

ȘASE MINIATURI SERIALE (CON ALCUNE LICENZE) DE SIGISMUND TODUȚĂ

Prof. univ. Dr. HANS PETER TÜRK
Academia de Muzică „Gheorghe Dima”

Six Serial Miniatures (*con alcune licenze*) By Sigismund Toduță

Abstract

While indexing S. Toduță's manuscripts during the summer of 1991 when the foundation bearing his name was established there were many works found that have been unknown to date and among these, six unnamed short pieces for piano.

The current paper explores the technical approach of the dodecaphonic compositions in the *Six pieces* by Sigismund Toduță.

* * *

Cu ocazia inventarierii manuscriselor Maestrului Toduță în perioada de început a existenței Fundației ce-i poartă numele (vara 1991) au fost găsite mai multe lucrări până atunci necunoscute, printre care și șase lucrări scurte pentru pian fără titlu. Acestea au fost inventariate cu titlul *Șase piese pentru pian* și publicate în 1999 sun îngrijirea lui Dan Voiculescu în volumul al doilea de *Lucrări pianistice* de Sigismund Toduță, datate cu aproximație „cca. 190”. Deja în momentul inventarierii s-a putut constata că era vorba nu doar de o lucrare până atunci necunoscută ci, mai mult decât atât, de o orientare stilistică de care nimeni nu ar fi presupus că s-ar fi aflat vreodată în sfera de preocupări a Maestrului. Este vorba de abordarea tehnicii serial-dodecafonice specifice școlii vieneze din prima jumătate a secolului 20, reprezentată în principal de Arnold Schönberg, Anton von Webern și Alban Berg. Din câte se știe până acum. Maestrul nu a lucrat în această tehnică nici înainte, nici după 1960, astfel încât aceste miniaturi pianistice reprezintă un unicat destul de enigmatic în ansamblul creației sale.

În cele ce urmează, încercăm să surprindem în cele *Șase piese* de Sigismund Toduță câteva aspecte tehnice în mânăuirea compoziției dodecafonice.

Manuscrisul fără titlu conține șase miniaturi, numerotate de la 1 la 6, lipsind atât un titlu generic, cât și titluri separate pentru piesele componente. Conceperea unui ciclu în șase piese scurte ne duce cu gândul la unele lucrări pre-seriale de Schönberg, *Sechs Stücke für Orchester* (1911) op. 6 sau *Sechs Bagatellen für Streichquartett* (1913) op. 9 de Webern, iar brevitătea pieselor componente amintește nu doar de *opera omnia* a lui Webern, ci și de cele cinci piese pentru orchestră op. 16 (1909), respectiv pentru pian op. 23 (1920–1923) de Schönberg.

La baza ciclului se află o singură serie (O) cu recurența ei (R), inversarea (I) și recurența inversării (RI), fără transpoziții:

Ex. 1

The image shows four staves of musical notation for Exercise 1. Each staff is labeled with a letter: O, R, I, and RI. The notes are half notes on a treble clef staff. Below each note is a number indicating the finger used (1-12). The sequence of notes and fingerings is as follows:

- O:** C4 (1), D4 (2), E4 (3), F4 (4), G4 (5), A4 (6), B4 (7), C5 (8), D5 (9), E5 (10), F5 (11), G5 (12).
- R:** G5 (12), F5 (11), E5 (10), D5 (9), C5 (8), B4 (7), A4 (6), G4 (5), F4 (4), E4 (3), D4 (2), C4 (1).
- I:** C4 (1), D4 (2), E4 (3), F4 (4), G4 (5), A4 (6), B4 (7), C5 (8), D5 (9), E5 (10), F5 (11), G5 (12).
- RI:** G5 (12), F5 (11), E5 (10), D5 (9), C5 (8), B4 (7), A4 (6), G4 (5), F4 (4), E4 (3), D4 (2), C4 (1).

Seria se poate divide în patru tronsoane a câte trei sunete, delimitate de intervalul terței mari (x), terței mici (y) și secunde mari (z1, z2), particularitate ce va avea unele repercursiuni asupra elaborării discursului muzical, în special asupra parametrului armonic.

Primele două piese – nr. 1 *Improvvisando*, fără indicație metronomică și nr. 2 numai cu indicație metronomică ♩=92–96 – au, sub raportul valorificării celor patru stări ale seriei, un aspect expozițional, chiar didactic-metodic. Astfel, nr. 1 se rezumă la original (O) și recurență (R), iar nr. 2 la inversare (I) și inversarea recurenței (RI). Nr. 3 (*Vivo, rigorosamente in tempo*) este cea mai scurtă, dar și cea mai riguros construită piesă a ciclului, apelând la simetrii de tip webernian și, asemenea unei sinteze, la toate cele patru stări ale seriei. Cu nr. 4 (*Rubato, recitando*) și nr. 5 (*Largo, molto rubato*) se restituie fluiditatea (*senza misura*) a tempoului, iar piesa de încheiere (*Allegro strepitoso, ♩=96*) apelează, la fel ca nr. 2 și nr. 3, la un tempo foarte ferm și la încadrarea în măsuri. Fiecare dintre cele șase piese promovează o formă clară, mai liberă în desfășurarea de tip *rubato*, mai severă în cele de tip *giusto*. Ca atare rezultă următoarea macro-structură a ciclului:

Ex. 2

Nr. 1	Nr. 2	Nr. 3	Nr. 4	Nr. 5	Nr. 6
O + R	I + RI	O, R, I, RI	O, R, I, RI	O, R, I, RI	O, R, I, RI
<u>rubato</u>	<u>giusto</u>	<u>giusto</u>	<u>rubato</u>	<u>rubato</u>	<u>giusto</u>
A A1 B	A A1	A A1	A b coda	A Av	A Av B
(tristropic)	(bistropic) (8+8)	(bistropic) (10+10)	(bistropic)	(bistropic)	(tristropic) (6+6+6+1)
(Barform)					(Barform)

După cum se știe, una dintre regulile de bază ale tehnicii dodecafonică privește interdicția repetării unui sunet înainte derulării integrale a seriei. Motivația teoretică ce însoțește această regulă are în vedere faptul că repetarea înainte de vreme a unui sunet i-ar putea conferi o greutate specifică mai mare, în comparație cu celelalte sunete ale seriei, și astfel, și-ar putea adjuca rolul tonicii de odinioară. Or tehnica dodecafonică tocmai urmărește negarea a tot ce ar putea aduce aminte de tonalitate, de funcționalism tradițional. Singurul care a respectat cu strictețe acest principiu a fost Anton von Webern. Schönberg însuși a admis și folosit repetări de sunete sub diferite forme:

– formule motivice de mai multe sunete și repetarea lor quasi ostinată:

Ex. 3 Frau Elizabeth Sprague Coolidge gewidmet 3

III. Streichquartett

Alle Rechte vorbehalten
All rights reserved

I Arnold Schoenberg, Op. 30
(1874 - 1951)

Moderato $\text{♩} = 100$

I. Geige

II. Geige

Bratsche

Violoncello

I. Gg

II. Gg

Br

Vcl

– pedale ritmizate, alcătuite din unul sau mai multe sunete:

Ex. 4 Schönberg, *Suita pentru pian* op. 25(1921/1923), partea a 4-a

Intermezzo

(♩ = 40)

3/4

pp *espress.*

– tril și tremolo:

Ex. 5 Schönberg, *Suita pentru pian* op. 25, partea 1, *Preludiu*

accel.

f

cresc.

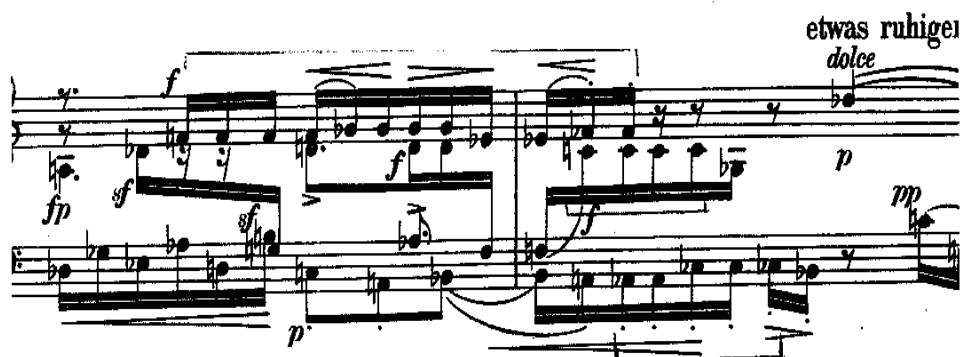
ff sfz

etwas langsamer

rit.

– repetarea loco a unui sunet de mai multe ori, înaintea intonării sunetului următor din serie:¹

6 Schönberg, *Suita pentru pian* op. 25, partea 1, *Preludiu*



Ultimele două aspecte (ex. 5 și 6) generează, în creația lui Schönberg (mai puțin în cea a lui Berg) impresia unui moft, a unui tic nervos, menit să „tragă de serie”, să frâneze un pic înșiruirea prea rapidă a celor 12 sunete. Printre multe altele, și această particularitate stilistică i-a atras lui Schönberg admonestarea severă a lui Pierre Boulez, atunci când afirmă: „...Formulele de arpeggiu, tremolo-urile și sunetele repetate, care sună atât de îngrozitor de gol și care merită, vezi Doamne, epitetul de <calitate a doua>”.² Boulez îi atestă doar lui Webern meritul de a fi adevăratul beneficiar al descoperirii lui Schönberg, întrucât doar acesta a intuit și aplicat cu rigurozitate gramatica adecvată gândirii serial-dodecafonice. Caracteristic pentru limbajul webernian sunt o gamă variată de simetrii, ca de pildă în *Variațiunile pentru pian* op. 27, lucrare pe care Sigismund Toduță a analizat-o, poate chiar în perioada în care a compus aceste șase miniaturi.

¹ În paranteză fie spus că, mie personal, nu-mi pare convingătoare această argumentație. Repetări de genul celor menționate nu favorizează totuși unele sunete în detrimentul altora?

² Boulez, Pierre: *Schönberg ist tot* (1952), în: *Anhaltspunkte Essays*, Bärenreiter Kassel, Deutscher Taschenbuchverlag München, 1979, pag. 293.

VARIATIONEN

Ex. 7

I

Sehr mäßig $\text{♩} = \text{ca } 40$ Anton Webern, Op. 27

Spiritul și chiar litera acestei pagini vor primi o replică în piesa a treia din ciclul celor șase miniaturi.

Ca profesor de compoziție, Sigismund Toduță obișnuia să privească analitic orice partitură. Cu siguranță că a observat manierismele schönbergiene incriminate de Boulez, întrucât în cele șase miniaturi seriale nu apar nici tremolo-uri, nici sunete repetate similare exemplurilor 5 și 6. În schimb, autorul recurge la repetări de gen ostinato precum și la diferite forme de pedale ritmizate, particularități stilistice întâlnite și în lucrările neseriale de Toduță.¹

Nr. 1. Strofa A expune monodic de două ori seria în O (a). Ultimele trei sunete rămân pe loc și formează în planul superior o pedală ritmizată (b). Planul inferior acumulează succesiv și în sens descendent din nou seria O. Fiecare dintre cele două segmente ale pedalei cumulative din planul inferior se încheie cu „punctuații finale”, sinteza verticală a câte patru sunete din O. Strofa Av urmează același traseu constructiv ca și strofa precedentă, în sensul de expunere monodic

¹ Exemplificările audio provin din înregistrarea primei audiții absolute din 17 mai 1993, la pian: Gerda Türk.

serială, de data aceasta în recurență. Urmează apoi cele două planuri de pedale. Ultima punctuație finală delimitează strofa Av și pregătește culminația de la începutul strofei B, o sinteză verticală prin suprapunerea formelor R (planul superior) și O (planul inferior). Este o piesă ne-tematică, de atmosferă, în care ritmica liberă și pedalele tip ison sugerează aderențe folclorice.

Nr. 2. Prima strofă expune pe două planuri o singură formă a seriei, inversarea. Planul inferior acumulează treptat sunetele inversării, mai întâi câte două într-o nuanță medie (mf, poco f), apoi cele două sunete plus un al treilea din serie în ff, pe ultima optime a măsurii. Planul superior evoluează sub forma unui ostinato ritmic preluând, asemenea unui ecou în ppp, sunetele intonate în planul inferior. Seria se extinde astfel pe 12 măsuri, recurența inversării apărând abia în măsura a patra a strofei A1. Planul superior urmează o traiectorie ascendentă, din registrul mediu în cel supraacut. Întreaga piesă de 8 plus 8 măsuri reușește să extindă cele două forme ale seriei (I și RI) în așa fel încât să nu fie necesară repetarea uneia dintre formele ei. Din serie sunt decupate tronsoanele a câte trei sunete (mini-clustere), rezultând practic o desfășurare muzicală bazată aproape în exclusivitate pe secunde alăturate.

Nr. 3 poate fi privită ca fiind un „studiu de stil”, o replică la începutul variațiunilor op. 27 de Webern. Nu doar grafica, ci și modul de elaborare prin simetrie în oglindă pledează pentru faptul că autorul a experimentat aici cu rigorile weberniene ale serialismului. Spre deosebire de Webern însă, unde prima parte a variațiunilor se înscrie constant în metrul de 3/16, Toduță operează cu un „metru variabil” (Boris Blancher), conceput ca șir de 5, 4, 3, 4, 5 șaisprezecimi și recurența lor (Str. I), respectiv ca șir de 2, 3, 4, 5, 6 șaisprezecimi și recurența lor (Str. II). Rezultatul este în ambele cazuri un ritm non-retrogradabil. Valoarea centrală, față de care cele două șiruri se află în raport de recurență, este pauza de șaisprezecimi – una în strofa A, două în strofa A1. În strofa A, până și dinamica adoptă reversibilitatea: ff pp ff, aspect care în strofa a doua este mai puțin aplicat. Similar piesei precedente, și aici sunt decupate din serie tronsoanele a câte trei sunete, punându-se în valoare secunde mici și mari ale seriei. Între cele două strofe există un raport de inversare, în sensul utilizării pe două planuri mai întâi superpoziția O–R și I–RI, iar apoi superpoziția inversată R–O și RI–I.

Se știe că Sigismund Toduță a manifestat în toată creația sa în permanență o înclinație spre construcție, spre detalii atent elaborate. Cu siguranță că ne aflăm cu această piesă în fața celei mai comprimate și severe construcții din toată creația Maestrului, chiar dacă această rigoare se manifestă pe un teren care, în fond, i-a fost străin. Originalitatea Maestrului s-a manifestat oricum mai convingător în afara terenului serial webernian.

Nr. 4. O strofă quasi introductivă (A) se constituie din două segmente, ambele finalizate cu repetări percusive ale seriei în I și RI și legate între ele în baza a două sunete comune (re bemol – mi bemol). Strofa B se înscrie în indicația *recitando*, planul inferior rostind câte două silabe de recitativ, întrerupte de cascade violente de secunde alăturate. Piesa se încheie cu o codă în ppp, în care se succed, pornind din registrul grav spre acut, cele 12 sunete ale recurenței, grupate câte două, cu excepția primului și a ultimului sunet.

Nr. 5. Piesa bistrofică nr. 5 se pare că l-a mulțumit pe autor mai mult decât celelalte, deoarece a reluat-o cca. 15 ani mai târziu cu mici corecturi, în vederea publicării ei sub titlul de *Terzinen* în volumul *Rumänische Klavierminiaturen für*

Kinder und Jugendliche (Miniaturi românești pentru pian, pentru copii și tineri) la Editura Peters din Leipzig (1976), sub îngrijirea lui Liviu Comes. Pornind de la acest titlu al culegerii, am preluat sugestia de a vorbi în acest referat de șase „miniaturi”, în loc de „piese”. Compoziția este o monodie acompaniată, succesiunea rândurilor melodice sugerând deja în această primă redactare o afinitate cu titlul de mai târziu, care sugerează rimele specifice terzinelor italiene. Un caz similar (dar nu legat de dodecafonie) se mai întâlnește în prima parte (*Eterofonia*) a oratoriului *Miorița* (1956/1968), unde repriza întregă nu este altceva decât recurența primei strofe (cor de bărbați + orchestră). În cea de a doua strofă (B), melopeea este încredințată vocii basului. Planul acompaniamentului armonic se realizează prin clustere de trei sunete ținute (A), respectiv prin comentarii ritmizate de patru sunete (B).

Nr. 6. Este o mini-toccată la două voci, axată în principal pe RI în vocea basului. Câte patru sunete formează un ostinato ritmico-melodic extins pe șase măsuri (6+6+6), în timp ce planul superior valorifică toate cele patru stări ale seriei. Opțiunea pentru forma de bar A – A1 – B se sprijină pe construcția motivică asemănătoare a primelor două strofe (discant motiv sincopat, reluat în A1 în inversare liberă). Ultima măsură, ca lărgire exterioară, aduce totalul cromatic în distribuția cea mai strânsă cu putință – un cluster pe clapele albe și negre ale pianului cu rol de „punctuație finală”.

Cele șase miniaturi serial-dodecafonice *con alcune licenze* reprezintă un moment singular în creația lui Sigismund Toduță unde – credem – a studiat la concret, în ce măsură această tehnică i-ar putea servi în creația proprie și/sau dacă este cazul să familiarizeze studenții clasei sale de compoziție cu această orientare stilistică. Faptul, că în ambele ipoteze a răspuns în sinea lui cu **nu**, este expresia unei negări fără echivoc adresată dodecafoniei.

0

Şase piese pentru pian

A

Sigismund Toduță
(cca 1960)

Improvvitando

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

poco f espr.

mf

poco f (poco animando.... calmo)
ben cantando

quasi misurato

(♩ = 88) 10, 11, 12

p

pp sempre

pochiss. accel...

(♩ = 92) 10, 11, 12

pp sempre

rit.

quasi f

mf

p

10, 11, 12

calando sempre

ppp

smorz. g

System 1: Treble clef with a melodic line of eighth notes. Bass clef with accompaniment. Dynamics include *sfz ff* and *3 9*. A box labeled **A₁** is above the treble staff. A double bar line with a repeat sign is at the end.

System 2: Treble clef with a melodic line of eighth notes. Bass clef with accompaniment. Dynamics include *poco f* and *sfz ff*. Fingerings 10, 11, 12, and 3 are indicated. A double bar line with a repeat sign is at the end.

Ri

A fingering diagram for the right hand (Ri) showing fingerings for notes 12, 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5*, 4, 3, 2, 1. The notes are on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#).

System 3: Treble clef with a melodic line of eighth notes. Bass clef with accompaniment. Dynamics include *sfz ff*. Fingerings 10, 11, 12, 9, 8, 7, and 3 are indicated. A double bar line with a repeat sign is at the end.

System 4: Treble clef with a melodic line of eighth notes. Bass clef with accompaniment. Dynamics include *sfz p*. Performance markings include *calando*, *poco*, and *a poco*. Fingerings 4, 5, 6, 1, 2, 3 are indicated. A double bar line with a repeat sign is at the end.

Handwritten musical notation for a single line, likely a finger exercise. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The notation consists of a series of eighth notes with slurs and accents. Above the staff, there are markings for fingerings: 5, 4, 3, 4, 5, followed by a triplet of 5, 4, 3, and then 4, 5. Dynamic markings include *pp* and *p*. The piece ends with a double bar line and a fermata.

Vivo, rigorosamente in tempo

Handwritten musical score for the first system, marked with a boxed 'A'. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 3/4 time signature. It contains a series of chords and melodic lines with slurs and accents. The bass staff contains a bass clef and a series of notes with slurs and accents. Fingerings 4 and 5 are indicated. Dynamic markings include *ff* and *pp*. A boxed 'A' is placed to the left of the first measure.

Handwritten musical score for the second system, marked with a boxed 'A'. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It contains a series of chords and melodic lines with slurs and accents. The bass staff contains a bass clef and a series of notes with slurs and accents. Fingerings 4, 3, 4, and 5 are indicated. Dynamic markings include *pp* and *ff*. A boxed 'A' is placed to the left of the first measure.

Handwritten musical notation for a single line, likely a finger exercise. It features a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 3/4 time signature. The notation consists of a series of eighth notes with slurs and accents. Above the staff, there are markings for fingerings: 2, 3, 4, 5, 6, 6, 5, 4, 3, 2.

Handwritten musical score for the third system, marked with a boxed 'A'. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 3/4 time signature. It contains a series of chords and melodic lines with slurs and accents. The bass staff contains a bass clef and a series of notes with slurs and accents. Fingerings 2, 3, 4, and 6 are indicated. Dynamic markings include *fff* and *pp*. A boxed 'A' is placed to the left of the first measure.

Handwritten musical score for the fourth system, marked with a boxed 'A'. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It contains a series of chords and melodic lines with slurs and accents. The bass staff contains a bass clef and a series of notes with slurs and accents. Fingerings 5, 4, 3, and 2 are indicated. Dynamic markings include *mf*, *ff*, and *ppp*. A boxed 'A' is placed to the left of the first measure.

Coda

pppp
ppppp
p

5

A Largo
molto rubato ($\text{♩} = 48 - 50$)

poco p espr. *accelerando* *mf assai* *decresc.* *animando*

Ri 12,11,10 6,5,4 3,12,1

pp *p* *mf*

d *p* *mf*

9,8,7 1,2,3 4,5,6

ff *Ri* 3

trattenendo *tranquillo, rubato* *mf* *p* (♩ = 54 - 56)

Ri *a* *f* 12, 11, 10 *pp* 12, 11, 10 etc. *Ri*

molto p ma cantabile

1 2 3 4 0 *mf* (*pp*) 5 6 7 8 0 *ff*

8

mf *f*

(♩ = 48) 9 12 10, 11 (♩ = 44) 1 4 2 2 5 6 2 8 9 10

pp (*mf*) *pp* *poco rall.*

8 3 3 3

sol?

ff *molto rall.*

A

Ri 12 11 10 9 A^{\flat} 8 7 6 5 4 3 2 1 +

6m + 6m + 6m + 1m

Allegro strepitoso (♩ = 96)

poco mf

Ri 12, 11, 10, 9

staccato sempre

poco mf

p

+ 8, 7, 6 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3 + 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 + 5, 6, 7, 8 / 6, 7, 8 + 6

staccato

crescendo

poco a poco

7, 8 + 6, 7 8 + 5 6 7 8 9 10 11 12 + 9, 10, 11, 12 + 11

9 8 7 6 5 4 3 2 1

sfz ff

f

A_v

più allegro (♩ = 104 - 108)

Ri 8, 7, 6, 5

poco f

f

dim.

staccato sempre *R*

crescendo ————— poco

a poco —————

assai *f*

molto allegro (♩ = 120 - 126)

B

ff

1, 3, 2, 1

Ri

cresc. sempre

più ff

precipitando —————

sfz secco sfz

fff

sfz secco sfz

61