

O CAPOOPERĂ: SONATA PENTRU FLAUT ȘI PIAN (1952) DE SIGISMUND TODUȚĂ

Prof. univ. Dr. FRANCISC LÁSZLÓ
Academia de Muzică „Gheorghe Dima”

A Masterpiece: The Sonata For Flute And Piano (1952) By Sigismund Toduță

Abstract

The musicologist's paper, a concert flute player up until 1971, contains a few mentions, partly auto-biographical regarding the genesis and the first auditions of the sonatas. (Auxiliary, he points out to another flute work by S. Toduță: The Cadence for flute and orchestra by W.A. Mozart, lost work).

Together with the Sonata of Ludovic Feldmann (1952), S. Toduță's opus is the first sonata for flute and piano in Romanian music. Defined as musically "tri-lingual" as it is baroque, classical and modern at the same time, it is a particular case of neoclassicism. The three stylistic layers are in perfect balance. Conceived in an ill-fated period of Romanian music, when proletkult ideological dictatorship flourished, the Sonata composed in 1952 was a gesture of civic resistance through artistic quality.

* * *

Doamna președinte Ninuca Pop mi-a permis și chiar m-a îndemnat să nu-mi refuz dorința de a vă comunica și câteva mențiuni autobiografice privind atașamentul meu față de lucrarea indicată în titlul referatului meu.

Aș începe cu amintirea primei audiții, care a avut loc în sala numită pe atunci Aula Universității „Bolyai”. Eroii actului interpretativ au fost flautistul Dumitru Pop și pianistul Gheorghe Halmoș, profesori ai Conservatorului „George Dima”, artiști excelenți care, la înființarea Filarmonicii „Transilvania”, urmau să devină soliști concertiști ai acesteia. Data evenimentului a fost menționată în cartea doamnei Mihaela Gavriș, pe care o voi mai cita azi de câteva ori: 30 octombrie 1954.¹ Student flautist în anul I, discipol și admirator al profesorului Dumitru Pop, firește, am fost prezent la acest concert. Nu-mi amintesc să fi știut cineva atunci că lucrarea fusese deja cântată la București, de cuplul Vasile Jianu – Dagobert Bucholtz, pe 1 octombrie 1954, în Sala „Dalles”. Atmosfera în Aula a fost sărbătorească, cum se cuvine unei prime audiții absolute de o importanță deosebită.

Acesta nu a fost primul meu contact cu lucrarea. Cu doi ani și ceva înainte, am fost martorul unei scene memorabile. La Liceul de Muzică, care azi poartă numele compozitorului, eram elevul profesorului Béla Török, prim-flautist al Operei Maghiare. Domnul Török a fost un profesor generos, s-a ocupat de mine și în timpul vacanțelor de vară, în locuința sa din strada Mașiniștilor. Într-o după amiază, în timpul orei mele, a apărut (neanunțat, pentru că pe atunci lumea nu prea avea telefon) domnul Toduță. A dorit să consulte un flautist într-o problemă de tehnică instrumentală. Domnul Pop neaflându-se în Cluj, dânsul a venit la domnul Török. Bineînțeles, ora mea s-a întrerupt și compozitorul a pus pe pupitru notele părții a treia din *Sonată*. Întrebarea lui a fost dacă pot fi executate apogiaturile puse înaintea unor șaisprezecimi din temă fără a se deregla mișcarea motorică, și dacă da, în ce

¹ Mihaela Gavriș: *Sonatele cu pian ale lui Sigismund Toduță. Nel mezzo dell' camin.* [Cluj:] Fundația Sigismund Toduță – Arpeggione, 2005, 18.

tempo. Ținea foarte mult atât la aceste ornamente, cât și la continuitatea *a tempo giusto* a șaisprezecimilor „toccate”. După ce a încercat toate variantele schițate de oaspete, domnul Török l-a convins că ceea ce așternuse pe hârtie, deși este greu, se poate cânta la flaut, chiar și în *Allegro con brio*. Profesorul meu a fost fericit că i-a putut fi de folos compozitorului.

Pentru a sublinia semnificația acestui moment din geneza lucrării, citez din cartea doamnei Gavriș un fragment dintr-o scrisoare a compozitorului, adresată Direcției muzicale a Radiodifuziunii Române, după ascultarea înregistrării primei audiții, la care el nu putuse asista. „Partea I-a și a II-a sunt foarte frumos realizate: ele ar putea îmbogăți emisiunea specială” (din 15 ianuarie 1955, când Radio București urma să transmită un medalion Sigismund Toduță).¹ Această laudă a reușitei din părțile I și II este o implicită critică a felului cum maeștrii bucureșteni au realizat finalul. Cu puțină răutate, am putea să bănuim că Toduță a fost nemulțumit (și) de executarea, la flaut, a temei de rondo, în speță a problematicelor apogiaturi la care ținea atât de mult. Cu toată admirația mea pentru Vasile Jianu, necontestatul flaut I al țării decenii de-a rândul, menționez că el a strălucit mai mult în *morceaux*-uri ca celebrele menuete de Boccherini, Mozart sau Beethoven decât în interpretarea muzicii contemporane. Meritul istoric de a fi inspirat și lansat un număr însemnat de capodopere ale literaturii românești pentru flaut îi aparținea, în primul rând, clujeanului Dumitru Pop, care a făcut, de altfel, și mai multe prime audiții pe țară ale unor capodopere contemporane de peste hotare, ca sonatele de Hindemith, Martinů și Prokofiev sau *Concertul* de Ibert. De altfel, nici celebritatea binemeritată a lui Bucholtz nu s-a datorat vreunui rol deosebit jucat în propagarea muzicii noi, performanțele sale cele mai gustate de public și de critica muzicală fiind interpretări ale tezaurului de lieduri germane.

Mai evoc un moment semnificativ din geneza lucrării, în temeiul unei mărturii a domnului profesor Pop.² Este un fapt știut că Domnia Sa a colaborat îndeaproape cu compozitorul. De curând, el mi-a transmis o informație, care pentru mine a constituit o noutate și nu știu dacă a fost consemnată în literatura de specialitate, și anume că *Sonata* a fost compusă întrucâtva sub oblăduirea pianistei și profesoarei Ana Voileanu-Nicoară. Când a fost gata câte o parte, domniile Pop și Toduță au vizitat-o pe distinsa muziciană, i-au cântat-o și compozitorul a ascultat foarte atent opiniile ei. La aceste vizite, partea de pian a fost cântată de Toduță, ceea ce înseamnă că el, deși nu mai apărea în public în ipostaza pianistului și mai mult decât probabil nu mai studia, era încă în formă și ca instrumentist. Doar partida de pian a lucrării este foarte pretențioasă și sub aspect tehnic.

Firește, în momentul premierei lucrării știam cine este Sigismund Toduță, nu numai pentru că locuiam pe aceeași stradă Kogălniceanu, dânsul la nr. 8, eu la 21. Pe atunci, în timpul directoratului profesorului Mihai Guttman, corul Liceului de Muzică a făcut numeroase prime audiții ale creațiilor sale. Nu exagerez când afirm că, la noi în școală, a existat un adevărat cult al compozitorului. Ilustrez această afirmație cu relatarea unui amănunt biografic mărunț, dar nu lipsit de importanță. Când m-am înscris, în 1951, în clasa a X-a a Liceului de Muzică, Alexandru Poduțiu, elev în clasa a XI-a, a fost cel mai bun flautist al școlii. Directorul Mihai

¹ Gavriș, op. cit., 18.

² Interviu telefonic din 9 mai 2008.

Guttman l-a programat solist într-un concert al orchestrei de elevi, cu *Andantele* în do major de Mozart. Compoziția neavând o cadență de autor și negăsindu-se vreo ediție cu o cadență apocrifă consacrată, nenea Guttman (cum ne pretindea să-i spunem, pentru a evita atât apelativul obligatoriu „tovarășe director” cât și interzisul „domnule director”) i s-a adresat maestrului Toduță cu rugămintea de a compune o cadență pentru elevul Poduțiu. Maestrul a fost prompt, cadența a fost gata în timp util și cântată la concertul orchestrei noastre. Nu știu ce s-a întâmplat cu ea, cert este doar faptul că maestrul Gavril Costea, care ceva mai târziu, ca elev în clasa a VII-a sau a VIII-a, a debutat tot cu *Andantele* de Mozart, tot sub bagheta lui nenea Guttman, l-a cântat cu o altă cadență, nu cu cea compusă de Sigismund Toduță. Propun să se cuprindă acest titlu în catalogul creației, cu mențiunea „pierdut”.

La un an sau doi după prima audiție a *Sonatei*, am învățat-o și eu, sub îndrumarea profesorului meu, Dumitru Pop. Am cântat-o cu Harald Enghiurliu, corepetitor al clasei Pop și partenerul de sonate al profesorului nostru. Doamna Gavriș publică în facsimil o adnotare a compozitorului în legătură cu *Sonata*: „I 1958 Dumitru Pop – Harald Enghiurliu (Sala Palatului Culturii Cluj) admirabilă interpretare.”¹ Așadar, eu am putut beneficia de îndrumarea, respectiv, parteneriatul a doi artiști pe care autorul însuși i-a considerat interpreți admirabili al lucrării sale! La Ateneul Român din București, cu prilejul unui Festival Republican, am cântat două părți din ea cu concursul lui Gheorghe Singer, care azi poartă numele Georg Sava. Când, în 1958, am concurat pentru Bursa „George Enescu”, această *Sonată* a fost piesa de rezistență a programului meu. După ce m-am stabilit pentru câțiva ani la Sibiu, am programat-o și acolo, odată cu Annemarie Bunzl, fostă colegă la Conservator, sibiancă, iar a doua oară cu marea doamnă a pianisticii locale, Mitzi Klein-Hientz. Din toate aceste interpretări nu s-a păstrat nici o înregistrare, fapt care mă avantajează. La vreo două decenii după 1971, când am abandonat definitiv practica artistică, am auzit *Sonata* cântată, bine sau chiar foarte bine, de un elev de liceu. Mi-am dat seama cât de mult a progresat flautistica după retragerea mea. Ceea ce fusese piesa cea mai grea pe care am reușit s-o realizez în viața mea anterioară, de flautist, a devenit pentru noile generații o piesă de grad mediu de dificultate.

Azi, aceste date din autobiografia mea artistică nu mai sunt importante, nici măcar pentru mine decât ca ilustrații ale atașamentului meu persistent pentru lucrarea pe care, în anii 1950–60, o intuiam drept o capodoperă absolută. Acum, la mai bine de cincizeci de ani de la descoperirea ei, poate sunt în stare să și motivez acest atașament. Între timp, în deceniile dominate în flautistica clujeană de arta maestrului Gavril Costea, Sigismund Toduță a mai compus și un *Concert de flaut* (1983), încă o *Sonată* pentru flaut și pian, ceea ce a dus la rebotezarea capodoperei din 1952 drept „nr. 1” (1987–1988), apoi și o *Sonată* pentru flaut solo (1989). Ca muzicolog, consider că aceste trei lucrări, de o valoare intrinsecă incontestabilă, sub aspectul însemnătății istorice nu pot concura cu *Sonata* din 1952.

Ce muzică românească au cântat flautiștii înainte de apariția acesteia? *Doină și joc* (1908) de Tiberiu Brediceanu (1877–1968) a fost un fel de muzică de salon de inspirație folclorică. Același lucru se poate afirma și despre *Scena pastorală română* (1893) a flautistului-compozitor Petre Elinescu (1869–1947), care a mai reușit să compună și o piesă de caracter gustat de flautiști: *Introducere și dansul vrăjitoarei* (1902). Dipticul de notorietate mondială, *Cantabile și Presto* de Enescu (1904), nu

¹ Gavriș, op. cit., 19.

ne consolează pentru tot ce nu s-a compus în România pentru instrumentul nostru. După datele de care dispun, Sigismund Toduță a fost primul compozitor român care s-a încumetat să scrie o sonată pentru flaut și pian. Această prioritate diacronică este relativizată doar de *Sonata* lui Ludovic Feldman, compusă în același an 1952. Altminteri, unicul antecedent notabil al acestei compoziții-reper este *Sonatina* pentru flaut și pian de Stan Golestan (1875–1956), compusă și editată la Paris în 1932. (Aș fi foarte fericit dacă cineva m-ar contrazice, indicându-mi și alte titluri.) Deschiderea lui Toduță și a lui Feldman, din 1952, a fost urmată de un șir important de sonate pentru flaut și pian: Mircea Istrate (1954), Richard Oschanizky (1957), Tudor Ciortea (1959), Cornel Țăranu (1960), Miklós Szalay (1963), Dan Constantinescu și Csaba Szabó (1964), Vasile Herman (1965–66).¹

Când a inaugurat pentru muzica românească această specie camerală, Sigismund Toduță a făcut nu numai un act de pionierat, ci și unul de recuperare a unor epoci de stil care lipsesc din istoria muzicii românești. Stratul baroc al *Sonatei* este cel mai evident. Începutul părții I, în mi eolic, sub aspect ritmic și ca scriitură, amintește de o monodie instrumentală barocă cu acompaniament de bas continuu sau de ansamblu instrumental. Secțiunea mediană a temei principale este, în schimb, un fugato liber, cele trei intrări tematice urmând una după cealaltă din cvintă în cvintă. După puntea modelată din tema inițială, și tema secundară, în si doric, este concepută după regulile contrapunctului dublu. După revenirea, în si, a temei inițiale cu care se încheie expoziția, secțiunea mediană a formei de sonată se bazează pe două substanțe tematice noi, care se raportează una la cealaltă, de asemenea, potrivit celor mai severe legi ale contrapunctului dublu. Consider că nu este nevoie să continui aceste mențiuni analitice pentru a putea afirma că *Sonata* este pătrunsă de stileme baroce. Dar edificarea părții întâi urmărește modelul formei clasice de sonată! Și celelalte două părți se încadrează în „conștiința de formă” și „conștiința de gen” a clasicismului². Iar limbajul *Sonatei*, care evită orice trimitere la tonalismul funcțional major-minor, este pur modal, bazat pe moduri heptatonice fără sensibilitate, inclusiv pe turnuri melodice familiare din pentatonia folclorului. Astfel, opera lui Sigismund Toduță ni se înfățișează ca un caz special al neoclasicismului.

Special? Da. Cea mai evidentă caracteristică a neoclasicismului este bilingvismul. Compozitorul neoclasic îmbină morfeme și sintaxe ale muzicii contemporane cu altele, caracteristice unei epoci trecute. Exemplele cele mai eclatante sunt *Pulcinella* lui Stravinsky, pergolesiană pe de o parte, modernă pe de alta, sau miniaturile folclorice ale lui Bartók, în care melodii alese din diferitele straturi ale muzicii țărănești sunt integrate într-un modernism moderat. *Sonata* de flaut a lui Sigismund Toduță este ieșită din comun, ea fiind o compoziție neoclasică „trilingvă”. Îmbinând măiestrit modernitatea moderată a muzicii românești din anii 1950 cu stileme baroce și cu formele clasicismului, compozitorul a dăruit muzicii românești o capodoperă modernă, clasică și barocă în același timp. Echilibrul dintre aceste trei componente este perfect, sau cel puțin: ideal.

În anii 1950, firește, nu mi-am putut explica această unicitate complexă a capodoperei. Doar am intuit-o. Ceea ce însă mi-a fost clar deja atunci, a fost înalta actualitate etică a acestei creații. Cei care au trăit în anii '50 își mai aduc aminte de

¹ Mihai Popescu: *Repertoriul general al creației muzicale românești*, 2, București: Editura Muzicală, 1981.

² Am citat termeni tehnici preluați de la Valentin Timaru. Vezi cartea Domniei Sale: *Analiza muzicală între conștiința de gen și conștiința de formă*, Oradea: Editura Universității din Oradea, 2003.

hățișul de interdicții antimoderniste, impuse de culturnicii partidului unic, în speță de Matei Socor și camarila sa ultrastângistă, care conducea Uniunea Compozitorilor până în vara anului 1953. Chiar și muzica impresionistă, un bun artistic confirmat deja de timp, a fost declarată decadentă și formalistă, expresie a putregaiului burghez.¹ În *Sonata* pentru flaut și pian, Sigismund Toduță a demonstrat că un artist cu har știe să creeze valori autentice și când regimul opresiv promovează nonvaloarea artistică și oportunismul civic. El nu a fost un oponent militant al regimului, dar un stâlp falnic al rezistenței prin cultură, calitate umană și artistică. Ca atare, un model. În ultimă instanță, pe lângă valoarea ei artistică intrinsecă, *Sonata* pentru flaut și pian (1952) este și un document grăitor al rezistenței anticomuniste de la începutul anilor 1950.

¹ Doamna Gavriș publică facsimilul unui articol din *Făclia Ardealului* din 6 iulie 1952, document concludent pentru teroarea ideologică a lui Socor. Citez din aceasta, lectură halucinantă pentru cititorul de azi: „Influențele impresionismului se manifestă încă în creația unor compozitori, ca S. Toduță, C. [sic!] Comes, prin dispoziția contemplativă sau prin tendința de fărâmițare a compozițiilor în forme și părți mici, lucrate cu rafinament de mozaic, precum și prin persistența unor mijloace impresioniste ca petele coloristice și întârzierile armonice sau prin abuzul disonanțelor...” Gavriș, op. cit., 15.