

Constantin-Tufan Stan

ETERNUL FEMININ



Proiect editorial finanțat de Consiliul Județean Timiș
prin Centrul de Cultură și Artă al Județului Timiș

Carte editată sub egida Asociației Culturale „Elocvența”

Constantin-Tufan STAN, născut în Bocșa (jud. Caraș-Severin), la 13 februarie 1957, este profesor de pian la Școala Gimnazială de Muzică „Filaret Barbu” din Lugoj și membru al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România. Licențiat al Conservatorului de Muzică „Ciprian Porumbescu” din București (1981), doctor în muzicologie cu *summa cum laude* al Academiei de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca (2008), a obținut, în 2009, premiul pentru *istoriografie* al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România. Cetățean de Onoare al comunei Belinț și al orașului Bocșa. În 2018 i-au fost conferite Diploma și Trofeul de Excelență „pentru contribuția adusă la dezvoltarea municipiului Lugoj în domeniul Cultură” și Premiul „Pro Cultura Timisiensis”, „pentru merite deosebite în promovarea culturii în județul Timiș”.

Volume publicate:

Rapsodia din Belinț, Marineasa, Timișoara, 2003; *Corul din Chizătău*, Ediție îngrijită de Constantin-Tufan Stan, Marineasa, Timișoara, 2004; *Societatea Corală „Lira” din Lugoj*, Marineasa, Timișoara, 2005; *Centenar Dimitrie Stan. Cântecul străbate lumea* (coautor), Eurobit, Timișoara, 2006; *Zeno Vancea. Etape biografice și împliniri muzicale*, Tim, Reșița, 2007; *Laurian Nicorescu. Compozitorul și artistul liric*, Anthropos, Timișoara, 2008; *Titus Olariu. Artistul și epoca sa*, Anthropos, Timișoara, 2008; *György Kurtág. Reîntoarcerea la matricea spirituală*, MediaMusica, Cluj-Napoca, 2009; *Victor Vlad Delamarina și familia sa. Contribuții biografice* (coautor), Eurostampa, Timișoara, 2009; *George Enescu în Banat*, Eurostampa, Timișoara, 2009; *De la Reuniunea Română de Cântări și Muzică la Corul „Ion Vidu”. 1810-2010. 200 de ani de cânt coral românesc la Lugoj*, Eurostampa, Timișoara, 2010; *Aurel C. Popovici-Racoviță. Preotul-compozitor și profesorul*, Eurostampa, Timișoara, 2010; *Muzicieni din Banat*, Eurostampa, Timișoara, 2011; *Mihail Bejan – autorul primei traduceri în limba română a „Cronicii notarului anonim al regelui Béla”*, Eurostampa, Timișoara, 2012; *Sabin V. Drăgoi, Monografia muzicală a comunei Belinț. 90 melodii cu texte culese, notate și explicate / XXX Coruri aranjate și armonizate după melodiile populare culese, notate și alese din comuna Belinț*, Ediție anastatică îngrijită de Constantin-Tufan Stan, cu un studiu muzicologic al lui Constantin Catrina și un studiu lingvistic de Simion Dănilă, Eurostampa, Timișoara, 2012; *Vasile Ijac – părintele simfonismului bănățean*, Eurostampa, Timișoara, 2013; *Felician Brînzeu, Scrieri*, Ediție îngrijită și studiu introductiv de Constantin-Tufan Stan, Eurostampa, Timișoara, 2014; *Victor Vlad Delamarina acvarelist*, Ediție îngrijită, prefată și studiu introductiv de Constantin-Tufan Stan, Eurostampa, Timișoara, 2014; *Alexandru Racolța, Poezii*, Ediție îngrijită și prefată de Constantin-Tufan Stan, cu un portret literar de Gheorghe Alexandru Iancovici, Lugoj, 2014; *Liviu Tempea. Pianistul-compozitor*, Eurostampa, Timișoara, 2015; *Traian Grosavescu. Omul și legenda* (coautor), Datagroup, Timișoara, 2015; *George Enescu. Consonanțe bănățene – cronici, evocări, interviuri, omagii, mărturii*, Eurostampa, Timișoara, 2016; *Ioan Vidu. Doinitorul Marii Uniri*, Eurostampa, Timișoara, 2017; *George Enescu. Consonanțe bănățene – cronici, evocări, interviuri, omagii, mărturii*, Ediția a II-a, Eurostampa, Timișoara, 2018; *Banat. Miscellanea musicologica*, Eurostampa, Timișoara, 2018; *Ioan Vidu, Creația literară*. Culegere de studii, articole, amintiri, discursuri, pamflete, eseuri întocmită de Viorel Cosma, Ediție adăugită și îngrijită de Constantin-Tufan Stan, Eurostampa, 2019.

Constantin-Tufan Stan

ETERNUL FEMININ

Particularități stilistice în creația vocală
a lui

NICOLAE COMAN

Cuvânt-înainte de
Valentina Sandu-Dediu

Editura  *urostampa*

Timișoara, 2019



Coordonator:
Prof. dr. Constantin-Tufan Stan

Consilier editorial: Eugen Georgescu
Coperta: Mihaela Gruber (*Sărutul* de Gustav Klimt)

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
STAN, CONSTANTIN TUFAN

Eternul feminin : particularități stilistice în creația vocală
a lui Nicolae Coman / Constantin-Tufan Stan ; cuv.-înainte de
Valentina Sandu-Dediu. - Timișoara : Eurostampa, 2019

Conține bibliografie
ISBN 978-606-32-0701-3

I. Sandu-Dediu, Valentina (pref.)

78

Editura Eurostampa

Timișoara, Bd. Revoluției din 1989, nr. 26

Tel./fax: 0256-204816

edituraeurostampa@gmail.com

www.eurostampa.ro

Tipărit la Eurostampa

C u p r i n s

Cuvânt-înainte	9
Prinos Maestrului	11
Liedul în creația lui Nicolae Coman	13
<i>Trei cântece pe versuri de Sappho</i>	17
Concluzii	27
Repere muzicale în poetica eminesciană	31
<i>La steaua</i>	34
<i>Trecut-au anii</i>	41
Concluzii	49
<i>Oglindiri. Imagini și structuri muzicale în lirica Mariane Dumitrescu</i>	51
<i>Niciodată</i>	55
<i>Sufletele fântânilor</i>	61
<i>Marea răsfântă</i>	69
<i>Marea primăvară</i>	73
<i>Oglindire</i>	76
<i>Întoarcere</i>	80
<i>Steaua Polară</i>	85
<i>Cântec de zori</i>	91
<i>Eternul feminin</i>	96
Concluzii	101
<i>Metamorfozele cerului. Nicolae Coman – poet și compozitor</i>	107
Principii compoziționale	111
Concluzii	118
Particularități stilistice în creația vocală a lui Nicolae Coman	127
Bibliografie	131

ADDENDA

Valentina Sandu-Dediu: <i>Nicolae Coman: repere stilistice</i>	
<i>ale creației de lied</i>	135
Nicolae Coman în dialog cu soprana Mirela Zafiri	152
Andra Frățilă: <i>Nicolae Coman la ceas aniversar</i>	162
Veturia Dimoftache: <i>Nicolae Coman 80. Recital de muzică și poezie</i>	170
Carmen Manea: <i>Compozitorul Nicolae Coman omagiat la UCMR</i>	176
Dorina Arsenescu: <i>In memoriam Nicolae Coman</i>	180
Nicolae Brânduș: <i>Nicolae Coman (Nicky)</i>	185
Grigore Constantinescu: <i>Nicolae Coman</i>	188
Nicolae Gheorghiță: <i>Maestrul Nicolae Coman și plecarea</i>	
<i>în țara de „dincolo”</i>	190
Octavian Nemescu: <i>La despărțirea de Nicolae Coman</i>	193
Dan Dediu: <i>O evocare</i>	195
ICONOGRAFIE	197

L'amor che move il sole e l'altre stelle
(Dante)

Cuvânt-înainte

Discipoli și colegi s-au reunit aici, la generoasa inițiativă a lui Constantin-Tufan Stan, pentru a configura portretul unui compozitor atât de important și cu o prezență prea discretă, rămasă încă în penumbră, în istoria muzicii românești postbelice. Mi-am adus aminte că, în 1996, când revista *Muzica* a hotărât să-l omagieze pe Nicolae Coman, la 60 de ani, și mi-a cerut un studiu, am descoperit cu destulă uimire că surse muzicologice nu prea existau. Am citit însă, la indicația compozitorului, o lucrare de diplomă semnată de Constantin Stan, o analiză pasionată și competentă a creației de lieduri. Maestrul Coman, pasionat de rafinamente și înțeleșuri ascunse, cel care descoperea, de pildă (așa cum veți citi în paginile următoare), că numele Stroe e o anagramă la Oreste (de unde *Orestiile?*), ar fi apreciat, cred, o anume simbolistică circulară (sau poate spiralată?): ne-am citat reciproc, domnul Stan și eu, revenind ciclic, pe parcursul a patru decenii, asupra liedurilor lui Nicolae Coman.

Pentru cine mai are azi răbdarea să citească un discurs muzicologic analitic, manierele noastre (diferite) de a ne apropia de poezia muzicală a compozitorului arată bogăția de sensuri, complexitatea și sensibilitatea reverberate din aceste partituri, care-i așteaptă pe unii mai tineri ca noi să le redescopere. Însă volumul de față este totodată încărcat de emoția subiectivă a unor interviuri cu Nicolae Coman, a unor portrete aniversare și evocări postume, toate, fără excepție, emanând căldură și admirație în tonuri bine temperate și cu atât mai convingătoare.

Meritul lui Constantin-Tufan Stan este, de aceea, major: dacă își începea parcursul scrierilor cu acea analiză de lieduri, acum încheie cercul (sau spirala?) revizuind-o, și adunând cu grijă și abnegație alte scrieri despre compozitor, pentru a-i schița monografic profilul unic.

Februarie 2019

Valentina Sandu-Dediu

Prinos Maestrului

Excursul meu analitic (o reluare tardivă, revăzută și adăugită, a lucrării de diplomă) reprezintă un modest omagiu adus profesorului, compozitorului, poetului și traducătorului Nicolae Coman, căruia i-am fost devotat învățăcel la Conservatorul de Muzică bucureștean. Maestrul, purtat de curând (2016) de luntrea lui Caron peste apele întunecate ale Styxului, a rămas viu în inimile foștilor săi discipoli, care i-au frecventat cu entuziasm cursurile de armonie și compoziție – adevărate experiențe inițiatice –, marcate de un desăvârșit profesionalism, responsabilitate didactică și har pedagogic. Timpul scurs de la elaborarea crochiurilor mele muzicologice (aproape opt lustri!) oferă o anumită perspectivă istorică asupra creației maestrului, constituindu-se, în același timp, într-o tentantă provocare pentru viitoare exegeze, care să surprindă, grație instrumentelor moderne ale analizei, expresia opusurilor din ultima sa etapă creatoare.

Liedul în creația lui Nicolae Coman*

Prin orizontul larg, afectiv și ideatic, pe care muzica îl reconstituie artistic în conștiința melomanului, corespondența sa cu imaginea poetică propriu-zisă a constituit dintotdeauna o preocupare esențială. Orice compozitor, în mod firesc și necesar, își deschide porii receptivității și sensibilității spre anumite genuri poetice, anumite structuri compoziționale, niveluri semantice sau de etos, care, subordonate sau circumscrise propriului limbaj muzical, reușesc să prindă viață în acea fericită simbioză poetico-muzicală numită lied.

Sunt poezii care obsedează conștiința și spiritul muzical vreme îndelungată, germinează latent, pentru ca apoi să irupă în adevărate revărsări muzicale. Este cunoscută grija deosebită a lui Robert Schumann și a lui Hugo Wolf în alegerea textului poetic, recitățile mentale reluate obsedant, decantările în vederea opțiunii definitive asupra expresiei muzicale. În fond, această căutare îndârjită de rezonanțe eufonice îndărătul cuvântului reprezintă o sugestivă manifestare a unui sincretism psihologic. Odată efectuată judecata de valoare asupra poeziei, după descoperirea și decantarea substanței muzicale intime fiecărui cuvânt sau vers, precum și a întregului, compozitorul intervine cu modalitățile și mijloacele tehnice și expresive proprii limba-

* Cf. Stan 1981; Stan 2017, 26-40; Sandu-Dediu 2004, 192-206.

jului său. Fără a aservi poezia, muzica devine autonomă tocmai prin raportare la corespondentul imagistic poetic.

Expresia muzicală, chiar dacă are drept pretext urmărirea fidelă a semanticii versului, dobândește acele virtuți, la un nivel, desigur, mult mai abstract și subtil, de a reprezenta, pe plan pur muzical, imaginea poetică. Dat fiind înaltul grad de universalitate a limbajului și a expresiei, „muzica este nevoită, în această privință, să-și pregătească artistic materialul sensibil într-un grad mai mare decât pictura și poezia, înainte ca acest material (așa-zisele interjecții cadențate – care ar constitui materialul muzicii) să fie apt de a exprima în mod artistic conținutul spiritului” (Hegel 1966, II, 299).

În același timp, liedul se face purtătorul, prin vocea interpretului, a celei mai intime și nemijlocite reprezentări sufletești, atât prin expresia sa timbrală complexă, dar și „ca răsunet al sufletului însuși, ca sunetul pe care interiorul îl posedă, potrivit naturii sale, ca expresie a interiorului, pe care acesta o stăpânește nemijlocit” (*Ibidem*, 319).

Nu ne propunem să facem o determinare sau ierarhizare a raportului ce se stabilește între cele două arte. O prezentare cronologică, critică, legată de fenomenul acestei simbioze, de la muzica antică elină până la sincretismul wagnerian și muzica modernă și contemporană, ar constitui subiectul unui amplu studiu. Dorim să relevăm doar câteva din criteriile care ne-au susținut și călăuzit în alegerea și analiza creației camerale de lied a compozitorului Nicolae Coman, precum și metoda elaborării. Atragem de la început atenția asupra caracterului subiectiv, inerent unei asemenea cercetări critice asupra fenomenului cameral de lied, în special, și al celui artistic, în general, mai cu seamă în aprecierile

făcute asupra calității, valorii, corespondenței și identității imaginilor, precum și a autenticității mesajului transmis*.

Trebuie subliniată, *ab initio*, opțiunea lui Nicolae Coman pentru marea poezie, încărcată de adânci semnificații, purtătoarea unor complexe structuri psihologice și ideatice, a unui tulburător mesaj. Vom sublinia, pe parcursul analizei, la momentul oportun, muzicalitatea specifică, intrinsecă a poemelor.

Ne-am străduit să surprindem, în cuprinsul analizelor, câteva din sensurile majore ale poemelor. Constanta preocupare a lui Nicolae Coman pentru realizarea echivalentului muzical al imaginii poetice, exprimarea muzicală nuanțată, specifică fiecărui cuvânt, fiecărei fraze, ne-a fost un prețios ghid. Realizarea corespondentului imagistic muzical se împletește, cel mai adesea, cu necesitatea elaborării arhitectonice, a utilizării unui complex limbaj, a obținerii unei cât mai juste și reale concordanțe a sunetului cu cuvântul**. Am relevat, în majoritatea cazurilor, aceste ele-

* „Caracterul unic al calității artistice a operei de artă nu poate fi decât intuit imediat, și, deși poate fi expus și numit, el nu poate fi definit sau măcar descris. Fiind o calitate simplă și elementară, eludează analiza la fel de inevitabil ca și sunetul și culoarea. Observatorul sensibil și experimentat sub raport artistic va fi capabil să-l recunoască și să-l evalueze când se va afla în prezența lui, și, cu cât va fi mai sensibil sub raport artistic, cu atât va aprecia mai mult limitele de netrecut ale oricărei analize formale.” (Greene 1947, *apud* Rosenberg 1980, 9)

** „Elementele cu care operează gândirea muzicală au fost cu răbdare făurite de-a lungul veacurilor de genul colectiv și de talentul individual: este vorba de sunete înseși (cu intonația lor fixă, așa cum le cunoaștem astăzi), de ritmuri diverse, de variate timbruri instrumentale și vocale, de moduri – care constituie o dispunere caracteristică a sunetelor pe o întindere dată (gama noastră majoră fiind numai unul din

mente inerente unei realizări sincretice, pentru a crea o imagine unitară a liedurilor.

modurile posibile) –, mai departe, de formule melodice, armonice, cadențiale etc., etc. Vom numi «imagini sonore» reprezentările acestor elemente.” (Bentoiu 1973, 18-19)

Trei cântece pe versuri de Sappho

Somnolență, Cântec și Fata nemăritată alcătuiesc un mic ciclu care relevă complexa paletă stilistică a celei de-a zecea muze, Sappho. Majoritatea covârșitoare a poemelor sapphice păstrate se caracterizează printr-o pronunțată concizie a expresiei, potențată însă de „un secret unic” în a îmbina simplitatea versurilor cu forța de expresie (Marinescu-Himu – Piatkowski 1972, 226), constante care definesc lirica poetei, adepta unui ton „mlădios și împodobit”^{*}.

În secolul VI a.Chr., epocă în care se afirmă lirica monodică, asistăm la o accentuată comuniune a muzicii cu poezia, fiecare artă împrumutând celeilalte elemente specifice, pentru a crea o îmbinare armonioasă. Lirica elină,

* Vezi și aprecierile lui Dionysos din Halicarnas, formulate în tratatul *Despre potrivirea cuvintelor*, privind caracteristicile poemelor sapphice, care cuprind puține variații, versurile având epode scurte: „Deci suavitatea și harul deosebit care sunt proprii acestei rostiri provin dintr-o îmbinare foarte coerentă a cuvintelor, prinse în alcătuirea unei structuri verbale perfect șlefuite. Cuvintele au fost așezate potrivit unei vecinătăți statornice, întreșute în așa fel, încât să fie respectate proprietatea lor și afinitățile naturale între sunete. Se leagă bine între ele mai pretutindeni, pe întreaga întindere a poemului [*Imnul către Afrodita*], consoanele cu vocalele și cu semivocalele, potrivit relațiilor de anterioritate sau de subordonare [rezultă secvențe de vocale eufonice – n.a.] – lăsându-se între ele cel mult un interval de o silabă. Foarte puține sunt ciocnirile de semivocale sau de consoane – interferențele acestora între ele sau cu alte vocale. Asemenea obstacole nu întrerup prin tresărirea lor sunetul plin al versurilor” (Pippidi 1970, 263).

ajunsă la un stadiu de maturizare, dobândește valențele unei expresii poetice nuanțate, pline de rafinament și subtilitate, capabile să exprime un bogat fond emoțional și ideatic (cf. Papu 1968, 13-14).

În pofida conciziei versurilor sale, Sappho creează o tensiune și o expresie poetică unice. Muzicalitatea versurilor subliniază și nu diluează multitudinea de sentimente și idei, caracterizate printr-un patos debordant*.

O interesantă opțiune a lui Nicolae Coman o constituie gruparea dramaturgică a celor trei fragmente poetice, în sensul desfășurării unei dialectici psihologice. Partea muzicală evoluează în concordanță cu cele trei cântece, atât în ceea ce privește continuitatea discursului, cât și sub aspectul unității stilistice, care reprezintă liantul ciclului.

Somnolență, cel dintâi cântec, aparține categoriei poemelor sapphice scurte, „scrise sub imboldul unor impresii de moment”, care au drept sursă de inspirație natura (v. Marinescu-Himu – Piatkowski 1972, 223):

*Copaci la ape-n care cristale cântă,
Pe locuri simple de trandafiri umbrite,
Cu foșnet frunza tremură-n noi și-îmbie
Somnul cel dulce**.*

* „Dar unde își arată ea talentul? Atunci când știe să aleagă și să strângă la un loc simțirile cele mai înalte și cele mai puternice.” (*Tratatul despre sublim* [text apocrif], în Pippidi 1970, 323) Între alte virtuți poetice, lui Sappho îi este atribuită și introducerea unui nou mod: „Mixolidianul este un mod patetic, potrivit pentru acompaniamentul tragediei. Aristoxenos ne spune că Sappho cea dintâi a născocit mixolidianul, și poeții de tragedie l-au învățat de la ea” (Plutarh, *Despre muzică*, apud Pippidi 1970, 434).

** Versiune românească de Alexandru Andrițoiu și Dimos Rendis.

Schema strofei sapphice:

1. $\perp$ U-Ú | $\perp$ UU $\perp$ U-Ú
2. $\perp$ U-Ú | $\perp$ UU $\perp$ U-Ú

Repetarea de trei ori a versului endecasilabic.

3. $\perp$ U-Ú | $\perp$ UU $\perp$ U-Ú
4. $\perp$ UU | $\perp$ Ú

Adonicul, versul final, încheie strofa.

Speculând capacitatea versurilor de a crea o anumită atmosferă, putem schița o analogie cu impresionismul muzical și literar*. Într-adevăr, muzica lui Nicolae Coman surprinde aceste tente de factură impresionistă, realizând o coloristică armonică, ritmică și timbrală variată și originală. Receptivă la fenomenul artistic popular, Sappho conferă stihurilor sale, în majoritatea fragmentelor, note de accentuată inspirație folclorică, fapt evident atât prin conținutul strofelor, cât și în ritm, deși strofa logaedică predomină**. Rămânând fidel spiritului poemelor sapphice, Nicolae Coman realizează o semnificativă mutație în spațiul mioritic, propriu spiritualității românești, imprimând întregului ciclu elemente definitorii pentru melosul popular românesc.

Somnolență debutează cu intonarea de către pian a unui interval armonic de cvintă perfectă, ce sugerează

* v. *Egloga* lui St. Mallarmé, dedicată zeului Pan, transpusă muzical de Claude Debussy în *Preludiu la după-amiaza unui faun*.

** Piciorul metric logaedic rezultă din combinarea ritmului dactil (o silabă accentuată + două silabe neaccentuate) cu cel trohaic (o silabă lungă urmată de una scurtă).

isonul cimpoiului. Pe acest fundal cu caracter evocator, vocea sopranului deapănă o melodie de factură cromatică cu inflexiuni lidice, de un larg suflu liric. Prin procedeul realizării acordurilor de rezonanță, pianul însoțește și amplifică expunerea melodiei:

The image shows a musical score for voice and piano. The top system includes the vocal line with lyrics in French: "Co - paci / Cris - taux / la a - pe - n ca - re cris - ta - / chan - tants dans l'eau - sous les bran - ches". The piano part is marked "pma sonoro" and "arm.". The bottom system continues the vocal line with the lyrics "Cin - ta / sou - ples," and shows the piano accompaniment with a dashed line indicating a continuation of the melodic motif.

Ex. 1

Pianul reia motivul expus de către voce, transfigurat, în registrul acut, ca un ecou tremurat al apei, reluare ce însumează totalul cromatic rezultat din rezonanța naturală a cvintei inițiale Fa – Do*.

* „Se desprinde, de-aici, rafinamentul cu care vibrațiile naturii se prelungesc lăuntric («tremură-n noi»), în așa fel ca îndeosebi unduirile sonore – cântecul apei și foșnetul frunzei – să mulcomească pulsațiile organice până la liniștea somnului.” (Papu 1968, 14 și *infra*).

Fraza a doua, intonată de voce, are caracter diatonic și se suprapune cvintei perfecte Si bemol – Fa. Cadența este realizată printr-un acord de La, sugerat tot de o cvintă perfectă (La – Mi) intonată în registrul grav al pianului:

mp
cin - tă
sou - ples,

largamente *a tempo*

De lo - curi sim - ple *de tran - da - rii* um - bri
Un sim - ple a - bri per - du sous la treille à ro

p con calore *PPP*

Versiunea românească: Alexandru Andreișoiu și Dinos Rendis
Version française: Liana Mihail

Ex. 2-3

Repriza prezintă primele trei valori diminuate odată cu intonarea de către pian, ca element coloristic, a unui cântec de pasăre, în maniera lui Messiaen. Splendidă este realizarea muzicală a versului final, adonic, care, departe de a avea un caracter concludziv, conține germenul poetic și muzical al continuității ciclului. Astfel, pe plan muzical, prelungirea armonicilor 3, 4 și 5 ale sunetului Mi, în cadența finală a *Somnolenței*, reprezintă elementul de legătură cu liedul următor:



Ex. 4

În *Cântec*, care preluiază cu o scurtă introducere pianistică, reluând sonoritățile lidice din *Somnolență* amplificate imitativ, este sugerată o atmosferă de ceremonial cultic proprie versurilor sapphice. În contextul unității ciclului, *Cântec* reprezintă însă o localizare în cadrul naturii, adevărat templu al unei erotici legate de somnolență:

*O grațioasă pădure
Plină de meri. Din altare
Fumegă lină tămâia.*

Sunetele arpeggiate ale pianului, ce caracterizează întreaga desfășurare a *Cântecului*, sugerează sonorități de liră, realizând o imagine diafană, transparentă, care acompaniază depănarea firului melodic al vocii. Transpar, în registrul acut al pianului, sonorități de cântec de pasăre în stil Messiaen:



Ex. 5-6

Ultimul lied al ciclului, de dimensiuni mai ample, reprezintă corolarul întregii desfășurări poetico-muzicale*. Pe plan poetic, în cadrul decorului livezii cu meri, este redată imaginea fetei nemăritate, ocrotită de paradoxul neputinței atingerii sale, asemuită unui ispititor măr rumen așezat la marginea crengii:

* „Sappho coboară până la acel apropiat detaliu sugestiv, cu care ne-a obișnuit pe noi mai târziu grația poeziei, a stampeii sau a picturii japoneze. [...] Poeta atinge, astfel, extremele gamei lirice sugerate de natură, sublimul și grațiosul.” (Papu 1968, 13)

*E ca un măr așezat
Rumen la marginea crengii,
Parcă uitat de toți oamenii.
Nu l-a uitat însă nimeni,
Doar că nu pot să-l ajungă.*

Atmosfera devine tensionată, șagălnică și ironică în același timp. În aceste versuri, „poeta se apropie de vorbirea curentă și adeseori folosește o ironie fină și un umor discret” (Demetrios 1943). Influențele populare apar evidente atât în ceea ce privește conținutul, cât și sub aspectul libertății construcției poetice.

Pe plan muzical, utilizând o complexă și variată coloristică ritmico-melodică, Nicolae Coman realizează o osmoză a spiritului poetic sapphic cu filonul folclorului românesc. Modalitățile sunt diverse, subliniind însă unitatea ciclului.

După o scurtă introducere, pianul expune un citat folcloric cu rezonanțe de cântec din fluier*. Vocea desenează o amplă melismă, pe silaba *Ay*, cu sugestii de buccium, simultan cu intonarea unui *ostinato* în registrul grav al pianului, într-o formulă ritmică sapphică, ce este caracteristică speciei colindului, cu efect de cimpoi. Juxtapunerea celor trei entități ritmico-melodice se constituie într-o soluție originală, dând expresie unei sonorități cu totul aparte:

* Cântec de fluier din comuna Dăbâca.

The musical score for Ex. 7 is written in 4/4 time. It consists of three systems of staves. The first system shows a vocal line (treble clef) with a fermata and the text "Ay! Aie!" above it, and a piano accompaniment (grand staff) marked *mf quasi musette*. The second system shows the piano accompaniment marked *pp*. The third system shows the piano accompaniment marked *p* and the vocal line with the lyrics "fa - la ne-mă-ri- U - ne pu-cel-le".

Ex. 7

Linia melodică a vocii, care însoțește primul vers, poartă amprenta lidianului, mod prezent și în liedurile anterioare, conturându-se, astfel, o desăvârșită unitate stilistică. Ca element cromatic tranzitoriu, este utilizat modul 2 ($\frac{1}{2} - 2$) al lui Messiaen.

Iată o interesantă suprapunere a ritmului aksak al vocii peste acompaniamentul divizionar al pianului:

Par - *că* - *vi* - *tât* *de* *toti*
Comme - *i* - *gno* - *rée* *de* *tous*

oa - *me* - *nii*.
les - *pas* - *sants*...

Ex. 8a și b

Concluzii

Unitatea concepției arhitectonice și a expresiei muzicale constituie trăsătura dominantă a ciclului celor trei lieduri pe versuri de Sappho. În ceea ce privește construcția formei, este realizată o simetrie, prin încadrarea formei monopartite a cântecului median între celelalte două lieduri, structurate într-o formă de lied tripartit simplu (ABA). Unitatea ciclului este conturată și prin expresia dramatică a textelor poetice. Cele trei poeme nu se exclud, firul poetic, ideea care se cristalizează pe baza elementelor generatoare anterioare fiind urmărite progresiv.

Am amintit deja caracterul impresionist propriu acestui ciclu, în care substanța poetică este înveșmântată printr-o muzică diafană, de atmosferă, bogată în sugestii de coloristică ritmico-melodică. Lipsește elementul descriptiv, estompat de virtuțile meditative, evocatoare ale poeziei și muzicii. Departe de a aservi textul poetic, Nicolae Coman găsește de fiecare dată echivalentul sonor al imaginilor poetice, vădind o adevărată predilecție pentru nuanțările expresive, pe plan muzical, ale fiecărui detaliu, corespondent poetic*.

* Nicolae Coman urmează maniera lui Mihail Jora, fostul său maestru, căruia „nu-i sunt suficiente, ca lui Enescu, mijloacele muzicii «pure». El [Mihail Jora] caută o precizie mai mare a imaginii, și de aceea compune în funcție de un argument poetic” (Niculescu 1980, 190).

În ceea ce privește tehnica uzitată, se remarcă utilizarea conceptului lărgit de tonalitate, a scriiturii modale, a totalului cromatic. Sunt prezente, în acest ciclu, modul cu transpoziție limitată 2 al lui Messiaen și, de asemenea, stilizări de cântec de pasăre*. Totodată, N. Coman își însușește și principiul enescian al transfigurării tematice (*Somnolență*).

Atmosfera arhaică, pregnanța accentelor de melos popular românesc sunt, de asemenea, note caracteristice ale ciclului. Lidianul e prezent în cele trei lieduri, de fiecare dată însă în alt context melodic, armonic și ritmic. Sunt frecvente pedalele de cvinte perfecte și intervalele de cvinte perfecte ale vocii. Sunt sugerate sonorități de ison de cimpoi, de bucium, fluier și liră. Universul sonor românesc este reflectat atât prin utilizarea citatului, cât și prin stilizarea melosului popular. Predomină caracterul silabic al melodiei, melismele fiind prezente în *Fata nemăritată*, unde este realizată și o vocaliză ce sugerează sonorități de bucium. Constantă este preocuparea realizării identității dintre accentele prozodice și cele melodice. Iată însă un exemplu în care accentul metric este contrariat de accentele expresive**:

* Nicolae Coman utilizează în creația sa, aidoma lui Messiaen, transcrieri fidele de cântec de pasăre.

** Pentru comparație, v. Mihail Jora, *Cântec din fluier*, pe versuri de Tudor Arghezi, unde este folosit același procedeu.



Ex. 9

Poliritmia, relevată în *Fata nemăritată* prin suprapunerea a trei entități ritmico-melodice, am semnalat-o deja în cadrul analizei. Polimetria este, de asemenea, caracteristică acestui ultim lied al ciclului, alternanța măsurilor de 4/4, 8/8 și 7/8 fiind o altă modalitatea de a potența etosul popular românesc. Desfășurările ritmice sunt asimetrice și în concordanță cu textul poetic, aida muzicii populare.

Primele două lieduri sunt de factură armonică (o preluare a stilului joresc, la școala căruia s-a format Nicolae Coman), dar nu lipsesc elementele contrapunctice, o ingenioasă și plastică imitație în *stretto* fiind realizată în *Cântec*:

ta tels re fu - me - gā li - nā tã -
 blancs, Tout dou - ce - ment l'en - cens

Ex. 10

Repere muzicale în poetica eminesciană

Vom încerca să surprindem, într-o succintă, dar revelatoare imagine, câteva din caratele gândirii și simțirii eminesciene implicate nemijlocit în poemele supuse analizei.

Transpunerea în muzică a unui poem eminescian presupune o „remuzicalizare” a versului, a atmosferei poetico-muzicale proprie creației lui Eminescu. Poemele eminesciene cuprind un adânc și tulburător univers sonor, o intensă vibrație, având acel har de a cânta prin ele însele. De aici și marea responsabilitate și travaliu ale compozitorului, nevoit să sondeze și să evalueze mesajul sonor poetic.

Putem distinge niveluri diferite ale universului muzical eminescian. Unul dintre acestea se referă la elementul prozodic: arta versificației, efectele și sugestiile coloristice, muzicalitatea sugerată prin utilizarea anumitor cuvinte, modul de distribuire a acestora într-un anumit context poetic. Tudor Vianu detașează nuanțat muzicalitatea exterioară a versului eminescian de aceea situată în profunzime, care se identifică cu resorturile sufletești cele mai intime ale poetului:

„Armonia lui Eminescu, farmecul poeziilor sale nu trebuie căutate în varietatea ritmurilor și în combinarea lor ingenioasă. Armonia lui Eminescu este de o altă calitate. Armonia internă, deși este un fenomen muzical, nu este un fenomen sonor. Numai cine socotește

că muzica este o îmbinare de sonorități poate crede că problema pe care armonia eminesciană o pune poate fi rezolvată printr-o analiză a accentelor și a felului particular în care accentele se grupează în poeziile lui Eminescu. Murmurul vocalelor latine, sunetul buciului, cântecul greierului și al izvorului, glasul frunzișului sunt, astfel, numai sunete izolate și oarecum simbolice ale unei armonii mai ample, a muzicii lumii, concepută odată cu desfacerea persoanei” (Vianu 1974).

Amplitudinea fenomenului muzical eminescian este relevată și de George Călinescu, care remarcă opoziția fenomenului acustic față de „melodia versului eminescian, care e inexplicabilă prin mijloace acustice” (Călinescu 1976).

Armonia eminesciană se identifică cu totalitatea motivelor inspirației poetice, cu structura intimă a acestora, fiind element intrinsec, dar și extrinsec al poeziei sale:

„Ea este mai degrabă echivalentul muzical al întregii inspirații eminesciene, al erotismului, al naturalismului său, și de aceea felul ei adevărat nu ni se poate destăinui atunci când o privim ca pe un fenomen sonor izolat, ci numai când o considerăm în totalitatea tendințelor ideale din care se întrețese. O altă constelație spirituală este introdusă odată cu Eminescu, și ea asociază gândul metafizic cu sentimentul naturii, erotismul și muzica” (Vianu 1974).

Într-adevăr, această constelație spirituală trezește largi ecouri în conștiință, care receptează câmpul ideatic asociat unei muzicalități *sui-generis*. De aici și impresia muzicală care stăruie în noi după lecturarea poemelor eminesciene. Acest nivel al poeziei eminesciene este

identificat și de Ștefan Cazimir, care intuiește un adevărat simfonism:

„Eminescu ni se înfățișează ca poet-muzician, îndeosebi prin faptul de a fi un mare poet al cântului, tot așa cum este al gândirii și al visului, un poet înzestrat cu o viziune simfonică a lumii, proiectând totul pe orbite muzicale” (Cazimir 1975).

Datorită acestei muzicalități, versul eminescian are virtuțile exprimării și transducerii unor intense stări emoționale, „și de a chema, astfel, la lumină nebănuite adâncuri sufletești” (Garabet Ibrăileanu). Muzica are, în poezia lui Eminescu, funcții prospective, de sondare a unor realități sufletești abisale, tulburătoare. Dramatismul, compatibilitatea sa cu simfonismul de care aminteam, elemente definitorii în creația poetică eminesciană, pot fi asociate viziunii și modelului artistic shakespearian. Edgar Papu relevă funcția prospectivă a poeziei lui Eminescu, privind-o în complementaritatea sa cu elementele de limbaj specifice, capabile să sugereze „efecte psihofonice sublimat”:

„Muzicalitatea eminesciană nu este numai reproducătoare, ca aceea a naturii, ci și căutătoare, ca aceea a marilor compozitori. Ea explorează, pe de o parte, străfundurile ființei sale în toate resursele lor sonor convertibile, iar pe de altă parte, lumea infinită a limbajului, sub aspectul creatoarelor asociații de sunete și al efectelor psihofonice sublimat. Ansamblul sonorilor rezultă, astfel, dintr-un dublu travaliu tematic” (Papu 1971).

La steaua

Poemul *La steaua* implică factori care constituie pretext și element generator al substanței poetice, dar și materializare concretă privită prin prisma analizei: folclorul, natura, elementul cosmic, filozofic și erotica. Eminescu substituie cu măiestrie, *motivului stelei ce a murit*, prezent în literatura populară, elementul metaforic necesar unei capodopere, creând o sinteză spațiu-timp-eros*.

Poetul reia ideea „totului etern în trecerea lui”, exprimată și în *Stele-n cer*, *Luceafărul*, *Despărțire*. Eminescu raportează însă imaginea cosmică a „totului etern” sentimentului erotic, liricizând, astfel, cosmosul. Sentimentul erotic fiind o răsfrângere a spiritului orfic, înseamnă că asistăm la o reală „animare muzicală a cosmosului”**.

Identificarea omului cu cosmosul, integrarea sa pe orbitele cunoașterii, dar și iluminarea structurii microcosmice

* „Căci, înainte de a-și desăvârși substituțiile metaforei simbolice după canoanele poeziei romantice, el le putea cunoaște din creațiile folclorice. Ca și în atâtea poezii populare în care natura nu este descrisă pentru frumusețea poetică, ci doar ca simbolizare a unor stări sufletești, în poezia lui, natura, mai adesea, este un peisaj psihic, o realitate contemplată pentru ceea ce sugerează, pentru ceea ce răsfrânge din sentimentul poetului. Tot peisajul naturii este deci pentru Eminescu o panoramă simbolică.” (Todoran 1972, 311)

** „Cântecul e o cale de comunicare cu infinitul, de expansiune cosmică a eului. Pentru poet, muzica sferelor nu e o izvodire străină, ci e însăși creația lui.” (Călinescu 1976)

a eului, iată sensul major al acestui poem. Nocturnul, ca ipostază a introspecției, este înțeles în sensul interpretării lui Novalis*.

Incipitul stihurilor ilustrează un adevăr axiomatic, „prin comunicarea aproape nudă a unui adevăr științific cu valoare de temă” (Petrescu 1978):

*La steaua care-a răsărit
E-o cale atât de lungă,
Că mii de ani i-au trebuit
Luminii să ne-ajungă**.*

Ritmul trohaic, utilizat în întreaga poezie, imprimă ritmicitate și conferă ordine în imensitatea spațiului sugerat. Spațiul și timpul cosmic sunt reprezentate muzical de Nicolae Coman printr-o serie ritmică cu valoare de simbol, intonată de pian. Valorile ritmice și duratele se diminuează progresiv (primele patru valori ritmice) ca o amplificare a rezonanței „muzicii sferelor”. Este intonat, apoi, motivul stelei, în registrul acut, suprapus unui acord de cvarte cu si bemol adăugat, din care rezultă totalul cromatic.

Vocea expune o serie dodecafonică, imitată integral de pian în octave paralele, ca o proiecție întârziată a luminii stelei, datorită imensității spațiale. Cea de-a doua frază, care

* „Lumina lină a stelelor lămurește mai bine pașii genilor. Cu căderea nopții, se deșteaptă gândirea. În mijlocul tenebrelor, sufletul primește cele mai vii iluminări, și viața lui devine mai intensă.” (Ciopraga 1965, 294)

** „«Explicația» că «mii de ani i-au trebuit/ Luminii să ne-ajungă» este luată direct din repertoriul științelor pozitive. Dar această depărtare exterioară, calculabilă prin cifre («mii de ani»), caută a fi convertită de Eminescu în depărtare lăuntrică sau poetică.” (Papu 1971)

închide perioada (A-ul), este o răsturnare strictă a primei fraze, ca o răsfrângere a imaginii stelei.

Sostenuto, irrealmente
(Lin, delicat și trist)

lento
ppp
acc. poco a poco
poco cresc
p
sf
brillante, espressivo
pp
Ped #

p cantabile
sf malinconico
mf
p
pp cantabile
cresc. poco a poco

brillante

Ex. 11-12

Remarcăm prezența, în prima strofă, a substantivelor feminine (stea, cale, lumină), care „contribuie, în cea mai mare parte, la armonia și timbrul specific ale poeziei”^{*}.

^{*} „Luna, noaptea, steaua, pădurea, floarea, toamna, lebăda, apa etc. nu sunt numai principii cosmice feminine, care alcătuiesc, laolaltă

Se creează, astfel, o sugestivă unduire muzicală în sfera de influență a principiului feminin.

În strofa următoare este amplificat caracterul constatat al primei, printr-o ipoteză ce transfigurează adevărul științific (Petrescu 1978):

*Poate de mult s-a stins în drum
În depărtări albastre,
Iar raza ei abia acum
Luci vederii noastre.*

Continuând principiul dodecafonic, dar folosind o nouă linie melodică a vocii, Nicolae Coman concepe trei câmpuri sonore de expresie muzicală diferită. Melodica vocii, constituită dodecafonic, este suprapusă motivului stelei – o serie melodico-armonică hexafonică – și vocii grave a pianului, cu o melodică ondulată care parcă urmează traiectoria luminii stelare. Vocea gravă a pianului, structurată, de asemenea, într-o serie melodică hexafonică, este secvențată la cvintă ascendentă, concomitent cu secvențarea motivului stelei, divizată, apoi, ca o difuzare în infinit a luminii.

cu atributele și determinările lor, ponderea sunurilor lui Eminescu. Ele contribuie, în cea mai mare parte, la armonia și la timbrul specific ale poeziei sale. În românește, tocmai vocabulele flexibile feminine întregesc hotărâtor sonoritatea romanică a limbii. Terminațiile formelor primitive, unele morfeme, cum ar fi sufixele și desinențele, se sprijină, în cazul femininelor, pe unitățile vocalice *a*, *e*, *ă*, *i*. Ele alcătuiesc o resursă importantă din tezaurul sonor al limbii, resursă folosită de ultrafinul simț auditiv al lui Eminescu pentru tranziția lină, armonioasă între cuvinte, în așa fel ca versul să alcătuiască o unică unduire muzicală.” (Papu 1971)

Handwritten musical score for three systems. The first system features a vocal line with lyrics "Jun-gă", "Poa-te de mult s-a stins în", and piano markings *p*, *mf*, *pp cresc e accelerando*, *pp lontano a tempo*, and *p*. The second system includes lyrics "drum îndepărtat. bătăie", "răză ei a-bia cum lu-", and markings *ppp* and *quasi niente*. The third system has lyrics "Ci-re-e-mi", "na-ștră", "I- coa-na s'a-le-ce-a mu-", and markings *sf*, *p cresc. poco a*, and *Cantabile, tranquillo*.

Ex. 13

Elementul cinetic, determinat de mișcarea stelei în spațiu, este relevat de cea de-a treia strofă, climaxul reprezentării poetice a cosmosului, „o strofă cu un înțeles tainic, cald și armonic” (Dragomirescu 1976).

Icoana stelei ce-a murit
 Încet pe cer se suie:
 Era pe când nu s-a zărit,
 Azi o vedem, și nu e.

Mișcarea stelei reprezintă însăși „mișcarea tipică a femeii iubite”*. Steaua, „ce țese în razele ei destinul omului în formele contradictorii ale devenirii: viața și moartea” (Vianu 1974), are o existență indeterminabilă, nuanțată de asocierea adverbului de negație *Nu* verbului *A fi* („Azi o vedem, și nu e.”). Destinul astrului se identifică, astfel, cu dorința irealizabilă a comunicării.

Pe plan muzical este reluat A-ul, transpus la un semiton ascendent, ascensiunea liniei melodice reprezentând corespondentul muzical al înălțării astrului.

Ultima strofă ne introduce în registrul eroticii, identificarea femeii iubite cu imaginea astrului fiind evidentă (Fassel 1970).

*Tot astfel când al nostru dor
Pieri în noapte-adâncă,
Lumina stinsului amor
Ne urmărește încă.*

În privința desfășurării muzicale, B-ul este reluat integral, transpus la un semiton descendent, sugerând, plastic, împreună cu linia melodică finală a vocii (aproape glisată), de asemenea descendentă, o oglindire a Eului microcosmic.

* „Mișcarea stelei sugerează, mai puternic decât oricare alt element, iscarea tainică a ceva, a unei prezențe neașteptate din nimic sau din întuneric. Cu acest grad deosebit de intensitate, ea se atașează totuși la aceeași tonalitate motrice, pe care am surprins-o și în cadrul lunii sau al nopții. Elementele cosmice eminesciene își exprimă, acum, toate, coeficientul de feminitate printr-o mișcare plutitoare, grațioasă, lentă, ascunsă, insinuantă, tăcută. În poezia de dragoste a lui Eminescu, aceasta este însăși mișcarea tipică a femeii iubite.” (Papu 1971)

În Codă este utilizat elementul tematic dodecafonic, expus de pian în *stretto* la octavă. Este o reluare obsesivă, fixată în conștiință, ca un ecou proiectat în infinit. Astfel, „esența iubirii ne parfumează sufletul chiar după ce ea a trecut” (Dragomirescu 1976).

Handwritten musical score for three staves, labeled Ex. 14. The score is in 4/4 time and features a dodecaphonic theme. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second and third staves have a bass clef and a key signature of one flat. The first staff has a '5va' marking above it. The second staff has a 'delicato, lontano' marking below it. The third staff has a 'poco a poco' marking below it. The score ends with a 'Coda' symbol and a 'pp' marking. There are also 'rit' and 'ppp' markings. The text 'pp lasciate vibrare quasi campane' is written below the third staff.

Ex. 14

Trecut-au anii

În trecut-au anii ne aflăm în sfera mai largă a eroticii, privită ca o componentă esențială a definirii umanului. De această dată, erotica eminesciană nu se mai raportează și subscie elementului cosmogonic. Cu toate acestea, sentimentul spațialității este relevat de imaginea iubirii pierdute, asociată cu aceea a dezamăgirii cauzate de ireversibilitatea timpului. Nostalgia farmecului tinereții pierdute în negurile vieții pune într-o lumină caldă și nuanțează preceptele filozofice eminesciene din perioada de maturitate*.

Poetul dă un nou sens conceptului schopenhauerian, potrivit căruia trecutul și viitorul sunt simple iluzii și deșertăciuni, singura realitate constituind-o prezentul etern, identificat cu voința de a trăi. Deși contemplă chipul iubitei, topit în elementele naturii, din perspectiva unui timp prezent, continuu, regretul este adânc și asistăm la o adevărată transpunere afectivă și spirituală în limitele temporalității apuse:

„Contemplând natura cu sentimentul iubirii trecute, poetul rămâne în erotica lui, la vârsta tinereții, care nu se mai întoarce, cu tot farmecul unei fericiri ce altădată i se părea că nu se va sfârși niciodată, privit însă

* „Sentimentul general al sonetului, simțirea dezamăgită a copilăriei pierdute și a cufundării în marele noian al timpului.” (Vianu 1974)

în perspectiva timpului ca o durere adâncă. Farmecul iubirii este dureros, pentru că regretul tinereții este vădit în poeziile de maturitate. Și farmecul iubirii este cu atât mai dureros pentru poet, cu cât el nu iubea femeia dintr-un capriciu, ci împlinea o firească lege a vieții. Amintirea iubirii trecute, cu tot farmecul unei tinereți ce nu se mai întoarce, ia forma sentimentului morții, în aceeași imagine a trecerii timpului, în fenomenele naturii veșnice. Este tonul elegiac cel mai profund în cea mai frumoasă poezie a lui Eminescu” (Todoran 1972, 373).

Sentimentul inexorabilității trecerii în neant este prefigurat de acest poem. Alain Guillerroux remarcă „voința de renaștere” a poetului, contrariată de ireversibilitatea temporală, de unde un ton elegiac de o sfâșietoare melancolie:

„Sonetul trădează, poate, o voință de renaștere, un efort de a rupe cu o anumită rutină, efort ce ne apare zadarnic, deoarece e greu de imaginat un text care să fie mai strâns legat de textele redactate în aceeași perioadă. Și ceea ce dă sonetului această sinceritate și această melancolie sfâșietoare este, poate, faptul că Eminescu și-a dat seama de imposibilitatea întoarcerii” (Guillerroux 1977).

Nicolae Coman recrează muzical traseul temporal și spațial al tinereții pierdute, conturând sonor imaginile poetice eminesciene. În prima frază, vocea realizează un efect de undulație, de vibrație torsională, ca un ecou al dezolantei certitudini din primele versuri. Cele două voci ale pianului trasează semicercuri melodice, vocea secundă fiind inversarea liberă a primei. Este sugerată diminuarea spațialității, restrângerea și opacizarea peisajului luminos al ti-

neretii, privit prin prisma prezentului. În măsura a III-a, pianul exultă, în registrul acut, irizări diafane, reminiscențe ale spiritului adolescentin, pe un acord de Fa diez:

TRECUT-AU ANII...

MIHAI EMINESCU NICOLAE COMAN

Rubato tranquillo
 2/4 *(stingându-se treptat)*

Tre-cuț-au a-nii că nori lungi pe se--surî

Rubato tranquillo

2/4 *p larg și trist* 8 *pp lontano.* 5 8 5 4

(sugerind un peisaj luminos privit printr-o perdea întunecată)

Ex. 15

În următoarele două fraze se remarcă evoluția descendentă a pianului și a vocii, o investigație obsesivă a rădăcinilor trecuților ani. Dezolanta certitudine a ireversibilității este marcată de un acord de Do cu fa diez adăugat și septimă adusă prin pasaj:

Și ni-o-o-de-tă—nor să vi-e lă-ră—

Cău nu măn-cin-tă azi cum mă miș—ce-ră—po—

poco string.

pp delicato

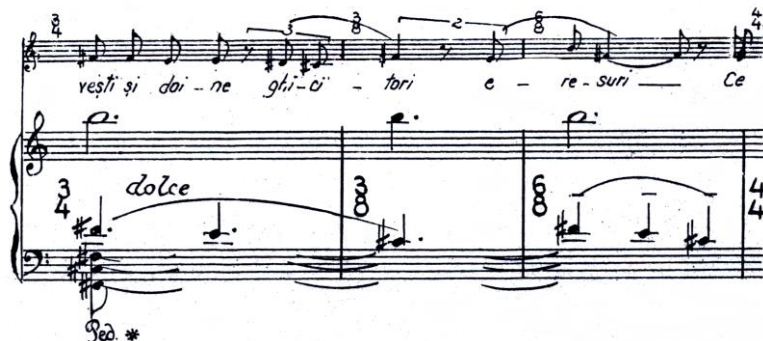
p

Ex. 16

Cuvintele cu valoare de simbol – doine, povești, ghicitori – întăresc ideea unui farmec al tinereții*. Ca eveni-

* „Ieșirea din zodia timpului echinoxial se asociază adesea cu desprinderea dintr-un spațiu privilegiat și cu uitarea limbajului orginar, hieroglific, al poveștii, eresului, ghicitorii.” (Petrescu 1978)

ment muzical, se evidențiază destrămarea perdelei întunecate în momentul apariției cuvintelor simbol. Melodica vocii se înfățișează în întreaga ei puritate, susținută insinuant de acompaniamentul pianului, care o imită augmentat pe un acord de Fa diez.



Ex. 17

Perioada (A-ul) este încheiată printr-o succesiune de acorduri de cvarte perfecte, deasupra cărora evoluează, secvențial și divizat, o celulă ritmico-melodică cu valoare de simbol. Sensul melodicii pianului rămâne descendent și creează sentimentul de cântare infracromatică. Caracteristic este tremoulul doinit al acompaniamentului.

Ce frun-tă-mi de co-pil o-n-se-ni - na-ră A - bie-ri-te - le-se,

pli-ne de-n-fe - le-suri

p

sfp

rit.

Ex. 18

Secțiunea mediană (B) constituie punctul culminant al liedului, realizat printr-o diminuare a dinamicii, o topire a sonorităților, în concordanță cu semnificația versului, extensia liniei melodice integrându-se acestui moment: „O, ceas al tainei, asfințit de sară!”

În prima frază a B-ului, ascensiunea vocii sugerează obsedantele răsfrângeri ale trecutului. Atmosfera crepusculară a asfințitului reprezintă imaginea propriului sfârșit, ce se profilează iminent. Acompaniamentul pianului evoluează în sens contrar. Pe o pedală Mi bemol – Si bemol (primele trei măsuri), apoi Sol – Re – La, se desfășoară o

succesiune de cinci trisonuri: La, Sol, Sol bemol, Fa bemol, Mi bemol. Culminația melodică corespunde stingerii subite a tensiunii dinamice.

Ex. 19

A-ul este reluat integral, identic. Cuvintele finale ale versurilor („tremuri”, „lunec”) sunt realizate muzical prin *portato*. Identitatea dintre poezie și cântec transpare în aceste versuri mai puternic ca oricând:

Să smulg un sunet din trecutul vieții,
Să fac, o, suflet, ca din nou să tremuri
Cu mâna mea în van pe liră lunec;
Pierdut e totu-n zarea tinereții
Și mută-i gura dulce-a altor vremuri,

*Iar timpul crește-n urma mea... mă-ntunec!**

Versul final reprezintă „un amurg al eului, devenit opac sub presiunea timpului ce crește” (Petrescu 1978), corespunzând Codei, care expune fraza I a elementului tematic A.

Ex. 20

* „Identitatea profundă dintre poezie și cântec alcătuiește, încă din primul ceas al creației eminesciene, una din certitudinile ei fundamentale, pe care n-o va pierde niciodată. Simbolurile clasice ale acestei conjuncții sunt, cum se știe, lira și harpa. Lira și harpa nu rămân simboluri abstracte. Abstractă e muzica născută din ele, în sensul purității ei absolute, de patos limpede și înalt. Sub alt chip, le vom regăsi în epoca eminesciană târzie, când tăcerea lor va fi un glas al oboselii și al decepției.” (Cazii

Concluzii

Deși cele două lieduri, *La steaua* și *Trecut-au anii*, sunt structurate antologic, sesizăm, la o privire mai atentă, elemente comune, care justifică opțiunea compozitorului în alegerea celor două poeme. Astfel, dacă în *La steaua* predominantă este viziunea cosmogonică, în care imaginea stelei se identifică cu cea a iubitei, în *Trecut-au anii* transpare nostalgia farmecului unei tinereți și iubiri trecute ireversibil. Ambele poeme vizează elementul temporal și spațial, înțelese însă ca o proiecție lăuntrică. Lumina stelei, aidoma peisajului luminos al copilăriei, deși este un mesaj al unor elemente și fenomene perisabile („Lumina stinsului amor” – „Trecut-au anii ca nori lungi pe șesuri/ Și niciodată n-or să vie iară.”), se insinuează obsedant în conștiința și sufletul poetului. Dacă însă în *La steaua* „Lumina stinsului amor/ Ne urmărește încă” (rezultantă firească a posibilității unei iubiri absolute), în *Trecut-au anii* proiecțiile amintirilor sunt dureroase, fără o perspectivă a infinitului: „Cu-a tale umbre azi în van mă-mpresuri,/ O, ceas al tainei, asfințit de sară!”

În ceea ce privește tehnica componistică, remarcăm, de asemenea, elemente particulare, dar și similitudini. În *La steaua*, Nicolae Coman experimentează dodecafoniismul, subordonându-l însă expresivității. Lirismul este dedus atât din conturul melodic, capabil să sugereze muzical ideea poetică, cât și din configurațiile contrapunctice care caracterizează liedul.

Se constată preocuparea pentru realizarea coincidenței dintre accentul tonic și cel muzical, respectând pulsațiile metrice. Caracterul melodiei este silabic, unei silabe corespunzându-i, în general, o valoare de optime.

Revelatoare sunt bogăția și varietatea imaginilor muzicale, marea capacitate de a contura, cu plasticitate și forță de sugestie, cele mai nuanțate detalii ale textului poetic.

În *Trecut-au anii* este utilizat un complex limbaj modal, predominantă fiind scriitura armonică de factură modală: acorduri de cvarte cu sau fără sunete adăugate, acorduri politonale, pedale. Remarcăm tehnica realizării unor structuri armonice și polifonice contraparalele, efectele doinite, precum și sentimentul intonării infracromatică indus de pian. Compozitorul operează, de asemenea, joncțiunea modal-dodecafonic. Identitatea accentelor tonice și melodice este mai pronunțat reliefată, accentele tonice corespunzând culminațiilor melodice.

Acompaniamentul pianistic este net individualizat în raport cu scriitura vocală și are un important rol în imagistica muzicală în ambele lieduri.

Oglindiri.
Imagini și structuri muzicale
în lirica Marianeî Dumitrescu

Întreaga creație poetică a Marianeî Dumitrescu* are valențele unei realizări sincretice: „cântec, culoare, joc, taină și lacrimă culese din toate artele și îmbinate într-un mănunchi generos” (Cioculescu 1967, 10). Sondarea unor zone sufletești abisale, tulburate de neliniști, întrebări și presimțiri**, este rodul și întruchiparea unei viziuni dramaturgice muzicale a lumii și vieții. Doar muzica, cu infinitele sale resurse introspective și cognitive, putea oferi viziunea Eului oglindit și răsfrânt în Marea vieții.

* Mariana Dumitrescu (1924-1967), licențiată în litere și artă dramatică – actriță, poetă, scenaristă, autoare de librete de operă, eseuri și nuvele fantastice, traducătoare –, a fost căsătorită cu compozitorul Ion Dumitrescu, pe care l-a vegheat și călăuzit spiritual, cu un sublim spirit de sacrificiu, aidoma unei Stele Polare.

** „Toată poezia Marianeî Dumitrescu [...], poezie crescută ca un lujer de regina nopții în așteptarea întunericului, își trage seva din încordata veghe a minții și sufletului, ostatecii unui trup condamnat să-și convertească, prea devreme, dorințe și bucurii de tot felul în neliniști, în presimțiri și sumbre chemări dinspre abisurile neființei.” (Șerban 1980, 218).

*Nu știu dacă e pentru prima
Sau pentru ultima oară
Când îmi cântă în inimă
Ca o vioară
Marea primăvară.*

Summumul simbolurilor, adevărate mituri personale, descinde tocmai dintr-o concepție muzicalo-filozofică*: simbolul luminii, al mării, al sufletelor fântânilor, al anotimpurilor sufletului, al lebedei, al zăpezii. În poetica dumi-tresciană se profilează patru universuri distincte: mineral, vegetal, animal și cel uman, identificat cu simbolul luminii**. O asociere, cu caracter speculativ, putem face cu reprezentarea muzicală a celor patru voci care constituie armonia, analogie intuită de Schopenhauer***. Dincolo de acest aspect, apar însă evidente imaginile muzicale conjugate cu cele plastice, atât ca realizare prozodică, cât și arhitectonică.

* „Clasicitatea își asumă riscul tematicii de totdeauna și de pretutindeni a mării poezii, chemată să redeștepte în inimile noastre întrebările asupra iubirii, a destinului, a morții, a timpului, a necunoscutului, iar acestui chestionar să-i răspundă prin mituri personale, prin simboluri transparente, prin activarea facultății noastre de vis, prin sporirea prețului vieții și prin relevarea frumuseților universului.” (Cioculescu 1967, 9-10)

** Regnul mineral: mare (rouă, valuri, unde), lut, agate, peruzele, aramă, tină, marmură, stea; regnul vegetal: iarbă, pădure, crizanteme, frezii, nuferi, ienuperi; regnul animal: gotcani, păun, vultur, pasăre.

*** „Între producțiunile ei [ale muzicii] și lumea concepută ca reprezentare, adică natura, nu se poate stabili, în niciun fel, o asemănare esențială, dar ar trebui să existe un paralelism. Cele patru voci care constituie armonia: basul, tenorul, altistul și sopranul sau, altfel spus, nota fundamentală, terța, cvinta și octava corespund celor patru trepte din seria ființelor existente în natură, deci regnului mineral, vegetal, animal și uman.” (Schopenhauer 1974, 136)

Construcția poetică, axată pe tipare muzicale, pare să anticipa forma de lied a înveșmântării sonore*.

Se poate vorbi și despre un aspect ciclic în lirica Mariane Dumitrescu, cu adânci și semnificative rezonanțe muzicale, ciclicism determinat de prezența unor cuvinte sau expresii simbol cu caracter laitmotivic, elemente generatoare și sintetizatoare, în același timp, ale întregului edificiu poetic. Argumentăm aserțiunile noastre prin prezentarea integrală a poemului *Monodie*:

*Sângele oamenilor,
Urcându-se în crengi cutremurate,
Poate cânta în lumină...
Ce neauzite corale
Răsună-n clavecinele vegetale...
Corale din rouă însângerață,
Purtând în asprele modulații
Gustul pământului jilav
Și al săruturilor stinse...
Ce neauzite corale...
Sângele oamenilor,
Urcându-se în crengi cutremurate,
Poate cânta în lumină...*

*„Printr-o firească disciplină sinestezică, poeta conjugă culorile cu sunetele, orchestrează tonurile mai stinse sau mai vii, spre a le da amploarea propriei sale simțiri, care vibrează înalt la cea mai slabă mișcare a frunzei, de cosmică totuși semnificație. [...] Nu este de mirare că poeme astfel orchestrate cheamă muzica cu armoniile ei să se prindă în horă cu acelea ale cuvintelor, în care cântă toate culorile vieții, cu uimirile vârstei copilărești, cu bucuriile maturității și cu tristețile amurgului presimțit.” (Cioculescu 1967)

*Fiecare frunză,
În care fâlfâie-naltul stindard al vieții,
Răspunde ca o clapă de smarald,
Pe care vântul amintirii universale
O atinge
În treacăt...*

Niciodată

Poemul Marianeî Dumitrescu reprezintă invocarea unei iubiri imposibile, imateriale, ce izvodește odată cu „deșteptarea lumilor din cochilia soarelui”. Dorința necuprinsă a întâlnirii, revărsarea nemăsurată a sufletului însetat de lumină au imensitatea cosmosului: „Te aștept la răscrucea luminii/ Cu brațele întinse”. Splendide antinomii configurează universul sufletesc al poetei. Marea sub ploaie presupune învolburare, dar undele sunt „adânci și calme, și calde”. Adâncimea și calmul nu sunt însă elemente imobile, proiecții extatice ale divinității. În ele vibrează căldura unei iubiri abisale, onirice, fără putință de împlinire. Ritmicitatea așteptării zilnice, obsesivă, dezvăluie sentimentul statorniciei și al credinței pătimeașe în posibilitatea atingerii idealului:

*Sorbindu-ți privirea din șipotul visurilor,
În fiecare dimineață
Te aștept la răscrucea luminii pe tine,
Care n-ai să vii niciodată.*

Poeta așteaptă îmbrățișarea luminii „din înalt”, locul unei iubiri purificate. Ascensiunea sa este rodul propriei limpezimi sufletești, condiție esențială a căutării...

*Iubindu-te cât nu se poate iubi,
Cu palma streășină din înalt, căutându-te pe tine,
Care niciodată n-ai să mai vii.*

Никогда
Niemals

Niciodată
(Mariane Dumitrescu)

Jamais
Nevermore

Poco rubato, con dolore

NICOLAE COMAN

pp legato quasi celeste

f

pp

pesante

f

pp

1

ff

delicatamente

toul got - ce - ni -l' de -a -ra - mal é -a - bi - dé -a - pa - ta - ra
 I was - lost - I was - lost in the - trees I was - lost - I was - lost in the - trees
 quand les cop - par - tait en -a -t -a -t chan - d' - le - ve - rail de
 when the cop - par - tait en -a -t -a -t chan - d' - le - ve - rail de
 when the cop - par - tait en -a -t -a -t chan - d' - le - ve - rail de

melo penate
 p. tranquillo

In - me - lar - dia - re - eki - lina
 hoch - her - die B 405-1045 - ry - u
 we - chen der Welt aus der Welt - aus
 In - mi - u - ven - den die er - geht - le
 a new day from the his - tory
 the of the sea,

sea - re - li, to say
 pe - re - li,
 ar - la - re - ar -
 the - ar - re - li,
 the of the sea,

f *p*

56

Localizarea temporală a cadrului așteptării este întregită de cea spațială, reprezentată de „răscrucea luminii”, unde brațele întinse sorb nemărginirea. Linia melodică a sopranelor se desfășoară pe pilonii lui Do diez frigian, susținută de sonoritățile transparente ale pianului, adevărate răsfângeri spectrale ale luminii, dar și ale sufletului, neliniștit și senin în același timp. Sugerarea spațialității brațelor întinse este realizată prin detașarea vocii grave a pianului de planul sonor acut, printr-o succesiune de cvinte paralele:

The image shows a musical score for voice and piano. The top system features a vocal line with lyrics in Romanian and English. The piano accompaniment is in the right hand, with a dynamic marking of *p* (piano). The bottom system continues the vocal line and piano accompaniment, with a dynamic marking of *p* and a tempo marking of *rubato*. The lyrics are in Romanian and English, with some words in italics.

Ex. 22

Marea, simbol al prefacerilor și al undulațiilor sufletești, răsfângere multicoloră de ochi țuculescieni, corespondentul necuprinsului sufletesc al poetei, este configurată de Nicolae Coman printr-o plastică imagine sonoră. Expresivă este schimbarea enarmonică a pedalei din registrul grav al pianului: Do diez, Sol diez = Re bemol, La bemol, schimbare ce creează sentimentul amețitor al devenirii

continue. Fraza, ce constituie un mic B, este structurată armonic în câmpul tonal al lui Fa major, urmând traseul: Do diez – Re bemol – Fa VI – Fa armonic II în răsturnarea I, cu o cadență incertă pe Fa I (4 alunecă la 2, evitând rezolvarea tonală pe terța acordului):

rubato *a tempo*

fin - se. *Și mi-e*
я - тья, *и лу -*
Ar - men... *Mei - ne*
vers toi. *Et mon*
o - pen! *And my*

su - fle - tul ca ma - rea sub ploa - ie, cu un - de - le - a -
шла мо - я, что мо - ре в дождь лет - ний, с гру - бо - кой вол -
See - le ist wie das Meer un - term Re - gen, mit tie - fen
âme est com - me la mer sous la plui - e aux on - des pro -
soul is like a rein bes - ten sea scape, with deep breath - ing

pp *5*

Ex. 23

A-ul este reluat amplificat. Locul iubirilor înalte („răscrucea luminii”) este fixat definitiv printr-un acord luminos de Do diez. Conștiința dramatică a zadarnicei așteptări („câtă luciditate, atâta dramă” – parafrazându-l pe Camil Petrescu) este transpusă muzical prin ascensiunea sopranelor

într-o ireală, maximă culminație. Nimic însă din disperarea, angoasa, deznădejdea unei prăbușiri. Nu este oare o „prăbușire în înalt”, o mioritică împăcare de sine, fără a nega cătuși de puțin posibilitatea unor perpetue așteptări? Intonarea de către voce, în *subito piano*, a acestei expresive culminații melodice augmentează sonor splendida imagine poetică a Mariane Dumitrescu:

poco largamente

te-aș
я
er -
j't'at -
I

tept la răs - cru - cea lu - mi - nii pe
жыт са pac - ть - ти - а cne - та, жи -
wait ich am Kreuz-weg des Lich - tes nur
tends au croi - se - ment des lu - miè - res, mon
wait at the cross-road of day - light to

con passione

p sub.

ti - no, ca - re n-ai să vii, nict-o - da-tă,
du - xăi, жытe-да, но ты не при хо-дишь
dich dich um-sonst, denn du kommst nie wie-der,
ră - ve, toi, toi qui ne re - viem-dras ja-mais,
see you, but vain - ly for you will come ne-ver!

lasciate vibrare

Ex. 24

Finalul este realizat prin tehnica utilizării unor structuri contraparalele, în care sonoritățile sunt compri-
mate și rarefiate succesiv, prin expunerea acordurilor de
cvinte și a liniei melodice a pianului în zona discantului,
subliniind pregnant ideea poetică a variabilității ciclice,
naturale și psihologice:

The musical score is presented in four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes lyrics in Romanian, German, and English.

System 1:

Vocal: *lă - lă - du - te -*
läch - ze - de -
läch - dich - ich -
Tu - la - und - zu -
läch - la - veng -

Piano: *P* *con espressione* *P*

System 2:

Vocal: *nuit - d' - u - fin - du - te* *pe - ti - ne!*
das - so - na - 2222222222222222 *Si - ma - bi!*
auch - dich - i - her - all! *nur dich -*
du - es - je - te cherche par-tout, *mon ré - ve,*
search - es - ry - where round me *tu me gu,*

System 3:

Vocal: *cu pul-na sfro-ri - nă din f -*
so traur-no se-ge u - sy ve -
Die Kün - de i - ber den Au - gen,
found me here-land I'm-memo-d'lan-
with the hand sha-ding my eyes, I

Piano: *8...*

System 4:

Vocal: *cu - re năi - o - dă - lă - m-ri - nă năi -* *vii!*
Keine-ine me spiegelte pe tu - non-our - *ga-*
dich - am - aost, dass du kennst nie mehr zu - *rück...*
qui j'ai - mais elle-mê me re - trouvée - *ren...*
ti - les non-yes, who will me - re - *toned!*

Piano: *8...*

Ex. 25

Sufletele fântânilor

În *Sufletele fântânilor*, Mariana Dumitrescu apelează la simbolul universal al fântânii ca proiecție lăuntrică a sufletului*. Din intimitatea insondabilă a adâncurilor, sufletul uman – suflet fântână – se încălzește uneori la lumina solară:

*Sufletele fântânilor
ies câteodată la soare
să se încălzească,
să se zvânte...*

Sufletele fântânilor „tremurătoare” oglindesc limpede chipurile care au căzut aidoma lui Narcis, însetat de propria-i cunoaștere. Ca suprem paradox, imnurile fântânii sunt negre, dar, în același timp, limpezi. Arcurile zilelor se frâng în abisul sufletesc al poetei, îngropate în „galerii de agate”. Întreaga lumină exterioară pare că a coborât treptele izvorului, „potirelor de apă tremurătoare”. Într-un mediu dominat de imperiul întunericului, nopțile se rostogolesc ca niște „sfere de somn”, neîncetat, „alunecând pe treptele adânci ale nimicului”.

* „Un simbol al adâncurilor lăuntrice este fântâna, care ne împărtășește răcoarea înviorătoare a izvoarelor subterane, păstrându-și însă, ca și omul în interior, taina susurului ei neconținut.” (Cioculescu 1967, 5-6)

*Ele știu să cânte
Imnuri negre
Despre arcurile frânte ale zilelor,
îngropate în galerii de agate,
și despre rostogolirile neîncetate ale nopților,
Sfere de somn alunecând
Pe treptele adânci ale nimicului.*

Neliniștea poetei devine obsesivă, angoasa imnurilor negre – „peruzele de gheață” – dobândind accente tragice*. Setea de absolut, puritatea unui suflet rostogolit dureros în propriile adâncuri, conștient de condiția sa, sunt elemente ce definesc atmosfera acestui poem, poate unic în literatura română: „Eu le înțeleg atât de bine,/ Că și eu sunt un suflet de fântână”.

Motivul muzical al „sufletelor fântânilor” are o desfășurare recitativică, fiind constituit dintr-un cvintolet (Si bemol repetat) în salt ascendent de 3m, urmat de revenirea la sunetul axă Si bemol. Acompaniamentul pianului creează o atmosferă de ambiguitate sonoră, prin utilizarea scriiturii poliacordice, Mi bemol + Sol, și a totalului cromatic. Este reluat imitativ motivul generator. Se remarcă prezența celor trei axe de acorduri mărite ale modului 3 Messiaen ($2M - \frac{1}{2} - \frac{1}{2}$):

* „Poetul este, ca și fântâna, deținătorul unor imagini părelnice, mișcătoare în oglinda apelor interioare, numai în aparență stătătoare, răscolite însă de un principiu de neliniște și de frământare.” (Cioculescu 1967, 6)

să se-n - căl - zeas - că, să se
 co - греть-ся жаж - дут дня си -
 um sich zu wär - men, zu er -
 pour se ré-chauf - fer, pour se sé-
 ta bask in sun - shine and to

zvîn - te. Oe alt - fel și ce
 янъ - ем. Как страх - но, как са -
 gîtz - en. Wie an - ders ar - tig
 cher. Si net - tes et si
 fra - lic. How dif - ferent, how trans -

mf *pp*

Ex. 26

Desfășurarea melodică a modului 2 Bartók ($\frac{1}{2} - 4P - \frac{1}{2}$) în registrul acut al pianului, suprapusă acordurilor de cvintă pe centrii Re și Mi bemol, exprimă limpezimea imnurilor negre. Răsfrângerea tremurată a sufletelor fântânilor este sugerată prin expunerea melodică răsturnată a modului 2 Bartók:

ne - gre des - pre um - bră și ră - coa - re, des - pre
 mpa - ka, nec - hi re - hi u nro - na - psi, nro zno -
 Hym - nen auf den Schat - ten und die Küh - le, und auf
 som - bres à la gloire de l'om - bre fraî - che, aux vi -
 chant - ings à - bout sha - dow cool and fresh, and a -

loco

Ex. 27

Apariția motivului generator transfigurat, alunecând cromatic descendent, reprezintă căderea chipurilor oglin-dite. Diminuarea progresivă a cvintoletului până la into-narea, în registrul grav al pianului, a unui singur sunet, creează imaginea abisală a sufletului în continuă oscilație pentru realizarea unui echilibru absolut. Procedeu utilizării armoniilor de compensație (pentru epuizarea totalului cro-matic), glissandoul tremurat al vocii augmentează muzical atmosfera poetică:

ne - gre des pre um brui si ra - coa - re, des pre
 nra - ra, die - ne te - ni i ipox - ja, nro zro
 Hm - nen auf des Schatz - ten die kgh - le, und der
 som - bres à la gloire de l'om - bre fruit - che, aux vi
 chant - ings à bout She - dow cool and fresh, and a -

chi - pu - ri - le ca - re sau o - glin - dit si au câ -
 den, chei eă - rpa ot - pe - sau o - glin - dit, si au câ -
 An - ge - stich - ten die im Ew - gen sch - ne, gel - ten, und
 sa - ges qui ont ad - mi - ré leur re - flec - ed and then

Sit tis po - ti - re - le de al - pa tre - mu - rd -
 пастъ в ча - тpe - нeт - ной, в их зно - ком зep - ka - зo
 dann in ge - well - te Was - ser sel - che fle - den und
 bis dans les pre - fends ca - la - ces d'eau qui tremble en
 va - nished from the shal - lered mir - ror of rip - pling

toa - re!
 Хлад - ном.
 san - ken...
 co - re!
 wa - ter!

Ex. 28

Metafora arcurilor frânte ale zilelor este ilustrată muzical prin intonarea desfășurată a unui acord de trei cvinte pe centrul Re bemol. Punctul culminant, generat de momentul răsfrângerii luminii în imperiul nevăzut al „galeriilor de agate”, se împlinește prin suprapunerea acordurilor de cvarte pe centrul Sol bemol, Si dublu bemol, Do peste acordurile de cvinte pe centrul La bemol, Fa și Re. Linia melodică a sopranelui, în stil recitativic liber, creează un efect sublim prin evadarea sa pe culminația lui fa 2, negând parcă adâncul

abia atins. Contrastele dinamice contribuie la sugestivitatea imăginii muzicale:

The image displays a musical score for the song "Buna-Vestire" (The Annunciation) by Mihail Jora. It features a vocal line and a piano accompaniment. The score is divided into two systems. The first system includes lyrics in Romanian, Russian, German, and French. The second system continues the lyrics in the same languages. The piano part consists of a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *ff* (fortissimo). The lyrics are as follows:

System 1:

cin - te im - nuri ne - gre - des - pre ar - cu - ri - le frin - te a - le
 me - iot гим - ны мря - ка об - о - коп - ках днѣй раз - ъи - тых, па - дут,
 Lie - der, schwa - ze Hym - nen van ge - broch - nen Bö - gen län - gest ver - schall - ner
 chants: hym - nes som - bres sur les arcs bri - sés et mor - nes des jour -
 sing: gloo - my chant - ings a - bout the bro - ken bows of län - ge - part - ed

System 2:

zi - le lor in - gro - pa - le in ga - le - rii de a -
 сри - нув - ших нав - сѣт да вѣх а - га - то - вых га - не -
 Ta - ge, die ein - ge - gra - ben in öe - wöl - ben van A -
 né - es mortes et en fou - i - es tout au fond des ga - le -
 days en - shined in the si - lent vaults of cal - ce - do - ny

System 3:

ga - le -
 pe - sxi -
 cha - ten -
 ri - es -
 ca - verns !

Ex. 29

În secțiunea C se configurează, în melodică sopranelui, modul 3m – 1/2. Efectul rostogolirilor neîncetate ale noptilor, alunecările „sferelor de somn” „pe treptele adânci ale nimicului” își găsesc corespondentul muzical în acompaniamentul pianului, constituit din trei planuri sonore: o amplă pedală pe Si – Fa diez în registrul grav, o rostogolire cromatică și un interval de 4P în secvențare strictă în registrul acut*:

* Procedul similar, al utilizării liniei melodice cromatice descendente, îl întâlnim în liedul *Buna-Vestire*, op. 10, nr. 2 de Mihail Jora.

go - te, gi des - pre - ros - to - go - li - ri - le ne - in - ce -
 pe - rex; nec - mi - po - ro, kas - ka - tri - cu - no - pod - no - mi -
 cis - tis, vos an - dū - sū - p - e - chei - na - der - cul - ter - der -
 ri - es, et sur les di - gri - go - ludes de la nuit in - fi -
 ca - vernis And a - bout the cease - less, ne - ver end ing run of

pp *advegnimento* *estatico, legatissimo* *ppp*

lu - fe a - le sop - fi - los, af - re de comu -
 nita - mi no - va rom - ma - e, qua -
 en se - men nāch - le, die - se dphā - ren des Schie -
 nd - e des lin - mens des et tour des sphā -
 so - li la - ra nights with their spheres of heavn,

rit. poco

a - lu - ne - cind pe trop - le - le a - dincē a - le ni -
 cry - tie - ka - mi, gro mna ne - xyt a mot, son - nam sop -
 fac, die cul - te fan Sto - fan - gis - fan - li -
 res de som - meil gis - sant sur les mar - ches glu - an - les
 si - tent - ly gl - ding a'er steps ex - tend - ing far down in - la

mi - cu - lul
 be - im - A.
 nad - ins - Nichts.
 du - nel - and
 no - thing - ness.

Ex. 30

A-ul este reluat variat, structura de bază melodică și armonică rămânând aceeași. Concluzia finală, relevarea „identității” sufletului cu simbolul fântânii, este conturată muzical prin procedee uzitate anterior: modul 2 Bartók (modelul + răsturnarea sa) suprapus acordurilor de cvintă pe centrii Re, Mi bemol și La bemol:

Eu le-n-te.
Mae ixx i.
Ich kann sie
Je les com-
I un-der-

leg a - tit de bi - ne, cd si ou sint un
зак нер-ко за - ет - ся: и во мне весть та -
so gul ver - sie - hen, denn in mir ist die
grands ad-mi-ra-ble ment, car j'ai, moi aus-si,
stand them, a, so well! be-cause my soul is

rit. molto

sempre legato

su - flet de fia - ti - na.
ит - ся дух ко - под - ца
See - le ei - ner Brun - nen.
l'a - me d'une fon - tai - ne...
too like a foun - tain!

pp

ben p souve

p

9

Ex. 31

Marea rășfrântă

Starea de incertitudine sufletească, imponderabilitatea spațială între „crizanteme întunecate” și soare sunt admirabil exprimate în *Marea rășfrântă**. Omul, „monadă și duh cântător”, plutește ca o umbră deasupra oceanului vieții, în care palpită „salamandre, mătăsurii și zăpezi”. Ochiul interior al poetei prospectează adânc straturile geologice sufletești, cucerind, cu prețul unei singure vieți, spațiile necuprinse ale cunoașterii**:

*Glorie umbrei omenеști,
Sinteză a timpului,
monadă și duh cântător,
Ce cucerește spații nesfârșite
Cu spada unui singur mormânt.*

Marea, „aprigă stihie”, se oglindește și se rășfrânge în chipul poetei, brăzdat de furtuni, damnat ineluctabil la

* „Într-un moment liric în care poeta șovăie între contradicții, poeziile Mariane Dumitrescu restaurează dreptul imprescriptibil al simțirii de a face să vibreze coardele eoliene ale sufletului nostru și de a le pune în comuniune cu marele univers în succesiunea anotimpurilor lui și ale vieții noastre.” (Cioculescu 1967, 8-9)

** „Marea, cu verdele ei profund, are strălimpezimi pentru ochiul care știe să-i străbată toate straturile.” (*Ibidem*, 8)

Liedul debutează cu o frază cu caracter enunțiativ, care oferă viziunea sufletului în veșnică peregrinare. Melodica sopranului și acompaniamentul pianistic sunt constituite din elemente dodecafonice, cu infuzii de scriitură modală dedusă însă din configurația utilizării totalului cromatic. Structurile melodice și armonice compensează, într-un flux continuu, elementele lui Modulo 12. Imaginea ondulată a valurilor este realizată plastic prin arcuirea pronunțată a liniei melodice a sopranului, concomitent cu întonarea în *subito pianissimo* și închiderea arcului printr-un sunet glisat:

Urmărind apropierea unui talaz urias
p misterioso

cresc

Voce

In a mia-ză a- ceas-to — am că-lă-to-rit pes-te

Pian

subpp poco
quasi

vă — luri Un trup răs-tig-nit pes-te

molto rit.

a tempo
cresc. poco a poco

al. su. al.

70

Motivul valurilor descrie, în acompaniament, un amplu arc sonor, structurat pe modul 2 Bartók, având efect de pedală ostinată. Sopranul se înscrie pe coordonatele in-tonaționale ale aceluiași mod:

Handwritten musical score for voice and piano, labeled Ex. 33. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of two systems. The first system has a vocal line with lyrics "ia - luri -" and "ce prin vis a. u." and a piano accompaniment featuring a sustained pedal point in the left hand and a melodic line in the right hand. The second system has a vocal line with lyrics "zeam un ca. non din a. din curi, scan. dind" and a piano accompaniment with a "molto" marking. The piano part uses a "modul 2 Bartók" structure, characterized by a series of fourths and fifths in the right hand and a sustained pedal point in the left hand.

Ex. 33

Evoluând recitativic, alternând cu momente de desfășurare zigzagată, vocea trasează trepte sonore, ilustrând starea de imponderabilitate sufletească, suflet aflat la granița „crizantemelor întunecate” cu soarele. Pedala pe Si1, în tremolo, tensionează secvența incertitudinii:

« Glo-ri- e um- brei- ta- le si- tu- tu- tor um- bre/ or- oă- le

soa- re în- tre cri- zan- te me în- tu- ne- ca- te si- soa- re!

Ex. 34

A-ul este reluat variat, realizându-se joncțiunea (în ductul vocal) între modul 5 Messiaen ($\frac{1}{2} - 3m - \frac{1}{2}$) și scriitura dodecafonică, în structura motivică a valurilor fiind utilizat modul 2 Bartók.

Marea primăvară

„Trăindu-și acut și tragic epoca, dacă nu pe un plan social mai larg, pe acela profund interior, relevabil și la fel de semnificativ, Mariana Dumitrescu își plăsmuia acest univers poetic la hotarul nestatornic dintre viață și moarte, cu presimțirea dramatică a unui sfârșit care impulsionează mereu marea forță și vitalitatea zilei de mâine.” (Brad 1968)

*Nu știu dacă e pentru prima
Sau pentru ultima oară
Când îmi cântă în inimă,
Ca o vioară,
Marea primăvară.*

Viața poetei se identifică cu evoluția ciclică a anotimpurilor. Anotimpurile sale sufletești sunt pline de rodul bogat al toamnei, dar și de tresăririle neliniștite ale ierbii, de zborul păsărilor spre „pașnicul cer”. Poemul, adevărat cântec de lebadă, exultă bucuria de a vibra la unison cu natura, cosmosul. Apăsătorul sentiment al trecerii în neant, din primele versuri, este transfigurat, dobândind valențele unei comuniuni om-cosmos.

*Bucuria mea ține de neliniștea ierbii
Când tresare sub lut,
Ține de zborul din prier
Al păsării roșii, mărunte*

*Spre fâgăduința pădurilor de munte
Și spre albastrul și pașnicul cer.*

Starea de incertitudine din versurile inițiale este transpusă muzical prin precipitarea în șaisprezecimi a liniei melodice a sopranului. Se remarcă inserarea modului enescian, $3m - \frac{1}{2}$, în structura de bază a modului 3 Messiaen ($2M - \frac{1}{2} - \frac{1}{2}$). Pianul intonează, în acut, un motiv generator ($4P - 2M - 3M$, dedus din modul 3 Messiaen), motiv prelucrat ulterior. *Initium*-ul este grefat pe pilonii armonici ai acordurilor de cvinte:

The musical score is for a voice and piano piece. It is written in 4/4 time. The first system is marked 'Allegro moderato' and 'Allegro moderato'. The second system is marked 'mf espressivo'. The third system is marked 'a tempo' and 'P Brillante'. The piano part features a series of chords in the right hand and a melodic line in the left hand. The voice part has lyrics in Romanian. Pedal marks are indicated throughout the piano part.

Allegro moderato
(a piacere, a tempo)
Nu știu de-ai-pen-tru pri-me sau pen-tru cea din ur-mă

Allegro moderato
Cind imi cin-tă în i-ni-mă — că o vi-ă-ră de

mf espressivo
e - ur Ma-reș pri-mă ve-ră

a tempo
P Brillante

Ex. 35

Bucuria reintegrării în circuitul cosmic, pulsația și uimirea în fața miracolului primăverii se manifestă pe fondul unor acute neliniști interioare. Tremoloul și figurația melodică ostinată a motivului generator, prezente în registrul grav al pianului, ilustrează această stare. O latură caracteristică a creației lui Nicolae Coman, întâlnită în acest lied, o constituie contrapunerea fondului tulburător, intonat de pian, liniei melodice debordante a sopranelui, care exprimă, în stilul recitativului melodic, sentimentul unei bucurii plenare:

The image shows a musical score for a lied. The top staff is for the voice, marked *Con anima*. It features a melodic line with various ornaments, including triplets and a quintuplet. The lyrics are written below the voice staff: "Bu-cu-ri-a mea Ți-ne de ne-ri-nis-tea ier-bii Cînd tre-sa-re sub". The piano accompaniment is shown in two staves. The left hand plays a tremolo in the bass register, marked *subito f* and *tr.(b)*. The right hand plays a melodic line, marked *valbassa*. The score is in 2/4 time and the key signature has one sharp (F#).

Ex. 36

Oglindire

Doar spiritul călit în furtunile vieții dobândește privilegiul unei statorniciri în „luminile soarelui”. Prețul, neasemuit de mare, presupune renunțare și sacrificiu. Sufletul, „limpede și neted”, „drept și înalt”, scrutează împăcat panorama unei vieți risipite pe altarul dăruirii de sine:

*Ca să mă aflu acum
În luminile soarelui,
Cu sufletul drept și înalt,
Câtă putere în patru vânturi zvârlită,
Câtă viață risipită...*

Motivul generator al liedului, prezent în introducerea pianistică, este o transpunere liberă a motivului BACH, de unde rezultă totalul cromatic. Patru planuri sonore conturează imaginea poetică. Vocea sopranului (planul I) și planul II (pianul în registrul acut) se desfășoară pe structura modului 2 Messiaen ($\frac{1}{2} - 2M$), cu infuzii modale enesciene ($3m - \frac{1}{2}$). Cel de-al treilea plan, constituit din acorduri de cvinte, sugerează sonorități de clopote. Basul pianului susține întregul edificiu, având funcția de pedală. Motivul BACH traversează planurile II și III, transpus pe alte trepte, transfigurat ritmic și timbral:

[illegible]

Ex. 37

Momentul evocator al etapelor renunțării de sine este reliefat prin intonarea de către voce a unui prelung bocet, preluat apoi de pian. Sentimentul tinereții și al dragostei, răsrânte în oglinda vieții, transpar în linia melodică de factură diatonică a sopranului, susținută de armonii de trisonuri majore:

Handwritten musical score for a piece in 4/2 time, featuring a vocal line and a piano accompaniment. The score is divided into three systems. The first system has a 4/2 time signature and a key signature of one flat. The second system has a 3/4 time signature and a key signature of one sharp. The third system has a 4/2 time signature and a key signature of two sharps. The lyrics are in Romanian and include phrases like "Ce ho-ri-zi-ntă-i-ă he", "Ce mă-re-ți-ni-ri-ă-i-ă ne mi-a-șu-pă-te", "Că-mă-si-le ți-ne-re-ți de săr-bă-toa-re", and "Că-mă-si-le dă-ge-si-ăi a-me-ți-toa-ri".

Ex. 38

Finalul B-ului exultă, într-un impresionant punct culminant, tumultul răsfârngerilor tinereții. Spațiul sonor se lărgeste considerabil, fuzionând efectele de clopote ale armoniilor de cvinte cu motivul generator BACH transpus. A-ul este reluat variat. Coda expune elementele tematice ale *initium*-ului, transpuse și modificate ritmic și timbral, finalul sugerând sonorități de clopote:

7 *ff* 2/4

Ci-ma-si-le a-gel-ly-in-se-là-foa re

f quasi campane

molto marcato senza rigore, con gran espressione

fff fff f rit.

m.d. m.g.

Ex. 39

Întoarcere

Dacă în *Niciodată* Mariana Dumitrescu găsește puncte de sprijin materiale și spirituale care să justifice și să alimenteze setea sa de absolut, în *Întoarcere* sufletul poetei, imaculat și pur, arde de propria-i vâlvătaie. Adeseori, versurile Mariane Dumitrescu interferează cu universul liric al lui Vasile Voiculescu. Întrezărim în *Ultimele sonete închi-puite ale lui Shakespeare în traducere imaginară* „o sfâ-șietoare dihotomie dinlăuntrul creației”, perpetua oscilație a cumpenei între suflet și epiderma carnală (Bușulenga 1974, 10). Setea de lumină, descoperirea ei în microcosmul interiorității umane, cu prețul renunțării la condiția telurică, reprezintă motivul central al creației de maturitate voiculesciene*. Mariana Dumitrescu se identifică cu lumina însăși și chiar mai mult. În puritatea sa suflătească năzuiește spre o contopire cu „para soarelui”, o integrare în ordinea cosmică:

*Să-mi treacă prin suflet
aspră raza lui,
Ca un foc de sânge,
Para soarelui...*

* „Alături de lumina creată-n empireu,/ Iubirea fu o nouă lumină pentru lume,/ De-atunci, fiecare-n opaițu-i de hume/ O poate-aprinde singur, el sieși Dumnezeu.” (*Sonetul CXCI*)

Sufletul poetei nu se poate constitui însă, în puritatea sa, drept sursă de combustie. De aici, tonul sfâșietor al poemului, neputința stingerii dorului nici chiar cu prețul propriei mistuiri.

Nicolae Coman implantează imaginea sufletului răvășit în zona melosului popular, folosind însă și expresii ale limbajului modal contemporan. Fraza introductivă, după ce prezintă un motiv generator intonat de pian, cu rezonanțe de bocet, expune la sopran un arc melismatic structurat pe modul 2 Messiaen, melismă imitată în acompaniamentul pianistic, reluată apoi, amplu, în stil doinit. Pedalelor cluster le sunt suprapuse acorduri de septimă, ambele elemente tensionând dramaturgia textului poetic. Compozitorul apelează și la tehnica realizării acordurilor de rezonanță:

Version française: Liana Mihail

Ex. 40

Linia melodică convulsivă a sopranului, desfășurată prin succesiuni intervalice neobișnuite (care cuceresc, printr-un mers unidirecțional, registrul acut, 4+ și 6M), susținută de lamentoul pianului, exprimă neantul sufletesc al poetei:

The musical score consists of two systems. The first system shows the vocal line (soprano) and the piano accompaniment. The vocal line begins with a series of wide intervals, including a major sixth and a major fourth, creating a convulsive effect. The piano accompaniment features a chromatic descent in the left hand and a more active right hand. The second system continues the vocal line and piano accompaniment, with the vocal line reaching a climax and then descending. The piano accompaniment continues with its chromatic movement. The score includes lyrics in Romanian and French, and dynamic markings such as 'pp irrealmente', 'fpp sempre', and 'longu'.

Ex. 41

O cavalcadă cromatică realizată de pian sugerează momentul maximei incandescențe. În măsura a II-a, compozitorul utilizează acordul alfa bartókian (Major-minor):

Cind ră-za de
Au-des sus du

14

6 rolando

soz re Va pri-pi mai rău...
gouf fre Som-bre, qui l'at-tend.

6

3 black
con il braccio

gliss.

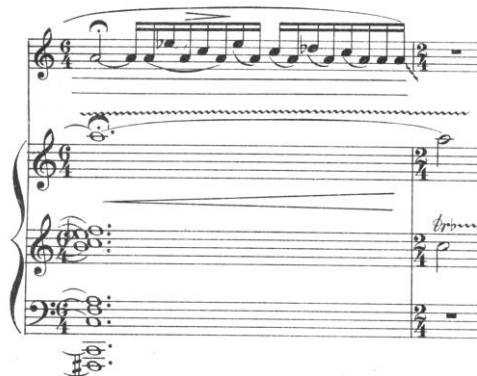
9

3

m.d.

Ex. 42

Sfera melosului folcloric este întregită și cu sonorități de hăulită:



Ex. 43

În repriză este reluat variat A-ul, acordul alfa apărând din nou în ultima măsură.

Steaua Polară

Poemul se constituie într-un vibrant elogiu adus spiritului de sacrificiu feminin, pregătit să accepte „neclintirea amară” pe firmamentul vieții. Steaua Polară, prototipul femeii ideale în decorul înfiorat al nopții, arde ca o „lampă de aur”:

*Mângâie savanele,
Străjuiește oceanele...
Din fapitul serii
Până-n zori,
Îndreaptă corăbiile,
Caravanele...*

Martoră din înalt a scurgerii timpului, poeta găsește unica sursă de mângâiere și pace în neclintita și eterna veghe a iubitului. Sentimentul statorniciei răzbate în *Steaua Polară* ca preț al iluminării orizonturilor cu propria-i substanță, dureros inepuizabilă:

*În limpedea alunecare
A timpului și a valului,
Steaua Polară
Aruncă pe mare
Umbra neclintirii amare...
Nu vrea alt loc pe firmament...
Cuminte,*

*Beteala își măsoară, lumina-și presară...
 Dragul meu,
 Aș vrea
 Să-ți fiu Steaua Polară.*

În introducerea pianistică este expusă o linie melodică de factură cromatică, suprapusă acordului La 6/4, apoi intervalului de 3m Si becar – re, de unde rezultă totalul cromatic. Motivul stelei este intonat în registrul acut, suprapus poliacordului Fa 6/4 – Si 5/3, urmat de poliacordul cluster Do – Re diez – Mi, Sol – La bemol – Si bemol:

Moderato tranquillo

The musical score is for a piano introduction in 8/8 time, marked 'Moderato tranquillo'. It consists of two systems of staves. The first system shows a melodic line in the right hand with dynamics *pp*, *mf*, and *p*, and a bass line with *p* and *mf*. The second system shows a melodic line in the right hand with dynamics *f* and *p*, and a bass line with *p*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Ex. 44

Elementul tematic al sopranului este constituit dintr-o celulă alfa, secvențată liber la terță descendentă. Pianul descrie o țesătură armonică contraparalelă, bazată pe acorduri de cvinte și trisonuri cu septimă, urmând traseul Fa, Mi bemol, Re bemol, Si bemol, Sol bemol, Mi bemol, Do bemol:

Version française: Liana Mihail

Ex. 45

Se remarcă oscilația liniei melodice a sopranului în jurul centrului Fa, element ce configurează ritmicitatea vechilor nocturne ale Stelei Polare. Sugerarea imensității spațiale a revărsării luminii stelare este realizată prin succesiunea acordurilor cu trison major cu 7M și ascensiunea sopranului într-un interval de 9m:



Ex. 46

Melodica sopranului evoluează treptat, diatonic, ca o unduire, mângâiere a luminii Stelei Polare, într-o scriitură care configurează elemente cromatice bartókiene:



Ex. 47

Scurgerea timpului este sugerată prin alunecarea cromatică a motivului alfa:





Ex. 48

Efectul „neclintirii amare” este realizat printr-un recitativ melodic, ce utilizează atât elemente *recto tono* (Fa fiind sunet axă), cât și elemente de cantilenă desfășurată, glissandoul vocii și clusterelor nuanțând acest efect:



Ex. 49

Apelând la tehnica realizării acordurilor de rezonanță, Nicolae Coman creează cadrul armonic pentru reluarea A-ului variat.

Cântec de zori

Cântec de zori este ca o perlă risipită în oceanul de tonuri sumbre al întrebărilor și presimțirilor. Poeta se abandonează mirificului univers vegetal și cosmic, „antena a speranței de a percepe neîntrerupt semnalele vieții”^{*}:

*Ziorel de ziuă,
Zori de ziuă nouă,
Cerul te alintă
Cu păuni de rouă...*

Suntem martorii unei surprinzătoare detașări de anxioasele întrebări din poemele anterioare. Tonurile sunt calde, luminoase, deși persistă o transparentă și dulce melancolie^{**}:

*Din văzduhuri roșii
Soarele te cheamă,
Pregătindu-ți dulce
Leagăn de aramă.*

^{*} „Mariana Dumitrescu [...], prin concentrare maximă în ea însăși, căutând a se ancora de tot ce-i viu, palpabil ori, măcar, de propriile amintiri, urmărită în adânc, cu iluzia nemărturisită a descoperirii unor rădăcini în stare să hrănească mirajul existenței veșnice.” (Șerban 1980, 219)

^{**} „Odată trecut pragul îndoirilor, nu mai rămâne loc pentru zbucium și presimțiri apăsătoare, sufletul prinde a pluti în apele nemișcate ale împăcării cu sine, iar privirile caută, dincolo de zare, peisajele hărăzite la împlinirea «marii treceri».” (*Ibidem*, 219)

Poemul pare să izvodească dintr-o ancestrală simțire ancorată organic în sfera folclorului românesc. Fidel atmosferei poemului, Nicolae Coman experimentează un limbaj neomodal cu tendință către Modulo 12, colorând imaginile muzicale cu sonorități aparținând melosului popular românesc. Tot în spirit folcloric, compozitorul operează o sinteză *giusto-silabic* – *parlando-rubato*. *Initium*-ul pianistic este alcătuit din două motive. Motivul 1 are la bază celula alfa constituită din tetracordul minor Re – Sol. Prin transpunerea celulei alfa de două ori, la 3M ascendentă, rezultă totalul cromatic. Motivul 2 cuprinde o succesiune de armonii modale pe o pedală de Fa, cadențând – caz aproape unic în creația autorului – pe o dominantă de sol minor. Caracterul modal al armoniilor, scriitura pianului, aerisită și condusă treptat, creează un cadru de un farmec aparte:



Ex. 50

Sopranul expune o melodie cu un pronunțat caracter liric, în sistemul *giusto-silabic*. Inițial, se afirmă modul de Sol, care, ulterior, apare modificat. Pianul evoluează arpeggiat pe elementele acordurilor de cvinte cu centrul Sol, Mi bemol, Sol bemol, Fa, realizându-se joncțiunea modal-cromatic:

7 5 7 9

Zi - o - rel de zi - uă, Zori de zi - uă no - uă,
Fraî - che fleur de l'au - be Quand sou - rient les fé - es,

pp

8 7 9

Ce - rul te a - lin - tă Cu pă - uni de ro - uă...
Le ciel te ca - res - se Aux pains de ro - sée...

m.s. pp

Ex. 51

Iată un exemplu de scriitură modală, printr-o țesătură de cvinte paralele, imitate în canon augmentat, care prefigurează apariția secțiunii mediane (B):



Ex. 52

Desfășurarea ritmico-melodică în sistemul *parlando-rubato* este realizată prin intonații melismatice în stil doinit, de o neobișnuită amploare, cu un specific parfum oriental. În același context stilistic al părții mediane se înscriu și sonori-tățile de hăulită. Remarcăm, în acompaniament, prezența acordurilor arpeggiate printr-o ascensiune dinamică. A-ul este reluat variat prin transpunerea *initium*-ului pianistic la octavă.

Iată un poliacord de terțe din care rezultă totalul cromatic. Prezentarea arpeggiată, printr-o ascensiune dinamică, și ambitusul amplu sugerează imaginea „amforei de flăcări”:



Ex. 53

Momentul exuberant al invocării zorilor este transpus muzical prin realizarea unor structuri polifonice contraparalele. Pentru obținerea unor efecte coloristice, compozitorul apelează la tehnica glissandoului staccato și a clusterului glissando *on white and black*. Atmosfera este sublimată prin diminuarea intensității sopranelui, concomitent cu ascensiunea sa melodică. Imitația pianului, urmată de realizarea acordurilor de rezonanță, desăvârșește această splendidă imagine sonoră:

The musical score is divided into two systems. The first system features a vocal line with lyrics in Romanian and French, and a piano accompaniment. The piano part includes a glissando staccato in the right hand and a cluster glissando on white and black keys in the left hand. The second system continues the vocal line and piano accompaniment, with the piano part featuring a marmarando texture and a cluster glissando on white and black keys. The score is marked with various dynamics including *p*, *ppp*, and *pp*.

System 1:

Vocal: Dă - ru - ie-mi par - fu - mul Cîn - te - ce - lor ta - le... Zi - o che
 Don - nes moi l'air sa - cre Des chants de ton â - me... Frii - o che

Piano: *p* molto delicato, *gliss. stacc.*, *cluster gliss. on white and black*, *ppp*

System 2:

Vocal: rel de zi - uă A A
 fleur de l'au - be

Piano: *ppp* armonice, *ppp* marmarando

Eternul feminin

Prin sensurile pe care le atribuie naturii feminine, spiritului său de sacrificiu, poemul reprezintă corolarul întregului ciclu. Sufletul feminin, coloană înaltă de marmură, acceptă, într-un tulburător martiraj, rănilor vremii, adevărate puncte de sprijin ale ascensiunii spirituale a iubitului, spre a gusta lacrimile de ambrozie ale soarelui.

*Ca să te pot sprijini,
Am să îngădui vremii
Să-mi rănească marmora cu dalta...
Îți făgăduiesc, dragul meu,
Coloana sufletului meu
Înalta...
.....
Și tu,
Prin bucuria verticalei,
Vei gusta lacrima de ambrozie a soarelui
Mai bine...*

Poeta acceptă rănilor, scrijeliri ale „piroanelor cerului”, cu un transfigurat și definitiv Da! adresat infinitului:

*Pentru ca soarele să te sărute pe frunte,
Voi răspunde cerului: Da!...*

Prin multitudinea procedeeelor componistice uzitate, varietatea și plasticitatea imaginilor muzicale, liedul conferă o

viziune sintetică a întregului ciclu. *Eternul feminin* debutează cu o formulă caracteristică compozitorului (melodică prezentă și în *Steaua Polară*), susținută de pilonii armonici Re diez 7M, Si bemol 7m, din care rezultă totalul cromatic:



Ex. 55

O celulă doinică, prezentată în canon, potențează momentul dramatic al rănirii marmorei de către „dalia vremii”:

3/4 Am să-n-gă - dui
Je per - metă au

pp *ppp* scintillando *deciso*

220. 1 220. 2 *

vra - nu Să-mi că - reas - că mor - mo - re
temps de bies - set mon mei - ble cu de

p *f*

3/4 4/4 3/4 3/4

poco accel. rit. molto accel.

pp marc. scintillando *p*

220. 220. *

Ex. 56

Imaginea coloanei sufletești este sugerată prin reliefaarea a patru planuri sonore cu sens melodic ascendent, susținute de armonii de cvarte și cvinte paralele. Rănile vremii sunt ilustrate muzical prin efecte de clopote, realizate prin suprapunerea de acorduri de cvarte:

Ex. 57 is a musical score for a vocal and piano piece. The vocal line is in 4/4 time, with lyrics in Romanian and French. The piano accompaniment is in 4/4 time, featuring a series of parallel fourths and fifths. The score includes dynamic markings such as *p*, *ppp*, and *quasi campana lontana*. The lyrics are: "Ră-ni - le vre-mii, În - scri-se în / Les plaies du temps in-scrites dans le".

Ex. 57

Iată un exemplu de scriitură contrapareală, în care ascensiunea melodică a vocii este negată de mersul contrar al basului în cvinte paralele:

Ex. 58 is a musical score for a vocal and piano piece. The vocal line is in 3/8 time, with lyrics in French. The piano accompaniment is in 3/8 time, featuring a series of parallel fourths and fifths. The score includes dynamic markings such as *mf*, *p*, and *molto*. The lyrics are: "Si tu, Prin bu - cu - ri - a ver - ti - / Et toi, par l'al - le - gres - se ver - ti -".

Ex. 58

A-ul este reluat variat, amplificând elemente tematiche din expoziție. Imaginea cerului este sugerată printr-o negare melodică a sopranului, concretizată printr-un salt descendent glisat de 11P, colorat armonic de un poliacord compus din trei centri: Fa diez, Mi și Re diez:



Ex. 59

Celula melodică doinită din perioada inițială a liedului este prelucrată într-o secvență pianistică solo, generând percepția intonării în come:

Ex. 60

Coda conține răspunsul afirmativ al poetei, acceptarea necondiționată și împăcată a rănilor destinului. Intonarea prelungă, în registrul acut, a silabei „da”, transparența efectelor de clopot marchează momentul transfigurării Mariane Dumitrescu, apartenența la o lume a elevatelor aspirații morale, dureros îngemănate, prin firele destinului, cu condiția sa telurică.

Concluzii

Considerații poetice

Oglindiri, ciclu elaborat după criterii dramaturgice, prezintă totalitatea fenomenelor naturale, încadrate în viziunea largă a cosmosului, ca proiecții (oglundiri) ale sufletului feminin însetat de absolut. Dorul după lumină generează o eternă peregrinare pentru descoperirea de noi teritorii*. Ciclul se constituie într-o strălucită replică modernă la *Frauenliebe und Leben* de Robert Schumann (pe versurile lui A. Chamisso), precum și la *Cartea grădinilor suspendate* de Arnold Schönberg, pe versuri de Stefan George.

Condiția femeii este prezentată gradat, de la momentul așteptării idealei iubiri, „la răscrucea luminii”, până la conștientizarea supremului sacrificiu (*Eternul feminin*). În toate cele nouă poeme, femeia se situează într-o zonă elevată, poziție care nu face însă decât să-i releve cu atât mai

* „Interesantă, la acest gen (lied), posibilitatea unor apariții izolate sau în grupuri (cicluri), a căror alcătuire ține mai curând de libertatea omului, care alătură florile într-un buchet, decât de rigoarea arhitectului ce ridică o construcție. Ciclurile nu au o lungime prestabilită, nu presupun o anume succesiune de mișcări, nu trebuie să aibă neapărat unitatea tonală; adevărata unitate o prilejuiește tema literară, care, asemenea unui vas de cristal, poate primi un număr variabil de flori de diverse forme. Asortarea culorilor și dispunerea cât mai armonioasă a lujerelor e o știință ce se descoperă mai mult pe cărările intuiției decât pe bulevardele largi ale logicii.” (Bentoiu 1973, 80-81)

plena sentimentul imposibilității realizării unui echilibru spirit-materie. Femeia ideală se identifică (prin statornicia sa, prin capacitatea, perpetuu alimentată, de a scruta, într-o ritmică implacabilă, orizontul mării întâlniri) cu imaginea Stelei Polare, înalta coloană de marmoră, sufletele fântânilor. Sentimentul statorniciei este compatibil cu cel al purității: marmora este înaltă, sufletele fântânilor, imaginea mării și a Stelei Polare presupun maxime limpezimi. Multitudinea simbolurilor, integrarea în circuitul ciclic psihic și cosmic, sondarea unui vast teritoriu mineral, vegetal și animal, perceperea lor intensă reprezintă elemente definitorii ale unei mari poete, insuficient cunoscută de publicul larg, dar și de exegeți. Permanentă oscilație sufletească între „crizanteme întunecate și soare”, cosmosul înțeles ca proiecție lăuntrică, transfigurarea eroticului sunt elemente care ne determină să stabilim interferențe spirituale cu lirica lui Vasile Voiculescu și Novalis.

Întregim acest omagiu adus femeii, ilustrându-l cu viziunea goetheană a „eternului feminin”:

*Tot ce-i vremelnic e numai simbol,
Ce-i chip îndoielnic, aici s-a-mplinit,
Nespusul, deplinul, izbândă e-aici.
Etern femininul ne-nalță-n țării.*

Considerații muzicale

Ne propunem, în continuare, să evidențiem particularități ale limbajului muzical, prin care Nicolae Coman transpune în imagini sonore complexe structuri ale universului poetic dimitrescian. Melodica, derivată din cântecul popular, caracterizează în special *Cântec de zori*, dar

elemente adiacente spiritului folcloric sunt prezente și în alte lieduri. Ambitusul depășește cadrul clasic, situându-se atât în registrele mediu și grav, cât și, mai ales, în cel acut. Desfășurarea melodică este zigzagată, preferându-se salturile mari chiar de 7, 8, 9, 10, 11. Remarcăm alternanța diatonic-cromatic. Nu puține sunt momentele în care melodica prezintă o factură pronunțat diatonică, frecvente fiind intervalele de cvartă și cvintă perfecte. Un efect coloristic deosebit îl au prezentările în *octava alta* și *octava bassa* ale unor formule ritmico-melodice, precum și glissandourile vocii și pianului. Interesante ne apar sugestiile infracromatice, prin intensificarea sensibilelor sau prin folosirea notelor de schimb sau de trecere (*Eternul feminin* – procedeu întâlnit și în *Trecut-au anii*). Se remarcă în melodica lui Nicolae Coman o constantă predispoziție pentru o unitate tematică în ansamblul creației, înțeleasă nu ca manierism, ci ca o diversificare în unitate*.

Recitativul melodic îl întâlnim sub două aspecte: în cantilenă desfășurată (*Sufletele fântânilor*) și *recto tono* (*Steaua Polară*). Cromatismul de factură bartókiană este prezent în *Steaua Polară*. Modalismul este, de asemenea, derivat din cântecul popular. O amplă paletă de culori modale caracterizează ciclul: moduri populare diatonice, cromatice, modurile 2, 3 și 5 Messiaen și modul 2 Bartók, sub aspect melodic și armonic, Modulo 12. Putem include și modul tricordic al lui George Enescu ($\frac{1}{2}$ – 3m), întâlnit frecvent în melosul popular. Interferențele modale Messiaen –

* „Un mare artist cizelează o viață întreagă aceeași temă aleasă, respectiv același model de melodie. Se apropie de aceasta din diferite părți, îi descoperă sensuri mereu noi, se contopește într-atâta cu ea, încât ideea melodică, filtrată de propria sa personalitate, devine o imagine caracteristică pentru întreaga sa artă.” (Szabolcsi 1962)

Bartók, fuziunea modal-cromatic reprezintă preocupări originale ale compozitorului. În ceea ce privește structura ritmică, se impune pregnanța sistemului *giusto-silabic*, unei silabe corespunzându-i o valoare de optime, apropiată de obiceii ca durată de vorbirea curentă. Elementele melismatice din sfera *parlando-rubato*-ului detașează sonorități doinite (*Întoarcere*, *Eternul feminin*), cu implicații de natură improvizatorică, de bocet (*Oglindire*), hăulită (*Întoarcere*, *Cântec de zori*). Sunt sugerate, tot în contextul mai larg al filonului folcloric, sonorități de clopote (*Eternul feminin*). Polimetria, o coordonată esențială a stilului muzicii populare românești, excelează în *Cântec de zori*. Frecvente sunt diviziunile excepționale, atât în sistemul binar, cât și în cel ternar: duolete, 3, 4, 5, 6, septolete. Caracteristice sunt contrastele dinamice și agogice, stingerea gradată sau subită a sonorităților în momente de culminații melodice.

Armonia are o pondere însemnată prin amploarea și varietatea structurilor, dar și prin fuziunea pe care o realizează între modal și cromatic (procedeu preluat din sisteme europene contemporane) și folclorul românesc. Cu toate acestea, compozitorul realizează o desăvârșită unitate stilistică. Referindu-se la unitatea creației bartókiene, Szabolcsi Bence remarcă: „Melodia și armonia provin din aceeași bază, dintr-un material și un sistem identic” (Szabolcsi 1962, 108-109). Afirmția o considerăm valabilă și aplicabilă și creației camerale de lied a lui Nicolae Coman. Armoniile modale, bazate pe utilizarea trisonurilor cu sau fără septimă (*Cântec de zori*), țesăturile intervalice de cvarte și cvinte paralele, armoniile de cvarte și cvinte întregesc un bogat și amplu cadru sistemic compozițional. Armoniile de cvinte sunt deduse uneori din desfășurarea melodică arpeggiată. Cele trei axe de acorduri mărite ale

modului 3 Messiaen le întâlnim în *Sufletele fântânilor*. Frecvente sunt desfășurările armonice din care rezultă totalul cromatic. În *Întoarcere* este utilizat acordul alfa bartókian (Major-minor). Poliacordurile, pedalele armonice sunt elemente care conferă originalitate expresivă liedurilor.

Dintre procedeele scriiturii contemporane menționăm: acordurile cluster *on black* sau *on white*, pedalele cluster și tehnica realizării la pian a acordurilor de rezonanță. Pregnante și ilustrative în imagistica muzicală sunt și alunecările și ascensiunile cromatice, transformate uneori în adevărate cavalcade sonore (*Întoarcere*). Caracteristice sunt octavizările, supraetajările, ce conferă armoniilor efecte timbrale neașteptate, în concordanță cu imaginea poetică sugerată.

Polifonia evidențiază structuri contraparalele. Elementele generatoare dobândesc configurații contrapunctice: imitații în canon, oglindă, *stretto*, stricte. Întâlnim și imitații cu aspect contorsionat, prin distribuirea elementelor constitutive în registre sonore diferențiate (*Întoarcere*).

Identitatea accentului tonic cu cel muzical, preponderența stilului silabic, în care *hronos protos* are valoare de optime, evidențiază caracterul, parfumul românesc al liedurilor.

Sub aspectul concepției arhitectonice, se impune prezența lui A – B – A variat. Interesant și original apare B-ul în *Cântec de zori*, în sfera sistemului *parlando-rubato*, pentru ca A-ul să revină la cel *giusto-silabic*.

Am subliniat la momentul oportun predilecția lui Nicolae Coman pentru realizarea unor multiple planuri sonore, gemeni ai unui simfonism deghizat, în cadrul tiparului miniatural al formei de lied.

Sunt evidente inovațiile scriiturii pianistice, care implică elemente evolute, uneori inedite, ale limbajului muzical contemporan. Deși, prin complexitatea sa, acompaniamentul dobândește autonomie, în contextul întregului lied fuzionează organic cu melodica vocală, contribuind diferențiat, dar în egală măsură la crearea imaginilor sonore. Sublinierea imaginilor poetice printr-o expresie nuanțată, care vizează chiar și un singur cuvânt, caracterul nestrofic al versurilor implică o pronunțată tentă improvizatorică, subtilitate, rafinament și gust estetic.

Metamorfozele cerului.

Nicolae Coman – poet și compozitor

Poemele aparținând ciclului *Metamorfozele cerului* sunt scrise de G. Ungaretti în mod independent, fără intenția realizării unei unități tematice, structurarea lor dramatică reprezentând contribuția personală a lui Nicolae Coman.

Identificând un sensibil filon care să justifice elementele continuității și unității discursului poetic, compozitorul a alcătuit o succesiune logică, gradată tensional. Ideea poetică a *Metamorfozelor cerului*, din *Amurg* și până *Dimineața*, conturată de Nicolae Coman prin succesiunea mai sus amintită, se identifică cu imaginea sufletului aflat într-o perpetuă oscilație și devenire. Viziunea cerului înstelat este raportată eroticului, ca principiu fundamental care guvernează legile micro și macrocosmosului.

Metamorfozele cerului, adevărat poem vocal prin amplexare și expresie, cuprinde opt secțiuni cu o desfășurare poetico-muzicală continuă, tranzițiile de la un poem (lied) la celălalt fiind aproape imperceptibile. Evoluția poetică a metamorfozelor generează o impresionantă gradăție, momentul punctului culminant reprezentând o detașare totală de ecourile și freământul lumii înconjurătoare, o liniștire, stingere în propria interioritate. Atmosfera crepusculară din *Amurg*, primul poem al ciclului, lasă să se întrevadă „oazele nomadului dragostei peste norii de aramă”. În *Covor* este

sugerat paradoxul singurătății în decorul multicolor al cerului:

*Orice culoare se revarsă
Și se adaugă la alte culori,
Încât, privită astfel,
Devine și mai singură.*

Cel de-al treilea poem, *Astă-seară*, implică sentimentul melancoliei, ce se revarsă odată cu lăsarea serii, amplificat de o strălucită metaforă:

*O balustradă de briză,
Ca să îmi reazimi în seara aceasta
Melancolia*.*

Noapte de mai și Tăcere înstelată reprezintă momentul feeric al înnoptării. Liniștea domină cosmosul și sufletele, rămânând perceptibile, în marea de întuneric și tăcere, doar foșnetele cuiburilor:

*Nici un arbore și nici noaptea
Acum nu mai clintesc
Decât din cuiburi.*

Adevărate efluvii afective se revarsă în *Frumoasa noapte*, serenadă de dragoste, viziune a unei nunți cosmice. Sufletul, vrăjit, îmbătat de preaplinul său, se lasă cuprins de tentația absolutului într-un euforic avânt:

* Traducerile versurilor din lb. italiană îi aparțin lui Nicolae Coman.

*Care cântec
S-a înălțat astă-noapte
Și țesut-a din cristalin ecou al inimii
Luna și stelele,
Ce serbare vestește a inimii nuntă?
.....
Simt cum mă îmbată universul.*

Zorii se revarsă ca niște *Trandafiri în flăcări*, alunecând sprinteni, risipind dulcea vrajă a nopții. *Dimineața* se ivește incandescent, amplificând sentimentul infinitului într-o apoteotică iluminare: „Dimineața,/ Mă iluminez de nemărginire”.

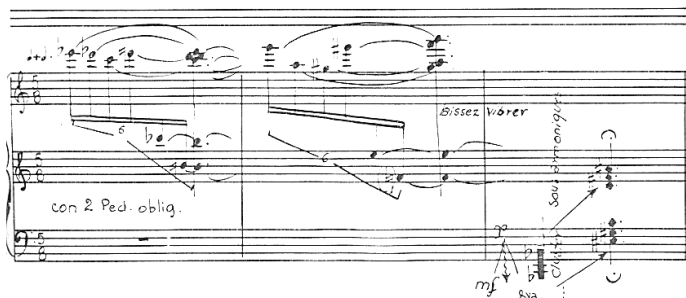
Sensibil la inefabilul poemelor lui Ungaretti, Nicolae Coman a intuit valențele muzicale ale *Metamorfozelor cerului*. Maxima și subtila transfigurare poetică rezultată prin structurarea dramaturgică a poemelor, limbajul, nuanțat cu surprinzătoare metafore, gradațiile și tranzițiile line, aproape imperceptibile, sentimentul infinitului, exaltarea și setea de nemărginire, unduirea muzicală a eroticului la scară universală, toate acestea au constituit premise în abordarea muzicală a poemelor. Căile deschise inefabilului, sublimului și metaforicului au putut fi valorificate muzical pe un plan superior. Muzica lui Nicolae Coman surprinde inefabilul poetic, transfigurează elementul natural și psihologic, depășind granițe interzise poeziei. Punctul culminant al ciclului, acea atmosferă extatică, de maximă reculegere, realizată poetic, justifică pretențiile unei transpuneri muzicale.

Dubla ipostază, de poet și compozitor, în care apare Nicolae Coman constituie garanția unei desăvârșite organicități sub aspectul concepției artistice. Imaginea covorului multicolor al cerului, cu răsfrângerile și revărsările sale,

paradoxul singurătății, foșnetul cuiburilor în tăcerea înstelată, strălucirea ghirlandelor de lumini deasupra minaretelor, mirajul revărsării „trandafirilor în flăcări”, ivirea zorilor, unduind sprinten pe ocean, aceste continue metamorfozări și aspecte metaforice ale cerului sunt, în fond, corespondente poetice ale unei profunde concepții muzicale.

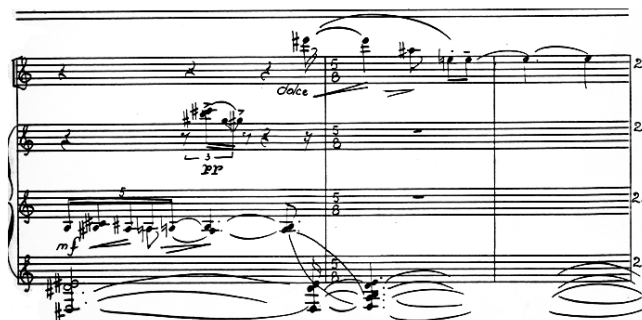
Totalitatea situațiilor amintite determină o deplină unitate poetico-muzicală a ciclului, o transpunere „inefabilă” a inefabilului, prin prezența unor motive și teme germinative într-un perpetuu proces de dezvoltare și transfigurare.

Motivul se rezolvă printr-un cluster. Utilizându-se tehnica realizării acordurilor de rezonanță, este prezentată o serie armonică hexafonică, ce își completează totalul cromatic printr-o nouă succesiune hexafonică. Astfel, sunt constituite premisele unei continuități, dar și unități a limbajului muzical:



Ex. 62

Clarinetul înfățișează tema I, alcătuită din motivele *alfa* și *beta*. Motivul *alfa* cuprinde o succesiune unidirecțională de două cvarte: perfectă și mărită. Formula motivică *beta* se constituie ca un complement al cântecului de pasăre:



The image shows a handwritten musical score for a piece in 4/4 time. It consists of two systems of staves. The first system has a tempo change from 'Vivo' to 'Moderato'. The second system has a tempo change from 'Moderato' to 'Vivo' and back to 'Moderato'. The piano part includes markings like 'mf stringendo', 'pp', and 'con luminosita'. The clarinet part features complex rhythmic patterns and trills.

Ex. 63

Caracteristice acestui lied sunt intonațiile de tril doi-nit ale clarinetului. Șapte bătăi de clopot, ce vestesc înse-
rarea, sunt sugerate de acordurile pianului. În *Covor* este
extinsă intervalica motivului germinativ, sugerând sono-
rități de bucium, preluate apoi de voce:

În concluzia expoziției, *Noapte de mai*, este reluat cântecul de pasăre, amplificat prin aparițiile imitative *stretto* ale clarinetului. Se conturează pregnanța ritmului ostinato al pianului, cu caracter dansant, în registrul grav, prin intonarea obsesivă a intervalului de cvartă perfectă.

Ostinatoul apare, în continuare, transfigurat în configurațiile clusterelor, divizat progresiv până la o singură valoare ritmică. Clarinetul schițează, printr-un amplu sunet glisat, elemente din motivul generator al cântecului de pasăre.

Fără a constitui o dezvoltare propriu-zisă, *Tăcere înstelată*, secțiune episod, amplifică continuul proces de dezvoltări interioare. Totodată, acest lied reprezintă *sectio aurea* în ceea ce privește organizarea materialului tematic și esența expresivă a poemului (Petra-Basacopol 1981, 13-16).

Evoluția muzicală, susținută prin participarea clarinetului și pianului, prefigurează apariția vocii, care continuă ca un ecou procesul maximei încremeniri a naturii. Nicolae Coman suprapune *motivul stelelor* unei serii structurate în acorduri modale deduse din Modulo 12:



Ex. 67

Percepem o nouă linie melodică, expusă de clarinet, dedusă, de asemenea, din totalul cromatic, de un larg suflu expresiv, contrapunctată prin secvențarea unei celule provenite din *motivul stelelor*. Melodia apare în *stretto*, supusă unui proces de dezvoltare.

Frumoasa noapte, cel de-al șaselea lied al ciclului, reprezintă repriza, care, prin amploarea expresiei, poate fi considerată o adevărată secțiune a dezvoltării. Tema I este reluată amplificat de către pian și preluată de voce într-o cantilenă ce cuprinde infuzii ale cântecului de pasăre. Sonorități de bocet, urmate de hăulită, sunt sugerate de linia melodică melismatică a scriiturii vocale:

Ex. 68

Presimțirea iminentei apariții a zorilor generează o adevărată cavalcadă sonoră de luminozitate. Vocea exultă

bucuria descătușării cerului printr-o cantilenă arpeggiată. În *Trandafiri în flăcări* se continuă procesul metamorfozelor și dezvoltărilor tematice. Tema a II-a apare în canon la clarinet și pian, apoi expusă de clarinet în registrul acut. Sesizăm, în continuare, evoluția amplificată a acestei teme printr-o ascensiune dinamică. Elementul motivic este divizat până la dezintegrarea totală. Ultimul sunet se constituie într-o nouă axă în vederea prezentării cântecului de pasăre. Clarinetul sugerează ecouri de bucium și tulnice, ce conturează universul melosului popular transfigurat, caracteristic ciclului.

Ultima secțiune, *Dimineața*, corespondentul pe plan arhitectonic al codei, oferă o imagine sintetică – poetico-muzicală – a întregului ciclu. Tema a II-a cunoaște o ultimă apariție printr-o originală suprapunere de opt serii dodecafonice:



Ex. 69

Douăsprezece bătăi ale unui imaginar orologiu cosmic sunt ilustrate de acompaniamentul pianistic, ultima apariție a cântecului de pasăre, într-o dinamică strânsă, configurând finalul *Metamorfozelor cerului*.

Concluzii

O soluție originală o constituie cristalizarea unei ample forme de sonată în evoluția celor opt lieduri. Interesante ne apar și posibilitățile emancipării poetico-muzicale a fiecărui lied în parte, fără a pretinde în mod necesar o continuitate. Tributare doar în linii generale formei clasice de sonată, *Metamorfozele cerului* incumbă o participare pluridimensională și multifuncțională a mai multor teme și motive germinative. Evoluția muzicală, într-un flux continuu, din aproape în aproape, aplicarea principiului nonrepetabilității corespund procedului variațional continuu.

Realizarea unei simetrii arhitectonice și expresive, reprezentată de momentul diminuării totale a intensităților (moment identificat cu secțiunea de aur a ciclului), pune într-o lumină nouă articulațiile tradiționale, schițate, ale formei de sonată. Relevabil este și aspectul reprizei, ca maxim potențial dezvoltător.

Impresionantă este amploarea dezvoltărilor, pornind de la microformule ritmico-melodice care traversează spații sonore diverse, recognoscibile însă sub diverse metamorfoze. Afinitățile cu tehnica lui George Enescu (din perioada de maturitate creatoare) și Béla Bartók apar evidente. Realizarea fluenței de care aminteam își are rădăcinile în reconsiderarea valențelor lirico-expresive ale lui Modulo 12. Într-adevăr, putem constata, la o analiză atentă, configurațiile melodice, armonice și polifonice bazate pe utili-

zarea totalului cromatic. Se impun, prin noutatea și originalitatea soluției, sugestiile unui neofuncționalism dedus din Modulo 12, cu surprinzătoare efecte și implicații asupra osaturii melodice și armonice.

Melodica, derivată din cântecul de pasăre, prezintă puternice afinități cu melosul popular, chiar și când apelează la tehnica dodecafonică. Intonațiile melismatice frecvente, uneori cu iz oriental, sugerează sonorități doinite, de hăulită, bocet. Variate apar și soluțiile oferite de clarinet în realizarea liniei melodice, prin efecte de bucium, tulnic. Primează elementele de cantilenă care îmbină stilul silabic cu cel melismatic. Melodia prezintă evoluții variate: sinuoase, zigzagate, arpegiate, diatonice, cromatice. Remarcăm inserarea elementelor de cromatism bartókian. Evoluția diatonică cunoaște momente singulare în contextul larg la care ne-am referit. O mostră de sonorități diatonice o reprezintă sugerarea unei pentatonici de bocet în *Covor*, prin expresive căderi de terțe (Petra-Basacopol 1981, 15). Se evidențiază predilecția lui Nicolae Coman pentru coloristica melodică: apar frecvent triluri, glissandouri (voce și clarinet), mordente, compozitorul apelând și la tehnica ciupirii corzilor pianului (pian preparat), a frulatoului, a glissandoului pe întinse porțiuni. Dintre modalitățile de emisie vocală, menționăm tehnica emiterii sughițate și cântarea vorbită (*Sprechgesang*).

Stilul armonic își pune pecetea pe întreaga expresie a *Metamorfozelor cerului*. Armonia, dedusă din Modulo 12, pe lângă faptul că creează premisele unui neofuncționalism, oferă soluții variate în momente diferite. Sentimentul unor false modulații, structurile acordice cu efecte sonore funcționale întăresc ideea acestui neofuncționalism. Ilustrăm afirmația noastră prin două exemple de acorduri, care se impun auditiv drept septime de dominantă:



Ex. 70

Frecvent utilizate sunt armoniile de compensație, care contribuie la realizarea fluenței discursului muzical:



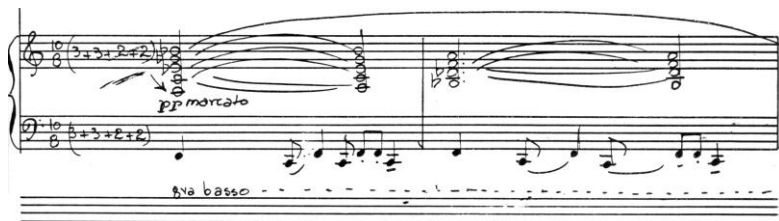
Ex. 71

Semnalăm apariția acordurilor de secunde, din care rezultă totalul cromatic:



Ex. 72

Dintre procedeele contemporane, amintim tehnica realizării acordurilor de rezonanță, suprapunerile de acorduri arpeggiate în sens contrar, clusterele *on black and white*, precum și structurile acordice evoluând contraparalel printr-o restrângere treptată:



Ex. 73

Suprapunerea la înălțimi diferite a aceluiași interval:



Ex. 74

Suprapuneri politonale:



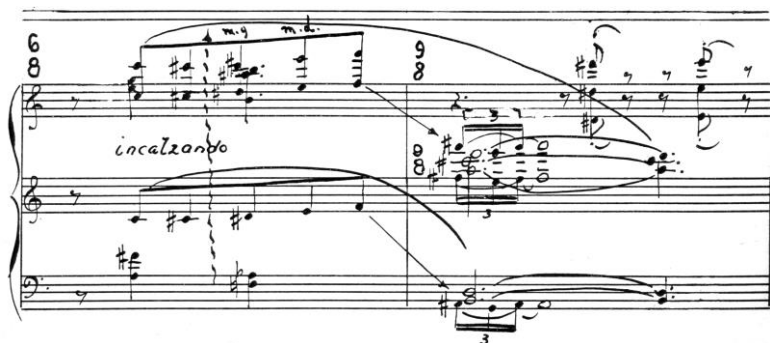
Ex. 75

Acorduri de cvarte și cvinte:



Ex. 76

Octavizări multiple:



Ex. 77

Acorduri arpeggiate suprapuse unui dublu tril:

Handwritten musical score for piano, showing a complex texture with overlapping arpeggiated chords and a double trill. The score is in 8/8 time, with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked "rit. a tempo con anima". The score includes a vocal line at the top, a clarinet line, and a piano line. The piano line features a double trill (dublu tril) and overlapping arpeggiated chords. The score is numbered 9 at the beginning and 6 at the end, with a page number 37 in the center.

Ex. 78

Densitatea scriiturii polifonice constituie o altă latură caracteristică a *Metamorfozelor cerului*. Ilustrative, în acest sens, sunt configurațiile polifonice realizate de clarinet, precum și amploarea supraetajărilor contrapunctice, imitațiilor multiple în canon, *stretto*. Nicolae Coman oferă și soluții inedite de tehnică contrapunctică: suprapunerea a două serii (melodică și armonică) sau chiar prezentarea unei suprapuneri de opt serii în finalul ciclului.

O pondere însemnată o are ritmica, prin diversitatea și complexitatea formulelor. Derivarea melodicii din cântecul de pasăre și implicațiile transfigurării melosului popular românesc conferă o tentă improvizatorie elementelor ritmice. Frecvente sunt diviziunile excepționale în sistemul

binar și ternar. Melodica pendulează între o ritmică *giusto-silabic* și *parlando-rubato*. Cânteclul de pasăre este configurat ritmic prin adăugarea unei valori de șaisprezecime.

Polimetria relevă o mare varietate de combinații metrice: 10/8 (3 + 3 + 2 + 2); $\frac{3}{4}$ + 1/16; 5/8; 7/8 (2 + 2 + 3).

Remarcăm apariția ostinatoului, în acompaniament, realizat ritmic divizat prin prezentarea transfigurată, în clustere, până la epuizarea ultimului sunet al formulei ritmice. Același procedeu îl întâlnim în expunerea temei a II-a, într-un solo pianistic.

Ciclul *Metamorfozele cerului*, compus pe versurile originale, a fost ulterior tradus în limba română de compozitor, păstrându-se însă, în ambele limbi, echilibrul accentelor tonice și melodice, sensul expresiv și ideatic al cuvintelor și frazelor, precum și al articulațiilor arhitectonice. Constantă este preocuparea pentru realizarea unei cât mai juste identități a accentelor tonice și melodice. Organicitatea corespondenței imagisticii poetico-muzicale constituie momente de referință pentru unitatea stilistică a creației lui Nicolae Coman.

Utilizarea contrastelor dinamice și agogice, specificarea amănunțită a particularităților interpretative ale liniei melodice, numeroasele sugestii ale termenilor de expresie, fără a minimaliza aportul interpreților, jalonează coordonatele unei viziuni implantate statornic în sfera esteticului, etosului. Nu putem omite, în schițarea elementelor definitorii ale *Metamorfozelor cerului*, aportul substanțial al acompaniamentului pianistic, prezent printr-o densă și amplă scriitură polifonică și armonică. Relevabile sunt expunerile unor multiple planuri sonore, octavizările și supraetajările, extensia liniei melodice în registrele grav și acut. Impresionant este jocul pedalier, care generează, prin învăluirea

sonorităților, efecte coloristice *sui-generis*. Se poate remarca, de altfel, predilecția compozitorului pentru realizarea multiplă a elementelor coloristice pe toate coordonatele constitutive ale limbajului muzical: melodie, armonie, polifonie, înălțime, timbru.

Deghizarea unor potențialități simfonice dobândește virtuțile unei insolite expresii în *Metamorfozele cerului*, o contribuție esențială având-o acompaniamentul pianistic, prezent uneori chiar și pe patru portative. Semnalăm și utilizarea elementelor de pian preparat, prin abordarea unor tehnici și procedee expresive prezente în creația contemporană, precum și a unor secvențe de aleatorism.

Particularități stilistice în creația vocală a lui Nicolae Coman

Ciclurile de lieduri analizate cuprind un filon poetic comun ancorat în sfera erosului. Într-adevăr, compozitorul parcurge un vast teritoriu aflat sub nimbul lui Eros, distinguând cele mai fine nuanțe și metamorfoze, transpuse în pagini muzicale de un patetic lirism. Așa cum remarcam, Nicolae Coman abordează poeme care, prin rezonanțe muzicale intrinseci, presupun o remuzicalizare în vederea transpunerii sonore. Tonul cald, intensitatea trăirilor psihologice, relevarea unui profund și tulburător mesaj, caracteristici proprii poemelor lui Sappho, Mihai Eminescu, Mariana Dumitrescu și Giuseppe Ungaretti, sunt sublim reconstituite muzical. Înveșmântarea sonoră a unor poeme de dragoste implică, pe plan muzical, reconsiderarea procedurilor componistice, realizarea unui cadru stilistic optim creării corespondenței imagistice poetico-muzicale. La materializarea acestui deziderat participă în egală măsură majoritatea elementelor constitutive ale discursului sonor.

Melodica, pregnantă, de largă respirație lirică, cu un specific parfum românesc, este grefată pe o scriitură eminamente armonică, punctată însă de numeroase și ample referințe polifonice. Compozitorul operează o sinteză superioară național-universal, prin infuzia unor elemente folclorice transfigurate în cadrul mai larg al conceptelor componistice modale contemporane. Sesizabile sunt referințele

stilistice, implantate într-o variată și cuprinzătoare arie estetică. Dacă în ciclul pe versuri de Sappho transpar tente de factură impresionistă, în liedurile pe versurile lui Mihai Eminescu, precum și în ciclul *Oglindiri*, inspirat de stihurile Mariane Dumitrescu, elementele expresioniste, privite prin prisma limbajului muzical, dar și al orientării psihologico-ideatice proprii poemelor, sunt subordonate lirismului. Mai evidente ne apar manifestările expresioniste în ciclul *Oglindiri*, în sensul transfigurării, sublimării motivelor, potențării maxime a tensiunii dramatice*. Preocupările de etos, strâns corelate cu cele ale realizării unor corespondențe imagistice poetico-muzicale, reprezintă o altă coordonată a creației lui Nicolae Coman, manifestată plenar în *Metamorfozele cerului*, dar și în ansamblul creației sale camerale.

Am putut constata, pe parcursul periplului nostru analitic poetico-muzical, unitatea de monolit a limbajului muzical. Revelatoare în acest sens este unitatea stilistică a celor nouă lieduri aparținând ciclului *Oglindiri*, lieduri compuse de-a lungul a douăzeci de ani, aparentul hiatus dintre primul (*Niciodată*) și ultimul (*Eternul feminin*) nereușind să altereze continuitatea și logica interioară a discursului muzical.

* „Considerându-l din unghiul datelor sale intrinseci și fără a înlătura totuși analogiile – pe care le plasăm însă la etajul atitudinilor estetice, și nu la acela «conținutist» sau tehnic –, expresionismul muzical ne apare drept revelatorul prin excelență al unui proces de alienare a figurativului muzical (a «desenului» tematic), manifestările sale, ca și acelea ale expresionismului plastic, gravitând în jurul alternativei: a «îngroșa» hipertrofic reprezentarea figurativă, pentru a potența, astfel, expresia – până la o transcendere a motivului – sau, dimpotrivă, a sublima motivul, a-l abstractiza sau chiar a-l aboli, pentru a elibera, astfel, total expresia.” (Firca 1974, 131)

Personalitatea compozitorului, prezentă printr-o multitudine de aspecte, de la sensibilitatea și receptivitatea poetică, subtilitatea psihologică a creării unor structuri compoziționale poetice dramaturgice la complexitatea și unitatea limbajului muzical, ne oferă certitudinea unor creații în care maturitatea artistică se îmbină armonios cu spiritul de inventivitate, de neconținută investigare a unor soluții novatoare. Tocmai prin summumul acestor aspecte, stilul lui Nicolae Coman ni se înfățișează temeinic conturat*. Particularitățile stilistice ale creației camerale de lied a lui Nicolae Coman, decelate în urma investigației noastre analitice poetico-muzicale, reprezintă momente de referință în literatura liedului românesc contemporan.

* „Definiția clasică a lui Buffon, ca și bunul-simț, nu ne îngăduie multe divagații pe acest teren. Economia de mijloace a stilului trebuie neapărat pusă în legătură cu cel ce face (sau acceptă) alegerea. Pentru a trece deci dincolo de simplele constatări și a înțelege determinismul inherent unui stil, trebuie să cunoaștem și să înțelegem mai întâi jocul subtil al liniilor de forță psihică ce au intrat în acțiune la elaborarea acestui stil. Și, de asemenea, adevărul crud că un creator de artă nu este de fapt liber să-și aleagă stilul cum ar alege o cravată și nici să-l refacă ori de câte ori i se năzare, pentru că stilul poate rezulta finalmente doar din autentica exprimare a ființei sale psihice – intelectuale, afective și morale –, în toată originalitatea ei insondabilă, și nu din mărunte socoteli de iconom într-ale frumosului.” (Bentoiu 1973, 42)

Bibliografie

- Bentoiu 1973 = Pascal Bentoiu, *Deschideri spre lumea muzicii*, Editura Eminescu, București.
- Brad 1968 = Ion Brad, Prefață la volumul *Iarba timpului*, Editura pentru Literatură, București.
- Bușulenga 1974 = Zoe Dumitrescu Bușulenga, Prefață la vol. V. Voiculescu, *Ultimele sonete închipuite de Shakespeare în traducere imaginară*, Editura Albatros, București.
- Cazimir 1975 = Ștefan Cazimir, *Stelele cardinale – eseu despre Eminescu*, Editura Eminescu, București.
- Călinescu 1976 = George Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, Editura Minerva, București.
- Cioculescu 1967 = Șerban Cioculescu, Prefață la vol. Mariana Dumitrescu, *Poezii*, Editura pentru Literatură, București.
- Ciopraga 1965 = Constantin Ciopraga, *Nocturnul în opera lui Eminescu*, în *Studii eminesciene*, Editura pentru Literatură, București.
- Demetrios 1943 = Demetrios, *Tratatul despre stil*, traducere de C. Balmuș, Iași.
- Dragomirescu 1976 = Mihail Dragomirescu, *Eminescu*, Editura Junimea, Iași.
- Fassel 1970 = Horst H. Fassel, *Motivul stelei ce-a murit în literatura română și germană*, în *Probleme de literatură comparată și sociologie literară*, Editura Academiei.
- Firca 1974 = Clemansa Liliana Firca, *Direcții în muzica românească*, Editura Academiei, București.
- Frățilă 2016 = Andra Frățilă, *Nicolae Coman la ceas aniversar*, în „Muzica”, București, nr. 5.
- Greene 1947 = Theodore M. Greene, *The Arts and Art of Criticism*, Princeton.
- Guillermou 1977 = Alain Guillermou, *Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu*, Editura Junimea, Iași.

- Hegel 1966, II = Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. II, Editura Academiei RSR, București.
- Marinescu-Himu – Piatkowski 1972 = Maria Marinescu-Himu, Adelina Piatkowski, *Istoria literaturii eline*, Editura Științifică, București.
- Niculescu 1980 = Ștefan Niculescu, *Creația de cântece a lui Mihail Jora*, în vol. *Reflecții despre muzică*, Editura Muzicală, București.
- Papu 1968 = *Din lirica elină*, în românește de Alexandru Andrițoiu și Dimos Rendis, Cuvânt-înainte de Edgar Papu, Editura Tineretului, București.
- Papu 1971 = Edgar Papu, *Principiul feminin la Eminescu*, în *Poezia lui Eminescu*, Editura Junimea, Iași.
- Petra-Basacopol 1981 = Carmen Petra-Basacopol, „*Metamorfozele cerului*”, pentru soprană, clarinet și pian, de Nicolae Coman, în „Muzica”, București, XXX, 10-11 (337-338), octombrie-noiembrie.
- Petrescu 1978 = Ioana Em. Petrescu, *Mihai Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*, Editura Minerva, București.
- Pippidi 1970 = *Arte poetice. Antichitatea*, culegere îngrijită de D. M. Pippidi, Editura Univers, București.
- Rosenberg 1980 = Jakob Rosenberg, *Criteriul calității în artă*, Editura Meridiane, București.
- Sandu-Dediu 2004 = Valentina Sandu-Dediu, *Nicolae Coman: repere stilistice ale creației de lied*, în vol. *Muzica nouă între modern și postmodern*, Editura Muzicală, București; cf. „Muzica”, București, 1/1996, p. 4-19.
- Schopenhauer 1974 = Arthur Schopenhauer, *Lumea ca voință și reprezentare*, vol. II – *Studii de estetică*, Editura Științifică, București.
- Stan 1981 = Constantin-T. Stan, *Particularități stilistice în creația vocală a lui Nicolae Coman*, Lucrare de diplomă, Conservatorul de Muzică „Ciprian Porumbescu”, București.
- Stan 2017 = Constantin-T. Stan, *Liedul în creația lui Nicolae Coman. „Tre cântece pe versuri de Sappho”*, în „Muzica”, București, XXVIII, 1.
- Szabolcsi 1962 = Szabolcsi Bence, *Béla Bartók*, Editura Muzicală, București.
- Șerban 1980 = Geo Șerban, *Ispita istoriei*, Editura Științifică, București.
- Todoran 1972 = Eugen Todoran, *Eminescu*, Editura Minerva, București.
- Vianu 1974 = Tudor Vianu, *Eminescu*, Editura Junimea, Iași.

ADDENDA

Valentina Sandu-Dediu

Nicolae Coman: repere stilistice ale creației de lied*

Dintr-o privire globală asupra creației de lied a compozitorului Nicolae Coman – de altfel un compartiment predilect al exprimării camerale a autorului, alături de piesele pentru pian, pentru vioară și pian, pentru violoncel – se poate evalua stilistic un mod specific de dramaturgie, de scriitură în care muzicianul atinge zone de rafinament și măiestrie a conturării miniaturalului (pe o linie de continuitate cu profesorul său de compoziție, Mihail Jora, dar și cu atmosfera de filieră franceză a cântecelor enesciene). În calitatea sa de poet, Nicolae Coman are un inegalabil simț sonor și dramatic al versului – fie propriu, fie semnat de Arghezi, Eminescu, Mariana Dumitrescu, Rapph Cheyney, Bacovia, Sappho, Carl Sandburg, Michelangelo, Rilke, Ion Pillat, Ungaretti, Ion Brad, Vasile Nicolescu, Robert Desnos, József Attila, Ioanna Tsatsos, Ghiorgghios Seferis, Dumitru Popescu, Eugenio Montale, Emil Botta, Ogden Nash, Emily Dickinson, Veronica Porumbacu, Goethe (ș.a.).

Diversitatea surselor poetice înseamnă, desigur, tot atâtea stări dramaturgice, transpuse muzical cu o fină suplețe

* „Muzica”, București, 1/1996, p. 4-19; Sandu-Dediu 2004, 192-206.

a tușei expresive: *muzicalitatea versului* și, complementar, *poetizarea muzicii* își găsesc în spațiul modern o replică la idealul romantic de fuziune a cuvântului cu sunetul. Totodată, pe parcursul a patru decenii de creație, Nicolae Coman tratează aceste multiple și diferite izvoare poetice într-un sistem unitar, cizelat continuu, adăugându-i permanent elemente de neostentativă, dar necesară contemporaneitate în textura muzicală.

Unitatea și diversitatea se numără, de altminteri, printre criteriile de evaluare a stilului unui autor dat, iar cum parcurgerea unor *repere stilistice de lied* constituie subiectul paginilor de față, vom menționa de la bun-început că grila analitică am preluat-o (cu anumite licențe) din cea mai recentă (și, totodată, veche de trei decenii) metodă de analiză bazată pe aspecte stilistice, aparținând lui Jan La Rue*. Principiile acesteia sunt eficiente în momentul observării unor parametri separați, desigur, în mod artificial, dar numai în scopul organizării materialului: *Sonoritatea* (cuprinzând tipul de scriitură, de dinamică și timbru), *Armonia* (sau orice organizare verticală, inclusiv toate formele de contrapunct), *Melodia* (orizontalitatea unei muzici, tematica), *Ritmul* (cu toate formele sale, metru și tempo), în fine *Evoluția formală* (ce evită, prin cele două componente ale sale, *Mișcarea* și *Configurația***), ideea de formă privită static în metodele de analiză tradiționale). În funcție de

* Jan La Rue, *Guidelines to Style Analysis* (New York: W. W. Norton & Co, 1970). A se vedea și Valentina Sandu-Dediu, *Studii de stilistică și retorică muzicală*, curs universitar (București: Universitatea Națională de Muzică din București, 1999).

** *Configurația*, în accepțiunea lui La Rue, se apropie de definirea estetică a lui Pascal Benteoiu din *Imagine și sens* (București: Edit. Muzicală, 1973), despre structură și configurație (p. 25-45).

genul și subiectul abordat – liedurile lui Nicolae Coman –, acest traseu va fi modificat conform necesităților specifice (meritul principal al metodei lui La Rue constând tocmai în suplețe), începând cu *influența textului asupra Configurației*, parcurgând apoi parametrii expuși mai sus, desigur în permanenta lor interrelaționare.

Influența textului asupra configurației sonore

Două cicluri semnificative de lieduri ale lui Nicolae Coman au la bază lirica feminină din două epoci cât se poate de îndepărtate: cele *Trei cântece pe versuri de Sappho* (1969) – cu suavitatea „impresionistă”, concizia strofică a poetei antice – și *Oglindiri* (1956-1975), nouă cântece pe versurile moderne ale Mariane Dumitrescu, cu nuanțe de expresionism, o posibilă replică la *Dragoste și viață de femeie* (Chamisso) de Schumann sau la *Cartea grădinilor suspendate* (Stefan George) de Schönberg*. Figura femeii fiind plasată în prim-plan, o seamă de simboluri vor fi descrise muzical (natura, fecioara sau lumina, marea, sufletele fântânilor, sacrificiul, statornicia etc.), între care eroticul va primi o nuanță distinctă față de aceea eminesciană sau a unui *sonet* de Michelangelo, față de sentimentul erotic și cel cosmic, nocturn în spiritul romantic al lui Novalis din *La steaua* (1958), de erotica și umanul din *Trecut-au anii* (1958), după Eminescu, sau de iubirea ardentă, sublimată poetic, din *Sonetul XLIV* (1969), după Michelangelo.

* A se vedea și lucrarea de diplomă a lui Constantin Stan: *Particularități stilistice în creația vocală a compozitorului Nicolae Coman* (București: Conservatorul „C. Porumbescu”, 1981), îndrumător științific: Carmen Petra-Basacopol.

Și în dramaturgia muzicală a ciclului de opt miniaturi după Ungaretti, *Metamorfozele cerului* (1970-1975), imaginile poetice ale bolții celeste (dintre amurg și zori) sunt contrapunctate cu misterul unei iubiri, în elanul spre nemărginire, și o tentă de melancolie ce străbate întregul ciclu. Aici, ca în multe alte cazuri, semantizarea este strict urmărită de compozitor, prin notarea detaliată a indicațiilor dinamice, agogice, de expresie. În alt ciclu – șapte cântece ale femeii, *Vârsta de bronz*, pe versuri proprii (1958) –, subiectul genezei (*Întruparea Evei*) se împletește cu tema iubirii. Numeroase exemple pot fi încă enumerate spre ilustrarea acesteia: prin nuanțe stranii-debussyste din *Des pas sur la neige*, în *Umbre*, după József Attila (1980), sau prin delicatețea aceluiași simbol – umbra – în *Ultimul poem*, după Robert Desnos (1981), ș.a.m.d.

Dacă tragicul – uneori cu izbucniri violente, dar cel mai adesea introvertit și cu atât mai impresionant – predomină în unele poezii alese de compozitor, în *Vobiscum* (1959, „sugerând plânsul interior” bacovian, după cum indică partitura), în *Toamna* (1969) și *Ceas solemn* (1980), după Rilke, în *Anemona ce domnea peste mări* (1975), după Robert Desnos, sau în cele *Trei cântece grecești* (1980-1981), după Ioanna Tsatsos și Ghiorgghios Seferis, tematica sumbră a războiului justifică o potențare specială a tragicului și cu nuanțe ironice (semnalele militare politonale la pian, în efect de trompetă cu surdină) în *Iarba* din cele *Trei cântece pe versuri de Carl Sandburg* (1967-1983).

Umanismul în diverse ipostaze, de la temele vieții și morții (*Adă-mi floarea soarelui*, după Eugenio Montale, 1981; *Înălțare*, după Dumitru Popescu, 1980; *Post-mortem*, după Ion Pillat, 1970) până la ideea patriotică (*Terra Mater*, 1971, și *Inscripție*, 1980, după Ion Brad; *Tărâm*, după

Vasile Nicolescu), de asemenea natura (apărând în fundalul a numeroase poezii din cele citate până acum) constituie alte domenii poetice muzicalizate, și la aceste câteva tipologii s-ar rezuma doar o privire schematică asupra universului liedului lui Nicolae Coman.

Un anumit tip de lirică va influența, în consecință, configurația dramaturgică a liedului respectiv; însă amprenta textului poetic asupra muzicii nu se va limita aici, ci va viza, desigur, aspectul concret al *accentelor prozodiei*, precum și acela al *configurației formale*.

Grija minuțioasă și permanentă a compozitorului pentru *sincronizarea prozodiei cu melodia vocală* este o trăsătură generală a liedurilor sale, iar respectarea versificației (ritm, măsura versurilor), a accentelor (dinamice, tonice, afective), a cadenței versurilor din autori și epoci atât de diverse înseamnă subtile modalități de intonație vocală. De exemplu, specificul logaedic al strofei sapphice (combinație de dactili cu trohei) este valorificat în *Trei cântece pe versuri de Sappho*, ca și ritmul trohaic eminescian din *La steaua* etc. Predomină, în general, prelucrarea muzicală silabică, mostre de factură melismatică datorându-se caracterului dramatic din *Înălțare* sau unor inflexiuni de doină românească (în *Patria*, *Întoarcere* și alte cântece pe versuri de Mariana Dumitrescu).

Celălalt aspect important al influenței textului asupra muzicii se observă la nivelul formei propriu-zise, de cele mai multe ori compozitorul optând pentru structura strofică (monopartită, bipartită) sau cea tripartită (justificată de o anume repriză existentă în poezia respectivă). O situație aparte pentru configurația tripartită o găsim, bunăoară, în liedul *Adă-mi floarea soarelui*, unde inserția de A în B, înaintea reluării (variate) propriu-zise a A-ului, generează o

anume ambiguitate în delimitarea arhitectonică, benefică pentru poeticitatea muzicală (v. partitura tipărită la Edit. Muzicală, 1987, p. 54, penultimul sistem, a doua măsură, în comparație cu p. 55, al doilea sistem, ultima măsură).

Există însă cazuri, în ciclurile de lieduri concepute unitar, nu doar reunite incidental, din creația aceluiași poet, ci scrise pe poezii special alcătuite la rândul lor un ciclu, în care compozitorul apelează la forma de sonată, organic și inedit aplicată acestui gen vocal-instrumental. Este vorba de *Vârsta de bronz*, pentru bariton și cvartet de coarde, sau de *Metamorfozele cerului*, pentru soprană, clarinet și pian, cicluri aflate în puncte diferite ale cronologiei creației lui Nicolae Coman (1958, respectiv 1975), pe versuri proprii sau pe traducerea din Ungaretti aparținând compozitorului.

Poetul a gândit inclusiv versurile *Vârstei de bronz* (șapte poezii cântate fără întrerupere) într-o formă de sonată, aplicată apoi muzical: expoziția se compune din primele trei poezii, unde *Vârsta de bronz* este tema I, *Cascada* – puntea, iar *Întruparea Evei* – tema a II-a; *Potirul* și *Cântarea cântărilor* reprezintă teritoriul dezvoltător, pentru ca în *Alb* să apară elemente de repriză, cu suprapunerea temelor și cu o codă în *Pecetea liniștii*.

Pe de altă parte, *Metamorfozele cerului* (opt miniaturi, de asemenea, cu desfășurare poetico-muzicală continuă, cu tranziții aproape imperceptibile de la o piesă la alta) iau dimensiunile unui amplu poem vocal, în care se aplică un continuu proces variațional. *Amurg*, *Covor* și *Astă-seară* constituie expoziția formei de sonată, cu o concluzie – *Noapte de mai* –, iar *Tăcere înstelată*, episodul „dezvoltării”, unde este plasată și secțiunea de aur a ciclului, repriza fiind inițiată în al șaselea cântec, *Frumoasa*

noapte, urmat de *Trandafiri în flăcări* și *Dimineața**. Practic, forma de sonată este mai mult sugerată, fără strictetea clasică, dezvoltarea sa nu este una propriu-zisă, „compensată” însă de un perpetuu aspect dezvoltător mai cu seamă în repriză. Aspecte inedite ale formei se datorează ideii dramaturgice ce guvernează ciclul: muzica trebuie însoțită de o orgă de lumini, iar finalul (sintetic) primește un aspect incantatoriu prin intenția autorului ca publicul să murmure versul-cheie al lui Ungaretti, „M’illumino d’immenso”, aceste șapte silabe magice culminând în cântec alături de cele douăsprezece bătăi ale unui pendul nevăzut (un anume simbolism al cifrelor guvernând aici, după cum se observă). Rezultă o structură cu implicații teatrale, dificil de realizat însă public, *live*, drept pentru care lucrarea se interpretează cel mai adesea fără aceste indicații dramatice.

În fine, un ultim aspect al configurației, de asemenea determinat de text, rămâne semnificativ îndeosebi pentru latura interpretativă, și anume opțiunea compozitorului – și versiunea analistului/interpretului – în plasarea punctelor de climax emoțional în cadrul unui lied (sau al unui ciclu de lieduri). Doar acest compartiment ar fi putut cuprinde o analiză minuțioasă extinsă la dimensiunile unui studiu, însă ne vom limita deocamdată la a puncta câteva exemple: din rândurile de mai sus, despre *Metamorfozele*

* V. prezentarea autorului din *Caietul-program al Săptămânii Internaționale a Muzicii Noi*, București, 1995, Carmen Petra-Basacopol, „*Metamorfozele cerului*” de Nicolae Coman, „Muzica”, 10-11/1980, Dumitru Avakian, pe coperta discului „Electrecord” ST-ECE 01646, cuprinzând *Metamorfozele cerului* (cu Virginia Manu, Lavinia Tomulescu-Coman și Florian Popa, *Iarba* și *Terra Mater*, cu Gheorghe Crăsnaru și Lavinia Tomulescu-Coman), precum și lucrarea citată a lui Constantin Stan.

cerului, rezultă culminația plasată la secțiunea de aur a ciclului – Nocturna pentru clarinet și pian cu climaxul în *ppp*, urmată, ca un comentariu, de versurile din *Tăcere înstelată* (motto-ul întregului aparținându-i lui Dante: „Dragostea care mișcă soarele și celelalte stele”). Tot în nuanțe scăzute și cu o intensitate reținută, impresionantă, găsim culminația liedului *Iarba*, pe versurile „Eu sunt iarba, acopăr totul”, subliniată de salturile vocale și de simplitatea armoniilor pianistice (v. partitura tipărită la Edit. Muzicală, 1971, p. 19, penultimul sistem). Dar climaxul poate avea și caracter dramatic, dinamică puternică atinsă prin serii succesive de *crescendi* – așa cum se întâmplă în *Terra Mater*, poem de mai mari dimensiuni, unde interpreții au de gradat mai multe puncte culminante (cele mai importante fiind trei, corespunzând secțiunilor *ABA*), urmând să opteze pe care îl vor considera esențial (o sugestie posibilă ar indica maximul 1 de tensiune în repriza *A*-ului – v. p. 74 din partitura tipărită la Edit. Muzicală, sistemul 1 și prima măsură din al II-lea –, însă o interpretare la fel de valabilă ar fi și aceea alegând ca maxim 1 climaxul *B*-ului, – v. ultimul sistem de la p. 71 etc.).

De asemenea, în beneficiul domeniului interpretativ (și în legătură directă cu stabilirea spațiilor de maxime de tensiune semantică), ar fi bine-venită o incursiune în indicațiile expresive ale autorului, pentru a observa semantizarea voită fie la nivelul întregului lied (ciclu), fie în interiorul acestuia, putându-se stabili câteva zone semantice predilecte în liedurile lui Nicolae Coman. Din acest gen de „listă” se poate deduce, pe de o parte, multiplicitatea expresivă a unui cântec (bunăoară numeroasele indicații din *Eternul feminin*, cu un spectru expresiv foarte variat), iar pe de alta, frecvența unui termen anume, vizând preferința pentru o zonă semantică sau alta.

Sonoritatea

În domeniul acestui parametru stilistic* vom distinge un prim-plan prin *diferențierea timbrală* a creației de lied: dacă marea majoritate a lucrărilor sunt compuse pentru voce (în funcție – din nou! – de influența textului poetic, pentru soprană, mezzo, tenor, bariton, bas, linia vocală putându-se adapta însă opțional la diverse tipuri de voci) și pian, vor ieși în evidență tocmai acele piese cu o altă componență, și anume ansamblul de soprană, pian și clarinet în *Metamorfozele cerului*, acela de bariton și cvartet de coarde în *Vârsta de bronz* sau acela pentru bariton sau soprană, flaut și pian din *Vobiscum*.

Apoi, în situația specifică a fiecărui lied, procedeele timbrale se vor circumscrie tot poeticului, de la efectele de clopote („quasi campane” în *Iarba*, *Înălțarea*, *Oglindire*, *Eternul feminin*, *Frumoasa noapte* etc.), de tam-tam (*Înălțarea*), de chitară (*Astă-seară*, *Trandafiri în flăcări*), de buciium (*Nemișcat e sufletul care...*, *Tapetul*, *Trandafiri în flăcări*, *Dimineața*), de pendul sau trompetă cu surdină (în *Iarba*), de „cântec de pasăre” (aluzie la tehnica lui Messiaen în *Metamorfozele cerului*, *Trei cântece pe versuri de Sappho*, *Iarba* ș.a.) în sonoritatea pianistică, și până la ecouri de „hăulită” (în *Întoarcere*, *Frumoasa noapte*) sau efectul de „ridendo” (*Ceas solemn*) ale vocii. Într-o scriitură preponderent tradițională, clustere („on black and white”), *glissandi*,

* v. La Rue: 23-38. Menționăm, de asemenea, că principiile metodologice aplicate anterior, în contextul *Evoluției formale*, mai precis al *Configurației* și *Influenței textului* asupra acestora sunt cuprinse într-un alt capitol al lucrării lui La Rue: *The Growth Process* (115-152).

flageolele la pian, ciupirea corzilor pianului etc. (precum și *frullato*, *slap tongue*, triluri la clarinet în *Metamorfozele cerului*) își au rolul poetic bine definit în economia întregului din numeroase piese, iar țesătura vocală, predominant cantabilă, nu exclude pasaje de recitativ (*Sufletele fântânilor*, *Marea rășfrântă*, *Marea primăvară*) sau de coloratură (*Întoarcere*), declamația, triluri, *glissandi* vocale, emisie prin tehnica sughițată (*Metamorfozele cerului*) ș.a.m.d.

Un al doilea plan în contextul parametrului *sonoritate* vizează *modalitatea texturii*, *alcătuirii sonore*, cu posibile tipologii: descoperim, bunăoară, în liedurile lui Nicolae Coman tipul simplu, concis, acordic de acompaniament pianistic (*Inscripție*, *Sonetul XLIV de Michelangelo*) – eventual cu un caracter de ostinato (*S-au aprins trunchiurile*, *Umbre*) – sau tipul complex, larg desfășurat, cu amploare a registrației (pe 3-4 portative), acordic-contrapunctic, chiar de natură simfonică (v. *Niciodată*, *A coborât despărțirea*, *Toamnă*, *Ceas solemn*, *Terra Mater*, mai ales *Metamorfozele cerului* ș.a.). Apoi, deși predomină notația strictă a tuturor componentelor muzicale, întâlnim pasagere elemente de aleatorism (în *Întoarcere*, *Metamorfozele cerului*, *Vântul pe drum** ș.a.).

Iar al treilea plan al aceluiași parametru – dinamica – se va relaționa direct iarăși de influența textului și de indicațiile expresive cu care nuanțele – de la *pppp* la *ffff* – se asociază în ideea expresivă: altfel va fi evaluat un *pp dolcissimo* față de un *pp secco* sau un *pp „con luminosità”*. O observație generală vizează marea varietate și flexibilitate (prin adăugarea termenilor de expresie sau de tempo)

* Pentru că nu l-am citat până acum, precizăm că liedul *Vântul pe drum* se include în cele *Trei cântece pe versuri de Carl Sandburg*.

a nuanțelor, în general, la voce sau la instrumente, zone de rafinament puțin obișnuit fiind atinse mai cu seamă în nuanțele de *piano*, iar acelea mai puternice fiind mereu atent gradate sau intervenind cu efectul surprizei, rareori în mod violent.

Armonia

Poate cel mai semnificativ parametru în tehnica lui Nicolae Coman (nu este lipsit de importanță nici faptul că în ultimii 40 de ani muzicianul predă armonie la Academia de Muzică din București) și de aceea dând măsura concretă a stilului său, *armonia* – prin care înțelegem, generic, sistemul de organizare sonoră, formele de verticalitate și de orizontalitate* – situează creația sa de lieduri în spațiul modern al modalului și pantonalului.

Câteva aspecte vor ilustra, în acest sens, o unitate de limbaj a zeci de lieduri, printr-o anume preferință a autorului lor pentru acordurile de cvarte skriabiniene – combinate sau nu cu trisonuri –, pentru modurile lui Messiaen sau Bartók, pentru cele folclorice românești sau pentru realizarea totalului cromatic (fără o concepție manifest dodecafonică) prin structuri modale complementare. Există, așadar, ideea unui funcționalism de tip modern, integrând diverse elemente ale modalului contemporan; o piesă sau un ciclu dat nu se vor plasa integral în zona lui Messiaen, bunăoară, ci vor purta amprenta lui Nicolae Coman tocmai prin amalgamuri subtile de armonie din sisteme diferite.

* v. La Rue: 39-68.

Bunăoară, cele *Trei cântece pe versuri de Sappho* lasă să se întrevadă inflexiuni lidice (prin replică la „folclorismul” poetei antice, poetul recurge la elemente de folclor românesc, inclusiv la armonizări prin pedale de cvinte și isonuri), dar și porțiuni tonale lărgite fie prin cromatisme, fie prin modul al 2-lea cu transpoziție limitată al lui Messiaen. Sau sistemul întâlnit în *Metamorfozele cerului*, ce cuprinde un „diatonic modulo 12” (conform autorului însuși), o organizare pantonală – de pildă, acorduri cromatice complexe ce se impun auditiv drept septime de dominantă –, modală, cu suprapuneri de secunde peste cvarte perfecte sau mărite peste cvinte, secunde „adăugate” peste acorduri consonante (trisonuri), cvarte mărite peste terțe, suprapuneri politonale sau chiar stratificări de două sau mai multe serii.

În *Trei cântece grecești* coexistă: aspecte politonale cu desfășurarea melodică a modului de semiton/ ton (Messiaen 2) și cu preponderența cvartei mărite în acompaniament (sugerând o analogie cu axele tonale bartókiene) – v. *S-au aprins trunchiurile* – sau totalul cromatic obținut din două moduri complementare (parcă derivate din Messiaen 7) cu formule ostinate de cvinte perfecte, acorduri de cvarte și cvinte – v. *Caligrafie* – sau, din nou, politonalism cu acorduri având secunde adăugate și cu predominanța cvartei mărite – v. *A coborât despărțirea*.

Alternarea unor tipuri de acorduri (bunăoară *mi bemol* – *Do*) cu zone de hexatonal dă o notă aparte liedului *Umbre*, pentru ca în *Anemona ce domnea peste mări* să observăm o înclinație spre aspecte armonice bartókiene, precum axa *do-fa diez* sau modul 1:5 (*do diez* – *re* – *sol* – *la bemol* – *re bemol*)*,

* Dacă modurile lui Messiaen ne sunt binecunoscute din lucrarea teoretică a compozitorului, *Technique de mon langage musical*,

alături de structurile deja familiare lui Nicolae Coman, și anume supraetajările de terțe cu cvarte sau cvinte (care pot împlini, pasager, inclusiv totalul cromatic).

Exemple de acest fel pot continua în detalierea analitică a fiecărui lied și vom reveni pasager asupra acestor principii armonice în contextul altui parametru stilistic – *Melodia* –, a cărei funcționalitate tematic-intervalică nu se poate delimita de cadrul armonic-modal.

Cât despre alt aspect al parametrului analizat, acela al raportului între verticalitate și orizontalitate, vom observa doar că predomină o scriitură de tip acordic, cu „zone” contrapunctice sau polifonice, evidente prin procedee imitative, *stretto*, canon, inversări. În general, folosirea intensă a polifoniei dă măsura complexității de scriitură a unei partituri, prin suprapunerea de planuri sonore (în partitura pianului), exprimând uneori stări diferite, așadar corelându-se cu mesajul poetic: ciclurile *Oglindiri* și mai cu seamă *Metamorfozele cerului* prezintă o anume densitate a scriiturii polifonice, ceea ce determină și un atribut al „simfonizării” partidei de pian, însă, desigur, exemple de contrapunct nu se pot limita aici.

Melodia

Melodia – atât cea vocală, cât și cea instrumentală (aflate, de altfel, în permanentă interdependență, fie de tipul

și, în consecință, din numeroase tratate de teoria muzicii, cele ale lui Bartók au o aplicație mai restrânsă, definite fiind – după cum se știe, de altfel – în exegeza lui Ernő Lendvai – v. studiul său *Introduction aux formes et harmonies bartókiennes*, în *BARTÓK, Sa vie et son oeuvre*, edit. de Bence Szabolcsi (Budapest: Corvina, 1956).

dialogului, al imitației, al prefigurării etc.) – se bazează, în cele mai multe cazuri, pe formule generatoare de tematică, derivate din sistemul modal folosit în liedul respectiv sau suprapuse pe acesta. În ultimul caz, compozitorul poate apela la motive precum melograma En/Es/C (U) sau pe desfășurarea melodică a acordului major/minor bartókian, la figuri melodice derivate din cromatismul întors al lui Bartók (uneori sugerând profilul motivului BACH, precum în *Oglindiri*) sau la aluzii la „cântecul păsărilor” al lui Messiaen (acesta din urmă îndeosebi în melodica pianistică).

Dar tot în același ciclu, motivele de acest fel sunt integrate organic într-o țesătură melodică originală, bazată îndeobște pe intervale generatoare, ca terța (mare – mică), secunda, adesea cvarta, și pe alternanța între diatonic și cromatic. Nu întotdeauna însă intervale consonante se află la baza structurii melodiei, ci, în funcție de expresivitate necesară – de influența textului, așadar –, și cvarta mărită (v. *Cercuri, Vobiscum*) sau cvinta micșorată și septima mare (în *Terra Mater*), spre un disonant voit al mesajului muzical. De asemenea, melodia vocală poate apela uneori – pe porțiuni limitate – la elemente modale ce nu se află neapărat în structura armonică a întregului, bunăoară la modul 2 Messiaen, la pentatonii sau la alte forme preheptatonice; sau se poate construi pe suprafețe seriale (v. *La steaua*, începutul liniei melodice, suprapus pe aceeași serie, dar în valori augmentate la pian).

Revenind în sfera formulei-„citat” Enescu, structura intervalică a acesteia o vom regăsi în *Ultimul poem* (aici alături de intervalul generator de septimă mică), în *Ceas solemn* (cu funcții tematice mai importante), în *Toamnă* (cvarta perfectă deținând însă rolul generator de tematică),

în *Inscripție* (combinată cu desfășurarea melodică a major-minorului bartókian) ș.a.

Cât despre potențialul formulelor melodice derivate din „cântecul păsărilor”, acesta se poate observa frecvent în liedurile lui Nicolae Coman, un exemplu semnificativ reprezentându-l materialul tematic din *Metamorfozele cerului* (prezentat în introducerea primului lied, *Amurg*), asociind un „cântec al păsărilor” cu „motivul stelelor” – o serie de 12 sunete în două tronsoane, cu frecvența intervalului de secundă (septimă). Melodica acestui ciclu (una din cele mai complexe creații ale compozitorului) va conține, în general, intonații melismatice, folcloric-românești, cu iz oriental, va avea adesea un contur sinuos – și datorită cromatismului întors bartókian –, zigzagat, arpeggiat, cu aspecte diatonice și cromatice.

Ritmul

Cuprinzând multitudinea aspectelor de mișcare a muzicii – sistem ritmic, metric, tempi –, acest ultim parametru analizat* a fost de altfel abordat (parțial) în contextul *influenței textului asupra configurației*, mai precis a corespondenței accentelor prozodice cu cele ritmic-muzicale, de importanță primordială în genul de lied și conștientizată ca atare de Nicolae Coman.

În ceea ce privește osatura ritmică propriu-zisă, câteva diferențieri se vor impune în ansamblu: între omo-genitate și eterogenitate metrică (lieduri scrise în măsuri alternative fiind mai frecvente decât cele ce păstrează un

* v. La Rue: 88-114.

singur metru), între sistemul *giusto* și cel *rubato* (ultimul fiind evident corelat cu o anume nuanță folclorică românească, a doinei, această alternare *giusto-silabic* / *parlando-rubato* putându-se întâlni inclusiv în interiorul unui lied sau al unui ciclu), între monotonia sau varietatea formulelor ritmice dintr-o piesă – caracteristici manifeste, în funcție de poetica cerută în textul respectiv.

Concret, există formule cu rol tematic-generator (trioletul și valoarea punctată în *Vobiscum*) sau cu funcție simbolic-poetică (modul ritmic cu valori în diminuare progresivă din debutul liedului *La steaua* sau, în general, zonele de ostinato ritmic). *Rubatoul* poate fi strict notat în maniera valorii adăugate a lui Messiaen (v. *Metamorfozele cerului*, pasaje de „cântec al păsărilor”) sau liber improvizatoric, eventual cu inserții de scriitură aleatorie. Indicațiile agogice au, de asemenea, o semnificație bine definită doar în raportul cu indicațiile de expresie: multitudinea lor, finețea notării relevă grija pentru detaliul esențial, pentru – în ultima instanță – caracterul piesei (iată o situație exemplificatoare: „quasi musette” din *Fata nemăritată*, după Sappho, și, în consecință, un anume specific dansant al acestui lied).

Odată în plus, necesitatea exprimării poeticului va determina toate aceste modalități de utilizare a parametrului ritmic, așa cum va influența toate celelalte compartimente ale gândirii componistice la Nicolae Coman.

De unde și firescul concluziei: fuziunea celor două ipostaze ale creativității lui Nicolae Coman – muzica și poezia – se împlinește desăvârșit în cadrul intimist al miniaturii vocale, ce l-a preocupat pe compozitor timp de decenii, într-o unitate de concepție remarcabilă. Aceasta se exprimă prin alegerea prioritară a versurilor muzicalizate

din sfera eroticului (deși nu numai), rezultând un lirism aparte, o anume căldură a expresivității și rafinament al nuanțelor psihologice întrupate muzical, dar și prin sinteza proprie operată la nivelul limbajului muzical, între aspecte folcloric-românești și procedee moderne precum cele neo-modale (Messiaen, Bartók, Skriabin ș.a.), seriale, pasager aleatorice (etc.). Evidenta unitate stilistică înseamnă totodată șlefuirea permanentă a unui sistem permeabil la noutate și care reușește să-și păstreze consecvența îmbogățindu-se mereu.

Nicolae Coman în dialog cu soprana Mirela Zafiri*

Compozitor, profesor, poet, traducător și muzicolog născut în București, Nicolae Coman a început studiile muzicale cu Mihail Jora (teorie-solfegiu, armonie) și Florica Musicescu (pian), continuându-le la Conservatorul din București (1953-59) cu Mihail Jora și Leon Klepper (compoziție), Victor Iușceanu (teorie-solfegiu), Paul Constantinescu (armonie), Zeno Vancea (contrapunct), Tudor Ciortea (forme), Alfred Mendelsohn (orquestrație), George Breazul (istoria muzicii), Emilia Comișel (folclor), Mansi Barberis (canto auxiliar), Ovidiu Drimba (pian). Doar înșiruind aceste nume de referință ale culturii noastre, și spiritul meu se înfioară de valoarea covârșitoare a muncii lor de-o viață, pusă în slujba muzicii românești. Cercetător științific la Institutul de Folclor din București (1960-63), apoi asistent (1963-69), lector (1969-90), conferențiar (1990-92) și profesor (din 1992) la catedra de compoziție a Conservatorului bucureștean, Nicolae Coman a publicat studii și articole în: revista „Muzica”, „Revista de Folclor”, „România literară” etc., a scris versuri pentru lucrări vocale, corale și vocal-simfonice, a tradus librete de operă, poeme și poezii din lirica universală, a susținut conferințe, prelegeri, concerte-lecții, comunicări științifice, emisiuni radiofonice și de

* „Muzica”, București, 2/2010, p. 101-107.

televiziune, a publicat și lansat, cu ocazia aniversării a 70 de ani, în cadrul festivității organizate de Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor, volumul *Poezii* (Editura Meronia, București, 2004), – toate acestea ca o adăugire la pasiunea vieții sale: compoziția. Pășind pe același drum, al apropierii de suflet față de miniatura vocal-instrumentală, la fel ca profesorul său Mihail Jora – persoana care l-a susținut, sprijinit și încurajat cel mai mult în carieră –, cu care a studiat începând de la teorie, solfegiu, armonie la compoziție, Nicolae Coman își făurește propriul destin, al devenirii personale în peisajul componistic al generației sale. Piese sale îl reprezintă în măsura în care un suflet de poet poate fi cuprins într-o frază muzicală. Nicolae Coman deschide prin muzica sa porți spre sine însuși, își dă sieși libertatea ce îmbogățește viața (neînruinită cu libertatea distructivă care duce la colaps, în ceea ce noi numim haos, cu mențiunea că adevăratul haos, la nivel de Univers, este foarte bine reglementat de legi). Orice întoarcere spre noi ne îmbogățește, declanșând formule de exprimare necunoscute încă, deschizând drumul cunoașterii general-umane, unde înflorește arta. Prezență fizică remarcabilă, șarm aparte și gentilețe rar întâlnite – un suflet sensibil, înclinat spre poezie –, muzician, profesor, compozitor, poet, Nicolae Coman este un artist complex, ce degajă o lumină specială, datorată poate succesului în confruntarea cu sine. Cu un număr impresionant de miniaturi vocal-instrumentale, născute prin trecerea în muzică a unor poeme îndrăgite, maestrul nu ar putea spune că are un poet preferat, tocmai pentru că sunt multe versurile de care a fost îndrăgostit – desigur și cel eminescian, care, prin însăși muzicalitatea sa, concurează de la sine viersul –, dar parcă cel mai aproape de suflet simte acum sonetul *Coboară iarna...* de Vasile Voiculescu.

Poet prin naștere, pentru Coman versul este piatra de căpătâi pe care se țese erudit viersul, elaborat din împletirea sonorităților participante la facerea muzicală. Deși statornic în concepții, Nicolae Coman nu s-a preocupat de autopromovarea creației, fiind convins că voia sorții este cea care ne conduce, indiferent de zbaterile noastre. Având un dosar „nobilitar” în vremea comunistă, nu a excelat în programări repertoriale. Mai de curând, când haosul deculturației în masă ne sufocă spiritele, maestrul, înțelept, a considerat că nu e bine să-ți fixezi priorități de neatins. Pas cu pas, fără niciun moment de saturație în creație, muzica sa se strânge în tomuri, așteptând secolul luminilor. Nicolae Coman face parte din generația pentru care Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România este un loc de activitate în ultima jumătate de secol. Cum aș putea în câteva cuvinte cuprinde o viață de om?

Cu voia dumneavoastră, maestre, vă poftesc în jocul de-a sinteza:

MZ: *Cea mai iubită compoziție?*

NC: *Metamorfozele cerului*, pe versuri de Ungaretti.

MZ: *Cea mai rapid scrisă piesă?*

NC: *Umbra*, pe versuri de József Attila.

MZ: *Cea mai lung gândită piesă?*

NC: *Metamorfozele cerului*, pe versuri de Ungaretti.

Cunoașterea esențială a discursului vocal scapă, de cele mai multe ori, anchetei științifice, principiile artisticii fiind considerate, în general, în contradicție cu știința pură. Consider că această abordare, având drept suport un materialism științific depășit de evidențele epocii spirituale pe care o parcurgem, este un balast. Reîntoarcerea omului spre sinele său, unde redescoperă uniunea cu universul, a

căruia particulă importantă este, deschide drum larg cercetării fenomenelor artei nu numai din punctul de vedere materialist, ci făcând apel la conexiunile interdisciplinare prin care el se realizează. Căutând în structurile psihosomatice și artistice participante – emoții, senzații, stări, percepții, reprezentări, auz muzical, înzestrări artistice complementare, memorie muzicală, bagaj cultural etc. –, ajungem să cunoaștem în profunzime capacitatea de a oglindi esența, necesarul și generalul textului care participă la formarea actului artistic. Dacă pentru o notă se pot scrie pagini întregi de semnificații și există nenumărate posibilități de îmbrăcare în expresie, înseamnă că am ajuns la cunoașterea care permite și selectarea unui anumit gen de sunet sau emisie pentru un anumit rol sau lied, care întruchipează în mintea noastră imaginea sonoră a personajului sau a experienței respective. Mă apropiu de latura creației, care-mi este pâinea cea de toate zilele, liedul. Construcție elaborată atât pentru voce, cât și pentru pian, liedurile maestrului Nicolae Coman sunt, din multe puncte de vedere, mai solicitante decât o arie de operă. Schimbarea permanentă a tactului, de o manieră în care aproape fiecare măsură are un alt număr de timpi, ne arată tendința compozitorului de a urma cu sfințenie accentele textului. Fiecare silabă vine, integrată în cuvântul transpus în muzică, exact la locul ei intonațional din fraza vorbită. Ca urmare, într-o înțelegere a valorii cognitive în arta cântului, ca să poți interpreta un lied de factura aceasta, bagajul cunoștințelor tale trebuie să fie la nivelul cerințelor tehnice implicite. Glasul, cât și textul muzical sunt obiecte ale cunoașterii, stăpânirea lor este premisa interpretării, dar, fără o tehnică solidă, orice interpretare este empirică și susceptibilă de penibil. Pornind de la o fundație solidă, casa are teme să rămână în picioare.

Privind în urmă la înregistrările cântăreților români, observăm că doar puține interpretări trec proba timpului, rămânând în picioare chiar și azi. Câtă vreme vocea rămâne în stadiul de material frumos, nu putem vorbi de interpretare. Cu atât mai mult în muzica lui Coman, unde, pe lângă tehnica vocală, sunt necesare multe alte ingrediente: de la un simț al măsurii exacerbat, o artă a certitudinii solfegiului, până la independența absolută față de sunetele disturbatoare, uneori, ale pianului. Doar în măsura în care interpretul, prin cunoaștere, începe procesul investigării tuturor acestor elemente, piesa se dezvăluie în toată frumusețea ei. Pe un ambitus destul de extins, maestrul Coman ne poartă prin vocalize, mordente, triluri, staccatouri sau fraze de un legato puccinian, atât la voce, cât și la pian, unde acordurile de opt, nouă sunete sunt frecvente, deseori chiar de douăsprezece sau cincisprezece sunete. Înțelegem, astfel, de ce compozitorul preferat al maestrului este Skriabin, lucru ce nu s-a schimbat în decursul anilor. Mă întorc pe căi interdisciplinare, apropiindu-mă, din punct de vedere estetic-filozofic, în baza poeziei de la care a pornit – de sorginte greacă –, de două piese din bogata paletă a liedurilor creatorului.

*S-au aprins trunchiurile în păduri,
și păsările care-au fost surprinse
în aerul învăpăiat se-afundă*.*

Ioanna Tsatsos, nume de frunte al Eladei moderne, cu o mare încărcare de sensuri a frazei poetice, ne sugerează

* Ioanna Tsatsos, *Poeme*, în românește de Ion Brad, Editura Albatros, București, 1979, p. 115.

rează o frumusețe devastatoare, a focului pădurilor grecești arse de intensitatea luminii, de povara soarelui ce-și ține fruntea sprijinită pe munții pitici, roși de însemnătatea filozofilor ce i-au bătut în decursul veacurilor, ai căror pini prăfuiți de istoria ce doarme la umbra lor s-au aprins făclii pentru generațiile viitoare. Face parte din ciclul *Zidul gol*, scris în 1975, având ca motto cuvintele lui Bias, unul din cei șapte înțelepți ai Greciei antice: „vorbiți esențial”. Este prima poezie a ciclului, cu titlul A. În doar 23 de măsuri, Nicolae Coman, *con slancia*, pornește la realizarea acestei miniaturale urgii a focului. Dificultatea piesei stă în fraza de amplă respirație ce reiese din structura firească a celor trei versuri. Toată piesa are trei respirații, disperarea fiind dată de țesătura pianului, care poartă vocea mai departe cu fiecare respirație, o terestră teroare neiertătoare urcând pe scara sunetelor într-o măturare cromatică de patru octave. Pe atmosfera creată de pian, vocea povestește un fapt petrecut deja, a cărui concluzie nu poate fi decât un bocet, care strânge în el toate efectele treptelor emoționale ale stărilor create de acompaniament. *Caligrafia* (Ghiorgios Seferis, deținător al premiului Nobel, 1963) este un poem de excepție, a cărui frumusețe ne încântă și cutremură spiritual în aceeași măsură. Personal, îl percep ca pe-un fulger ce-mi pătrunde direct în suflet, răstignindu-mă în starea alfa. Etimologic vorbind, cuvântul provine din greaca veche, fiind format din *kali*-frumos, *graphie*-scriere. Nu cunosc o descriere mai intens spiritualizată a termenului decât în aceste versuri. De prea multă pasiune ce amenință să-i pulverizeze materialul, sufletul poetului ajunge la o sublimare a erosului, suferind, în spațiul saturat de patimi nespuse, metamorfoza încremenirii strigătului.

*Pânze pe Nil,
păsări fără grai, cu-o aripă
care-și caută-n liniște perechea,
pipăind pe absența cerului
un trup de efeb înmărmurit;
scriind cu cerneală invizibilă prin albastru
un strigăt disperat.*

Respirația mi se oprește, într-o apnee în care timpul se dilată, de parcă spiritul-mi dorește să fi absorbit toată frumusețea poemului, să o păstreze adânc, acolo unde emoția hrănește, și miturile alchimizează demonii în îngeri. Nicolae Coman intră în competiție cu muzicalitatea acestui poem, construind o adevărată punere în scenă a acestei bijuterii. Într-un *larghetto* calm, prin arpegii aerate, suntem introduși în atmosfera filozofală a liedului. Vocea intră detașată, venind de departe, imparțial, de parcă am viziona un tablou sau curgerea corabiei pe Nil. Dificile ca intonație, salturile de septimă sau cvintă nu au neapărat un corespondent în armonie, fiind ele însele parte componentă a atmosferei dorite de compozitor. Prelucrarea muzical-creatoare a versului „Trupul unui efeb” este o carte de vizită pentru nivelul de plasticitate a muzicii maestrului Coman. Trupul este subliniat melodic, inițial, printr-o melismă senzual descendentă, urmată de un salt de revenire pe același sunet, care ne evidențiază muzical forma perfectă a corpului peste care trece aripa. „Unui efeb înmărmurit” este realizat în oglindă cu „trupul”, melisma fiind înlocuită de un șirag de șapte note cromatizate în coborâre, urmate de un salt ascendent chiar și mai mare, de decimă, în finalul „înmărmurit”. Scriitura pianistică se învoldurează pe acorduri repezi în triole largi, măturând trei sau patru octave într-o

descătușare avântată, dar delicată, nesticând nimic din atmosfera de mister, generală, a piesei. Finalul scade în pianissimo, revenind la atmosfera inițială de poveste derulată de undeva din afara ta, în care rămâi suspendat pe un fir de voce de un si bemol lung până la epuizarea suflului – de undeva de foarte departe. Aceste note imateriale, în care cantitatea suflului eliberat este atât de infimă încât avem certitudinea că simțim în sunet vibrația corzii, că putem palpa, vizualizând, trecerea aerului printre cele două fire de mătase, sunt marea mea pasiune în interpretarea miniaturilor vocal-instrumentale. Sau, poate, marea mea înzestrare..., oricum ar fi, aceste sunete, care plutesc, putând fi reduse până la limita perceptibilului, îmi creează o senzație de maximă fericire. Îmi dau senzația stăpânirii pe deplin a corpului meu, o plenitudine desăvârșită în care totul este, de fapt, o joacă – joaca de-a frumosul. Datorită coloanei reduse la maximum posibil, a inspirației profunde pregătitoare, a fixării susținute pe diafragmă și a unei relaxări maxime, atât a gâtului, cât și a întregului corp (relaxare pe fundația solidă, permanent elastică a diafragmei), senzația de euforie se instalează prin accesul la undele cerebrale alfa. O stare de maxim control asupra corpului fizic, de „pot tot ce vreau” se manifestă în subconștient – ești săgeata care a pornit din arc și știi exact unde vrei să ajungi. Plutești în zborul spre țintă. Te găsești într-o încremenire a perfecțiunii, în care nu există nicio împingere suplimentară decât eliberarea firului de aer. Această bucurie a relaxării, în care corpul se supune intențiilor tale, este foarte greu de exprimat în cuvinte, la fel ca toate stările de transcendență, la fel ca sentimentul puterii și euforia dată de conștientizarea lui. Este interesant să exprimăm științific calea de acces la astfel de trăiri, dar nu folosește la nimic

câtă vreme nu le-ai experimentat cu miezul personalității tale. Revenind, dificultatea ritmică și intonațională – prin salturile neconvenționale, lipsite de susținere informațională la pian – a miniaturilor scrise de Nicolae Coman nu au lăsat mulți interpreți să le calce pragul. Ele sunt proba de foc a elitelor, ca-n vechile ispite inițiatice. Poza de glas, notele de pasaj, mezzavocea, controlul aparatului vocal sunt doar mijloacele tehnice pentru trecerea la categoria superioară – interpretarea lor. Sarcina gnoseologică în arta cântului nu este, așadar, numai de a acorda o atenție tehnică procesului de creație, ci de a construi pe această bază solidă o interpretare la un nivel care să-i sporească rolul și valoarea. Însă fără baza tehnică nu te poți apropia de astfel de pietre de încercare ale lideristicii românești. În tehnică – și doar într-o tehnică bună, modelată pe genul cameral –, găsim soluția curgerii muzicale așa cum cere, filozofal, textul. Pe o coloană mult redusă celei folosite în operă și fără adaosuri nefirești de vibrato putem purcede la valorificarea interpretativă a poemelor, jucându-ne cu vocea precum jokeul cu un cal pur sânge – ținut în frâu la salt și lăsat slobod la goană. De altfel, ca orice artist solar, Nicolae Coman deschide poarta sufletului cu sinceritate în fața celor dornici să primească din prinosul bogatelor sale sentimente, fiind convins că publicul apreciază comunicarea cu adevăratele personalități ale zilelor noastre. Mesajul operei sale spre lume este Puritatea. Perfecționist prin fire și educație, creația sa decurge, neîngrădită de convenții, în firească evoluție: inspirație – scris.

Maestre, în pragul aniversării Domniei Voastre, vă mulțumesc pentru aceste bucurii ale spiritului și vă urez să vă împărtășiți cu toată dragostea pe care ați pus-o în creația ultimelor cinci decenii, întoarsă de legea atracției universale.

Telegraf:

MZ: *În calitate de profesor, părinte al atâtor generații de muzicieni, puteți da câteva nume dintre compozitorii foarte tineri pe care îi considerați de perspectivă?*

NC: Rotaru, Măniceanu, Baciuc, Basica.

MZ: *Cum vedeți legătura interpret – compozitor?*

NC: Importantissimă.

MZ: *Ce așteptări aveți de la interpret?*

NC: Să-i placă și să interpreteze cu pasiune, cum simte.

MZ: *Cum ați dori să fiți caracterizat de cei din jurul dvs?*

NC: Așa cum sunt.

MZ: *Cum ați dori să se vorbească despre opera dvs?*

NC: Cu interes și competență.

MZ: *Ce ați dori să perceapă cel ce vă ascultă piesele?*

NC: Ce poate, cât poate.

MZ: *Unde se încadrează Dumnezeu în sistemul dvs. de valori?*

NC: Dincolo.

MZ: *Ce vă doriți de la anii care vin?*

NC: Sănătate.

Andra Frătilă

Nicolae Coman la ceas aniversar*

Andra Frătilă: Stimate maestre, ați început cariera la Institutul de Folclor din București și abia mai apoi v-ați îndreptat către catedră. Între timp, ați publicat studii și articole, ați scris versuri și ați compus multe lucrări, îndeosebi în zona miniaturii vocal-instrumentale. Care dintre aceste ipostaze vă este mai aproape de suflet?

Nicolae Coman: În acea perioadă de început, în afară de preocupările pe care le-ați menționat, am continuat colaborarea la Radiodifuziune, scriind un număr important de emisiuni, în special montaje muzical-literare. Poezie am scris fără întrerupere, între 15 și 80 de ani. Este domeniul de care mă preocup aproape zilnic. După terminarea studiilor la Conservator, am continuat să compun, în special muzică de cameră, lieduri și muzică pentru pian. Folclorul a constituit pentru mine o școală importantă, o șansă oferită de destin. Am lucrat mai ales capitolul amplu privind jocurile și obiceiurile, din marea monografie folclorică, nici până azi publicată, a ținutului Pădureni-Hunedoara, culegerile fiind începute de Béla Bartók în anul 1914, urmate de un șir de folcloriști și încheiate de mine în 1959, în colaborare cu Emilia Comișel și Ovidiu Bârlea, care s-au

* „Actualitatea muzicală”, București, nr. 5, mai 2016, p. 2-4.

ocupat de cântecul propriu-zis, respectiv de partea literară. Concomitent, am efectuat peste 30 de culegeri în majoritatea zonelor țării. Din anul 1963 am intrat în Conservatorul bucureștean, ca asistent la clasa de armonie a profesorului și compozitorului Ion Dumitrescu, predând, totodată, și contrapunctul. Toate aceste activități au ocupat în viața mea, în perioada începuturilor, locul întâi *ex aequo*.

A.F.: *Dragostea pentru miniatură a pornit de la profesorul dumneavoastră Mihail Jora?*

N.C.: Această dragoste se datorează maestrului Mihail Jora, care mi-a fost mentor începând de la vârsta de 12 ani. L-am avut în Conservator, ca profesor de compoziție, și pe Leon Klepper, un excelent pedagog. De la maestrul Jora am moștenit în special pasiunea pentru lied și, totodată, respectul pentru cele trei trăsături importante ale creației unui compozitor, trăsături la care ținea în mod deosebit: originalitate, monumentalitate și prolificitate. Poate că ultima a lăsat întrucâtva de dorit la mine, în acea perioadă extrem de grea a vieții din țara noastră. Am continuat până în prezent să îndrăgesc în special domeniul ciclurilor de lieduri.

A.F.: *La frumoasa dumneavoastră aniversare, ne puteți împărtăși ce a însemnat pentru dumneavoastră muzica?*

N.C.: Muzica, împreună cu poezia și cu pedagogia, a însemnat pentru mine sensul vieții.

A.F.: *Vă considerați poet sau muzician? Pot încăpea aceste două entități într-un singur om?*

N.C.: Am început să scriu poezie la 15 ani și, datorită faptului că această activitate a fost ritmică, am scris mult mai multă poezie decât muzică. Este adevărat că pe cele două arte, încă din anii '60, le-am conceput și separate, și împreună, creând chiar un gen, pe care l-am denumit

poemuzica. Fără a cultiva în continuare, decât sporadic, posibilitățile oferite de aceasta (prezente în creația mea, dar și a altor compozitori, cum s-a întâmplat cu cantata *Inscripție* de Nicolae Brânduș, a cărei parte mediană e o *poemuzică* semnată de mine), am căutat să mă preocup de numeroase aspecte ale eufoniei în limba română, care mi-au însoțit permanent versurile, și, totodată, de o poetică muzicală mereu prezentă în compozițiile pe care le-am realizat. Chiar preocuparea pentru lied s-a legat, pe de o parte, de poezii din topul literaturii universale, pe care le-am purtat în suflet toată viața și pe care, încă din anii '60, le-am preluat pentru lieduri, în limbile originale (vreo șapte la număr), căutând permanent noi corespondențe muzicale. Menționez că am efectuat, totodată, traduceri în limba română, adaptate liniilor muzicale, ale acestor poeme. Aș vrea să evoc, în acest context, două colaborări notabile care nu s-au finalizat, dar care sunt foarte bune exemple pentru confluența artelor, în care mă simt implicat dintotdeauna. Prin anii '80, colega și prietena mea Carmen Petra-Basacopol mi-a cerut să-i scriu libretul pentru un balet pe care dorea să-l compună. Am creat, astfel, povestea lucrării coregrafice *Fata și masca*, primită cu bucurie de comanditară. Cu toate acestea, baletul, care a fost compus și prezentat la comisia simfonică și de cameră a UCMR, nu a cunoscut nicio variantă scenică, poate și din cauza relei primiri a unei asemenea teme de către oficialitățile culturale din acea vreme, care erau opace la orice temă străină realismului socialist. O altă întâmplare se leagă de amintirea lui Aurel Stroe. La un moment dat m-a solicitat să-i fac un libret pentru un balet cu subiect grecesc. Am făcut libretul baletului, pe care l-am numit *Comos*, cu gândul la trupa de tineri din antichitatea greacă, din a cărei legendă pare să se fi născut comedia. Lui Aurel

i-a plăcut. N-a compus, totuși, baletul pe care și-l dorise. Însă această întâmplare i-a declanșat ideea proiectului pentru ceea ce avea să devină opera vieții lui. A început să se focalizeze asupra destinului unui erou. E bine să observăm că numele Stroe conține anagrama lui Oreste. Să fie asta semnificativ pentru soarta *Orestiei*?!

A.F.: *Aveți un poet preferat? Cum alegeți versurile pe care scrieți muzica, pe ce criterii?*

N.C.: Cum cred că ați intuit din cele spuse de mine anterior, poeziile au fost cele care m-au ales, mai mult decât să fie dependente de alegerea mea, pe unele dintre acestea purtându-le cu mine în memoria afectivă un număr foarte mare de ani până la momentul realizării muzicale. Și în prezent, sunt asemenea poeme, de care încerc să fiu demn, după mai bine de 60 de ani. De asemenea, am avut șansa să pot realiza lucrări pe versuri proprii, ca o sinteză a celor două domenii care mă definesc. Dintre poemele care au deja o perioadă foarte lungă de incubație, aș cita ciclurile pe texte de Walt Whitman, Shakespeare și Ion Barbu. Pe versurile mele am realizat, încă din anul 1958, cvintetul *Vârsta de bronz*, șapte cântece pentru bariton și cvartet de coarde. Ciclul de nouă lieduri *Oglindiri*, pe versuri de Mariana Dumitrescu, a fost început în anul 1954, cam în perioada primelor lieduri ale maestrului Mihail Jora pe versurile aceleiași poete, și s-a încheiat în 1967, la moartea acesteia. Ciclul pe versuri de Mihai Eminescu a fost început în anii '50 și continuă și acum. Mai sunt, de asemenea, o serie de cicluri care nu s-au încheiat, atât pe versuri de Robert Desnos, din literatura universală, cât și pe versuri de Nichita Stănescu, din patrimoniul poetic național. Totodată, cântecele pe poezii proprii reprezintă o temă deschisă continuu.

A.F.: *Unde se situează muzica dumneavoastră în peisajul cultural actual?*

N.C.: Nu m-au preocupat în mod deosebit orientările stilistice de grup sau poziția mea în muzică, ori succesul, atenția fiindu-mi absorbită de muzica din mine! Principala problemă în ce privește liedurile mele, care se apropie de un număr foarte rotund, 100, constă în interpretarea lor adevărată, editarea și lansarea lor în recitaluri și prin înregistrări. Procentajul lucrărilor care s-au bucurat de această împlinire este deocamdată mic. N-am solicitat, în acest sens, niciodată, nimănui dintre cei capabili s-o facă, niciun ajutor. Toate „ieșirile la lumină” ale compozițiilor mele au fost rodul inițiativei unor interpreți precum Aloys Kontarsky, Vladimir Cosma, Martha Kessler, Nicolae Rădulescu, Marieta Leonte, Ecaterina Szekely, Virginia Manu, Aurelian Octav Popa, Florian Popa, Ogneanca și Petre Lefterescu, Lavinia Coman, Georgeta Stoleriu, Verona Maier, Irinel Papadopol, Steliana Calos, Silvia Vasilescu Topală, Sanda Șandru, George Crăsnaru, Ion Baci, Ovidiu Bălan, Miron Rațiu, Nicolae Boboc, Bianca și Remus Manoleanu, Pompei Hărășteanu, Ilinca Dumitrescu, Nicolas Simion, Claudia Codreanu, Diana Vodă Nuțeanu, Inna Oncescu, Dolores Chelariu, Alina Bottez, Emanuela Profirescu Geamănu, Ana Maria Ioan. Fiecărui dintre acești artiști îi datorez un gând de caldă recunoștință pentru interpretările lor autentice, creatoare.

A.F.: *Care este raportul dintre muzică și text? Există un tip de subordonare (pe plan armonic, ritmic etc.)? Dar raportul dintre voce și pian? Sunt parteneri de dialog?*

N.C.: Muzica și textul se contopesc, conlucrează, când în dialog, când concurându-se, fiecare cântec prezentând un caz aparte, cu proporția diferită între compo-

nente privind proeminența. Relația melodiei vocale cu pianul este una complexă, care se cere înțeleasă în profunzime de către interpreți, într-o ordine ierarhică, pe primul loc fiind spiritul poeziei de dincolo de cuvinte și al muzicii de dincolo de sunete, pe locurile următoare aflându-se, pe rând, melodia, precum și armonia care se naște din conotațiile poetice și care o reliefează permanent. În afară de pian, care este în sine o orchestră, am folosit în anumite lucrări și alte instrumente – cvartetul de coarde, flautul, clarinetul.

A.F.: *Propuneți elemente deosebite de tehnică vocală (vocalize, mordente, triluri, staccatouri și fraze dificil de condus). Nu vă e teamă că interpreții se pot speria de aceste lucruri?*

N.C.: Interpreții se pot speria de multe lucruri, ba chiar și de un singur sunet neadecvat contextului artistic, care poate da peste cap o piesă întreagă. Vorba lui Goethe: „poezia trebuie să fie perfectă sau să nu existe!” O compoziție adevărată solicită o interpretare adevărată. Din punct de vedere tehnic, liedurile mele au solicitat în permanență o clasă superioară de interpreți, cu o tehnică desăvârșită. Cei foarte performanți s-au apropiat singuri de muzica mea, în care au cunoscut împliniri muzicale călduros apreciate de public. Menționez faptul că, într-o carieră lungă, am căutat să nu-mi fie nimic străin din izvoarele muzicii vocale, din ceea ce este cântare și din diversele stiluri și genuri muzicale moderne. Astfel, am studiat pe teren folclorul românesc și sunt familiarizat cu genurile muzicii ușoare, pop, jazz etc.

A.F.: *Care ar fi, după părerea dumneavoastră, elementele absolut necesare unui interpret, înainte de a aborda repertoriul dumneavoastră?*

N.C.: Să iubească ceea ce cântă și să se identifice în interpretare cu spiritul fiecărei poezii abordate. În ceea ce privește partitura pianului, este preferabil ca interpretul să fie conștient că e solicitat ca un om-orchestră și să pună în evidență cele mai subtile conotații poetice ale textului, lucru care cere de la bun început o tehnică de un grad foarte înalt, multă sensibilitate, subtilitate și inițiativă creatoare.

A.F.: *Care este compozitorul dumneavoastră preferat și de ce?*

N.C.: Compozitorii mei preferați sunt mulți și nu se compară între ei, precum nici dragostea mea pentru ei! În lied, continui să-l iubesc, necondiționat, pe maestrul meu Mihail Jora, dar și pe o seamă de alți compozitori. O mare bucurie îmi face apariția unei pleiade de tineri talentați, care se exprimă prin lied, cu multe realizări remarcabile.

A.F.: *Care sunt lucrările cele mai de suflet pe care le-ați compus? Se leagă o poveste anume de acestea?*

N.C.: Fiecare lucrare are povestea ei, uneori lungă, deloc ușor de redat. Caut să nu mă repet, așa cum nici istoriile lor nu se prea repetă. Fiecare poezie este o lume, fiecare lied are destinul lui, cu început, evoluție și împlinire, și trebuie întotdeauna să fie compus ca și când ar fi ultimul ce ți-e dat să-l realizezi. Cu alte cuvinte, se compune pe viață și pe moarte.

A.F.: *Ați fost profesorul multor generații de compozitori. Ne puteți da câteva nume care promit să ducă mai departe școala românească de compoziție?*

N.C.: Au trecut pe la clasa mea un număr considerabil de compozitori talentați și n-aș dori să-i citez pe unii în dauna altora. În ultima vreme, unul dintre ei, Matei Gheorghiu, a realizat în Finlanda o cantată, *Zamolxe*, pe un poem comandat mie anume, pe cuvinte dacice! A ieșit un

lucru remarcabil, iar interpretarea formațiilor finlandeze a fost foarte convingătoare. Am certitudinea că școala românească de compoziție are deja conturat un viitor care anunță realizări importante.

A.F.: *Câteva gânduri, concluzii...?*

N.C.: Cred că sfârșitul răspunsului anterior poate servi drept cea mai importantă dintre concluzii. Ceea ce contează sunt perspectivele, care necesită, totodată, un grad din ce în ce mai ridicat al învățământului muzical, apt să confere înțelegerea și tehnica pretinse de lucrările deja elaborate, dintre care multe cu oarecare vechime, ca și a celor care, prin valorificare artistică, să dea aripi orientărilor moderne și numeroaselor compoziții noi și valoroase.

A.F.: *Stimate maestre, vă mulțumesc și vă doresc o viață lungă și plină de realizări artistice!*

Nicolae Coman 80.
Recital de muzică și poezie*

Luni, 28 martie 2016, în Aula Palatului Cantacuzino, a avut loc *Recitalul de muzică și poezie „Nicolae Coman 80”*. Prin acest recital-concert, repede transformat într-o sărbătoare a muzicii românești, a fost omagiat, cu prilejul împlinirii vârstei de 80 de ani, Nicolae Coman, eminent muzician, compozitor, poet și profesor universitar. Nicolae Coman și-a împărțit viața între muzică și poezie. Acestora li se adaugă profesorul cu har, creator a mii de teme de armonie, acompaniate de acorduri frumoase prin ele însele, și mai frumoase prin succesiunile lor; iată haikuul *Armonie*, „compus” de poetul Nicolae Coman în anul 1994: „Ce de acorduri,/ rugându-se de-un sunet/ să le fie Domn!”; a se observa concizia definiției Armoniei, ca știință a acordurilor, și obligativitatea celor 17 silabe... Temele de armonie au fost scrise pentru a le exemplifica și cânta studenților săi în cadrul cursului de Armonie (Harmonia este fiica Aphroditei, zeița frumuseții), curs pe care l-a predat vreme de cinci decenii la Universitatea Națională de Muzică București.

* „Actualitatea muzicală”, București, 5/2016, p. 4-5.

Studiile muzicale le-a început devreme – la 11 ani era elevul lui Mihail Jora și al Floricăi Musicescu – și le-a continuat, la Conservatorul din București, cu Mihail Jora și Leon Klepper (compoziție), Paul Constantinescu (armonie), Zeno Vancea (contrapunct), Victor Iușceanu (teorie-solfegiu), Tudor Ciortea (forme muzicale), Alfred Mendelson (orchestrație), George Breazul (istoria muzicii), Emilia Comișel (folclor), Ovidiu Drimba (pian). Trei ani, a fost cercetător științific la Institutul de Folclor din București, și, începând cu anul 1963 și până la pensionare, a fost profesor, după ce a parcurs toate treptele didactice, la Universitatea Națională de Muzică București.

A compus muzică simfonică, vocal-simfonică, muzică de cameră. În ansamblul operei sale, liedul, cu alte cuvinte poezia cântată, ocupă un loc central. A scris lieduri pe versurile unor mari poeți ai liricii universale – Sappho, Michelangelo, Goethe, Rainer Maria Rilke, Arthur Rimbaud, Emily Dickinson, Apollinaire, Montale, Ungaretti –, mari poeți români – Eminescu, Arghezi, Bacovia, Ion Pillat, Emil Botta – și pe versuri proprii. Nicolae Coman este muzician și poet, un mare poet, i-am citit cu mare încântare volumul de versuri, *Poezii*, publicat la Editura Meronia. Citez două strofe din poezia *Grădina cu muzică*, inclusă în ciclul *La Melopolis*: „Numaidecât, din frunzișul pomului de alături,/ pasărea-liră/ și-a început vocalizele./ După ea s-au luat ciocârlile,/ privighetorile, canarii, până și/ vântul și-a adus aminte/ o cântare de băiat frumos”.

Muzica și poezia sunt arte surori, iar liedul, genul muzical ce pornește de la poezie și se întoarce la poezie, este expresia înaltă a contopirii celor două arte, arta cuvântului și a sunetului. Nicolae Coman este deopotrivă poet și compozitor, înțelegem deci preferința expresă a

maestrului pentru lied. Iată ce spunea Tudor Ciortea (într-o emisiune-portret difuzată la 21 februarie 1971) despre creația de lied a compozitorului Nicolae Coman: „Dintre tineri, cred în viitorul de liedist al lui Nicolae Coman, socotind după primele lui cicluri de lieduri audiate în ultimul timp la Uniunea Compozitorilor. El știe să surprindă esențialul unui mesaj poetic și să-l transpună în muzică direct și simplu, fără ostentație și fără îngrămădire de material sonor”. Maestrul Mihail Jora scria despre studentul său următoarele: „Nicolae Coman. Temperament fugos și sensibilitate ce dau strălucire lucrărilor sale și un dinamism rafinat. Personalitatea sa începe să se contureze, în ciuda încă a unor reminiscențe impresioniste franceze, ce îl urmăreau cu tenacitate până acum, și de care izbutește, încetul cu încetul, să se lepede”.

Programul *Recitalului de muzică și poezie „Nicolae Coman 80”* a început cu *Sensation*, cântec pe versuri de Arthur Rimbaud. Poezia *Sensation*, de dimensiuni restrânse, expune pentru întâia oară motivul rătăcirii, motiv esențial în opera lui Rimbaud, asupra căruia marele artist va reveni în poemele sale *Ma bohème* ori *Le bateau ivre*. Linia melodică urmează textul poetic, iar culminația se află în finalul cântecului: „Et j’irai loin, bien loin, comme un bohémien,/ Par la Nature-heureux comme avec une femme”. Melodia și acompaniamentul, împreună, au eleganța și grația unui „vals nobil și sentimental”. *Freudvoll und leidvoll*, pe versuri de J. W. Goethe, este consonant cu liedul *Lachen und Weinen* de Schubert. Ele se înrudesc spiritual, dar compozitorul respectă ecartul romantic-modern. *Cântec de zori*, pe versuri de Mariana Dumitrescu, are nobile obârșii în muzica lui Mihail Jora și George Enescu. Melodia, cu motive populare românești, acompaniamentul, care o rotunjește și

înfrumusețează, melismele, cadențele și vocalizele strălucitoare ale sopranei, din final, dau noi valențe textului poetic. Cele trei lieduri mai sus menționate au fost interpretate de Bianca și Remus Manoleanu, care au fost, ca întotdeauna, excepționali.

Piesa pentru pian *Ora veche* a fost compusă în urma culegerilor de folclor efectuate de Nicolae Coman în Ținutul Pădurenilor. Cred că și ciclul de poezii *În dulcele stil folcloric* a început să fie scris cam tot în aceeași perioadă. (Sintagma „în dulcele stil folcloric” ne trimite cu gândul spre „il dolce stil nuovo”, creat de Dante și Guido Cavalcanti, stil cu origini în școala siciliană, care a luat ființă la curtea lui Frederic al II-lea de Hohenstaufen, rege al Siciliei și împărat al Germaniei, strălucită personalitate politică și spirituală a Duecentoului italian.) *Ora veche*, piesă ce conține mari dificultăți pianistice, a fost interpretată, fără cusur, de talentata pianistă Ana Maria Ioan. Mezzosoprana Claudia Codreanu și Diana Vodă Nuțeanu – pian – au interpretat *Über allen Gipfeln ist Ruh*, lied pe versuri de Johann Wolfgang Goethe, *S-au aprins rugurile* și *A coborât despărțirea*, cântece pe versuri de Ioanna Tsatsos, și *Les cloches*, pe versuri de Guillaume Apollinaire. Piese pe versurile poetei Ioanna Tsatsos sunt de un intens dramatism, cu cromatisme, disonanțe, armonii complexe, cu o melodică ce parcurge totalul cromatic, cu foarte puternice contraste dinamice. Piesa *Les cloches*, pe versuri de Guillaume Apollinaire, se situează într-un univers diametral opus. Este o muzică luminoasă, senină, o „habaneră cu clopote”, după cum ne spunea compozitorul însuși în prezentarea concertului său. Aș adăuga faptul că acest cântec, *Les cloches*, este în fapt o habaneră ce concurează *Rapsodia spaniolă* a lui Ravel. Mezzosoprana Claudia Codreanu,

aflată la zenitul carierei sale artistice, împreună cu Diana Vodă Nuțeanu – compozitoare și pianistă –, au transmis, cu sensibilitate și emoție, sensul și vibrațiile muzicii comaniene. Piesa următoare a fost *Anotimpuri*, pentru pian și recitator. *Anotimpuri* sunt o capodoperă cu frumuseți și străluciri unice. Compozitorul-poet a scris 40 de haikuuri, pe care le-a grupat în patru anotimpuri: 1. *Semne de verde crud*; 2. *Eufonii de vară*; 3. *Semne de toamnă* și 4. *Semnele iernii*. Și *Anotimpuri* au un corespondent în poezia lui Nicolae Coman: este vorba de ciclul *Grădina lui Li Huang*, ciclul alcătuit din poezii cu rafinate splendori extrem-orientale, căruia i-aș pune drept motto adagiul lui Pitagora „Și cel totul e sensibil!”, adagiu preluat de Gérard de Nerval pentru *Versuri aurite* (iată o terțină din poezia *Cer*: „Zeul împletește/ cu lână de aur/ zborul de cocori”).

În Concertul festiv *Nicolae Coman 80* s-au cântat 14 haikuuri din ciclul *Anotimpuri*: *După ploaie*, *Omagiu lui Béla Bartók*, *Tulnicăresele*, *Omagiu lui Skriabin*, *Lamento* (un fel de bocet românesc) etc. Au fost perfect interpretate de pianista Emanuela Profirescu-Geamănu și actorul Silviu Geamănu. Se impune următoarea observație: dincolo de afinitățile elective ori referirile exprese la muzica unor mari creatori ai secolului XX, cum sunt Ravel, Skriabin, George Enescu, Béla Bartók, Olivier Messiaen, Nicolae Coman și-a creat o artă poetică personală, un limbaj muzical propriu, cu structuri armonice complexe, originale, cu o melodică neo-modală cu inserții de motive inspirate de cântecul și dansul popular românesc. Cu ciclul *L'ombra del Mar*, șapte cântece de Nicolae Coman, pe versuri de Miquel Martí i Pol, l-am cunoscut pe compozitorul Nicolae Coman în calitate de poet traducător de poezie catalană (deja a publicat patru volume de poezie catalană). Studiul Laviniei Coman, scris

în colaborare cu drd. Lucian Beschiu, pe marginea celor șapte cântece pe versuri de Miquel Martí i Pol, analizează relația cuvânt-muzică în viziunea compozitorului-poet Nicolae Coman, analizează tehnicile sale componistice, armoniile originale și „transpunerea luxuriantă a acestora în plan pianistic” (citată din studiul mai sus amintit). Cele șapte cântece din ciclul *L'ombra del Mar*, situat în cele mai avansate puncte ale modernismului muzical, sunt, deopotrivă în plan vocal și instrumental, extrem de dificile. Interpretele, soprana Alina Bottez și pianista Lavinia Coman, au fost la înălțimea exigențelor acestor muzici excepționale. În încheiere, am ascultat *Improvizații de jazz* pe teme din piesele pentru pian *Fluturile și roua* și *Tunelul oranj* de Nicolae Coman. Interpreți au fost Nicolas Simion, saxofon, artist ce nu mai are nevoie de nicio prezentare, și pianistul Adi Stoenescu. Le-am admirat variațiunile, improvizațiile, virtuozitățile. A fost și un bis, o *Improvizație liberă* de Nicolas Simion, care s-a dorit a fi un Portret muzical al maestrului Coman. O altă surpriză a serii a fost *Dans pentru Alexandra*, piesă pentru pian la șase mâini, compusă de Nicolae Coman pentru fiica profesoarei de spaniolă a soților Coman. Piesa, cu sonorități spaniole și franceze, ce are eleganța și frumusețea unei pânze de Watteau (vezi *Dansul* ori *Lecția de muzică*), a fost admirabil interpretată de trei foste eleve ale maestrului, Ana Maria Ioan, Mădălina Dănilă și Mihaela Neacșu. A fost un public numeros, Aula Palatului Cantacuzino fiind neîncăpătoare. A fost, așa cum spuneam, o sărbătoare a muzicii românești.

Carmen Manea

Compozitorul Nicolae Coman omagiat la UCMR*

Recitalul de muzică și poezie desfășurat în Aula Palatului Cantacuzino, în 28 martie 2016, a fost dedicat compozitorului Nicolae Coman, cu prilejul aniversării vârstei de 80 de ani. Programul, alcătuit din creații reprezentative ale ilustrului muzician, a beneficiat de prestația de înalt nivel artistic a unor apreciați interpreți – mulți dintre ei, discipoli ai maestrului. Remarcabile prin bogăția inspirației melodice, prin originalitatea armoniilor, prin prezența inflexiunilor modale, prin rafinamentul timbral, prin logica construcției, creațiile sale impresionează prin caracterul lor poetic și profunzimea semnificațiilor. Muzica sa constituie expresia unei înalte meniri de continuare a unei tradiții valoroase și de înnoire în spirit contemporan. În deschiderea programului, soprana Bianca Manoleanu și pianistul Remus Manoleanu au interpretat, cu rafinament și dăruire, liedurile *Sensation* (pe versurile lui Arthur Rimbaud), *Freudvoll und leidvoll* (pe versurile lui Johann Wolfgang Goethe) și *Cântec de zori* (pe versurile Marianeii Dumitrescu). De-a lungul timpului, cei doi artiști au inclus în recitalurile lor

* „Acord”, periodic de informație universitară, Universitatea Națională de Muzică București, VIII, 29-30, 2016, 7.

numeroase lieduri scrise de Nicolae Coman. În continuare, pianista Ana Maria Ioan a redat cu multă fantezie și subtilitate mișcarea lentă din *Sonata pentru pian*. Ca un omagiu adus fostului profesor de armonie, tânăra doctorandă a interpretat, împreună cu două colege, o lucrare cuceritoare, dedicată de compozitor pianului la șase mâini. Mezzosoprana Claudia Codreanu și pianista Diana Vodă-Nuțeanu au prezentat liedurile *Über allen Gipfeln ist Ruh* (pe versuri de Goethe), *S-au aprins rugurile* și *A coborât despărțirea* (pe versurile Ioanei Tsatsos) și *Le cloches* (pe versurile lui Guillaume Apollinaire). Admirând colaborarea artistică și prestația emoționantă, plină de noblețe, a celor două interprete, mi-am dat seama că maestrul Coman abordează arta sunetelor cu sentiment și știință. Îngemănarea subtilă a fanteziei cu gândirea este percepută în toată creația sa; originalitatea muzicii sale se datorează nu doar harului și măiestriei componistice incontestabile, ci și integrității, armoniei și luminozității personalității artistului. În lucrările sale, imaginile muzicale conțin inedite valențe poetice și picturale. Creațiile sale surprind prin mobilitatea fanteziei și prin modernitatea demersului componistic. În continuare, pianista Ema Profirescu-Geamănu și actorul Silviu Geamănu au prezentat *Anotimpuri pentru pian și recitator*, lucrare în care Nicolae Coman se prezintă în dublă ipostază: de compozitor și poet. Ascultând această creație, impresionantă prin frumusețea și profunzimea semnificațiilor, îmi aminteam cuvintele lui Paul Valéry, care credea că toate poemele scrise de-a lungul vremii ar putea fi atribuite unui singur „poet atemporal”, nimeni altul decât „spiritul creator”. Fără îndoială, muzica și versurile lui Nicolae Coman stau mărturie pentru forța și originalitatea spiritului său creator. Interpretarea celor doi artiști a

evocat cu subtilitate și fantezie o galerie insolită de imagini, de evenimente și personaje, antrenate în fascinante jocuri de lumini și umbre. Îngemănate original, poezia și muzica au dezvăluit, din multiple perspective, bogăția universului artistic propriu al creatorului, situat între vis și realitate. În același timp, *Anotimpurile* evocate de compozitor constituie meditații în tonalități luminoase și grave asupra destinului uman și a scurgerii inexorabile a timpului. Aflat într-o rafinată mișcare de nisip care se prefiră într-o clepsidră, discursul poetic se consumă firesc, voit lent, repetând parcă etapele unui miracol cosmic.

Soprana Alina Bottez și pianista Lavinia Coman au prezentat ciclul *L'ombra del mar* – șapte cântece pe versuri de Miquel Martí i Pol: *L'ombra del mar*; *Apunt*; *L'amor, tal volta*; *Arbres*; *Un sonnet per a tu*; *El cant*; *Us proposo de compartir...* Aflate într-o excelentă colaborare la nivel artistic și ideatic, cele două minunate interprete au oferit o versiune emoționantă a liedurilor. Publicul a fost fascinat în egală măsură de frumusețea muzicii, de prestația expresivă, plină de patos și dezinvoltură, a Alinei Bottez, de arta pianistică remarcabilă, plină de subtilitate a Laviniei Coman.

În încheierea recitalului, saxofonistul Nicolas Simion și pianistul Adi Stoenescu au interpretat *Improvizații de jazz* pe teme din piesele pentru pian *Fluturile și roua* și *Tunelul oranj*. A fost o adevărată demonstrație de creativitate și virtuozitate, primită cu entuziasm de public. După bisul în care duoul a imaginat un inedit „portret muzical” al compozitorului, spectatorii au avut surpriza de a primi în dar un CD, cuprinzând lucrările *Anotimpuri* și *5 Reverii*, redată de pianista Ema Profirescu-Geamănu și actorul Silviu Geamănu (avându-l ca producător pe Nicolas Simion).

Nicolae Coman, acest mult prea nobil reprezentant al artei componistice contemporane, a împlinit 80 de ani. Este o victorie, după cum și creațiile sale pot fi considerate adevărate victorii în peisajul muzicii actuale. În pofida unei biografii foarte discrete, prezența sa pedagogică, artistică și spirituală a iradiat o influență binefăcătoare, cu consecințe excepționale în formarea generațiilor succesive de muzicieni.

La mulți ani, Maestre, cu putere de muncă și multe proiecte duse la bun sfârșit!

Dorina Arsenescu

In memoriam Nicolae Coman
(23 februarie 1936 – 27 octombrie 2016)*

Pare că timpul s-a comprimat nefiresc între ziua aniversării maestrului Nicolae Coman, în Aula Palatului Cantacuzino (era 28 martie 2016), și momentul de adio, organizat de Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România, în aceeași incintă, șapte luni mai târziu. „*Nicolae Coman – 80*” a fost o adevărată sărbătoare a artei, când maestrul, artiștii și publicul s-au delectat în ambianța plină de muzică și poezie. La câteva luni, despărțirea, cu muzica îngerească a coriștilor, în capelă...

„Oameni ca maestrul Coman ar trebui să fie nemuritori dacă s-ar putea...” era gândul pianistei Carina Aghenie, când finalul a venit pe neașteptate, izbindu-ne și trezindu-ne cumva. Nicolae Coman aparținea României profunde, creatoare, trăitor sub o rară triadă: „Muzica, împreună cu poezia și cu pedagogia, a însemnat pentru mine sensul vieții”**.

Născut la 23 februarie 1936 în București, manifestând de timpuriu o dotare muzicală specială, Nicolae Coman

* „No. 14 plus minus”, Contemporary Music Journal, periodic online, 13 februarie 2017.

** Andra Frățilă, *Nicolae Coman la ceas aniversar*, în „Actualitatea muzicală”, București, nr. 5, mai 2016, p. 2.

a fost depistat la 12 ani ca talent promițător și dat spre instruire maestrului Mihail Jora, pentru educație muzicală. Admis la clasa de pian Florica Musicescu, a întrerupt studiile după scurt timp, consecința turnurii politice românești post-belice. A continuat aprofundarea disciplinelor teoretice, armoniei, creionând primele compoziții. A urmat Conservatorul bucureștean, îndrumat de marii profesori ai timpului. După finalizarea studiilor, folclorul a reprezentat o școală și o șansă oferită de destin. Nicolae Coman a devenit cercetător științific, această calitate presupunând „efectuarea unui număr important de expediții în principalele zone folclorice ale țării, unde culege un material etnografic impresionant. În felul acesta, intră în contact cu esența creației populare românești, din care își va constitui unul din izvoarele de inspirație pentru creația proprie”.* Din anul 1963 a devenit cadru didactic la Conservatorul „Ciprian Porumbescu” din București, la disciplinele armonie, contrapunct, compoziție, activitate ce a durat mai bine de cinci decenii. A fost unul dintre cei mai apreciați și respectați maeștri ai Conservatorului. „Era dintre cei puțini aleși. Cu el puteai vorbi despre toate subiectele. Nu o făcea pe atotcunoscătorul, dar se pricepea la toate și empatiza într-un mod inimitabil. El este profesorul care, având un student orb la compoziție, a învățat să citească în alfabetul Braille, pentru a-l putea ajuta pe student; care le era confident, duhovnic și le dădea bani să mănânce sau să se îmbrace mai bine studenților aflați la ananghie. El este compozitorul care a preferat reținerea intimă a cântului și explozia instantanee a emoției în lied, după cum el este poetul care a cântat, cu infinită sensibilitate, meandrele sufletului

* Lavinia Coman, *Nicolae Coman – schiță biografică*, note, p. 1.

modern în căutarea Absolutului.”* Impresionanta creație didactică cuprinde peste 3000 de teme, de armonie tonală, modală, modernă, rezolvate. A fost un profesor cu har, iubit, astăzi regretat.

Nicolae Coman a devenit membru al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România în anul 1962. A creat lucrări monumentale, dar și miniaturale, între care 100 de lieduri pe versuri din lirica românească și universală. A moștenit pasiunea pentru lied de la maestrul său Mihail Jora, acesta fiind genul îndrăgit de-a lungul întregii vieți. „Nicolae Coman și-a creat o artă poetică personală, un limbaj muzical propriu, cu structuri armonice complexe, originale, cu o melodică neomodală cu inserții de motive inspirate de cântecul și dansul popular românesc.”** A compus 30 de piese și în genul muzicii ușoare și jazz. Muzica maestrului s-a cântat și se cântă, iar proba timpului este dovada calității și a receptivității manifestate de public, dar și de artiști. A pătruns în circuitul public ca rod al inițiativei marilor interpreți, care au dorit să-i cante lucrările. „O compoziție adevărată solicită o interpretare adevărată. [...] Cei foarte performanți s-au apropiat singuri de muzica mea, în care au cunoscut împliniri muzicale călduros apreciate de public.”***

Domeniul paralel în care a creat Nicolae Coman a fost cel al poeziei, preocupare aproape zilnică. A scris versuri, fără întrerupere, de la 15 ani până ce a plecat definitiv. A cunoscut marea creație lirică universală și românească. Mihai Eminescu l-a însoțit din anul 1950 până în preajma

* Dan Dediu, *O evocare*, discurs la Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România, 1 noiembrie 2016.

** Veturia Dimoftache, *Nicolae Coman 80. Recital de muzică și poezie*, în „Actualitatea muzicală”, București, 5/2016, p. 4-5.

*** Veturia Dimoftache, *op. cit.*, p. 4.

apusului, iar Nichita Stănescu era o poartă deschisă mereu. Întreaga creație poetică este cuprinsă în cele 100 de caiete manuscrise*. Singurul volum publicat, *Poezii*, la Editura Meronia, a apărut în anul 2004. „La o viață de muzician, compozitor și profesor, s-a adăugat, în secret, mai bine de-o jumătate de veac de poezie. Astfel, prin vers m-am odihnit de muzică, iar prin muzică m-am odihnit de vers. E plăcut să ai, într-o carieră lungă, un loc de refugiu, numai al tău. Dar vine vremea când secretul nu mai poate fi păstrat decât prin publicare.”** Aceeași editură, prin Colecția „Biblioteca de cultură catalană”, a pus în circuit cele cinci volume de poezie catalană în traducerea și transpunerea maestrului. Nicolae Coman a inovat, expresia îngemănării celor două arte prin care s-a exprimat, muzica și poezia, fiind genul *poemuzica*. Maestrul vorbea despre spiritul poeziei dincolo de cuvinte și al muzicii dincolo de sunete.

În viața sa, cu perioade frământate, maestrul a avut parte de întâlniri providențiale, între cei aleși fiind Mihail Jora, Ion și Mariana Dumitrescu, dar și Lavinia Tomulescu, pianista care i-a devenit soție acum cinci decenii. Apreciată ca pedagog și, peste timp, ca muzicolog, Lavinia Coman a luat *în primire* un artist veritabil, original și nonconformist, desprins de Terra celor obișnuiți. Împreună, au format un redutabil cuplu de intelectuali autentici, de un rafinament și o profunzime exemplare. S-au potențat reciproc, deschizându-și noi orizonturi de cunoaștere, între care și cultura catalană. Au învățat limba catalană (maestrul urmând exemplul neobositei sale partenere), au mers în Catalonia, și-au făcut prieteni

* Maria Jeana Coman, sora maestrului, tehnoredactează în prezent creația poetică recentă (127 de poeme scrise în ultimele luni de viață).

** Nicolae Coman, *Poezii*, Editura Meronia, București, 2004, coperta 4.

acolo, iar maestrul, cu asupra-i de măsură, a tradus din marea poezie catalană. De curând, la evenimentul „Nicolae Coman – 80”, după audierea ciclului *L'ombra del Mar*, în interpretarea sopranei Alina Bottez, acompaniată de pianista Lavinia Coman, compozitorul a sărutat mâna soției sale, semn al prețuirii și recunoștinței. Acest gest, public rar, a grăit în sine, revelator. A fost omul esențelor, dovadă fiind apetența pentru miniatura lirică sau pianistică, pentru haiku.

Cuvântul cel mai adesea rostit de maestrul Coman era „fermecător” – pentru că simțea și savura farmecul tuturor celor văzute și nevăzute. A iubit viața, arta, natura, oamenii, tinerii și copiii. Era unul dintre rarii veritabili din elita culturii românești, un spirit superior. Ne-a părăsit și ne simțim părăsiți pentru că am pierdut un adevărat prieten, capabil să ne lumineze viața și activitatea. Dincolo de durerea despărțirii rămân recunoștința și, mai presus, bucuria de a fi fost contemporani cu acel spirit și acea energie benefică întrupate în ființa maestrului nostru drag, cel ce ne-ar putea transmite de dincolo:

*Nu-mi cereți să cânt
pe-o singură fire.
În viața voastră eu
sunt vântul,
care apare și pleacă
fără să dea explicații,
care moare într-un loc
și se naște într-altul,
fie și numai
pentru a goni, o clipă,
norii*.*

* Nicolae Coman, *op. cit.*, p. 18.

Nicolae Coman (Nicky)*

Ne-am întâlnit în mileniul trecut, în clasa I primară, la Şcolile Arhiepiscopale „Sf. Andrei” din Calea Călăraşilor din Bucureşti – actualmente teren viran. Eram sortiţi muzicii de către familie, familii ce s-au destrămat curând după Război. Cum-necum, străbătând fiecare în parte toate etapele de muncă şi mizerie ale copilăriei şi ale adolescenţei, ne-am regăsit după liceu bătând la uşa Conservatorului „Ciprian Porumbescu” (citeşte Universitatea Naţională de Muzică din Bucureşti), la un an diferenţă. Fiecare pe drumul său, separaţi de tot atâtea câte, de fapt, ne-au legat într-o prietenie de-o viaţă.

Se spune că odată cu dispariţia unui profesor dispare o bibliotecă. Nimic mai adevărat în cazul lui Nicolae Coman. Casa sa din mahalaua Delea Veche din care nu a emigrat niciodată, mai întâi trăind singur într-o cameră friguroasă, apoi în două, cu dependenţe permanent în curs de reamenajare, o casă dintr-o curte mai mult lungă decât lată, care, în sfârşit, după Revoluţie, i s-a retrocedat, aceasta s-a constituit în ani într-un imens depozit de cărţi achiziţionate fără încetare şi – mai ales! – citite cu o pasiune fără egal. De unde şi adevărata sa propensiune pentru cuvânt, literă şi vers.

* „Actualitatea muzicală”, Bucureşti, nr. 11, noiembrie 2016, p. 34.

Îmi vin în minte câteva fraze achiziționate din lecturi: „[...] *car les poètes mentent trop* [...]” sau: „vorba i-a fost dată omului spre a-și ascunde gândurile [...]”. Trecând și peste Zarathustra, și peste alții, stau și mă gândesc la câte și mai câte i-ar fi putut trece prin minte prietenului meu, care zeci de ani și-a petrecut toate nopțile într-un același fotoliu din Delea Veche, scriind fără încetare versuri albe și rimate. Nopti devenite un inepuizabil rezervor de verb. Câștigate prin veghe... (multe îți trec prin minte când îți dispar contemporanii, rând pe rând...).

Nicolae Coman a refuzat vehement zeci de ani să-și publice poeziile. A fost foarte zgârcit cu lumea, deși în fond era o natură generoasă. A educat cu o dăruire, talent pedagogic și strălucire intelectuală generații peste generații de studenți. Cursul său de armonie era de fapt un curs de cultură generală, de o aleasă consistență. Și-a publicat, după ani de tăcere, o selecție de poezii, încă în așteptare. Era un mare povestitor, un om al conversației. Își proiecta permanent propria lume în tot ceea ce făcea și îi cădea în mână. A fost, și mai ales pentru toți cei ce-l frecventau, un interlocutor excepțional, capabil să-și afirme interesul asupra orice, oricând; și nu oricum, ci cu o capacitate culturală (adesea poetică) și o strălucire aparte. Știa (aproape) tot; și dacă nu știa, improviza la fața locului ca nimeni altul. Putea dezvolta indefinit orice temă pusă în discuție; în *cuvânt*. A știut să-și modeleze viața și timpul exact așa cum a dorit, fără rabat. Un alt coleg, un fin ironist, spunea mai în glumă, mai în serios că ai nevoie de geniu ca să trăiești o viață întreagă fără ca să faci nimic. Să ți-o trăiești după propriile tale reguli și atât. Pare a fi o operă de geniu cu destul de puțini chemați. Adică, să-ți crezi integral propria viață privind în jur doar dacă simți nevoia; *dacă* simți nevoia.

Autism? – haida' de!... Cazul lui Nicolae Coman este altfel. A fost tot timpul în mijlocul lumii (mari?), aproape o viață întreagă în Conservator, în atenția tuturor, intersectându-se permanent cu toți și cu fiecare în parte și afirmându-și farmecul și originalitatea fără rezerve. Tributar zodiei Peștilor, era dăruit cu un talent muzical autentic. Nu a scris mult și aveam de multe ori impresia că mai ales în „timpul liber” (!); de care oricum a dispus berechet... A cules din jur și a experimentat în propria sa creație puțin din ideile estetice în uz la vremea sa (la vremea noastră). Și-a acordat o libertate absolută în creația sa: în fond, o treabă a fiecăruia și de care singur autorul dă seamă. Adevărata sa viață, i-aș zice vocația, i-a fost litera, sintagma, cuvântul, ideea, versul, poezia cu întregul univers inclus (inclusiv sunetul). A fost un om bun, un coleg și un prieten căruia îi vom simți cu toții lipsa. Dar numai Creatorul stabilește ordinea în care venim și plecăm din astă lume. Dumnezeu să-l odihnească în pace!

Nicolae Coman*

Renumerele internațional al Universității Naționale de Muzică București s-a clădit prin contribuția de mare valoare a măestrilor, care, de aproape două veacuri, au dăruit culturii muzicale românești capodopere și au cultivat afirmarea unor generații prețioase de artiști. Suntem nevoiți acum, ca la fiecare despărțire, când suferim mereu câte o nouă pierdere, să suportăm cu curaj o altă lovitură a destinului. Maestrul Nicolae Coman a fost unul dintre marile nume aparținând celei de a doua părți a secolului XX. Cu generozitate, cu un devotament plin de afecțiune pentru fiecare generație de studenți, a predat cu calm, atașament și pasiune Arta armoniei și Compoziției. Continuând pilda celor care i-au fost mentori, modele de măiestrie artistică, discipol al lui Mihail Jora, Leon Klepper, Florica Musicescu, Paul Constantinescu, asistent, încă din tinerețe, al lui Ion Dumitrescu, compozitorul și poetul Nicolae Coman a urcat treptele afirmării, ajungând până la gradul de profesor universitar, predând fără întrerupere, timp de peste o jumătate de secol, știința muzicii, oferind tinerilor, spre cunoaștere, evoluție și afirmare, tainele și exercițiul elaborărilor creatoare. Devenit o personalitate

* „Actualitatea muzicală”, București, nr. 11, noiembrie 2016, p. 34-35.

remarcabilă în contextul generației sale, membru de excepție al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor, maestrul Nicolae Coman s-a impus prin considerabila sa operă creatoare. Cu o personalitate aparte, s-a distins prin atracția nimbului poeziei, transformată în trăirile din lumea cântecului, a liedului, valorificând astfel multiple mijloace de comunicare cu contemporanii săi. Prin iubirea pentru arta și diversitatea exprimării ideilor, compozitorul s-a impus drept unul dintre cei mai însemnați creatori actuali de muzică vocală camerală, oferind, în cele șase decenii de activitate creatoare, colegilor săi de generație, discipoli, admiratori, interpreți, marile bucurii fără de moarte ale frumosului, viața trainică a imaginilor în care fiecare descoperă adevărul, înțelepciunea și iubirea. În domeniul vocal-simfonic, concertistic și în muzica de cameră, cu lucrări pentru vioară, violoncel sau muzică pentru pian, Nicolae Coman a fost un vizionar al lumii și visului, al devoțiunii și roadelor muncii fără preget. Versurile sale au stat la baza propriilor creații și a lucrărilor unor confrăți compozitori, valoarea traducerilor poetice reprezentând pentru Nicolae Coman un izvor nesecat de inspirație muzicală. Parteneri de destin, prieteni și ucenici, melomani, membri ai Universității Naționale de Muzică, ai Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor trăim cu regret această violentă și neașteptată despărțire, prin care devenim mai săraci, pierzând un mare artist.

Nicolae Gheorghiță

Maestrul Nicolae Coman și plecarea în țara de „dincolo”*

În slujba de înmormântare a preotului consemnată de manuscrisele din perioada bizantină, în canonul lui de întâlnire cu Cerul se spunea astfel: „Noi, de mergem dintr-o țară într-altă țară, avem nevoie de călăuzire. Ce să facem când ne vom duce în țara pe care nicidecum n-o cunoaștem? Multe călăuze îți trebuie ție, suflete, atunci, multe rugăciuni trebuie să meargă împreună cu tine, ca să păzească sufletul până să ajungă la Hristos și să zică către Dânsul: Aliluia!”

În definitiv, Maestrul a plecat, după cum ne spune codicele bizantin și după cum Domnia Sa însuși mărturisea într-un dialog realizat acum ceva ani de Mirela Zafiri, într-o țară de „dincolo” pe care și-o asumase, ca parte a libertății sale creatoare și a noastre, ca ființe create, cu mult înainte de călătorie. O călătorie la capătul căreia a ajuns, împlinind promisiunea Mântuitorului adresată unui ales dintre pământenii: „Astăzi vei fi cu Mine în Rai, în Împărăția Cerului!”

Cred că nu avem cuvinte mai frumoase pentru profesorul, poetul, compozitorul și traducătorul excelent din lirica catalană, remarcabilul dascăl al Universității noastre,

* „Actualitatea muzicală”, București, 11, noiembrie 2016, p. 35-36.

prietenul pe care l-am admirat și l-am iubit, pe care îl admirăm și îl iubim cu toții; pentru că, în definitiv, oamenii nu se conjugă niciodată la trecut, ci întotdeauna la prezentul continuu! Și oricât de greu ar fi momentul de astăzi, tot din cuvintele acestea trebuie să ne încurajăm, amintindu-ne de cuvântul Sfântului Apostol Pavel, care spune atât de minunat: „Și de trăim, și de murim, ai Domnului suntem!”

Maestrul Nicolae Coman nu a fost străin niciunui dintre noi. Sigur că parte din cei prezenți l-ați văzut în vremea cununiei lui, v-ați bucurat cu bucuria lui și ați plâns la întristarea lui. Sigur că parte din clipele vieții noastre, mai mult sau mai puțin, s-au împletit cu secunde de viață ale sale. Rude, prieteni și ucenici ne aflăm alături să punem inimă lângă inimă, ca să mărturisim lui Dumnezeu că l-am iubit, că l-am respectat, că nu ne-a fost indiferent.

Și aș mai avea ceva de adăugat: sunt puține vocații pe care Dumnezeu ni le îngăduie pe pământ! Unele aduc mărire, altele aduc bani. Profesoratul și cercetarea, ca descoperire și creație, aduc adevărul, te așază de la catedră în Catedrală și din catedrală în Împărăția cerurilor, lucrul cel mai binecuvântat pe care un suflet, care își împlinește vocația, îl împlinește ca atare. Maestrul Nicolae Coman știa foarte bine acest lucru! De aceea, îndrăznesc să spun că s-a mutat din catedrala pământească în catedrala cerească.

La vreme de sărbătoare, în chiar ziua praznicului Sfinților doctori fără de arginți Cosma și Damian și cu exact șapte zile înaintea Soborului Sfinților Arhangheli Mihail și Gavriil, Maestrul Nicolae Coman pornește către cer cu un dureros ecou. Desigur că ne va fi mai greu la întoarcerea acasă. Dar vreau să avem împreună convingerea și credința că nu îl ducem pe un ultim drum, ci spre puntea săpată în pământ, pentru ca Cerul să îl primească. Dacă

ochii noștri duhovnicești ar mai fi atenți la cele ce se întâmplă, am vedea că, odată cu fiecă groapă săpată în pământ, o fantă de lumină sfărâmă tristețea cerului, luminând și tristețea noastră.

Îi mulțumim Maestrului Nicolae Coman pentru lecția deplină a vieții, pentru marea discreție, demnitate umană și profesională a Domniei Sale! Și îl rugăm pe Bunul Dumnezeu să aibă grijă de el, să îl odihnească cu dreptii, iar familiei și nouă să ne dea har spre mântuire și mulțumire pentru bucuria că am avut șansa să ne petrecem împreună pe acest pământ! Amin și Dumnezeu să îl ierte și să îl odihnească!

La despărțirea de Nicolae Coman*

A plecat dintre noi, sper că într-o lume mai bună (pentru el), Niki Coman. Ne cunoșteam aproape de o viață. Făceam parte din aceeași generație, să-i spunem cea a anilor '60 din secolul trecut. El a terminat Conservatorul din București (actuala Universitate Națională de Muzică) în anul 1960, iar eu trei ani mai târziu. A fost coleg de promoție cu Mihai Mitrea Celarianu, Alexandru Hrisanide, Gheorghe Costinescu, cu Cornel Dumbrăveanu și Doru Drăgulescu. Dar, în același timp, am fost, împreună cu Al. Hrisanide, Richard Oschanitzky, Corneliu Cezar, Mihai Moldovan și Cornelia Tăutu, studenții clasei de compoziție a reputatului profesor Mihail Jora. Îmi aduc aminte că ascultam împreună cu el (la mine acasă) muzică modernă interzisă pe atunci în România comunistă (1958-1963).

Nicolae Coman a fost (vai, o spun asta la timpul trecut!) nu numai un apreciat compozitor, dar și un remarcabil poet. Încă din perioada studenției, s-a evidențiat acest dublu talent al său, apreciat și de unii literați. Cazul era asemănător cu cel al lui Corneliu Cezar (compozitor, poet și pictor) și Corneliu Dan Georgescu (compozitor, pictor și, mai recent, realizator de videoclipuri muzicale).

* „Actualitatea muzicală”, București, 11, noiembrie 2016, p. 36.

Nu puțini sunt compozitorii din generațiile mai tinere care au scris muzică pe versurile lui Nicolae Coman. Din punct de vedere al creației componistice, genul lui preferat era liedul.

A avut o carieră universitară prodigioasă și îndelungată, ca profesor de armonie și contrapunct la Conservatorul din București. Multe promoții de studenți au profitat de îndrumarea, cu multă competență, a profesorului universitar Nicolae Coman. Pe lângă toate acestea s-a remarcat și prin eleganța, noblețea și erudiția sa exemplară. Discuta, cu toată autoritatea, despre cărțile de literatură, operele de artă plastică, tratatele de filozofie sau despre capodoperele cinematografice. Mi s-a alăturat prietenește în marele meu necaz.

A fost sărbătorit, de curând, cu ocazia împlinirii a 80 de ani. Dar iată că, pe neașteptate, timpul șederii lui în trup s-a oprit în loc.

Dragă Niki, dezleagă-te, cât mai repede, de această lume și zboară cât mai departe!

Dan Dediu

O evocare*

Nicolae Coman, profesorul, compozitorul și poetul, știa puterea sunetului, puterea cuvântului, dar și puterea tăcerii. Când vorbea, parcă sculpta în idee. Cunoscând borpenele de energie ale discursului, știa să le pună în valoare prin gesturi parcă rituale, prin cuvinte alese și prin zâmbetul său adolescentin și fermecător. Știa că orice elimini din vers, din muzică și din idee nu face decât să le întărească, ieșind astfel, prin elementele lipsă, mai fortificate și mai apte de comuniune. Era dintre cei puțini aleși. Cu el puteai vorbi despre toate subiectele. Nu o făcea pe atotcunoscătorul, dar se pricepea la toate și empatiza într-un mod inimitabil. El este profesorul care, având un student orb la compoziție, a învățat să citească în alfabetul Braille, pentru a-l putea ajuta pe student; care le era confident, duhovnic și le dădea bani să mănânce sau să se îmbrace mai bine studenților aflați la ananghie. El este compozitorul care a preferat reținerea intimă a cântului și explozia instantanee a emoției în lied, după cum el este poetul care a cântat, cu infinită sensibilitate, meandrele sufletului modern în căutarea Absolutului. Pasăre de noapte, trăitor marcat în adânc de farmecul Selenei, nativ din zodia Peștilor, senzitiv și

* „Actualitatea muzicală”, București, nr. 11, noiembrie 2016, p. 35.

vizionar, maestrul Coman a pășit fulgerător într-o lume în care rămâne cu un ochi ațintit spre noi, ochiul minții și al amintirii. Cum ar spune Eminescu: „Dacă treci râul Selenei se face pare că sara/ Deși-ntr-a soarelui lume eternă noapte nu ține./ E-o sară frumoasă – adormită deși este ziua”.

Într-o după-amiază de la finele anilor '80 aveam practică la compoziție, pe care o făceam cu maestrul Nicolae Coman. Îmi dăduse ca temă să citesc poeziile lui Saint-John Perse, Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale și *Estetica* lui Pius Servien. Discutam despre ele și apoi i-am arătat ceva compus de mine. Mi-a spus imediat: „Scrii notele prea urât! Bobul nu trebuie scris așa de mic! Uită-te la Bach sau la Mozart! Fac bobul mare, ca să se-nțeleagă și să aibă spor la scris. Nu ai spor la scris dacă faci bobul mic. Te poticnești!” Mi-am dat seama, încercând să fac după cum mă sfătuisese, că maestrul Coman avea dreptate. Odată cu maestrul dispare o lume de idei mirifică, un mod de viață și o conștiință agilă, o știință aproape ezoterică de a simți viața și de a o valoriza. Nouă, celor care l-au cunoscut, cred că ne-a transmis câte ceva din ceea ce avea de dat: ne-a făcut să înțelegem importanța unei forme de viață înaltă, ne-a făcut să înțelegem ce înseamnă duhul poeziei, dar și forța ei în modelarea caracterului și a minții.

Tot vorbind, atunci, la acea oră de practică componistică, se înserase pe nesimțite. Am dat să aprind lumina. La care maestrul Coman mi-a spus: „Stai, știi haiku-ul lui Nichita?” Nu-l știam. Și atunci, mi l-a recitat, cu superb ton șoptit: „Întunecând întunericul/ Iată porțile/ Luminii”.

ICONOGRAFIE



Maestri ai Conservatorului bucureștean
(Nicolae Coman, Lavinia Coman, Vasile Iliuț, Alexandru Leahu,
Liana Alexandra, Petre Crăciun, Veturia Dimoftache *et alii*)
în compania alumnilor promoției 1994



Râmnicu Vâlcea, 2012



Cu soprana Alina Bottez pe scena Sălii „George Enescu”
a Universității Naționale de Muzică București (2015)





UNIVERSITATEA
NAȚIONALĂ DE
MUZICĂ
BUCUREȘTI

Sala Dinu Lipatti

Sâmbătă, 18 aprilie 2015, orele 18,30



Dialoguri culturale româno-catalane

ALINA BOTTEZ – SOPRANĂ
LAVINIA COMAN – PIAN
NÚRIA BUSQUET I MOLIST – POETĂ
NICOLAE COMAN – COMPOZITOR
IERONIM BUGA – PIAN

*În program poezii de Miquel Martí i Pol și Carles Duarte,
cântece populare catalane și lucrări muzicale de Nicolae Coman (p.a.a.),
George Draga, Enric Granados, Frederic Mompou, Xavier Montsalvatge,
Ferran Obradors și Josep Rodoreda*



În compania pianistei Luiza Borac
(2015, foaierul Ateneului Român)



Lavinia Coman și Nicolae Coman

**Horezu Summer
Music Academy**

by
Irina Șațchi
Cultural Association
24 iulie - 3 august 2016



Georgeta Stoleriu - canto
Alina Nauncef - vioară
Viniciu Moroianu - pian
Octavian Lup - violoncel
Lavinia Coman - pian
Carmen Enescu - pian
Elida Țițopan - flaut
Cosmin Hârșian - clarinet
Nicolae Coman - compoziție și
analiză de partituri
acompaniament asigurat de
Carina Aghenie

Parteneri:

SC Piano-Haus SRL
Primăria Orașului Horezu
Casa de Cultură „C. Brâncoveanu”
Liceul „C. Brâncoveanu”



**Horezu
Summer
Music
Academy**

**24 iulie-
1 august
2015**

Canto
Georgeta Stoleriu

Vioară
Daniel Podlovschi
Alina Nauncef

Violoncel
Marin Cazacu

Pian
Viniciu Moroianu
Lavinia Coman
Carmen Enescu

Flaut
Elida Țițopan

Compoziție
Nicolae Coman

**Acompaniament
asigurat de:**
Verona Maier
Carina Aghenie

Asociația Culturală
Irina Șațchi

Înscrieri până la data de
20 iunie 2015

irinasatchi@yahoo.com
0741792312 0752806086

Parteneri:
Primăria Orașului Horezu
Casa de Cultură Constantin Brâncoveanu
Liceul Constantin Brâncoveanu



Alături de Dorina Arsenescu și Georgeta Stoleriu (2015)





Nicolae Coman și Dorina Arsenescu (Râmnicu Vâlcea, 2015)





Dorina Arsenescu, Viniciu Moroianu, Lavinia Coman,
Nicolae Coman, Georgeta Stoleriu, Carmen Botezatu-Enescu



Dorina Arsenescu, Lavinia Coman,
Carmen Botezatu-Enescu și Nicolae Coman

UNIUNEA COMPOZITORILOR ȘI MUZICOLOGILOR DIN ROMÂNIA

Aula Palatului Cantacuzino

Luni, 28 martie 2016, orele 18.00

EVENIMENT ANIVERSAR
NICOLAE COMAN 80

Recital de muzică și poezie

PARTICIPĂ

Bianca MANOLEANU - soprana

Alina BOTTEZ - soprana

Claudia CODREANU - mezzosoprana

Ema PROFIRESCU GEAMANU - pian

Diana VODA NUTEANU - pian

Lavinia COMAN - pian

Ana Maria IOAN - pian

Remus MANOLEANU - pian

Nicolas SIMION - saxofon

Sorin ROMANESCU - chitara

Silviu GEAMANU - recitator



Aula Palatului Cantacuzino (2016)



În studioul Radio România Cultural împreună cu Lavinia Coman, saxofonistul Nicolas Simion și Sorina Goia



Bianca-Luigia Manoleanu și Remus Manoleanu



În compania alumnilor promoției 1981 (2016)



Gabriela Scabra, Constantin-T. Stan și Nicolae Coman



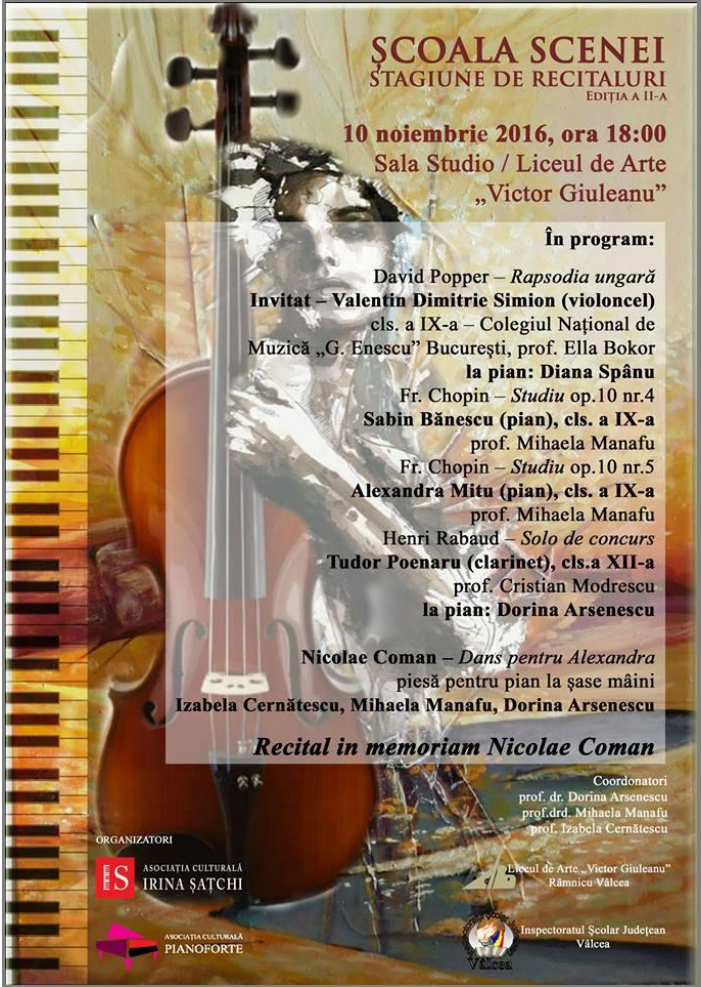
La taifas cu alumnii promoției 1981



Nicolae Coman în mijlocul foștilor învățăței
din promoția 1981



Alături de Crinela Meteșan-Gorgăneanu



ȘCOALA SCENEI
STAGIUNE DE RECITALURI
EDIȚIA A II-A

10 noiembrie 2016, ora 18:00
Sala Studio / Liceul de Arte
„Victor Giuleanu”

În program:

David Popper – *Rapsodia ungară*
Invitat – Valentin Dimitrie Simion (violoncel)
cls. a IX-a – Colegiul Național de
Muzică „G. Enescu” București, prof. Ella Bokor
la pian: Diana Spânu
Fr. Chopin – *Studiu* op.10 nr.4
Sabin Bănescu (pian), cls. a IX-a
prof. Mihaela Manafu
Fr. Chopin – *Studiu* op.10 nr.5
Alexandra Mitu (pian), cls. a IX-a
prof. Mihaela Manafu
Henri Rabaud – *Solo de concurs*
Tudor Poenaru (clarinet), cls. a XII-a
prof. Cristian Modrescu
la pian: Dorina Arsenescu

Nicolae Coman – Dans pentru Alexandra
piesă pentru pian la șase mâini
Izabela Cernătescu, Mihaela Manafu, Dorina Arsenescu

Recital in memoriam Nicolae Coman

ORGANIZATORI

**ASOCIAȚIA CULTURALĂ
IRINA ȘATCHI**

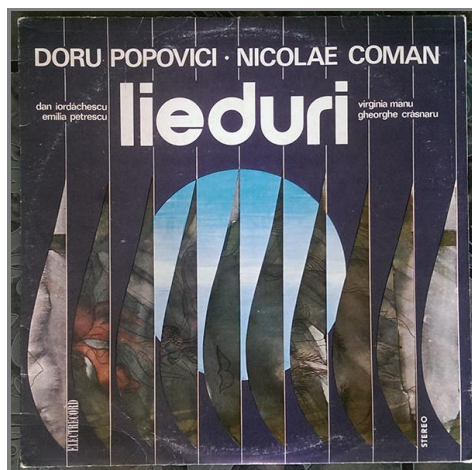
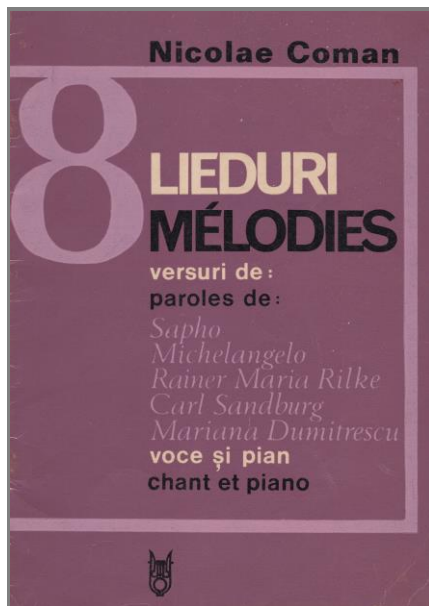
**ASOCIAȚIA CULTURALĂ
PIANOFORTE**

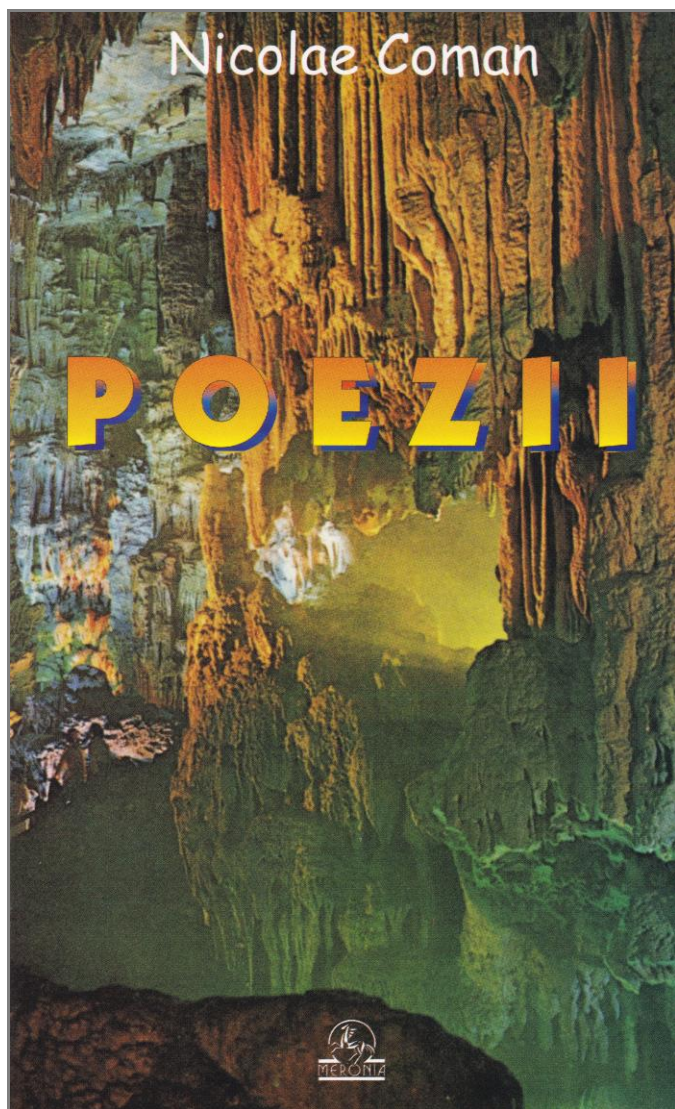
Coordonatori
prof. dr. Dorina Arsenescu
prof. dr. Mihaela Manafu
prof. Izabela Cernătescu

Liceul de Arte „Victor Giuleanu”
Râmnicu Vâlcea

Inspectoratul Școlar Județean
Vâlcea

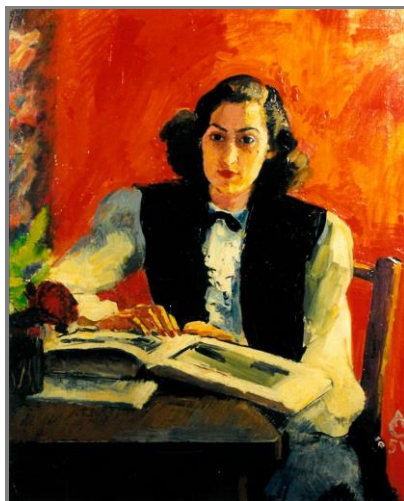
Liceul de Arte „Victor Giuleanu” din Râmnicu Vâlcea:
Recital in memoriam Nicolae Coman







Soprana Mirela Zafiri



Poeta Mariana Dumitrescu în viziunea lui Alexandru Ciucurencu