de decelat, ele închegându-se într-un tot unitar, de un farmec firesc și simplu.

Reprezentând „un moment de grație în istoria spirituală a unui popor” (așa cum constată Ana Blandiana în excelentul program de sală al Filarmonicii clujene) *Meșterul Manole* este, credem, opera definitorie a unui creator de frumos atât de impregnat de frumusețea versului și a lumii de sunete transilvănene, încât, suntem siguri, tocmai prin trăsăturile sale atât de românești, dobândește și comunică acele valențe universale care conferă muzicii noastre un loc de învidiat în „harmonia mundi”.

În câteva studii precedente, procedasem la o analiză amănunțită a celor două lucrări. Ar mai fi de subliniat însă felul magistral în care autorul muzicii a știut să îngemăneze elementele arhetipale ale folclorului nostru cu marile construcții polifonice renescentiste sau baroce.

Deja în *Miorița* putem constata o „baie de modalism”, polifonia se însoțește cu heterofonia, modurile „albe” cu cele cromatice, construcții variaționale pe fond ostinato, o amplă Passacaglia, o fugă orchestrală sau simetriile de oglindă ale corului. Aulosul străvechi, multimilenar, însoțește intonații de bocet, de colind sau de cântec de leagăn. Monodia, bi- și tricordia, ce se vor acumula în construcții impresionante, cum e coralul părții a VII-a, *Iar tu de omor*. Sonoritatea orchestrei este și ea foarte caracteristică în evocarea unui „sound” folcloric, iar echilibrul soliști – cor – orchestră e impecabil realizat.

Edificiul construit în forma unei bolte, al *Meșterului* trebuie privit din mai multe unghiuri și fațete, spre a avea despre el o imagine nu completă, dar măcar cuprinzătoare.

Prima privire trebuie, firește, s-o aruncăm începutului. A doua – sfârșitului.

Observăm, așa cum e și firesc, un sunet-pivot, un „grund” al temeliei, un „Ur-sunet”, amintind sunetul fundamentală (*mi bemol*) al cosmogoniei wagneriene începută cu *Aurul Rinului*.

Acest sunet-grund este *Mi*, o lungă pedală care va începe și va termina introducerea orchestrală. De asemenea, coralul-efigie din final (*Doamne, ce strălucire aici și ce pustietate în noi*) este construit tot pe un „grund” (aici mai puțin vizibil) de *Mi*.

Revenind la introducerea orchestrală, destul de succintă, trebuie să observăm prezența unor motive „in statu nascendi”. Ele își vor dobândi un statut de mult mai mare importanță și amploare mai târziu – ca niște pietre de temelie ale construcției:



Există în toată lucrarea o nostalgie, dacă nu și un primat al monodiei, atât de specifică gândirii folclorice românești.

Deja în prima scenă (Manole-Bohumil) se străvede următoarea tehnică de compoziție, intens utilizată și mai târziu:

- expunere monodică folosind cel mai adesea registrul grav; în cazul de față e vorba de utilizarea unor scări modale cromatice folosite liber, nu în corsetul vreunui sistem;
- transformarea monodiei orchestrale în pedală-ison și preluarea ei liberă de către voce (Manole: „Ajută-mă, cuvioase, altfel!”);
- intrarea în heterofonie a vocii și instrumentelor și revenirea la nucleul inițial (pag. 5 din extrasul de pian sau pag. 40).

The image shows a musical score for two parts: Manole and Orch. (Orchestra). Both parts are in bass clef and 5/4 time signature. The Manole part has lyrics: "A-ju-tă-mă cu-vi-oa-se Alt-fel! Alt-fel!". The Orch. part features a 3-measure ostinato pattern in the first measure, which is then repeated. The Manole part has a melodic line that follows the rhythm of the lyrics.

O altă tehnică folosită (evident, nu le putem nici măcar enumera pe toate) este aceea a unei construcții pe *basso-ostinato* (un nucleu de 6 sunete la cifra 3 din partitură). Peste acest nucleu care, departe de a fi „încremenit” are scurte devieri de a desenul de bază se vor suprapune elemente cu caracter de *coral*, elemente de heterofonie vocală calchiate pe „murdărirea” desenului ostinat și – nu în ultimul rând – ambiguitatea modală, gradațiile de la simplu la complex, folosirea unor moduri cu trepte variabile (de tip *cromatism întors*) sau chiar scări modale non-octaviante.

În toată această lungă scenă, punctată deseori de întreruperi, mai mult ale vocilor, de reprize interioare sau finale ale basului ostinat, uneori suprapus cu un „alter ego” în oglindă, există un permanent și subtil balans între recitativul melodic, cantilena amintind cântarea de strană, unde e greu de delimitat prezența elementului bizantin sau folcloric, ce se reîntoarce deseori înspre oligocordiile sau tricordiile arhaice, primare.

Evident, prezența elementului bizantin este vizibilă nu doar în momentul coral în limba greacă (intonat de corul de fete) ci, mai ales, în numeroasele recitative ale lui Manole ce au un „iz” ce amintește cântarea de strană. Varietatea scriiturii modale se mulează pe profilul personajelor – oscilând și aici între „modurile albe” și cele cromatice, cu elemente de „cromatism întors”.

Apariția unor elemente expresioniste dau naștere la momentele de *Sprechgesang* ale lui Găman, la vaietele corului, la mixturi, texturi, exclamații, sunete onomatopice.

Polifoniile și heterofoniile sunt mai puțin de tip *mitteleuropa*, scriitura fugată a corului meșterilor e liberă, cumva imperceptibilă la fugă. Elementele de construcție de tip „celulă generatoare”, atât de prezente în oratoriul dedicat lui Horea (și acesta făcând apel la versuri populare) dau naștere la edificii de tip *basso-ostinato* (pe patru sunete) sau variaționale – pedala figurată, ostinato-ul ritmic sunt procedee predilecte ale compozitorului. Oratoriul are un remarcabil suflu simfonic, în care autorul preferă o desfășurare muzicală cursivă, spre deosebire de *Miorița* și de *Horea* construite pe „succesiuni și forme autonome”, cum observă H. P. Türk.

Focalizarea efortului creator al autorului pentru o rescriere total diferită a *Meșterului Manole* în anii deplinei maturități, prin decantarea celor mai adecvate elemente stilistice și constructive vorbește elocvent despre „obsesia Manole” care l-a urmărit ani și ani.

Putem considera, așadar, întâlnirea Blaga-Toduță una din cele mai fericite pentru cultura românească, ce i-a zidit acesteia un monument peren.

Preocupat de ideea jertfei, acest „homo religiosus” cum spune Mircea Eliade, a durat monumente muzicale pentru jertfa ciobanului, din *Miorița*, a Mirei din *Meșterul Manole* sau a lui Horea – impregnate de un adânc spirit religios, toate aceste capodopere consună cu ceea ce e mai nobil și înălțător în spiritualitatea neamului nostru.

Nu pot încheia decât să reamintesc rândurile pe care le-am scris în 1991, la trecerea în eternitate a mentorului nostru:

„Maestrul Toduță este acel senior, acel prinț cu nume medieval, Sigismund, care a știut să se lege în sunete primordiale..., arhaice de aulos ale unui trecut muzical legendar, distilând din aceste seve foarte înalte urzeala capodoperelor pe care le știm și pe care le vom păstra cu mare grijă.”¹

¹ Cornel Țăranu, *In memoriam Sigismund Toduță*, în Revista „Tribuna”, Cluj-Napoca, 18-24 iulie 1991.