

SIGISMUND TODUȚĂ – CÂNTECUL OBÂRȘIEI, TREI LIEDURI PENTRU MEZZO-SOPRAN PE VERSURI DE LUCIAN BLAGA

Compozitor Dr. SOFIA GELMAN-KISS
Israel

Sigismund Toduță's „Origin Song”: Three Lieder For Mezzosopran With L. Blaga Lyrics
Abstract

To enter the conceptual realm of two overwhelming personalities in order to *comprehend* - beyond the sound platform expressed through the graphic notation of syllables covered in the image of musical notes, the inner meaning of the *artistic message* – is to attempt at entering the mystery of a musical discourse twinning words and their sound configuration.

The lieder presented in our analysis often display traits corresponding to the stylistic period they belong to, their common trait being the outlining of an intensely chromatinized modalism. The *fecund magma* of the entire cycle - the direct, reluctant, indirect or folded *chromatism* - is one of the elements linking together the three lieder: „Origin song”, „Things we are” and „Where there's song”.

* * *

A intra în universul **ideatic** a două uriașe personalități, cu intenția de a **înțelege**, dincolo de platforma sonoră consemnată prin notația grafică a silabelor înveșmântate cu imaginea notelor muzicale, semnificația lăuntrică a **mesajului artistic** transmis, însemnează încercarea deslușirii tainelor unui discurs muzical care se dorește a fi expresia îngemănată a cuvintelor și configurația lor sonoră.

Cele trei liederuri asupra cărora ne-am oprit, sunt *Cântecul obârșiei*, *Lucruri suntem* și *Unde cântec este*. Datate din 1985, ele se constituie într-un ciclu scris pentru mezzo-sopran. Privite în ansamblu, cele trei poeme de Blaga sunt legate printr-o latentă idee nostalgică, **dorul** însoțit, într-o formă sau alta, – desigur ca splendidă metaforă – de trecerea timpului și ireversibilitatea sa; mai concret, în *Cântecul obârșiei*: „ce voi fi când m-oi întoarce/ La obârșie la izvor?! Fi-voi dor atunci?! Fi-voi nor?”, într-o formă mai abstractă în *Lucruri suntem*: „În drumul său fiecare ne-am duce în veci undeva/ [...]Dar drumul norilor e prea mare în lumea noastră /pentru noi”, sau afirmat, „Lucruri suntem ce poartă în ele gânduri ca pietrele/ uneori stele și totdeauna un dor”, pentru ca în ultimul poem metafora să devină însăși metamorfoza zeului ce cântă, sau transformarea artei în natură: „Un zeu de cântă [...]El își destramă-n cânt ființa toată” [...] Unde cântec este /e și pierdere zeiască”. Contrastul apare numaidecât prin cuvintele: [...] „cel ce ascultă dobândește viu contur,/ în armoniile treptat de pline”/.

Dorul, motiv deosebit de îndrăgit de Blaga, pare a fi element de legătură în cele trei poeme deși în ultimul apare nerostit, latent, într-o formă subtil sublimată: „dulce pierdere de sine” scrie Blaga. Ce altceva poate fi „pierderea de sine” dacă nu dor !?

Alegerea poemelor conduce către ideea eșafodajului în ansamblu: dacă versurile primelor două poeme sunt asemănătoare în expresie, al treilea prezintă un fel de sinteză, astfel, ar putea contura o formă de *bar*, desigur numai ca articulare a

macrostructurii (Stollen – Stollen – Abgesang). Orânduirea celor trei poeme își găsește reflectare într-un ingenios eșafodaj: primul este conceput în formă de lied bipartit, la fel și al doilea dar structurat asimetric, în timp ce ultimul, aduce un tipar *sui generis*, liber, nemăsurat, în care segmentele sunt marcate prin intermediul textului.

Cântecul obârșiei

Construit în formă de Lied bipartit, *Cântecul obârșiei* aduce morfologia clasică a repartizării materialului sonor:

	A			A1	
a	+	a1	b	+	a2
5+(2)		5	4		5
			3	(1) ¹	4

Motivul care generează prin dezvoltare, variațiune și metamorfozare materialul discursului, se bazează pe înlănțuirea a două cvarte, schemă ce apare la început în acompaniament, apoi în motivul *alfa*:

Motivul alfa:

Motivul beta:

The musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with a 6/4 time signature and a tempo of *poco mf* (♩ = 56). It contains two motifs: 'Motivul alfa' (measures 6-8) and 'Motivul beta' (measures 8-10). The lyrics are: 'La o - bîr - șî - e, la iz - vor nici o a - pă nu se - n - toar - ce, / A la source, re - mon - tant la val - lée les eaux ne sauraient'. The middle staff is the piano accompaniment, marked *poco mf* and *cantabile*. The bottom staff is the bass line, marked *p*. Arrows point to specific notes in the vocal line corresponding to the motifs.

Motivul *alfa* îngemănat cu *beta* a cărei magmă germinativă descrie o celulă alcătuită dintr-un *cromatism retras* repetat, este urmat de unul nou, *gamma*, al căru ambitus, prin intervalul de terță mică și trei secunde mari în urcare are să închidă tabloul primei perioade ajungând la același *do#* cu care debutase discursul discântului:

¹ măsura nr.16 constituie un fel de „cadență intrusă extinsă” la dimensiunile unei entități de 6/4, sfârșitul frazei *b* dar, în același timp și începutul frazei conclusive *a2*.

motivul gamma:

de-cît sub chip de nor.
re-ve-nir que sous la forme des nuées.

Pianul aduce un suport armonic bogat în contextul *configurației sonore* în care este conceput discursul muzical bazat în principal pe construcția de cvarte, interval ce are să caracterizeze într-un fel sau altul, întregul ciclu.

Fraza a doua, după două măsuri, care amintesc de începutul liedului unde pianul introdusese lucrarea, recapitulează materialul tematic precedent, transpus în urcare la secundă (mică), astfel încât discantul începe cu *re* în loc de *do#*. Motivul *alfa* apare aproape la fel, singura deosebire constă în *flexa* de la sfârșitul desenului melodic: în loc de *si-fa#*, aici apare *si-sol*. Motivul *beta* readuce *cromatismul retras* fără a-l repeta identic; partea a doua a motivului apelează la o extindere a ambitusului, de unde derivă și metamorfozarea motivului *gamma*, care, spre a păstra caracterul materialului tematic, apare întâi descendent pentru ca apoi să revină la linia ascendentă spre a încheia discursul. Fraza a doua începe cu *re* și ajunge la *mi* spre deosebire de prima, care debutase și se încheiase cu același *do#*. Pianul comentează discursul cu ingeniozitate armonică plasată în cadrul *contextului sonor* ales:

La o-bir-si-e, la iz-vor nici un drum nu se în-toar-ce
A la source, re-mon-tant la val-lée au-cun-chemin ne sau-

de-cît în chip de dor.
rait re-ve-nir que sous la forme du dé-sir.

În fraza b, firește, strâns legat de semnificația textului literar, *contrastul tematic*, este conceput asemenea unei întrebări pline de tensiune: „O, drum și ape nor și dor/ ce voi fi când m-oi întoarce”, iar motivul principal „La obârșie, la izvor” construit pe același desen melodic, încheie dar și continuă discursul muzical. Recapitularea motivului de bază se constituie într-o punte de legătură între cele două fraze ale perioadei A1 (b + a2) într-o formă de *cadență intrusă extinsă*. Contrastul frazei b se subliniază, dincolo de desenul melodic, prin indicația *un poco rubato* respectiv *rubato assai*.

În ultima frază a2, textul „La obârșie la izvor?” cu semnul întrebării vine să întregască descumpănirea expusă în precedentele două versuri constituindu-se în același timp în ideea preliminară a secțiunii conclusive ce se bazează pe nedumerirea poetului „Fi-voi dor atuncea ? Fi-voi nor ?”, versuri în înveșmântarea muzicală neseparabil legată de descrierea acelorași frământări în frazele anterioare.

Elementul de legătură care însoțește discursul muzical, desigur, supus metamorfozării, este celula prezentă în motivul *beta*, alcătuită din *cromatismul retras (fa#-fab)* și *flexa fa-mi*. Pe parcursul eșafodajului și a elaborării motivice, cromatismul retras dobândește diverse ipostaze, ca de pildă: transpoziție și lărgire a intervalelor constitutive sau cea a *cromatismului repliat, (re#-mi-reb, cromatism retras indirect)*¹.



Lucruri suntem

Poemul are să se înveșmânteze într-o ambianță modal-pentatonică, în permanentă alternanță cu inflexiunile de cromă; pentatonica proiectată pe verticală cu sonoritate interesantă de *cluster* ca preambul apărut în partitură, preambul destinat pianului, are să revină în discant sub forma motivului *alfa* (sunetele pentatoniei sunt *re-mi-sol-la-si*) spre a-l supune travaliului tematic în continuare. Transparența pentatonală este contrapunctată în desfășurare orizontală cu apariția elementelor de cromă sub forma semitonurilor incluse în discursul cântat alături de *cromatismul repliat* plasat cu ingeniozitate în acompaniament. Alternanța segmentelor diatonice cu cele cromatice vor articula eșafodajul liedului:

		A			B		
a	+	a1	+	a2	a	+	b
3+2		2+2		3+2	7		3+5

Forma de lied bipartit asimetric se dovedește a fi – în concepție – asemănător cu prima parte a triptichonului, dar factura discursului muzical aduce aici interesul

¹ Sigismund Toduță se apleacă nu rareori asupra cromatismelor în diverse combinații și în alte lucrări, ele apar în „Miorița”, oratoriul „Pe urmele lui Horea”, sau în madrigalele „La curțile dorului”.

pentru construcția pe verticală, spre deosebire de suportul mai mult melodic al acompaniamentului din *Cântecul obârșiei*. Cele două strofe (A și B), deși se bazează pe motive diferite, prezintă o unitate a convicțiunii prin utilizarea unor celule caracteristice scriiturii compozitorului. Este vorba de *cromatismul repliat* care apare în diverse forme pe parcursul construcției liedului bipartit, ca de pildă în ipostaza unui cromatism indirect, (cu alte cuvinte cromatism renescentist): (*do-re-do#*)

Structurat în măsuri în care unitatea de timp este doimea, *Lucruri suntem* prezintă o simetrie interesantă bazată pe diviziunea unității de timp (doimea) în pătrimi. Liedul numără 332 de pătrimi, deci jumătate înseamnă 166; este locul unde este plasată cezura între cele două părți. Strofele A și B, prezintă deci o simetrie perfectă ca entități (câte 166 de pătrimi fiecare) în timp ce frazele care duc la conturarea lor, diferă, astfel încât repartizarea interioară a segmentelor articulează o perioadă tripodică în prima parte a liedului și una bipodică în partea a doua.

Materialul tematic expus în prima frază a Liedului, dezvoltă motivul *alfa* și *beta* prin transformări ușoare în *a1* respectiv *a2* spre a precipita discursul muzical către sfârșitul strofei întâi, prin juxtapunerea unui nou motiv, *gamma*, construit în spiritul contrastului, din valori mai mărunte, optimi și triolet în contextul unui ambitus ce ajunge la decimă (*do1-mi2*):

Strofa a doua aduce o aluzie la motivul *alfa* prin desenul melodic, dar lexicul interior al materialului tematic este nou. Se pot descoperi elemente asemănătoare cu prima secțiune și în acompaniament, însă dincolo de tronsoanele care se mișcă în pulsația unității de timp, apariția elementelor noi, din ce în ce mai multe, în proiectarea pe verticală a suportului armonic, pledează pentru o sonoritate nouă,

desigur, în contextul unității liedului. *Cromatismul indirect (renascentist)* (*do-re-do#*) amintește de cel apărut în strofa anterioară (*fa-sol-fa#*) dar ambitusul și acompaniamentul diferit îi împrumută caracteristicile necesare spre a-l defini ca parte din perioada B. Trivialul tematic se apleacă asupra celulei amintite sub formă de torculus, (*re-mib-re*), extins, repetat la interval de terță (*re-fa-re*). Torculusul *sol-sib-sol* este concatenat prin sunetul comun *sol* cu un porrectus flexus (*sol-fa-sol-mib*). Punctul culminant al liedului se află plasat pe o valoare lungă (brevis legat de o doime) pe sunetul *la2*, care, subliniază esența textului: ultima silabă a cuvântului amândoi. Linia melodică din discant, ajunge treptat la punctul culminant de la sunetul *re2* în urcare, fără salturi, prin mers constant de secunde încadrate în scara aleasă de către compozitor. Fraza conclusivă a liedului descrie un ambitus de nonă mărită (*fa1-sol#2*), dispus, în mod asemănător, printr-un mers de secunde în urcare în care se ajunge la *sol#* printr-un cromatism, *sol-sol#*, singurul cromatism direct în această secțiune) dar se încheie printr-un salt de octavă în jos pe ultimul cuvânt al textului: „Dar drumul norilor e prea mare”.

The image shows a musical score for a lied. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics in Romanian and French. The piano accompaniment includes dynamic markings like *p*, *mf*, and *pp*, and tempo markings like "8 tempo dell' 2 (d=63) inizio". The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The vocal line includes lyrics: "Dar dru-mul no-ri-lor. / Mais le che-min des / e- prea ma- / nuages est trop grand, / re- / în lu-mea noas- / dans no-tre mon-".

Unde cântec este

Ultimul lied al ciclului este unul conclusiv care, subliniază ideea de *bar* în structurare: *Unde cântec este* constituie o replică –organică desigur – pentru celelalte două leduri ce-i premerg, un fel de contrast deci, atât prin textul poetic ales, cât și prin felul în care este conceput. Dacă primele două lieduri se desfășoară metric, în ultimul, discursul muzical este elaborat ametric; caracterul improvizatoric, aproape aleatoric, se contrapune primelor două părți ale ciclului. Însuși termenul de *Improvvisando* apărut ca indicație pentru al treilea lied, vine să confirme aserțiunea amintită.

Data fiind dificultatea împărțirii în segmente convenționale, pe bază de măsuri a unui discurs muzical ametric spre a ajunge la *forma* construcției, drept

indiciu a servit pe de o parte *textul* poetic, pe de altă parte diviziunea materialului tematic prin pauzele inserate în discant, pauze în care pianul aduce momentele de cezură ale eșafodajului.

Spre a împărți în segmente liedul care încheie ciclul, unica posibilitate care a părut acceptabilă, a fost cea bazată pe numărul unităților de timp (pătrimi), ca element comun, care ar putea grupa ritmul liber într-o ordine deslușibilă. După o introducere de patru unități de timp în care pianul debutează cu un motiv constituit din acorduri frânte într-o textură ce imită sonoritatea harpei, (sunetele fundamentale descriu după un prim interval de octavă, un *porrectus* un.¹ 2-3-4:

care se va transforma și se va îmbogăți pe parcursul lucrării ca de pildă în următorul exemplu, unde basul conturează un mers cromatic ondulat:

Rolul onomatopeic al harpei imagine subliniază în continuare, sub cuvintele „vrajă vânt”, o inversare de sens, de sus în jos, aidoma unei lire cu sunet delicat și grațios, (un. 65-66-67-68):

¹ prescurtarea *un.* înseamnă unitate de timp.

iar mai târziu o pedală figurată pe nota *fa* (un.77 – 85):

sau proiectarea pe orizontală a acordului de încheiere, în registrul înalt al pianului, subtilă concluzie a întregului ciclu. Acompaniamentul alcătuit din arpegii de factură asemănătoare cu harpa, apare în alternanță cu acorduri compacte care par a fi distribuite în mod virtual unor instrumente de suflat.

Comentariile textului poetic – muzical prin intermediul tratării deosebit de ingenioase a claviaturii conturează un suport consecvent pentru fundamentarea unui echilibru stabil între linia melodică a discantului și timbrul pianului.

Diviziunea lăuntrică a liedului – pe baza versurilor, potrivit unităților de timp, se derulează în segmente:

- | | | |
|------|----------|---|
| I: | 1 – 4 | Introducere (pian) |
| | 5 – 39 | „Un zeu de cântă, cum se-tâmplă câte-odat
n-atinge doar cu degetele o liră
El își destramă-n cânt ființa toată
Rând pe rând, sub crâng albastru se resfîră” |
| II: | 39 – 44 | Interludiu (pian) |
| | 44 – 78 | „Ne-mai avînd figură și nici umbră, chip,
O adiere numai și pierind aproape cu mireasma floarei
Vrajă vînt el trece peste coardele de argint.” |
| III: | 78 – 89 | Interludiu (pian) |
| | 90 – 168 | „Unde un cântec este, e și pierdere zeiască,
Dulce pierdere de sine.
Dar cel ce ascultă dobîndește viu contur
În armoniile treptat pline
Un templu, un menhir, sau crin de vine.” |

Primul segment¹ dispune de 39 de unități de timp, al doilea, exact același număr!, iar al treilea de 90. Este, ca structură, o uimitoare simetrie interioară iar

¹ Termenul de secțiune și segment este folosit spre a desemna împărțirea Liedului ametric.

eșalonarea fracționării discursului muzical pare să sugereze o construcție de *barform*, asemănător întregului ciclu. Microstructura liedului al treilea prefigurează deci eșafodajul macrostructurii triptichonului. Pledează pentru afirmația de mai sus, în primul rând apariția *motivului-harpă* în prima și a doua secțiune și absența sa în ultima, cu excepția a patru unități de timp înaintea acordului final, unde apare din nou, cu scop recapitulativ, spre aducere aminte.

Împărțirea lăuntrică a liniei melodice prezintă de asemenea articularea clară a segmentelor, ea proiectează imaginea unei fraze cu centonizare. Referitor la ambitusul în care este conceput ultimul lied al ciclului, primul segment face apel la o scară de nonă, (*re* din prima octavă – *mi* din octava a doua), al doilea se lărgește la duodecimă (*do* din prima octavă – *sol* din octava a doua) spre a ajunge la cvartdecimă în ultima secțiune (*la* din octava mică – *sol* din octava a doua). Scara aleasă (segmentul I) prezintă unele puncte fixe alături de altele flexibile¹.



Cvarta, ca element de legătură este prezentă (în coborâre *la-mi*, respectiv *re-la*), uneori se lărgește și devine sursă de tensiune în ipostaza sa de triton: *la-re#*



Elementele constitutive ale materialului tematic se apleacă asupra cromatismelor în diferite turnuri melodice, de la cromatism direct (*la-la#*) sau retras (*fa#-fa becar*), la cel repliat (*la#-si-la becar*), sau cromatism indirect – renașcentist (*la-si-la#-la becar*).

Motivul incipitului, *alfa* este împărțit în două subunități (*x* și *y*) prin descrierea unei linii melodice în urcare pe o întindere de cvintă perfectă (*la-mi*), căreia i se adaugă un mers quasi pentatonal-fragmentat în coborâre, după celula de legătură cromatizată (*la-la#-si-la becar*)

¹ Treptele fixe ale scării, prezintă în prima ipostază o celulă de patru sunete (*do-re-mi-sol*) a doua un fel de pentacord (*sol-la-si-do-mi*) iar a treia prezintă aceleași sunete dispuse într-un ambitus lărgit la aproape două octave.

x:

Musical score for 'x'. The top staff is the vocal line with lyrics: "Un zeu — de cîn-tă,— Si même un dieu". The tempo is marked as $(\text{♩} = 72-76)$ and $(\text{♩} = 66-69)$. The dynamic is *mf*. The piano part is marked *poco f* and *mf*. The piano part features a melodic line with sixteenth notes and a bass line with octaves. The word "Improwisando" is written above the piano part with arrows indicating improvisation.

y:

Musical score for 'y'. The top staff is the vocal line with lyrics: "— cum se în-tîm-plă cî-te-o-dat, n-a-tin-ge doar cu de-ge- chante, comme cela ar-ri-ve, il ne tou-chera pas". The tempo is marked as $(\text{♩} = 60)$. The dynamic is *poco mf* and *p*. The piano part is marked *p*. The piano part features a melodic line with sixteenth notes and a bass line with octaves.

Motivul *alfa* ($x+y$), este supus unei metamorfozări prin lărgirea ambitusului (subunitatea x) respectiv schimbarea prin variațiune a subunității a doua (y). Sublimat la maximum, *makam*-ul, care servește drept punct de plecare dar și sinteză, prezintă desenul a două cvarte unite printr-o secundă mare: (de sus în jos) *re-la-sol-re* într-un cadru de octavă perfectă. Intervalele se umplu diatonic sau cromatic, uneori se face apel și la secunda mărită, spre a sublinia semnificația unei silabe, *makam*-ul se transpune, *la-mi-re-la*, se inversează spre a atinge limita superioară către sfârșitul liedului, pas cu pas, întâi *la-re*, apoi *la-re#* și, în fine *la-mi*. Bogăția ritmică este pusă în slujba textului, elaborarea tematică urmărește adâncimea cuvintelor prin ondulări sensibile ce par a fi create spre a servi subtilităților expresive ale poeziilor alese.

Liedurile analizate prezintă, nu rareori, caracteristici ce poartă amprenta perioadei stilistice de care vădit aparțin, trăsătura lor comună este reliefarea unui modalism intens cromatizat¹. **Magmă germinativă** pentru întregul ciclu, **cromatismul** direct, retras, indirect sau repliat constituie unul dintre elementele de

¹ Modalismul intens cromatizat caracterizează ultima perioadă a creației compozitorului Sigismund Toduță.

legătură între cele trei Lieduri ale ciclului. Componentă contrastantă prin culoarea **diatonică-transparentă** a sonorității, cvarta perfectă este prezentă și ea de-a lungul celor trei lieduri, atât în clădirea pe verticală a suportului armonic, cât și ca parte integrantă a configurației sonore – treptele fixe ale scării; linia melodică însoțește derularea magiei cuvintelor lui Blaga într-o manieră subtilă, ce reliefează conținutul textului, altminteri, **caracteristică** dominantă a creației toduțiene, cunoscută și din literatura **corală** parafată de personalitatea sa. Rafinamentul construcției motivice în egală măsură cu unitatea ciclului care încadrează cu o uimitoare naturalețe articularea formei, prezintă **întregul** ca rezultatul firesc al procesului de elaborare. Melisme drămuite, turnuri melodice ingenioase, tratarea inventivă a materialului tematic ales se constituie într-un colorit ce poartă amprenta stilistică specifică compozitorului **Sigismund Toduță**.