

CREAȚII

Elemente constructive și stilistice în creația pentru pian a compozitorului Nicolae Coman

Studii de caz: „Micul pian” și „Sonata a doua”

Ana Maria Ioan

Profilarea celor mai inedite traiectorii stilistice din a doua jumătate a secolului trecut reprezintă un punct de interes pentru muzicologii români de astăzi în vederea configurării generale a fenomenului muzical modern. Se pot remarca două orientări în muzica acestei perioade: păstrarea tradițiilor muzicale și nevoia permanentă de a experimenta. Sigur că stilul propriu fiecărui compozitor se distinge prin fuzionarea într-un mod personal a diferitelor sugestii stilistice și tehnici de scriitură cunoscute cu inventarea unor noi procedee. Tendințele de dobândire a unui limbaj personal avansat, conectat la realitățile muzicale ale vremii, s-au reflectat în mod deosebit în muzica pentru pian a compozitorilor noștri, cel mai complex dintre instrumentele muzicale oferind câmp deschis pentru experimente și inovații creatoare.

Altfel spus, muzica acestor creatori, reprezentanți de seamă a școlii componistice românești, se caracterizează prin aceeași chemare, într-o mai mică sau mai mare măsură, spre experiment și căutarea noului, fiind influențați de evoluția muzicii pe plan universal. Și pe plan autohton se pot observa

două atitudini: continuarea tradițiilor și afirmarea avangardismului.

S-ar părea că **Nicolae Coman** ar trece de partea tradiționaliștilor, continuând ideile și concepțiile maestrului Mihail Jora cu care a studiat compoziția. Totuși, acesta demonstrează că este un creator complex, prin diversitatea de procedee componistice folosite în opusurile sale. Fiind și un talentat poet, el caută permanent fuziunea completă între muzică și cuvânt. Chiar și atunci când cuvântul nu există, atenția pentru linia melodică este primordială. Prin această caracteristică se detașează de compozitorii generației sale. Eticheta de tradiționalism este, totuși, neveridică, deoarece Nicolae Coman și-a dedicat activitatea în cautarea noului în muzică, concepând chiar și un sistem muzical original intitulat sistem integral-armonic. Dacă melodia a fost o preocupare de bază în construcția muzicală, atunci și armonia a constituit un parametru la fel de important. Poate că ideea de avangardism este înțeleasă, astăzi, ca o rupere totală de orice principiu afirmat anterior. Dar Nicolae Coman a fost un vizionar, manifestându-și noutățile în muzică într-o manieră rafinată, elegantă, discretă, calități ce nu definesc doar stilul său muzical, ci și personalitatea sa.

Spre exemplu, lucrarea „*Micul Pian*” reprezintă unul dintre cele mai evidente și mai clare exemple unde se expune sistemul integral-cromatic, o inovație în domeniul armoniei propusă de compozitor. Piesa a avut ca sursă de inspirație o afirmație a maestrului Sergiu Celibidache, ce susținea că octava reprezintă totul și că dincolo de octavă nu mai este nimic. La această opinie, compozitorul Nicolae Coman se întreabă: „*Dar fără existența octavei rămâne ceva?*”¹. Astfel se naște „*Micul Pian*”, lucrare compusă în anul 1981 și tipărită în primul volum intitulat „*Piese pentru pian de compozitori români*” (Ed. îngrijită de Lavinia Coman. București, 1988). Ceea ce o face specială (dacă nu unică printre lucrările românești destinate pianului) este felul în care compozitorul găsește

¹ Nicolae Coman, *Notă de prezentare*, ms., București, 2016.

substanță muzicală într-un spațiu melodic foarte restrâns, astfel că toată lucrarea este scrisă între *do1* și *si1*, așadar într-un ambitus de septimă mare. Este scrisă pe o serie melodică dodecafonică. Altfel spus, lucrarea este dodecafonică, nu serială și se bazează pe o serie, urmată de o codettă, fiecare sunet din melodia dodecafonică devenind, apoi, figurație armonică pentru seria născută.

Exemplu nr. 1, măș. 1-10

The image shows a musical score for Example 1, measures 1-10. It is written in 3/8 time and consists of two systems. The first system is labeled "Seria" and "Andante cantabile e penseroso". It features a melodic line in the right hand with dynamics *mf*, *p*, *mf*, *p*, *mf*, *f*. The second system is labeled "Codetta" and features a melodic line in the right hand with dynamics *mf*, *p*, *mf*, *p*. The left hand is mostly silent in both systems.

Se poate vorbi despre un izomorfism, datorită acestei pedale ce expune continuu ritm de optimi. Despre forma piesei, compozitorul o cataloghează drept o arhitectonică originală, o structură creată din seria dodecafonică, ce dă naștere altor serii dodecafonice prin luarea fiecărui sunet al seriei transformat în pedală figurată, peste care revine acel *modulo 12*. Cu alte cuvinte, toată forma ce o particularizează e construită pe această serie care va apărea figurată ritmic în optimi. În momentul în care se termină seria de 12 sunete apare *codetta*.

Exemplul nr. 2, măs. 1-26

Fa, sunet al seriei devine apoi pedală pentru următoarea serie

Seria

Codetta

Mi, al doilea sunet al seriei

tranq. e molto espr.

pp sub.
falso

poco string

Figurația ritmică este încredințată basului și durează până se termină seria prin cumulum sunetelor de la bas și celor de deasupra lui. În momentul în care s-au cumulat cele 12 sunete, figurația se mută pe alt sunet. Melodia folosește în toate aparițiile inclusiv sunetul pedală. Se consideră a fi o pedală și nu un simplu bas repetat.

Există o logică a dezvoltării melodice legată de motivul inițial, forma lucrării nefiind gândită ca un proces continuu variațional.

Exemplul nr. 3, măș. 35-42

a tempo Dezvoltare melodică

cantando

Punctul cel mai dinamic pe simitua de trezeci doimi

Acord plasat pentru prima dată

dolce p precipitanda p f energico

Punctul culminant este creat după evoluția și dezvoltarea către clusterul din măsura 54. Climaxul propune cea mai disonantă armonie a întregii lucrări, împăcată, apoi, de revenirile seriei și de sfârșitul înseninat.

Exemplul nr. 4, măș. 53-73

Cromatism întors

Climax- Sculptură în cluster
Disonanțele cele mai puternice

p mf

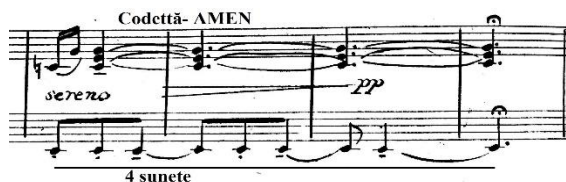
mf esp. p mf pp con timore

După modelul BACH

pov

Finalul acestei piese evocă o altă lume, fiind inspirată de modelul lui Bach. Seria are 8 măsuri urmate de un „amen” ca și codettă de 2 măsuri. Termină pe un *do* (impropriu spus *Do* major) și încununează lucrarea după ce sistemul armonic al piesei se consideră a fi eminentamente integral-cromatic. *Amen*-ul de încheiere trebuie gândit mai degrabă pe un simplu acord *do-mi-sol* decât ca un acord tonal de *Do* major, deoarece nu se poate vorbi de tonalitate în context dodecafonic, așadar atonal.

Exemplul nr. 5, măș. 80-83



Melodia epuizează totalul cromatic, fiind gândită extrem de riguros. Se poate afirma că este o demonstrație matematică. Totuși, dincolo de toată schema dodecafonică, melodia are o anumită expresivitate, lucru observabil din indicațiile propuse de compozitor la care se adaugă procesul de dezvoltare armonică ce are la bază un ambitus de septimă.

Din punct de vedere al dinamicii și al agogicii se poate observa că alternează indicații de *dolce*, *stringendo*, așadar de expresivitate, elan, cu melancolie sau precipitări. Observăm că deși lucrarea are numai 3 pagini, acestea abundă în indicații expresive. Dinamica nu este serializată. Însuși compozitorul afirma că „*pentru o melodie care este serie se cere o suprasolicitare cu expresivitate*”.¹

Pe lângă calculele muzical-matematiche extrem de interesante propuse de Nicolae Coman, trebuie observat un aspect esențial al lucrării. Aceasta reprezintă un *andante* cu diverse elemente de structură preluate din folclor. Compozitorul numește lucrarea „*Micul pian*” o lucrare în caracter popular, ca și lucrările lui Enescu, datorită acelei terțe mici găsite în

¹ Nicolae Coman, *Notă de prezentare*, ms., București, 2016

cântările folclorice mai primitive (spre exemplu, în cântarea numită bocet). De asemenea, infiltrază diferite tipuri de melisme (ex. măsura 41). Astfel, lucrarea reprezintă un creuzet unde se îmbină elemente dodecafonice cu acorduri tradiționale și cu redarea caracterului popular care e total de opus ideii de serialism.

Lucrarea evocă foarte bine ideea de îmbinare a unor lucruri distincte. Piesa conduce la principiul de *coincidentia oppositorum*, adică îngemănarea celor opuse, în cazul de față o muzică cromatică, cu un ambitus mic și clar de septimă, folosirea melodiei, armoniei și chiar a unor elemente rudimentare de polifonie, toate într-un caracter popular, folosirea sunetelor caracteristice modurilor diatonice. Tot compozitorul Nicolae Coman afirmă următoarele: „*Se știe că de la Bartók s-a descoperit că farmecul modalismului este de a strecura cromatisme în melodie care sunt din afara modului. Nu putem vorbi în această lucrare de așa ceva. Ba mai mult, lucrarea întărește ideea lui Anatol Vieru din «Cartea modurilor» care face analiza acestora prin procente, iar când ajunge la Modulo 12, Vieru afirmă că acesta este diatonic. Piesa, așadar, corespunde afirmației lui Vieru, originalitatea constând în modul în care sunt armonizate cromatic aceste moduri*”¹. Piesa poate fi privită ca o lecție privind acest sistem, o lucrare unică, interesantă, extrem de variată și expresivă.

Revenind la interesul compozitorului pentru folclor, trebuie menționat că acesta s-a manifestat de timpuriu în activitatea sa componistică. Poate și pentru că Nicolae Coman a lucrat la Institutul de Folclor și, în consecință, a avut contact direct, pe teren, cu toate informațiile necesare care l-au influențat, l-au inspirat și i-au ghidat traiectoria componistică. Sigur că, mai toți compozitorii români din a doua jumătate a secolului al XX-lea au fost atrași de folclor, pe care l-au găsit ca sursă extrem de fertilă în abordări originale muzicale. Problematika a constat în maniera în care este inclus acest folclor în lucrările lor muzicale.

¹ Nicolae Coman, Notă de prezentare, ms., București, 2016.

Compusă în anul 1969, **Sonata a II-a pentru pian** de Nicolae Coman, intitulată „**Noapte la Pădureni**”, face parte din lucrările timpurii ale compozitorului și are, de asemenea, ca sursă de inspirație folclorul. Aceasta e formată din două părți: prima se intitulează „*Ora Veche*”, iar a doua „*Cântecul bradului*”. Deși limbajul muzical este extrem de complex, plin de armonii moderne deosebite și originale, structura arhitectonică se păstrează în tiparele clasice ale formei de sonată.

Lucrarea are la bază anumite vechi cântece populare românești și diverse ritualuri păgâne: *ritualul mortului* cu cele douăsprezece jocuri obscene manifestate la priveghi, configurate în muzica autorului precum o modalitate de a crea o atmosferă specială și originală; un *cântec de brad*, în partea a doua a sonatei, care se intonează, de obicei, dimineața și care face parte din ceea ce Constantin Brăiloiu numea „*mort marriage*”¹, adică nunta mortului (dacă mortul este fecior sau fecioară), unde este adus bradul pe post de mire sau mireasă. La ritual participă chiar și domnișoare de onoare numite „*druște*”, ceea ce întărește și mai mult ideea unui alai de nuntă. Evenimentul se petrece după ce priveghiul s-a încheiat. De asemenea, în scenariul părții a doua, este inclusă și furtuna din noaptea respectivă, compozitorul propunând niște ritmuri foarte săltărețe, ce sugerează discret acel șir de ritualuri păgâne de la capul mortului. De precizat este că, aceste ritualuri există încă de pe vremea dacilor și doresc a simboliza puritatea celui mort și convingerea dacilor că moartea este eliberare, ba chiar prilej de sărbătoare.

„**Ora veche**” reprezintă partea întâi a lucrării ce a fost detașată de sonată și publicată ca piesă independentă cu titlul „*Die alte Stunde*” la editura Gerig din **KÖLN** în anii '70. Întâi a apărut într-un caiet de piese românești îngrijit de către Alexandru Hrisanide, compoziții care au fost ulterior cântate și imprimate pe disc de către Alois Kontarski în primă audiție. Această parte se inspiră dintr-un fragment de melodie arhetipală, reprezentând un pentatonic bitonic cu pendulare între *sol la si re mi* și *mi sol la si re*, adică între două poziții ale

¹ Conform mărturiilor lui Nicolae Coman.

pentatonicului, unul cu finalis-ul pe *sol* și a doua poziție cu finalis-ul pe *mi*. Un fel de pendulare între acordul *Sol* major și acordul *mi* minor. Acestea sunt tipice pentru zona Bihorului, pentru Valea Almăjului până la Pădureni și reprezintă melodii străvechi bazate pe pentatonic.

Concepută de compozitor ca un preludiu, partea I are la bază o celulă melodică simplă de terță mică descendentă, prezentă încă din primele măsuri. Ea evocă bătăile ceasului și constituie o introducere în atmosfera de elegie a întregii părți. Indicația de *tempo* este „*Andante rubato*”, măsura este de 3\4, unde pătrimea= 63:

Exemplul nr. 6, măs. 1-6

Sonata a II-a pentru pian
O noapte la Pădureni

I
Ora Veche

Nicolae Coman

The musical score shows the first six measures of the piece. The right hand part starts with a descending melodic line: G4, F4, E4, D4, C4. The left hand part provides a bass line. Dynamics and articulation are carefully marked. The first measure is marked 'lontano pp' and has a '3ta m' (third measure) and 'oblig' (obligatory) pedal marking. Subsequent measures show dynamics of 'p', 'mf', 'pp', and 'p'. The score is annotated with circled notes and arrows, highlighting the descending melodic line and specific articulation points.

De asemenea este de remarcat notația precisă a pedalei, cu precizarea că e obligatorie. Nuanța este notată distinct pentru fiecare segment metric: în prima măsură este „*pp*” însoțită de indicația „*lontano*” (tradus ca „*distant*”, „*îndepărtat*”), a doua măsură *crescendo* către „*p*” și „*mf*” în a treia măsură, pentru a se reîntoarce la „*pp*” în măsura 4, unde după ce acea celulă de ceas a fost prezentată monodic, va fi îmbogățită cu apariția celorlalte voci.

Tema reamintește de acel cântec pădurenesc ce l-a inspirat pe compozitor, fiind baza întregii construcții a părții I. Este adusă la măsurile 7-8, concepută pe baza unui pentatonic

și se va augmenta cu un cu un al treilea sunet și anume *do#*. Apare și un „*mf*” ce va duce către „*sfp*” în măsurile 6-7, iar la apariția celui de-al treilea sunet, *do#*, se va preciza indicația de „*pp dolcissime*”, pentru a întări caracterul expresiv al pentatonicului. De asemenea, apar clusterare la mâna stângă în măsurile 7-8.

Exemplul nr. 7, măs. 6-8

În măsura 9 se remarcă o imitație la vocea internă a ceea ce fusese expus anterior în măsurile 7-8 în *accelerando*. În măsura 10 se amplifică discursul la cvartă, revenindu-se la *tempo*, urmat brusc de *ritenuto* cu indicația de „*ppp espressivo*”. Se observă că celula de terță mică inferioară care imită ceasul este prezentă permanent în piesă, ca un motiv obsedant ce îmbracă diverse forme armonice.

Exemplul nr. 8, măs. 9-13

La măsura 14 observăm indicația „*Un poco piu mosso*” și „*delicato possibile*” în nuanța „*ppp*”. Celula de terță mică descendentă apare în registrul mediu, la vocea internă. Pentatonicul se mută la bas unde apare secunda mică, la

măsura 18, constituind celula faimoasă numită de Vieru *secundă mică terță mică descendentă*¹, tipică și pentru numele Enescu sau pentru muzica balcanică în general.

Măsurile 21-22 pregătesc culminația de la măsura 23 ce va avea indicația „*Pochissimo piu mosso*”. Discursul muzical se amplifică sonor, devenind din ce în ce mai încărcat, fiind realizat prin aducerea temei principale în trei octave paralele la unison în nuanța „*f*” cu indicația „*sopra sonoro*”, pe fundalul echilibrant al unor bași în registrul grav. La culminație, discursul este organizat pe 3 planuri muzicale, unde se regăsește același semnal de terță ce posedă la această tensiune, o nouă semnificație. În măsura 25 apare al patrulea sunet cu indicația „*Poco a poco a tempo*” în nuanța „*ff*”. Este propus un joc interesant de dinamică *crescendo-decrescendo*. De asemenea, în întreaga primă parte avem măsuri alternative de 3/4, 6/4, 7/4 sau 4/4 prezente și în culminație.

Exemplul nr. 9, măs. 22-25

The image displays a musical score for measures 22-25. It consists of two systems of staves. The first system (measures 22-23) features a piano staff with a treble clef and a bass staff with a bass clef. Measure 22 is marked with a tempo of *Andante* and a dynamic of *mf*. Measure 23 is marked with *Pochissimo piu mosso*, *f sopra sonoro*, and *CULMINATIE*. The second system (measures 24-25) continues with the piano staff marked *f largamente con espressione* and the bass staff marked *ff*. Measure 24 is marked with *Poco a poco a tempo*. The score includes various dynamic markings such as *mf*, *f*, *ff*, *p misterioso*, and *mf*. There are also tempo markings like *Andante*, *Pochissimo piu mosso*, and *Poco a poco a tempo*. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

¹ Conform afirmațiilor lui Nicolae Coman.

Coroana de la măsura 26 separă secțiunea mediană de revenirea la atmosfera de liniște și nostalgie de la început. La măsura 27 reapare celula simplă de terță mică inferioară, iar la bas un cluster însoțit de mențiunea „*lasciare vibrare*”, „*sons harmoniques*” în nuanța „*pp dolcissime*”. Discursul muzical este prelungit și augmentat. Apare un *glissando* pe clapele negre la măsura 37, întreaga parte încheindu-se cu o codă unde se regăsesc octave arpeggiate la mâna dreaptă și acorduri la stânga, ca sunetele unor clopote ce se sting treptat, nuanța fiind „*ppp*”.

Exemplul nr. 10, măs. 37-40

The image shows a musical score for the Coda section, measures 37-40. The score is in 2/4 time and features a piano (p) and very soft (ppp) dynamic. It includes a glissando on the black keys, a cluster of notes, and a long note marked 'longa'. The right hand plays arpeggiated octaves, and the left hand plays chords. Performance instructions include 'gliss. on blacks presto dim.', 'sons harmonique', 'm.g.', 'm.d.', 'cluster', and 'ton. S. oblig.'.

Întreaga primă parte reprezintă un proces variațional pe o celulă de terță mică descendentă. Are o formă deschisă, desfășurată. Variația se produce pe o celulă care e plimbată prin diferite registre cu diverse armonii și care anunță, de fapt, tema a doua din forma de sonată prezentă în partea a doua, care reliefează propriu-zis scena nopții la Pădureni. Această temă a doua constituie o melodie doinită autentică, un pentatonic bitonic cu cadențe frazelor la terță mică descendentă, ca și bătaia ceasului.

Partea a doua este intitulată „*Cântecul bradului*” având o formă de sonată cu cele două teme provenite din melodiile unor cântece arhaice. Prima reamintește de cântecul bradului „Brăduț-brad”, iar a doua, o temă extrem de veche pădurenească cu primul vers „*Peste toate satele, e senin ca laptele*”, lentă, cu caracter liric. Ca *tempo* propus regăsim indicația „*Presto*” cu măsura de 11/8 (3+3+3+2).

Exemplul nr. 11, măs. 1-4

II
Cântecul Bradului

Presto

3+3+3+2

pp

stacc.

p

4

(8).....

În introducere se prezintă un motiv modal cu acompaniament ostinato în registrul grav, în staccato, motiv caracteristic pentru toată partea a II-a. Prima frază cu cele două motive asemănătoare sunt expuse în nuanțele „*pp*” și „*p*”. În măsura 5 va apărea o celulă ce revine pe parcursul lucrării ca un leitmotiv, denumit motivul furtunii. Desigur, el va fi prezentat sub diferite maniere, având multiple semnificații. Această frază începută la măsura 5 conduce prin amplificarea discursului muzical la prezentarea primei teme din partea a doua a sonatei, celebra temă a bradului, cântec din repertoriul folcloric mortuar. Chiar și indicația dinamică „*molto crescendo*”, precum și accentele prezente oferă muzicii un caracter tensionant și misterios. Tema e adusă în „*fff, secco e tragico*”

Exemplul nr. 12, măs. 11-13

11

3+3+3+2

f

ff

fff secco e tragico

(8).....

Imediat după expunerea temei, compozitorul introduce în discursul muzical într-o manieră discretă motivul *Dies Irae*. După prezentarea temei întâi apare o secțiune de legătură între teme principale ale părții, prezentând sub diverse înfățișări melodico-armonice leitmotiv-ul prezent la început. Astfel, se observă de la măsura 20 că mâna stângă prezintă citatul în octave, urmând să se mute la mâna dreaptă. Este o atmosferă de tensiune permanentă. De asemenea, măsurile se schimbă rapid. Dacă la măsura 14 aveam 6/8, la măsura 20 avem 8/8, la măsura 21 10/8, la măsura 24 11/8 ajungând până la 15/8 la măsura 26. Se readuce la măsurile 33-34 motivul *Dies Irae*, de data aceasta la mâna stângă, sugerând o atmosferă mult mai încordată decât la prima expunere a acestuia.

Exemplul nr. 13, măs. 14-19, 32-37

PRIMA EXPUNERE 5

A DOUA EXPUNERE

Tensiunea discursului muzical prezent în a doua expunere menționată mai sus este întărită și de o formulă descendentă prezentată în octave la unison la ambele mâini la măsurile 40-43, având la bază motivul celulei generatoare, transpus pe diferite trepte. Se poate spune că o idee a punții apare la măsura 44 ce are la bază materialul sonor al aceluiași motiv. Acesta susține atmosfera de neliniște prin citarea celulei pe diferite trepte. Tot discursul muzical al punții este prezentat

În diverse ipostaze, iar țesătura muzicală este destrămată în multiple game modale ascendente, concise, rapide, ce se vor termina în suspensia unor pauze. Începe în nuanța *piano* cu indicația „*crescendo poco a poco*” ajungând la măsura 55 la forte urmat de un *piano subito* și *crescendo* împreună cu *accelerando poco a poco*. La măsura 56 apare un „*cÉdez*” și *decrescendo*, iar măsura 60 pregătește prin *poco ritenuto* și „*quasi campane*” apariția temei a doua, într-o atmosferă liniștită, de feerie.

Această melodie a temei a doua e armonizată de două ori, odată în expoziție și odată în repriză, bazându-se pe textul „*Peste toate satele, E senin ca laptele, Numai peste satul meu, E buraică și nor greu*”.

Tema e citată aproape identic în maniera în care se cântă în zona Pădureni, doar că melodia originală se deosebește prin faptul că se cântă cu mult mai multe ornamente, stilizând melodia prin reducerea acestora. Se remarcă la măsura 61, cu textul „*Peste toate satele măi, Peste toate satele măi, E senin ca laptele măi*”.

Exemplul nr. 14, măs. 61-66

TEMA A DOUA
Moderato espressivo

sa-a-te-e-le ma! Pes-te toa-te sa-te-le ma!

61 Pes-te toa-te sa-te-le ma!

pp dulcissime pp

E se-nin ca lap-te-le ma!

65 m.g.

După ce se anunță toată furtuna și expunerea cântecului bradului, cu tema muzicală „*Brăduț brad*” apare tema a doua care este un alt arhetip¹ pentatonic străvechi care apare, ca orice melodie folclorică, în circulație pe mai multe texte.² El propune o pendulare între un *Sol* major și *mi* minor. Dacă prima expunere lăasă impresia unui *Sol* major (impropriu spus *Sol* major, pentru că întregul muzical este pentatonic), finalul ideii muzicale sugerează tonalitatea *mi* minor.

Imediat după ce se expune această temă, ea reapare în măsura 66, la mâna stângă, în registrul mediu. Va fi reluată la măsura 69 pentru a treia oară și amplificată, cu indicația de „*pp lontano scintillando*”, în registrul acut. Ea este prelucrată în următoarele măsuri, atmosfera devenind din ce în ce mai agitată. Împreună cu tema prelucrată prezentă în octave, se poate observa de la măsura 72 prezența unor acorduri arpegiate la mâna stângă. Această atmosferă tensionată este destrămată, la măsura 78, de o gamă trilată ascendentă rapidă, în *ppp* „*quasi glissando volando*”, ce va aduce expunerea pentru ultima dată într-o nuanță specială „*pppp*” în registrul acut. Încheierea expoziției se realizează pe un *glissando pe* clapele negre ale pianului și un *sforzando subito* cu cele două mâini la extremele registrelor respective ce „distruge” atmosfera secțiunii precedente aducând dezvoltarea la măsura 89 în „*Presto*” în măsura de 8/8.

Este reprezentată scena unei nopți de sabbat și dansul ritualic, cu ritmuri stranii și pregnante. Dezvoltarea este bazată, în principal, pe elementele din materialul leitmotiv-ului, la care se adaugă această ritmică deosebit de pregnantă și caracterul ostinat.

Peste acest ritm, care este, de fapt, unul aksak, ce combină măsuri de 7/8 alternate cu 8/8, apar la mâna dreaptă

¹ De fapt, întreaga parte a doua este structurată pe aceste două arhetipuri melodice: primul este al cântecului străvechi de „*Brad brăduț brad*” și al doilea este un pentatonic specific în Valea Almăjului, zonei Bihor, dar și zonei Pădureni.

² Unul din ele fiind „*Peste toate satele, e senin ca laptele*”.

game cromatice ascendente expuse în terțe sau cvarte, care cer o tehnică pianistică foarte dezvoltată, fiind dificil de realizat expresiv. Importanța parametrului ritmic este esențială în această dezvoltare.

Exemplul nr. 15, măs. 86-107

DEZVOLTARE

The musical score for 'DEZVOLTARE' (Development) spans measures 86 to 107. It is written for piano and features several complex rhythmic and technical challenges. The score is divided into four systems:

- System 1 (Measures 86-92):** Starts with a glissando on the black keys. It features a 2+3+3 rhythmic pattern circled in black. The tempo is marked *f giocoso, ridicolosamente*. Other markings include *gliss. on black*, *2+3+3*, *2+3+3*, and *3+3+2 marcato*.
- System 2 (Measures 93-98):** Features a *p cresc. molto* section. A large black oval highlights a complex rhythmic passage. Other markings include *2+3+3*, *cluster*, and *ff*.
- System 3 (Measures 99-103):** Continues the *p cresc. molto* section. A large black oval highlights a complex rhythmic passage. Other markings include *2+3+3*, *gliss. on black*, and *ff*.
- System 4 (Measures 104-107):** Features a *cresc. molto* section. A 2-2+3 rhythmic pattern is circled in black. The section concludes with a *marcatissimo* section, also circled in black. Other markings include *2-2+3*, *cresc. molto*, *3+3+2*, and *ff*.

La măsura 110 apare motivul muzical ce sugerează fulgerul sau trăsnetul. El va fi reluat în măsurile 118-119.

Exemplul nr. 16, măș. 108-111, 116-120

108 *sempre ff*

Prima expunere 2

116 *ff*

A doua expunere

119 *mf cresc.*

stacc.

Toată vremea lanțul de terțe sau cvarte se suprapune pe melodia de la mâna stângă, ducând la o culminație structurată pe ritmul furtunii. Punctul de maximă tensiune apare tocmai la măsura 154 cu indicația „cantabile giubiloso”, urmat de o gamă modală ascendentă, ca un efect de *glissando*, cu rol de a se îndepărta de atmosfera dezvoltării ce se încheie apoteotic, pregătind repriza. Se prezintă în discant tema muzicală.

Exemplul nr. 17, măș. 151-157

151

PUNCT CULMINANT

cantabile, giubiloso

ff

3+3+2

lasciate vibrare.

gliss. on black

157

poco. rit.

decresc.

Repriza apare la măsura 158. Se remarcă iscusința compozitorului, care alege să apeleze la tehnica reprizei inversate, adică aducerea temeii a doua înainte a temeii I. Această temă a doua reamintește aceeași melodie „*Peste toate satele e senin ca laptele*”, dar îmbogățită armonic, astfel că discursul sonor e adus pe trei planuri. Compozitorul consideră că acest moment muzical reprezintă una dintre cele mai frumoase armonizări de pentatonic din toată creația sa. Ceea ce face specială această repriză este readucerea atmosferei liniștite a temeii a doua în *tempo* „*Moderato espressivo*” (unde pătrimea = 70). În cazul în care repriza ar fi fost adusă conform tiparului clasic, atunci starea de tensiune din dezvoltare s-ar fi prelungit prin aducerea temeii I tot într-un ritm alert. Însă, după atmosfera dezlănțuită a dezvoltării, prezentarea temeii a doua pare fi nu un iscusit procedeu de tehnică componistică, ci o dovadă a unui dezvoltat simț al echilibrului în muzică.

Exemplul nr. 18, măs. 158-163

Moderato espressivo $\text{♩} = 70$

REPRIZA INVERSATA Tema a doua

158 *p cantabile*

pp lontano, sognando

161 *m.f.* *m.d.*

163 3-3-2

Reapare motivul fulgerului la măsura 167 care este dezvoltat. Putem considera că este un fel de punte care conduce către tema I ce apare în oglindă, inversată. În repriză această punte are o întindere mai restrânsă decât în expoziție, bazată pe citatul leitmotiv-ului prezentat în octave la mâna stângă peste care apare motivul fulgerului expus anterior la măsura 109, sub o altă înfățișare melodică cu indicația „Vivo” în nuanța „*f molto sostenuto*”.

Exemplul nr. 19, măș. 166-172

Tema I este prezentă la măsura 182. Dacă în expoziție cântecul bradului era adus sub forma unui veșmânt armonic minor, acum cântecul este majorizat, așa cum se poate observa de la măsura 185 în „*ff giubiloso, con luminosita*”. Altfel spus, mâna stângă acompaniază această temă „*Brăduț brad*”, aducând motivul integral al celei germinative, iar după această expunere, vom regăsi motivul „*Dies Irae*” sub o formă senină, luminoasă.

Exemplul nr. 20, mäs. 182-193

După expunerea temei I se remarcă prezența codei în același ritm alert. Ea este construită pe elementele specifice secțiunii dezvoltătoare. Finalul se realizează pe sonorități de clopot cu cadența din ultimele două mäsuri, dedusă din motivul furtunii de la început, leitmotiv expus în octave la ambele mâini în registrele extreme ale pianului cu nuanța „*fff*”. E momentul care anunță încheierea ritualului și venirea dimineții.

Exemplul nr. 21, mäs. 214-217

În concluzie, *Sonata a doua pentru pian* de Nicolae Coman este o sonată specială, unică prin limbajul ei armonic extrem de sofisticat și prin structura ei melodică bazată pe cele două arhetipuri folclorice din ținutul Pădureni, zona Hunedoara. Este o sonată ce îi solicită interpretului o tehnică foarte avansată, precum și o măiestrită stăpânire a dozărilor sonore. De asemenea, pianistul trebuie să creeze o atmosferă de tensiune, găsindu-și apoi liniștea în momente expresive ale unor teme folclorice stilizate într-o manieră originală. Forma clară, armoniile tipice limbajului modern de secol XX, linii melodice cantabile și expresive ce alternează cu motive și celule muzicale scurte, ferme, pregnante ce devin leitmotive, folosirea unor procedee muzicale speciale (*glissando*-uri, clustere, etc.), pasaje pianistice de virtuozitate dificil de realizat tehnic, dinamica și agogica extrem de variată și rafinată, toate acestea și multe alte aspecte fac din *Sonata a doua* de Nicolae Coman o lucrare de maximă importanță din repertoriul pianistic românesc din a doua jumătate a secolului XX.

Bibliografie

Volume:

Anghel Irinel, *Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a II-a jumătate a secolului XX*, Ed. Muzicală, București, 1997.

Celibidache Sergiu, *Despre fenomenologia muzicală*, traducere de Anca Fronescu Editura Spandugino, București, 2012.

Coman Lavinia, *Pianistica modernă*, Ed. U.N.M.B, București, 2006.

Cosma Viorel, *Muzicienii din România-lexicon*, Ed. Muzicală, București, 2006.

Sandu-Dediu Valentina, *Alegeri, atitudini, afecte*, Despre stil și retorică în muzică, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 2013.

Sandu-Dediu Valentina, *Muzica românească între 1944-2000*, Editura Muzicală, București, 2002.

Sandu-Dediu Valentina, *Muzica nouă între modern și postmodern*, Ed. Muzicală, București, 2004.

Teodorescu-Ciocănea Livia, *Curente de gândire muzicală în secolele XX și XXI*, Ed. Muzicală, București, 2015.

Teodorescu-Ciocănea Livia, *Tratat de forme și analize muzicale*, Ed. Grafoart, București, 2014.

Vieru Anatol, *Cartea modurilor*, Ed. Muzicală, București, 1980.

Vieru Anatol, *Cuvinte despre sunete*, Ed. Cartea Românească, București, 1994.

Articole:

Sandu-Dediu Valentina, *Nicolae Coman: repere stilistice ale creației de lied*, în "Muzica", București, 1/1996.

Frățilă Andra, *Nicolae Coman la ceas aniversar*, în Revista „Actualitatea Muzicală”, nr. 5/2016.

Partituri:

Coman Lavinia (ed.), *Piese pentru compozitori români, Vol. 1*, București, 1988.

Coman Nicolae, *Sonata a doua pentru pian, ms.*, București, 1969.

SUMMARY

Ana Maria Ioan

**Structure and style in Nicolae Coman's piano works.
Case study: „The little piano” and „The 2nd Sonata”**

Tudor Ciortea stated, in one of his radio-tv shows, about Nicolae Coman (1936-2016), the following: “Amongst all young composers (...) he knows how to overtake the essence of poetry and put it in music in a straight and simple manner, without parade or sound congestions.” (February 1979). Nicolae Coman was a complex composer, always preoccupied with the perfect

fusion between music and poetry. His special attention for the melody is obvious not only in his songs but also in his piano works.

Nicolae Coman was, for a while, under the influence of great 20th century composers like Scriabin, Bartók or Messiaen, but he soon built his own original musical Universe, where one can notice a subtle fusion between the horizontal level of the melody and the vertical level of harmony. He creates a language of his own and he uses it all throughout his works, under the title of *absolute-chromatic system*. He is also under the influence of traditional music and the surprising world of musical modes. Harmony is very important for him, as it is sophisticated and complex. His works are a true statement of a national affiliation, continuing the glorious tradition of Mihail Jora, Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu or Tudor Ciortea. All these style features are also present in his piano works, from which I analyzed “The little piano” and “The 2nd Sonata”.