

PRINCIPIUL HEMIOLIC ÎN GÂNDIREA MUZICOLOGICĂ ȘI ÎN GÂNDIREA CREATOARE A LUI SIGISMUND TODUȚĂ

Prof. univ. Dr. GHEORGHE FIRCA

The Hemiolic Principle In The Creative And Musicological View Of Sigismund Toduță

Abstract

Historically speaking, the hemiola is somewhat extended to the baroque, although its Renaissance and medieval roots, revealed by more recent studies witness its undoubtedly archaic nature.

It seems possible that, by following S. Toduță's theoretical endeavour concerning the hemiola, we might overrate it as the maestro has avoided an easy, didacticist musicological approach. Thus, meeting his oeuvre was somewhat compensatory as the creative thinking of one of the greatest XXth century composers offers satisfactorily answers the movement – an active and significant (both aesthetically and spiritually) movement – of all the parameters (among which the hemiolic ones, too) that are decisive for the destiny of a work of art.

* * *

Vehicularea unei noțiuni implică desigur corecta ei definiție. Or, această definiție nu se poate efectua – ca în cazul multor noțiuni de altfel – printr-o formulare universal valabilă și cu pretenții de generalitate, ci ținând seama tocmai de condițiile istorice în care respectiva noțiune s-a născut și s-a aplicat unor situații specifice.

Istoriceste vorbind, hemiola cunoaște o anumită extensie în baroc, deși rădăcinile ei renaștentiste și medievale, relevate de studii de dată mai nouă, îi vădesc o incontestabilă arhăitate. Majoritatea lucrărilor de informare directă (dicționarele) oferă date necesare dar numai parțial suficiente de explicare a noțiunii, așa cum se manifestă aceasta în contextul barocului. Dintre acestea vom reda una singură: „**Hemiola** (gr.), transformarea unui timp muzical ternar într-unul binar, în așa fel încât o triplă măsură binară va apărea ca subordonată unei duble măsură ternare. **H.** frânează curgerea timpului și servește de regulă pregătirii sfârșitului (d.ex. în *Courante*)” (Horst Seeger, *Musiklexikon*, vol. I, Leipzig, 1966, p. 384, col. 2). Citat în integralitatea sa, articolul conține două tipuri esențiale de informație. Una se referă la mecanismul prin care se obține o hemiolă (integrarea unui ritm, respectiv măsură binară, unui ritm, respectiv măsură ternară) iar cealaltă informație privește locul în discurs, respectiv în structura formală, a acestui element ce „frânează” pulsul ternar de bază, cu rolul de a pregăti încheierea frazei. Pulsația, în deosebi cea ternară – legată de mai toate dansurile suitei, dar și de basurile (temele) de ciacona și passacalie – se impune, așa zice, preponderent. Constând din măsuri binare sau ternare, frazele barocului, deja pătrate, sunt alcătuite din patru măsuri (fenomen generalizat în clasicism). Departajarea lor se face în special pe baza accentelor metrice principale. De aici, coeziunea dintre metro-ritmică și arhitectonică. Este evident că intervenția hemiolei produce o perturbare voită a acestei coeziuni, a acestui echilibru dintre elemente în beneficiul unei varietăți accentice și pulsatorii, această diversificare afectând însă arareori cvadratura generală a frazării.

Revenind la definiția lui Horst Seeger, trebuie spus că, în special dincolo de baroc și de clasicism, hemiola se manifestă și prin procedeul invers, al integrării unor unități ternare într-un climat binar. Iar în privința rolului ei de a pregăti, prin factorul surpriză, sfârșitul frazei și, totodată, al strofei (exemplu Couranta) este de subliniat implicarea ei în mult mai numeroase momente ale discursului, cu felurite alte roluri decât acela de „frânare”, ba chiar cu funcția, contrară, de dinamizare a fluxului muzical.

Este momentul de a pune acum în lumină contribuția lui Sigismund Toduță în tratarea profundă și multilaterală a fenomenului, fie el și redus la, sau tocmai la orizontul barocului. Pentru un cititor înclinat să găsească o informație explicit articulată, grupată în secțiuni anume, poate fi deconcertant faptul că, dintre cele aproape 1300 de pagini ce alcătuiesc împreună monografia *Formele muzicale ale barocului în opera lui J.S. Bach* (FMB) (vol.I „Forma mică mono-,bi- și tristrofică” 1969; vol II „15 Invențiuni la două voci, 15 Invențiuni la trei voci”, 1973; vol.III „Variațiunea, Rondo-ul”, 1978) puține poposesc expozitiv asupra problematicii hemiolei, în sensul izolării ei de context; o notabilă excepție îl constituie momentul marcat prin paragraf *f*, intitulat chiar „Hemiola” (FMB, I, pp. 361-362) unde autorul stăruie (ca și la pp. 110-111 din același volum) asupra cunoscutei implicări a hemiolei ca „formă cadențială ritmico-melodică” (p. 361). În numeroase alte cazuri, hemiola apare implicit ca un dat operatoriu: a) ca un procedeu bine cunoscut și aplicabil, am văzut, momentelor cadențiale; b) ca elaborare melodică a temelor destinate contrapunctării, varierii precum și a temelor hărăzite a se profila ca figuri muzical-retorice; c) în economia formei, unde asimetriile (mai bine zis disimetriile) acesteia sunt rezultatul includerii în discurs, în tectonica acestuia, a unor unități ritmico-melodice de sens contrar (ternar vs binar; binar vs. ternar); d) în fine, ca procedeu de obținere, printr-un act volitiv, a unui contrast între ritm și metru.

În întreagă această exegeză asupra gândirii bachiene, de o adâncime și o competență rar întâlnite și nu doar în arealul scrisului *despre* muzică de la noi, Sigismund Toduță face apel la noțiunea hemiolei nu întotdeauna în chip explicit – cum spuneam de la început – dar nu mai puțin semnificativ, inducând situații indubitabile ale fenomenului hemiolice. Asistăm astfel la un fel de transmutare a noțiunii și a valențelor sale în alte câteva ipostaze morfologice pe care, la modul global, tocmai le-am evocat. Demersul analitic înaintază pe, realmente, patru limbaje terminologice: 1) cel uzual, care a constituit incontestabil calea de comunicare a maestrului cu elevii săi; 2) cel al barocului, traducând „fără resturi” intenția teoretică în fapt muzical, limbaj pe care Sigismund Toduță îl stăpânește asemeni unui contemporan al marelui Cantor; 3) limbajul imediat anterior barocului, cel medieval-renascentist, ce explică nu numai rădăcini conceptual-structurale venerabile, inclusiv în ceea ce privește natura hemiolei; 4) un surprinzător limbaj modern prin care sunt prezentate fenomenele hemiolice (ex.: „interferență metro-ritmică”, organizare metrică supusă unei „ricșări”, poliritmie, „mișcare rotativă”, *ostinato* – într-un sens mai cuprinzător decât accepțiile din baroc ș.a.). Acest recurs la un limbaj mai apropiat de teoreticul secolului al XX-lea este firesc pentru muzicianul nostru în ale căruie percepții – cum vom vedea în cele ce urmează – există și un alt *Hintergrund* decât revelațiile trecutului.

O nouă *ars operandi* se impune, una care aruncă sesizabile punți peste timp. Trebuie să spun de aceea că, dincolo de baroc, clasicismul nu a renunțat complet la hemiolă, astfel încât mișcărilor ternare (menuetul, scherzo-ul) fac uneori apel la acest

subterfugiu reordonator al pulsației (la Mozart, în menuetul *Simfoniei 40* în *sol minor*, la Beethoven, în *Simfonia a 3-a* și în prea cunoscutul scherzo din *Simfonia a 9-a*, cu a sa împletire a ritmurilor *di tre e di quattro battute*, la Rossini în uverturi, unde hemiola vine să atenueze efectul stagnant al deselor secvențări melodice etc.). Romantismul, apreciat ca reinventator al efectului hemiolic (v.art.**Hemiola** în: Riemann, *Musiklexikon, Sachteil*, Mainz, 1967, p. 370, col.1-2), va menține vie și chiar va potența variabilitatea structurilor, pornind de la jocul pulsațiilor ternar-binare, respectiv binar-ternare. Modernitatea, prin tendințele ei impresioniste (*flou*-ul armonic nu însemnează întotdeauna estomparea ritmului ci, dimpotrivă, brodarea acestuia prin jocul variat, inclusiv hemiolic), în exprimările ei expresioniste și neoclasice va face loc tot mai insistent ritmizării, predominantă uneori. Nu doar neoclasice, pulsațiile ritmizate și *ostinato*-ul se aliază tot atât de bine cu ideatica pe care o furnizează materialul folcloric, adesea de sursă arhaică. În această tendință trebuie încadrat în primul rând Stravinski, cel care poate dăltui o întreagă lucrare (*Les Noces*) pe temeiul unor procedee hemiolice; în plus, depășind rolul tradițional al cadențării finale, hemiolicul poate „acoperi” întregul discurs (*Bolero*-ul de Ravel, scris în $\frac{3}{4}$, are o neabătută pulsație de $\frac{2}{4}$...). Din hemiolic modernii deduc, în afara schimbării pulsațiilor, al variațiilor pe *ostinato* un mod de generare a substanței, folosind hemiola ca pe un element permutațional ce dă naștere faimoaselor motive rotative, cu mutarea progresivă a debutului motivului și, implicit, a *ictus*-ului ritmic, favorabil poliritmiei dar, implicit, și evoluției formei.

Încă de la începuturile afirmării sale în compoziție – asupra cărora vom poposi în cele ce urmează – Sigismund Toduță va adopta unele principii de durare a substanței muzicale pornind în egală măsură de la valori ale tradiției cât și de la imperativele unei scriituri moderne determinate, și nu în ultimă instanță, de orizontul intonațional și structural al melosului folcloric. Între aceste principii se înscrie și acela al hemiolicului.

Dacă inserțiile încrucișate dintre măsuri, respectiv pulsații nu implică, în baroc, neapărat explicite legături cu elemente de *ostinato*, în schimb modernii mizează pe utilizarea hemiolei tocmai în vederea constituirii de *ostinati* constante, prelungite și dominante, iar dacă varierea acestor *ostinati* se dovedește necesară, ea se petrece cel mai adesea pornind de la substratul hemiolic prezent de la bun început în motivică.

În portretizarea „Părintelui Hubic” (1940), pe temeiul unei melodii gregoriene (cf. Dan Voiculescu, *Postfață* la S.T., *Lucrări pianistice II*, Cluj-Napoca, 1999, p.73) maestrul face apel la acest veritabil și sugestiv *c.f.*, ce constituie atât fundalul cât și prim-planul compoziției, hemiolei i se rezervă menirea aproape tradițională de „pregătire a sfârșitului”. Astfel, pedala prelungită ce precede reluarea motivului concludiv al temei este „figurată” prin brodarea profilului ei pornind de la alternarea a două sunete, *re* și *mi*. De la „isonul static” (cf. Dan Voiculescu, *Polifonia în creația corală a lui Sigismund Toduță*, în: *Lucrări de muzicologie*, vol. 14, Cluj-Napoca, 1979, p 100) (volumul omagial va fi citat în continuare prin sigla L.M.14) la cel „ușor mișcat” (cf. *Ibid.*) comparabil cu *basso Alberti* în figurarea ritmizată a acordului, se obține un mediu dinamizat, pornind tocmai de la concomitența hemiolică a pulsației ternare *re-mi-re* cu aceea binară *re-mi*. Dedusă din tema însăși (vezi momentul *di nuovo tranquillo*...) jocul pendulat al pedalei este supus deliberat unei „frazări” prin sextolet (indiferent de măsură), din care rezultă un șir de 32 figuri identice:

Ex. 1

Vivo assai

The musical score consists of four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system is marked *P* (piano) and includes a *tr* (trill) in the bass line. The second system is marked *con molta maestosità* (with much majesty). The third system features *fff* (fortississimo) in the treble and *ff* (fortissimo) in the bass. The fourth system features *ff* in the treble and *p* (piano) in the bass. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings (e.g., 6, 8, 3, 4, 5, 6, 7, 8).

Excepția survine la capătul șirului în cauză, prin „dereglaul” hemiolic introdus printr-un septolet, ca pentru a semnala încheierea ce este totodată și complementul cadențial afirmator al relației subton-finalis ((*re*)-*mi*-*fa*#).

Într-un studiu exhaustiv, așa zice, și aprofundat, intitulat *Variațiunile pe ostinato în creația lui Sigismund Toduță* (L.M.14, pp. 123-136), Hans Peter Türk relevă nu numai conexiunea dintre „pretextul” *ostinato*-ului și respectiva tehnică, ci și interesante particularități ce țin de implicarea specifică a proceselor hemiolice. La mai toți cercetătorii fenomenului toduțian (Rodica Oana Pop, Constantin Râpă., Ede Terényi, Dan Voiculescu, Cornel Țăranu, Vasile Herman, Stefan Angi ș.a., prezenți în același volum omagial), părerile se aliniază la ideea oportunității considerării temei de colind din *Passacaglia* pentru pian – replică la celebra temă bachiană a *Pasacaliei în do minor pentru orgă* – ca o foarte indicată sursă în derularea procesului variațional. Trebuie însă precizat faptul că succesiunea trohaică a valorilor în tema lui Bach (precedată de *Auftakt*) este, în tema lui Toduță, o succesiune iambică fără *Auftakt*. Fiind în cauză genul și forma de ciaconă, este firesc ca variațiile (de tip contrapunctic dar și ornamental și chiar de caracter – v. Hans Peter Türk, *op.cit.*, p. 128) să izvorască din temă și să fructifice latențele

celular-ritmice și motivic-intervalice ale acesteia. Încă de la prima secțiune variațională (desemnată de Toduță prin II) se remarcă frazarea peste bara de măsură a motivului ternar, ceea ce anunță o viitoare situație similară (în secțiunea VI [V]) pe deplin justificată:

I. Semplice $\text{♩} = \text{cca. } 84$
Piano *pp* *cresc.*

II. *p* *senza cresc.*

VI. Tranquillo $\text{♩} = \text{cca. } 94$
come un soffio *nuovendo* *esitando* *a tempo*
pp *legato sempre,* *leggerissimo, e con una agogica particolare*
confinabile al tempo

Tipic hemiolică, dubla broderie *si-la-si*, respectiv *la-si-la* (3 x 2) este concomitent o pendulare a doar două sunete repetate: *si-la*, *si-la*, *si-la* (2 x 3). Pulsații concomitente de trei și de doi se vor regăsi, dar în alte dispoziții intervalice, în secțiunile X [IX] și XI [X].

Pentru compozitorul secolului al XX-lea raportarea gândirii sale la principiul *ostinato* nu rezidă numai sau în primul rând în existența unei teme mereu readuse care să ofere prilejul unui șir de variații. Dimpotrivă, *ostinato*-ul constituie adesea canavaua pe care iau naștere și se manifestă, în chiar obstinația substanței ritmico-

melodice, procedee de repetabilitate agresivă, puls repetitiv și motoric, contraste (chiar conflicte) ritmo-metrice, situații de liniarism diatonic sau/și cromatic, toate, posibile numai în „libertatea” paradoxală a texturilor furnizate de chiar obstinția elementului generativ. Acest element nu este mai niciodată străin de spiritul și proprietățile hemiolei.

Identificabile mai ales în mediul modal (inclusiv pentatonic sau cu un asemenea substrat), texturile în cauză se „șes” deliberat prin intervale apropiate, cu precădere secunde alăturate, salturile mai mari decât terța sau cvarta (cele de obicei maximale în pentatonică) fiind evitate. Remanente chiar și în scriitura tonal-armonică sub denumirea de „note melodice”, întârzierea, anticipația, broderia, cambiata (vechile ornamente, în fond) își găsesc o nouă poziționare prin procedeele revigoratului *ostinato*. Până la această situație care să se dezvăluie muzicianului contemporan, este cel puțin instructiv să constatăm că unuia dintre procedeele frecvente din *ostinato*, cel care atribuie broderiei un rol generativ central, Sigismund Toduță îi găsește în chip semnificativ, la Bach, antecedente medievale gregoriene, neezitând să numească prin termeni efectiv operatorii broderia inferioară *porrectus* iar pe cea superioară *torculus* (FMB, II, p. 114; *ibid*, vol. I, pp. 248-249). Nu ne va surprind prin urmare ca, transpunându-ne în opera toduțiană, să luăm act de implicarea deliberată, sistematică și sistemică a principiului broderiei tratate hemiolice. Supunând atenției Nr. 2 „Dar cea Mioriță...”, Egloga din oratoriul *Miorița*, vom constata mai întâi mediul de *ostinato* generalizat, un *ostinato* non-fundamental, neplasat, cu alte cuvinte, în bas, care se întrupează nu din ceea ce în mod convențional au fost numite motive, ci din acele entități (intervalice) pe care le-am amintit mai sus, respectiv din figuri. Distincția dintre motiv și figură o realizează, cu precădere și poate pentru prima dată în exegeza muzicologică de la noi, Sigismund Toduță, în analiza operei lui J.S. Bach, pe temeiul celor preconizate deja de Helmut Degen.

Între *Fortspinnungsthematik* („tematică depănată”, echivalent românesc propus de Tudor Ciortea) constituită pe baza figurii și *Entwicklungsthematik* („tematică dezvoltătoare”, după același) constituită pe baza motivului (cf. Helmut Degen, *Handbuch der Formenlehre*, Regensburg, 1957, pp. 84 și urm.) deschide o largă perspectivă asupra implicării figurii nu doar în arta contrapunctului tradițional ci și în aceea a gândirii moderne prin care „melodia figurală” în ceea ce Hans Mersmann (în *Angewandte Musikaesthetik*, Berlin 1926, pp. 140 și urm.) a numit *Bewegungsmelodik* („melodia mișcării”). Această situație a condus la constatarea firească: „[...] nu putem ignora că ‚tematica depănată’ și *figuralul* în general – înțeles ca totalitate a implicărilor *figurii* în elaborările expozitive, ornamentale, variaționale (-dezvoltătoare) – traversează de fapt epocile și stilurile istorice (le regăsim la clasici, romantici, impresioniști), fiind nu numai ‘redescoperite’ ci și intens re-valorizate de constructivismul muzical ‘referențial’ [neobarocul, s.n. G.F.] sau nu al secolului XX; grație tocmai capacității ei proteice considerabile, *figura* își găsește într-adevăr, de la ‚neoclasicismul’ lui Stravinski la polifonia lineară imitativă a serialiștilor vienezi, de la liniarismul hindemithian la muzicile ‚de școală națională’ (în care figura este asimilată sau asimilabilă cu *formulele* din folclor) un larg câmp de acțiune [...]” (Clemansa Liliana Firca, *Modernitate și avangardă în muzica ante- și interbelică a secolului XX (1900-1940)*, București, 2002, p. 175).

Revenind la climatul de „*ostinato* generalizat” din Egloga din *Miorița*, la acea *Bewegungsmelodik*, pentru a-l cita din nou pe Hans Mersmann, constatăm cât de

strâns îngemănate sunt câteva principii directe ale gândirii toduțiene. În chiar melodica vocală, de tip *arioso*, cu intervalica sa pentatonică, diafonia dintre A_1 și A_2 se instituie între purtătorul mesajului din registrul de sus („Dar cea Mioriță”) și contrapunctarea din registrul inferior (la interval de cvintă perfectă). Această contramelodie (redușă, ornamental, doar la cuvântul „Mioriță”) este deja o figură țesută din *torculus* și *porrectus*, figurile succedându-se variat și simetric, într-un spirit poate *parlando rubato* (-ornamental). Reluat în inversare la S_1 și S_2 , motivul „epuizează” alte dintre treptele pentatonicii, fiind însoțit de un contrapunct pornit din unison. Din nou variat în ceea ce privește structura intervalică, motivul purtător de sens literar este poziționat a treia oară în partida inferioară, iar contrapunctul „brodat”, în cea superioară. În ceea ce privește potențialul ritmic al figurii, este de observat că osatura de 3 măsuri binare de 2/8 a „temei” se încadrează concomitent într-o măsură globală de 3/4 – fenomen hotărât hemiolic!

Ex. 3

Nr. 2
 „DAR CEA MIORIȚĂ“..
 „MAIS LA BLONDE AGNELLE“..

-EGLOGA-

The musical score is arranged in systems. The top system includes the Flute (Fl.) part and the vocal parts for the female chorus (CORO FEMINILE), consisting of Soprano (S.), Alto (A.), and Tenor (T.). The lyrics are written below the vocal staves. The bottom system includes the Violin I (Vni I) and Violin II (Vni II) parts, with piano (P.) accompaniment. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and syncopation, and various dynamic markings such as *pppp* and *pp*. The tempo and mood are indicated by the title and the 'EGLOGA' subtitle.

Vorbind în continuare de aspectul ritmicii, trebuie remarcată asocierea, inclusiv la nivelul scriiturii, a partidei vocale cu cea instrumentală pe temeiul polimetriei (binar în 2/8 și ternar în 3/8).

Melodica mișcării (*die Bewegungsmelodik*) devine încă mai pregnantă în țesătura cu care, în aceeași parte a Oratoriului, se împlinește întregul sonor. Un murmur al violinelor II divizate se constituie din sunetele componente ale vocalului, prin formule-figuri ce asociază un *porrectus* (*mi-re*) și un *torculus* (*re-mi*) – vizibile și în „suspînul” în semitonuri al violinelor I. Asociate ternar (3/8), formulele acoperă o întreagă măsură (începând cu *mi*), numai că măsura a doua nu este identică cu precedentă, ea începând – aproape *rotativ* – cu *re*, după care prima dispoziție revine (pe *mi*) iar în măsura a patra, pe *re* ș.a.m.d. Secretul acestui mecanism îl constituie *ostinato*-ul hemiolic (*mi-re-re-mi*): în 6 măsuri ternare (3/8) se insinuează 9 măsuri binare (2/8) înglobate în ternarul scris în partitură. Întreaga Eglogă va miza pe acest principiu. Multivocalitatea momentului țese o pânză lineară, disonantă dar diatonică, axată exclusiv pe intervalul de secundă mare aparținător pentatonicii, într-un fel de *leitertogene Harmonik*:

Ex. 14

The musical score for Ex. 14 is a complex orchestral and vocal arrangement. It features the following parts and markings:

- Flutes (Fl.):** Part 1.
- Oboes (Ob.):** Part 1.
- Clarinets (Cl.):** Part 1.
- Soprano (S.):** Lyrics: "Dar cea mi o ri tă, / Maie la blonde a gnet le,". Dynamic: *poco p*.
- Alto (A.):** Lyrics: "Mi o ri tă, / Blonde a gnet le, Cu Four". Dynamic: *poco p*.
- Violins (Vl I):** Parts 1 through 6. Markings: *con sord.*, *pp*, *sfz.*
- Violins (Vl II):** Parts 1 through 4.

Cu prilejul participării la Festivalul de la Brno din 1972, l-am întâlnit pe Olivier Messiaen, cu care am avut o scurtă convorbire, cu prilejul căreia am aflat interesul său pentru „problema hemiolei” în muzica populară românească.

Ani buni m-a persecutat întrebarea dacă nu cumva maestrul francez a deslușit ceea ce nouă ne-a scăpat, și anume implicațiile dinamizatoare, suplimentare, ale hemiolei, dincolo de resursele bogate în sine ale sistemelor ritmice, așa cum le-a statuat Constantin Brăiloiu. Am observat, ici și colo, fără o abordare sistematică a problemei, „comportări” hemiolice ale frazării în unele jocuri folclorice. Multe jocuri populare sunt influențate de cvadratura dansului apusean, avându-și în același timp și propriile simetrii. De altfel, dansul folcloric are – potrivit celor preconizate și demonstrate de regretatul Traian Mârza (Tr. Mârza, *Ritmul orchestric (de dans): un sistem distinct al ritmicii populare*, în: *Studii de muzicologie*, vol. VIII, București, 1972) – un sistem ritmic aparte, care, alături de cel „al copiilor”, „giusto silabic” și „aksak”, înfățișează „ritmica noastră populară de formă măsurată” (Tr. M., *op.cit.*, p. 256), împrumuturile reciproce presupunând chiar origini sincretice comune îndepărtate, putând fi oricând stabilite între aceste sisteme.

Compozitorii români care au apelat la materialul folcloric genuin au putut exploata sugestiile motorice, ineditul ritmicii pulsatorii ale genurilor ce purtau pecetea sistemului în care, fiecare, se încadra; faptul era cu atât mai încurajator cu cât extraordinara sistematică a ritmicii folclorice ne oferea o superioară certitudine și legitimitate a opțiunii. Când tocmai consideram o astfel de concluzie ca definitivă, iar cazul răspunsului dat de compozitorii români la „neliniștea” ritmică a modernității ca fiind închis, nu mică mi-a fost surpriza să constat, studiind unele lucrări timpurii ale lui Sigismund Toduță, că un comportament hemiolic nu este exclus chiar și atunci când, preluate din folclor cu întregul lor zăcămând sistemic, structurile acceptă și un subtratament sau chiar hipertratament hemiolic, nu întotdeauna disimulat, ci așezat în chiar prim-planul tratării și al expresivității. Și pentru că limitele obiective ale contribuției de față nu-mi permit o argumentare detaliată în sprijinul celor afirmate, mă voi rezuma la a puncta intervenția hemiolicului în cele patru părți ale *Concertului [nr.1] pentru coarde*, după cum urmează: în introducerea primei mișcări, *Molto rubato, con gaio*, de o factură *parlando rubato* (depășind deci „sistemele pulsatorii”), într-o structură anunțată de 3/4, motivica se supune unei supraordonări binare, de 2/4; *Allegro*-ul propriu-zis învederează chiar din tematică asocierea metrului de 3/8 cu unul de 2/8; partea a II-a, *Andante molto*, cu alură de cântec, propune raportul invers de 3 în 2 (respectiv de 3/4 în 2/4, sesizabil peste bara de măsură); partea a III-a, *Allegro giocoso*, înscrie discursul în sistemul *parlando giusto* (5/8) ce domină debutul tematic dar acceptă imediat accentuări hemiolice (accentele marcate de altfel peste tot de către autor constituie nu numai exteriorizarea unei intenții expresive ci și sublinierea unei realități constructive); secțiunea centrală a părții finale – poate C-ul rondo-ului – *Andante molto sostenuto* revine la toarcerea („depănarea”) figurilor, prin *porrectus* și *torculus*, după care finalul, îngemănând *parlando giusto* și hemiola, își reintră în drepturi.

Este posibil ca, urmărind demersul teoretic toduțian în problematica hemiolei, să riscăm supralicitarea acesteia, deoarece maestrul a evitat, în scrisul său muzicologic, calea facilă, didacticistă. A fost, de aceea, cumva compensatoriu contactul, fie el și parțial, cu opera sa muzicală, cea în care gândirea creatoare a unuia dintre cei mai de seamă compozitori ai secolului al XX-lea oferă răspunsuri satisfăcătoare cu privire la punerea în mișcare – într-o mișcare activă și semnificativă, estetic și spiritual – a tuturor parametrilor (între care și cei hemiolici) ce hotărăsc destinul operei de artă.