

CREAȚII

Liedul în creația lui Nicolae Coman¹ *Trei cântece pe versuri de Sappho*

Constantin-Tufan Stan



Prin orizontul larg, afectiv și ideatic, pe care muzica îl reconstituie artistic în conștiința melomanului, corespondența sa cu imaginea poetică propriu-zisă a reprezentat 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-

¹ Excursul meu analitic reprezintă un modest omagiu adus profesorului, compozitorului și poetului Nicolae Coman, căruia i-am fost devotat învățăcel la Conservatorul de Muzică bucureștean. Maestrul, purtat, de curând, de luntrea lui Caron peste apele întunecate ale Styxului, a rămas viu în inimile foștilor săi discipoli, care i-au frecventat cu entuziasm cursurile – adevărate experiențe inițiatice –, marcate de un desăvârșit profesionalism, responsabilitate didactică și har pedagogic.

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, recităriile 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 limbajului 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 timbrica sa complexă, dar și „ca răsnet 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-mi propun să fac 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. Doresc să relev doar câteva dintre criteriile care m-au susținut și călăuzit în alegerea și analiza creației camerale de

lied a compozitorului Nicolae Coman, precum și metoda elaborării. Atrag 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 transmis².

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. Voi sublinia, pe parcursul analizei, la momentul oportun, muzicalitatea specifică, intrinsecă a poemelor.

M-am străduit să surprind, 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, mi-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 cuvântul³. Am

² „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)

³ „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 sunetele 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 modurile posibile) –, mai departe, de formule melodice, armonice, cadențiale etc., etc. Vom numi «imagini sonore» reprezentările acestor elemente.” (Bentoiu 1973, 18-19)

relevat, în majoritatea cazurilor, aceste elemente inerente unei realizări sincretice, pentru a crea o imagine unitară a liedurilor.

Trei cântece pe versuri de Sappho

Cele trei fragmente poetice *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”⁴.

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, 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).

⁴ 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, întrețesute 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 – nota mea, C.-T. Stan] – 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).

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 debordant⁵.

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*⁶

Iată schema strofei sapphice:

1. ⊥ U-Ú | ⊥ UU ⊥ U-Ú

2. ⊥ U-Ú | ⊥ UU ⊥ U-Ú

Repetarea de trei ori a versului endecasilabic.

3. ⊥ U-Ú | ⊥ UU ⊥ U-Ú

4. ⊥ UU | ⊥ Ú

Adonicul, versul final, încheie strofa.

Speculând capacitatea versurilor de a crea o anumită atmosferă, putem schița o analogie cu impresionismul muzical

⁵ „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 poezii de tragedie l-au învățat de la ea.” (Plutarh, *Despre muzică*, în Pippidi 1970, 434)

⁶ Versiune românească de Alexandru Andrițoiu și Dimos Rendis.

și literar⁷. 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 logoedică predomină⁸. 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 5P ce sugerează isonul cimpoiului. Pe acest fundal cu caracter evocator, vocea sopranelor 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.

Ex. 1

⁷ Vezi *Egloga* lui St. Mallarmé, dedicată zeului Pan, transpusă muzical de Cl. Debussy în *Preludiu la după-amiaza unui faun*.

⁸ Piciorul metric logoedic rezultă din combinarea ritmului dactil (o silabă accentuată + două silabe neaccentuate) cu cel trohaic (o silabă lungă urmată de una scurtă).

Pianul reia motivul expus de către voce, transfigurat, în registrul acut, ca un ecou tremurat al apei, reluare ce totalizează totalul cromatic rezultat din rezonanța naturală a cvintei inițiale Fa – Do⁹.

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.

The image shows a musical score for piano and voice. The first system is marked *mf* and features the lyrics "Cin - ta sou - ples,". The second system is marked *largamente* and *a tempo*, with lyrics in Romanian: "Pe la - curi sim - ple de - tren - do - ri um - bri" and in French: "Un sim - ple a - bri per - du sous la treille à - ro". The score includes dynamic markings *p con calore* and *ppp*. At the bottom, it lists the Romanian version by Alexandru Andrițoiu și Dinos Rendis and the French version by Liانا 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 concludiv, conține germenul poetic și muzical al continuității ciclului. Astfel, pe plan muzical, prelungirea armonicelor 3, 4 și 5 ale sunetului Mi, în cadența finală a

⁹ „Se desprinde de-aci 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*).

Somnolenței, reprezintă elementul de legătură cu liedul următor.

The image shows a musical score for a piece titled 'Somnolenței'. It consists of two systems of music. The first system features a vocal line with lyrics 'bi - vite - a' and 'Som - nul cet - no' and a piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings 'pp' and 'ppp'. The second system continues the vocal line with lyrics 'dul - ce - lea' and 'irrealmente ma sonora', with piano accompaniment marked 'ppp'. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

Ex. 4

Cântec, care debutează cu o scurtă introducere pianistică, reluând sonoritățile lidice din *Somnolență* amplificate imitativ, sugerează 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 arpegiate 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.



O gra-ți-oa - să pă - du - re Pli-nă de meri. Din al -
Quel-le fo-rêt gra-ci - eu - se Que ces pom-miers! Des au-

Ex. 5-6

Ultimul lied al ciclului, de dimensiuni mai ample, reprezintă corolarul întregii desfășurări poetice și muzicale¹⁰. Pe plan poetic, în cadrul decorului livezii cu meri, este redată imaginea fetei nemăritate, învăluită de paradoxul neputinței atingerii sale, fiind asemuită unui ispititor măr rumen așezat la marginea crengii:

*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, șagalnică și ironică în același timp. În aceste versuri, „poeta se apropie de vorbirea

¹⁰ „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)

curentă și adeseori folosește o ironie fină și un umor discret” (Demetrios 1935). 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 fluiet¹¹. Vocea realizează o amplă melismă, pe silaba *Ay*, cu rezonanțe de buciom, 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:

Ex. 7

¹¹ Cântec de fluiet din comuna Dăbâca.

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:

7

8

Ex. 8 a 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 structurarea dramaturgică 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 poetic¹².

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 pasăre¹³. 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 expresive¹⁴:

¹² 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).

¹³ Nicolae Coman utilizează în creația sa, aidoma lui Messiaen, transcrieri fidele de cântec de pasăre.

¹⁴ Pentru comparație, vezi Mihail Jora, *Cântec din fluier*, pe versuri de Tudor Arghezi, unde este folosit același procedeu.

A - se - zat la mar-gi-neo
Qui sou-rit au bout de la

Cren - eil,
bran - che,

pp

The image shows a musical score for Ex. 9. It consists of two systems. The first system has a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The vocal line has lyrics in French: "A - se - zat la mar-gi-neo" and "Qui sou-rit au bout de la". The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The second system continues the piano accompaniment, starting with a piano (*pp*) dynamic marking. The vocal line continues with lyrics: "Cren - eil," and "bran - che,".

Ex. 9

Poliritmia, prezentă 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 modalitate de a potența etosul popular românesc. Desfășurările ritmice sunt asimetrice și în concordanță cu textul poetic, aidoma 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*:

La tels - re Fu - me - gâ - li - nă - tă -
tels blancs, Tout dou - ce - ment l'en - cens

ff

The image shows a musical score for Ex. 10. It consists of two systems. The first system has a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff. The vocal line has lyrics in French: "La tels - re Fu - me - gâ - li - nă - tă -" and "tels blancs, Tout dou - ce - ment l'en - cens". The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The second system continues the piano accompaniment, starting with a fortissimo (*ff*) dynamic marking. The vocal line continues with lyrics: "tels blancs, Tout dou - ce - ment l'en - cens".

Ex. 10

Bibliografie

Bentoiu 1973 = Pascal Bentoiu, *Deschideri spre lumea muzicii*, Editura Eminescu, București.

Demetrios 1935 = Demetrios, *Tratatul despre stil*, Traducere de C. Balmuș, București.

Greene 1947 = Theodore M. Greene, *The Arts and Art of Criticism*, Princeton.

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.

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.

SUMMARY

Constantin-Tufan Stan

The Art Song in Nicolae Coman's Work

Three Songs on Verses by Sappho

Nicolae Coman (1936-2016), one of the most prolific Romanian creators dedicated to the chamber genre (especially to the art song), claimed to be the stylistic descendant of the compositional universe of Mihail Jora, his great professor. Unity

of architectonic conception and of musical expression is the dominant feature of his cycle of Three Songs on Verses by Sappho, completed in 1969 (The Musical Publishing House of the Composers' Union, Bucharest, 1971). The compositional unity of the cycle is accomplished through the symmetry of the form (the monopartite middle song contrasts with the simple tripartite lied-form of the songs that flank it) and through the dramaturgic structure of the poetic texts, which contour the evolution of its generating elements sequentially.

Their poetic and musical substance, of an Impressionist vein, rich in suggestions of rhythmic and melodic chromatics, eludes the descriptive element, stripped of its meditative and evocative virtues. Placed in a sui-generis interference with the imagery in the poems, the sound flow, of an unusual euphonic resonance, reaches an astonishing equivalence (the composer's constant concern for matching the prosodic and melodic stresses is obvious), lending expressive nuances to the slightest details of the literary text.

The archaic atmosphere and the poignancy of the effluvia anchored in the sphere of Romanian folk melodies (the author suggests the drone sonorities of the bagpipe, the alpenhorn, the pipe, the lyre, as well as the bird song – quoted or stylised) are enhanced through the use of the Lydian mode, each time in a new melodic, harmonic and rhythmical context, however. Nicolae Coman's embrace of the widened concept of key, of neo-modal writing (Messiaen's Second mode), of the total chromatic, as well as his adoption of Enescu's principle of thematic transfiguration project his musical message onto the contemporary world – a priceless legacy for the history of Romanian music.