

PORTRETE COMONISTICE

Carmen STOIANOV

LIVIU COMES

“Noi vrem înapoi sufletul nostru și cântecul” - cu aceste cuvinte își încheia Liviu Comes, la 13 decembrie 1998, alocuțiunea de primire a înaltului titlu de Doctor Honoris Causa al Academiei de Muzică din Cluj - Napoca. Aceleași cuvinte sintetizează crezul muzicianului pentru care nu puține au fost, pe acest parcurs, opreliștile sau clipele de cumpănă. Nu puține au fost dubiile personale sau zonele de turbulență pentru destinul artei noastre în ultima jumătate de veac, de când Liviu Comes s-a afirmat în peisajul vieții noastre artistice.



Toate acestea au fost însă depășite de maestru cu inegalabilul său tact și cu acel suveran și inconfundabil calm olimpien pe care mulți i-l invidiază. Dar, în aceeași măsură și cu atât mai numeroase și pline de esența împlinirii sunt astăzi corolele bucuriilor unei vieți în care se regăsește - toarsă într-un fior de neascunsă vibrație - lumina tandrelor priviri ale maestrului aninate dincolo de zarea devenirii numeroșilor și pe drept recunoscătorilor săi discipoli.

Biografia sa artistică înlănțuie date, evenimente, întâlniri, mesaje de la și către tânăra generație..... Valul rememorărilor urcă la acel 13 decembrie 1918, când Liviu Comes se naștea în satul Șerel din Țara Hațegului. Readucerea în memorie a secvențelor copilăriei înseamnă pentru muzician reînvierea locurilor, a obiceiurilor sau a cântecelor

pătrunse de zestrea unei tradiții arhaice, zestre de cântec cu care compozitorul a știut să dăruiască tezaurul creației profesioniste românești.

La început violonist, apoi violonist și pianist, prezent pe afișul programelor Conservatorului din Târgu-Mureș, discipol al unor dascăli de excepție - Olga și Maximilian Costin, Zeno Vancea - Liviu Comes a ezitat mult - și era firesc să fie așa într-o vreme în care căutai siguranța unui loc de muncă! - între cariera de medic și cea de muzician. Cu toate că s-a format la Facultatea de Medicină din Cluj sub îndrumarea competentă a unor somități în domeniu, atât la Cluj cât și în refugiul sibian de după 1940, Liviu Comes a activat intens, fără întreruperi, ca instrumentist sau dirijor de orchestră, în câmpul vieții muzicale. Nici studiile la Facultatea de Filosofie, nici cariera medicală didactică, științifică sau spitalicească oferită de cetatea universitară a Clujului nu i-au deturnat gândul dintâi. Va absolvi, așadar, în 1950, cursurile clasei de compoziție ale maestrului Sigismund Toduță, maestru a cărui amprentă a fost decisivă pentru formarea ulterioară a compozitorului.

Omagiile pe care le-a adus în timp fostului său maestru stau mărturie pentru gândul de adânc și devenirea acestui reprezentant de marcă al "școlii clujene" la care s-a format și la a cărei statornicire și-a adus o contribuție substanțială.

Jaloane ale traiectului creator

Prin analizele pe care le-am făcut în urmă cu un deceniu în vederea redactării lucrării monografice dedicate vieții și activității compozitorului Liviu Comes, am avut prilejul de a cunoaște și urmări îndeaproape drumul creator al maestrului. Cu această ocazie am constatat că sfera multiplelor preocupări ale sale, de o "acută" diversitate, a nîmbat dar a și impietat asupra lucrărilor sale obstrucționând, la propriu, înmulțirea numărului acestora.

Pe biroul său au stat, mult timp neîntoarse, pagini ce-și așteptau includerea în șantierul de creație. Dar voința creatoare s-a impus, în ciuda timpului "furat" de orele de predare în sine și de cele acordate definitivării metodelor de a o face, în ciuda antrenării în zonele cercetării stilistice, a muzicologiei, în ciuda multiplelor atribuții de conducere la Conservatoarele din Cluj și București, în ciuda devastatorului volum de activități în cadrul Uniunii Compozitorilor sau a Ministerului Educației Naționale, în ciuda...

Jaloanele majore ale traiectului său creator stabilesc - cu inerente depășiri și imixtiuni stilistice - câteva perioade: ucenicia, zona lucrărilor de pronunțat modalism diatonic, modalul cromatizat și orientarea către total cromatic cu speculații seriale, a modalului cu tratare liber cromatică și, în fine, cea a regândirii arhetipurilor. În această ultimă perioadă compozitorul operează o sinteză, de mult gândită și pregătită: cea a motivelor arhetipale din a căror combinare rezultă filonul melodic.

Se conturează astfel un "val", avansând dinspre diatonic spre cromatic, cu vârf de impact în maniera serială și resorbție în arhetip asemenea tainicei și

nerostitei chemări de revenire spre limpeziri diatone. Dincolo de timpuri și maniere, modalismul rămâne suveran. Numitorul comun al tuturor acestor "stări" se nuanțează în patru idei majore: existența unei linii majore de folclor imaginar, prevalența unei gândiri diatonic - modale prea puțin "atacată" serial, concepție polifonică și armonie postimpresionistă în diferite grade de compactare.

Ucenicia artistică a compozitorului se confundă cu anii lucrărilor de școală, elaborate sub directa îndrumare a maestrului Sigismund Toduță. În acești ani, maeștrilor Conservatorului clujean - Sigismund Toduță (forme muzicale și compoziție), Iuliu Mureșianu (orchestrație), Ana Voileanu - Nicoară (pian) și Antonin Ciolan (dirijat orchestră) li se adaugă F. X. Dressler și apoi Marțian Negrea, cu care Liviu Comes a studiat în particular o perioadă.

Pornind de la școala acestor maeștri, orizontul creator al lui Liviu Comes pune în lumină o exemplară unitate stilistică, unitate ce rezidă în procedee tehnice generale, utilizate în cele mai variate compartimente, de la vocal - simfonic la lucrările cu caracter didactic.

Nu este de neglijat, în acest punct al considerațiilor noastre, rememorarea ambianței ce ține de momentul "intrării" compozitorului Liviu Comes în viața muzicală românească și în conștiința publicului, moment ce a avut loc în urmă cu cinci decenii, la mijlocul secolului XX, adică în anul 1950. Mentalitatea dominantă în viața noastră muzicală la acea epocă poate fi definită prin acțiunea concomitentă și parțial disociată a două curente principale: primul, insistent adus "în față" prin presă, ședințe, luări de poziție partizane este cel al directivelor impuse prin cunoscuta rezoluție din 1948, rezoluție ce impunea asemenea exercitării unui drept de veto: respingerea în bloc a muzicii secolului XX, muzică îndeobște calificată ca fiind "decadentă"; această respingere avea loc în paralel cu recomandări exprese în direcția imitării servile a stilului secolelor anterioare, a căutării accesibilității cu orice preț, a cultivării muzicii "consonante" și a utilizării pe aceste norme a cântecului popular în creație.

Pe de altă parte, concepția muzicienilor noștri asupra utilizării folclorului, rod al creației înaintașilor, dar și "oglinză" a efectului restricționării informaționale avea trei laturi esențiale: prima se referea la ideea că folclorul nu se pretează la dezvoltări în tiparele statuate la nivel european ale muzicii profesioniste - excepție făcând suita cu aspectul ei particular rapsodic - cea de-a doua avea în vedere cunoașterea destul de sumară a muzicii primei jumătăți a secolului în curs iar cea de-a treia provenea din utilizarea în învățământul muzical practic și teoretic doar a creațiilor clasice și romantice. Rezulta o continuare a liniei restrictive în chiar formarea tinerilor compozitori, care avea acces la informație doar prin căi ocolite, favorizate de vreun profesor "rebel". În cazul lui Liviu Comes, rolul acesta a fost jucat - într-o primă tinerețe - de Zeno Vancea, care i-a deschis ochii asupra unor creații bartokiene, a impresionismului francez sau a celei de-a doua școli vieneze. În această ambianță și cu aceste date de pornire, primele opusuri ale autorului aduc o serie de trăsături personale, stârnind mirarea. Dacă nu contrarietatea multor

confrați; ele atrag însă și prețuirea, ca și calmul privirilor blânde însoțite de reflecții de tipul: "Comes ăsta e băiat bun dar ar trebui să se dezvețe de disonanțe!..."

Să pășim pe urmele compozitorului, pentru a surprinde în lucrările ivite de sub pana sa încărcătura de gând și de emoție artistică însemnată prin sistemica rânduire a procedeele sale de creație, clădite în timp pe fundamentul gândirii și regândirii filonului folcloric.

Magia modalului diatonic

Prima etapă creatoare debutează după anul 1950, când prin repartiție Liviu Comes este reținut cadru didactic la catedra de armonie, contrapunct și forme muzicale a Conservatorului "Gheorghe Dima", menținându-se pe o durată de aproximativ un deceniu și jumătate.

Compozitorul face apel la limbajul armonic al primei jumătăți a secolului XX, deduse din creația unor Debussy sau Bartok, rezultând o ținută modală, cu armoniile de cvarte și secunde, cu disonanțele incluse în acordică și haloul de note melodice-ornamentale care definesc în special *Sonata pentru pian*, *Suita pentru pian* și *Suita "Sarmis"*.

Un al doilea aspect vizat de compozitor ține de implicarea profundă a spiritului polifon, prin impunerea structurii polifone, cu linii și planuri în mișcare, cu disonanțe rezultate din ciocnirile și suprapunerile acestora. Este cazul lucrărilor *10 Coruri bărbătești*, *Sonata pentru vioară și pian*, *Balada*.

Elementul cu rol de catalizator al expresiei, impunându-se ca dominant dincolo de limbajul armonic și maniera polifonă de concepție îl constituie apelarea la material tematic de esență folclorică, dezvoltat în formele specifice, statuate de practica europeană: *Sonata pentru pian*, *Sonata pentru vioară și pian*, *Divertisment pentru orchestră de coarde*. Rezultă de aici preocuparea compozitorului pentru depășirea ideii că "folclorul nu se pretează la..." ca și a celei privind neacceptarea unui limbaj mai modern. Nu este în plus să notăm aici că opusurile acestei perioade, pe care am putea-o numi modal-diatonică au pătruns cu dificultate în circuitul interpretativ al deceniului 1950-1960; situația se datorează atât linearismului scriiturii, cât și sonorităților aspre, disonante, cu tot diatonismul lor constitutiv.

Lucrarea "cap de serie" a acestei perioade, purtând numărul de opus 1, este *Sonata pentru pian* (1951). Despre *Sonata pentru pian*, Liviu Comes precizează, ori de câte ori are prilejul, că i-a acordat statutul de opus 1 întrucât îl reprezintă: ea poartă pecetea stilului personal, cristalizat deja. Pornind de la ea, compozitorul va aduce un elogiu modalului diatonic, armonizării sale rafinate și tratării polifone prin care monodia este pusă mereu în valoare. Precizăm să zestrea folclorică este captată prin transfigurare sau printr-o creație apropiată stilistic, prin așa-numitul "folclor imaginar", creat și exersat în mod virtuos de compozitor în baza aprofundatei studieri și cunoașteri a acestuia. În aceste date, discursul

muzical este fluent, clădit pe virtuțile intrinseci ale unei melodii al cărei înveliș armonic și polifonic apare dedus din haloul armonic aferent curgerii melodice, halou prezent inclusiv pe orizontală, în mantia ornamentică, conducând la deducții armonice care se impun de la sine.

Maniera dominantă de tratare, izvorâtă din legități melodice, este predilect contrapunctică, punând în lumină cuprinsul unui linearism polifonic cu intersecții de pregnant profil melodic.

Interesant în cazul lucrării pe care o avem în vedere nu este doar separarea ei de cele care au precedat-o și pe care compozitorul evită să le aducă în discuție, înglobându-le, generic, în categoria “de școală” este, mai degrabă, acea rigoare care îl recomandă pe tânărul - pe atunci - Liviu Comes, recomandându-l ca deosebit de atașat modelelor tradiționale, dar și gata să răspundă provocărilor lansate de prelucrarea ethosului folcloric și de comandamentele noului. Preocupat de aflarea unei modalități adecvate de îmbinare a indicilor pereni ai tradiției pe de o parte europene și pe de altă parte autohtone cu cei ai muzicilor acestui miez de secol, Liviu Comes rezolvă în mod personal această problemă. Faptul este cu atât mai notabil cu cât la acea oră existau prea puține modele românești la îndemână.

La un an de la terminarea studiilor de compoziție, autorul se încumetă ca în această sonată să dezvolte - în cadrul tiparelor clasice ale genului - un limbaj propriu, capabil să nască o veritabilă filiație în trăsături stilistice și idei valorificate ulterior.

Materialul tematic al *Sonatei pentru pian* nu se bazează pe citate directe din matricea folclorică, ci este doar creat în spiritul și atmosfera ethosului românesc. Lucrarea are trei părți, concepute ca triptic de stări: prima - un conflict dramatic între tumult și colind de copii, cea de-a doua - recitativ monodic, cântec lung și cea de-a treia - jucată între indici de sarcasm și delicatețea poeziei.

În ansamblul ei, *Sonata pentru pian* apare atât ca ciclu organic încheșat, cât și ca suită de piese, cele trei mișcări ale sale având titluri distincte - *Sonata*, *Melopee*, *Rondo* - și fiind tratate de interpreți ca lucrări independente, cu viață și linie proprie.

Interesant este modul în care compozitorul a articulat forme clasice prin excelență în baza unui material atât de original. Astfel, allegro-ul de sonată beneficiază de acel tip de tematism prin care puntea se definește cu individualitate tematică, primind rol egal cu temele și fiind supusă aceluiași model de dezvoltare. În sine, axele tematice respiră un caracter pregnant, fiind rezultanta unor entități recognoscibile pe parcurs prin caracterul lor de “pecete” intervalică, definite prin relații de secundă mare, jhoc de secunde, augmentări ritmice prin intermediul cărora melisma și melodia își potențează esențele, infuzându-se și interconșionându-se reciproc.

Melopee, partea secundă, este o derulare monodică în culori limpede cu sunete - pilon din al căror “halou” armonic se întretes indici de polifonie și armonie latentă, ajungându-se chiar la momente de opt sau nouă voci.

Ex 1a

Adagio rubato $\text{♩} = 52$ Liviu Comes

p semplice senza espress.

sereno e un pochiss. mosso

meno p poco cantabile

rit.

vo bassa

The musical score for Ex 1a consists of three systems. The first system shows a piano accompaniment with a dynamic marking of *p* and the instruction *semplice senza espress.* The second system continues the piano part with *meno p poco cantabile* and includes a vocal line with *sereno e un pochiss. mosso*. The third system features a vocal line with a *rit.* marking and a bass line labeled *vo bassa*.

Finalul este un rondo bitematic în care jocul "stărilor" concură la definirea unor complexe trăiri: tonul este când jucăuș, când capricios, când confesiv, când dinamic, când liniștit, când agitat, extremele atingându-se cu un firesc imperturbabil.

Ex 1b

Andantino cantabile $\text{♩} = 52$

p

più cantabile

a espress.

The musical score for Ex 1b consists of three systems. The first system shows a piano accompaniment with a dynamic marking of *p*. The second system continues the piano part with *più cantabile*. The third system features a vocal line with *a espress.* and a piano accompaniment.

Ciclul *Cântece și jocuri*, tot pentru pian, datând din anul 1952, este o suită de zece piese diferite ca factură, dar tributare aceleiași maniere prin care materialul de esență românească pus în pagină nu este altceva decât prelucrarea

unor linii și desene melodice create special de către Liviu Comes și transfigurarea substanțială a unor linii melodice existente, preluate sau prelucrate în spirit.

Față de anul la care a fost compusă, suita reprezintă un câștig pentru literatura noastră pianistică. Aceste "tablouri" muzicale pline de ritm, culoare și fantezie au ca numitor comun simetria, cu nivelul strofic al tratării, evoluând de la simplu la complex. Compozitorul respectă aici tipul de suită, prin alternanța stărilor sau a culorilor, alternanță vizând potențarea finală; pe parcurs, intonația este particularizată cu finețe, compozitorul demonstrând nu doar atașamentul sau implicarea în asimilarea trăsăturilor esențiale ale limbajului autohton, cât și preocuparea pentru nuanțarea lirică, pentru plasticitatea imaginilor muzicale

În planul creației compozitorului, *Sonata pentru vioară și pian* reprezintă un "caz" aparte, fiind lucrarea care prin maxima rigoare a construcției și pentru fiorul liric de excepție a figurat în programul unor interpreți români sau străini în concert și la edițiile 1967 și 1970 ale Concursului și Festivalului Internațional "George Enescu".

Realizată în 1954, această piesă având la bază un străvechi cântec popular românesc din zona Sibiului propune o succesiune la rândul ei tradițional folclorică: două mișcări pe coordonata lent - repede. Cântec al ciobanilor la ceasul trecerii anuale cu turmele spre văi, melodia păstrează ceva din fiorul vremurii: expresivitate, ornamentică bogată cu turnuri modale individualizate, permițând travaliul ulterior la nivel motivic, celular sau de "desen" ritmico - melodic. Asemenea unei cortine sonore cântecul, în expunere completă, deschide și închide sonata, încadrând un lied tripartit - partea întâi *Largo, molto espressivo* și un *Allegro* de sonată, partea a doua, cu tratarea sa predominant polifonă și cu întrepătrunderi de planuri sonore din care rezultă fie un timbru realmente comun celor două instrumente, fie un *viguroso fugatto*.

Demn de notat este faptul că melodia cântecului la care compozitorul a apelat și pe care l-a tratat cu o "poetică" rigoare (dacă rigoarea ar putea fi poetică, ea ar "suna" comesian!) este un fapt muzical de largă respirație și deosebită expresivitate, extrem de bogat ornamentată, cu întorsături modale caracteristice, respirând atmosfera plaiului, impunând motive, submotive sau celule pregnante, apte a fi utilizate ca bază a discursului. În totalitatea sa, materialul muzical al lucrării se revendică din sonul acestui cântec cu alură când evocatoare, când *viguroasă* sau de o noblețe lirică nedisimulată. Domină, dincolo de toate, caracterul unui continuu *parlando-rubato*, înfiorând - la propriu - zicerea celor două instrumente.....

Cu toate că este axată în întregime pe material de sorginte folclorică în maniera de abordare directă a sursei primare, *Sonata pentru vioară și pian* rămâne reprezentativă pentru acea serie de lucrări care beneficiază, în grad maxim, de intervenția creatoare a compozitorului. Aceasta cu atât mai mult cu cât lucrarea este, la propriu, o demonstrație de ceea ce se poate "scoate" dintr-o melodie; Liviu Comes a tratat melodia originară asemenea unui material, malaxat iar melismele au fost "fărămițate" și presărate în particulele extrase din linia melodică. Inclusiv

tema de sonată a părții a doua are ca punct de pornire același material, cu toate că la prima vedere pare foarte diferită. Mai mult, armonia a fost înlocuită prin contrapunct sever modal diatonic, foarte "nedisonant" și neconcurat de armonie mai avansată. Seducătorul joc polifonic cu tronsoane sau module extrase din orizontal și transmutate în îmbinări pe coordonate unghiulare - când orizontale, când verticale - face farmecul acestei lucrări, nemarcate de trecerea timpului, o lucrare elaborată și totuși....profund românească.

Ex. 2

Suita coregrafică pentru orchestră *Sarmis*, datând din anul 1956 (revizuită de compozitor în 1980), este inspirată de un fragment al poemului eminescian *Gemenii*. Aici compozitorul află temeiul extrem al imaginarii, căci este chemat să dea viață sonoră unei serii de ritualuri străvechi imaginate de Eminescu în evocarea personalității conducătorului dac Sarmis, ritual cu valoare de epitaf. momentele se succed asemenea unui ceremonial, în sala vechiului palat de piatră, unde statuia lui Sarmis, abia dispărut dintre cei vii, va fi așezată alături de cele ale altor căpetenii. Încadrate de *Preludiu* și *Final*, tablourile suitei *Sarmis*: *Măști funebre*, *Dansul femeilor*, *Sfatul bătrânilor*, *Fete cu crotale de argint*, *Luptători*, *Tomiris*, *Evocarea lui Sarmis* sunt concise și sensibil egale între ele. Laconismul expresiei și perfecta echilibrare a discursului muzical dau imaginea unei suite ale cărei articulații se intercondiționează, deschizându-se și închizându-se unele din altele, ceea ce nu împiedică și execuția tablourilor ca momente distincte.

Cu toate că urmărește mai ales efecte de culoare și crearea unui univers ritmic de pregnanță aparte, evocator, prin utilizarea unui amplu și divers compartiment de percuție, Liviu Comes acordă un rol important selecției de timbruri pure în expresive secvențe de solo instrumental sau în planuri dialogate, ceea ce creează interesante raportări între densități și rarefieri timbrale. Fiecare articulație a suitei beneficiază de un "sunet" personal, lesne recognoscibil. "Sigiliul" *Preludiului* îl constituie înlănțuirea a patru expuneri tematiche care traversează registrele și a căror revenire în *Final* restabilește arcuirea simetrică la nivelul întregului. Dacă în *Măști funebre*, *Fete cu crotale de argint*, *Tomiris* domină reliefația timbrală, *Sfatul bătrânilor* și *Luptătorii* apar aici asemenea unor poli divergenți prin calmul narativ extrem, opus desenului ritmic punctat, șfichiuirii acordice sugerând surpriza, lovitura. *Evocarea lui Sarmis* reînvie tonurile începutului, pregătind finalul suitei, în sonorități luminoase, captând și sugerând speranța. Explorând zona unui expozitiv

imaginar cu nuanțe de rememorare și omagiere, reflectând ținuta morală nesupusă de cruzimea soartei, suita coregrafică *Sarmis* devine reper pentru tipul de evocare istorică și reinterpretare a poetului, având la dispoziție mijloacele contemporane specifice artei sunetelor. Respectând atmosfera romantică a poemului eminescian avut în vedere de compozitor, muzica suitei coregrafice *Sarmis* utilizează un material citat sau creat în spiritul folclorului nostru arhaic, material prin a cărui rostire muzicală Liviu Comes intenționează să recreeze, să exprime sobrietatea gesturilor și a atitudinii strămoșilor de cinstire a memoriei celor dispăruți, cinstire ce se dorește simbol de permanență, de dăinuire.

Ultimele două lucrări majore ce aparțin stilistic acestui prim tronson creator, subsumat ideii de diatonism modal și folclor transfigurat sau creat în spirit cu o inimaginabilă capacitate de a cuprinde esența și a-i reda trăsăturile specifice fără a cita, acel "folclor imaginar", propriu gândirii sintetizatoare de expresie a lui Liviu Comes, sunt reprezentate de *Divertisment pentru orchestră de coarde*, și *Suita Haiducească*. Sunt dedicate orchestrei, compozitorul acordându-le o atenție deosebită, revenind asupra unora din ele chiar și la decenii distanță. De altfel aceasta este una din notele obișnuite ale manierei sale de creație, nu puține fiind partiturile asupra cărora compozitorul revine pentru a le fixa și definitivă forma sau pentru a propune o altă variantă timbrală.

Divertisment pentru orchestră de coarde, compus în anul 1961 și revizuit în 1980 "este o lucrare construită în trei părți contrastante, bazate pe un folclor transfigurat și în care sunt valorificate virtualitățile expresive ale acestui ansamblu" - afirmă compozitorul în "Scurtă biografie artistică", fără a mai adăuga nici un alt cuvânt celor de mai sus. Poate din cauza excesivei modestii, a fricii de a nu supralicita pierzând obiectivitatea, poate și pentru că partitura vorbește de la sine. Îmi permit să aduc câteva date suplimentare privind această pagină exemplară, realizată cu mijloace aparent reduse, dar de un farmec aparte. Ca orice divertisment, acesta trebuia să se înscrie în termenii accesibilității extreme; deși își propune și realizează aceasta, Liviu Comes rezolvă și problema simplității ce evită capcana simplismului. Rezultă o lucrare modernă, o piesă de irezistibil farmec și culoare, spirituală, mărturie a ușurinței cu care compozitorul filtrează rezonanțe folclorice pendulând permanent și imprevizibil între tonal și modal, cu mobilități de trepte și tente arhaice. Circulația liberă a melodiei la toate nivelele și pulsația ritmică antrenantă a temeii prime conduc către ideea de suplețe a scriiturii în partea întâi, către poezia visătoare topită în irizări sonore a articulației secunde sau către dinamismul avântat al finalului, pagină de vervă și culoare, spumos, cu mare forță de penetrare în conștiința auditorilor. *Divertisment pentru orchestră de coarde* rămâne lucrarea care - odată ascultată - se cere reascultată pentru că impune, la propriu, emoția și promite bucuria altor reîntâlniri...

Suita haiducească (1963) pentru orchestră, la fel de accesibilă, concisă, propune în tipar cvadripartit scene concepute în vederea unui spectacol coregrafic. Din punct de vedere muzical, Liviu Comes apelează la caligrafia sonoră a

folclorului imaginar, potențat de melisme, apogiaturi, glissando, de chemări - semnal, demersorial, accente robuste, tonice sau elegiace, enunțuri grave, plăcări acordice.

Zona cântării corale este substanțial reprezentată atât în această etapă de creație, cât și la nivelul întregii creații a compozitorului, pentru care genul coral rămâne ceea ce a fost dintotdeauna: domeniul predilect, punctul de orgă al demersului componistic. Sfera acestui tip de cântare l-a atras din primii ani ai carierei, Liviu Comes atașându-se de problematica prelucrării folclorice în forme la început miniaturale, apoi din ce în ce mai ample.

Ideea de punerii și valorificării pe căi proprii, analoge demersului creatorului popular, s-a cristalizat în timp. Student fiind, Liviu Comes a luat cunoștință de un amplu material oferit de culegerile de folclor, în special de cele transilvane. Le-a studiat cu ochii cercetătorului dornic să afle cât mai multe despre legitățile interne ale demersului creator în practica oralității. Rezultatul practic al acestei munci s-a concretizat încă din 1953 prin ciclul celor *10 Coruri bărbățești* urmate, ulterior, de altele grupate în *Miniaturi corale*.

În plan teoretic, rodul acestor preocupări s-a concretizat în articolul intitulat *Contribuții la studiul procesului de creație în cântecul popular românesc*, studiu asupra căruia ne rezervăm dreptul de a reveni în cele ce urmează, la secțiunea destinată activității muzicologice.

10 Coruri bărbățești au ca temei ordonator și unificator cântece populare din acea zonă folclorică fecundă și întinsă ce cuprinde centrul și nord - vestul transilvan, până la Câmpia Mureșului și Munții Apuseni.

Acest opus 3 în catalogul creației sale pune în pagină principii fundamentale de prelucrare folclorică: valorificarea monodiei, suveranitatea liniei melodice în ipostază mono sau polifonă, variație ornamentică, pedale apogiate, travaliu la nivel motivic în baza respectării simetriei în asimetrie, impunerea balansului major - minor, inserții armonice sau recitativice, inclusiv recitativ dublu, tehnică madrigalescă, angrenări cromatice, alternare solo tutti, maniera variațională de a trata o unică melodie prin apelarea la învestmântări armonico - polifonice diverse ca factură....

Unitar în varietatea soluțiilor adoptate, acest prim album din seria prelucrărilor de folclor semnate de Liviu Comes este un exemplu grăitor pentru modul în care compozitorul înțelege încă de la acea dată să se apropie de solul autohton, acordând citatul, melodia, cu lumea de chemări polifone primitiv - antifonice, inclusiv cu transgresarea formulărilor melodice în proiecție verticală, transgresie din care se nasc momente de disonanță. Discretă, la nivel de celulă sau de configurație ritmico - melodică, imitația se insinuează prin conjugări cu sonoritățile unei armonii deduse, de regulă, din context. Sunt preferate relațiile plagale, acordurile fără terță, cu subtile și colorate cadențări. Aceste procedee sunt notabile, la ceasul compunerii acestor coruri Liviu Comes posedând, fără îndoială, un deosebit simț al modalului, al "limbii" noastre muzicale, modelate sonului cerut de fiecare din cele 10 piese reunite în album.

Abordări ale coralului în aceeași direcție a prelucrării se concretizează în alte 16 piese scrise la diverse solicitări de-a lungul anilor și cuprinse în diverse colecții corale axate pe ideea prelucrării materialului folcloric; ele se adaugă, din punct de vedere stilistic, la ideea celor 10 Coruri bărbătești, create la apelul unor dirijori de cor, compozitorul venind “în întâmpinarea unei dificultăți frecvent întâlnite în alcătuirea unor formații, ce dispun adesea de un număr redus de voci bărbătești, insuficient de diferențiate în voci înalte și joase”. Varietatea tehnicilor și a procedeelor de tratare induce, în toate aceste cazuri, o diversă ipostazare a stărilor și a trăirilor, cu accent în zone de umor muzical, de lirism sau de zicere baladescă.

Balada pentru cor mixt a cappella deschide seria pieselor de larg suflu și dimensiuni, a structurilor complexe în tratarea corală. Axată pe vers popular, *Balada* combină versiuni ardelene ale uneia din creațiile de intensă circulație zonală, cunoscută sub numele de *Nevasta fugită*. Oglindind conflictul din sufletul femeii, împărțită între dorul de libertate și dragostea de copil, lucrarea se edifică în temeiul unei forme de sonată, fapt prea puțin obișnuit pentru o baladă corală; materialul muzical este creat în stil folcloric și prezintă în prim plan o motivație modală locrică. Descriptivul temei prime, cu motiv inițial în expunere dublă se conjugă cu bimodalismul evidențiat prin balansul orizontalei - cvinta locrică și al verticalei - pedala de cvintă perfectă. Totul este subtil “modulat” prin intermediul agogicii către starea de anxietate redând oboseala și tortura psihică la care este supusă nevasta fugită în codru. Efectele dramatice se susțin prin rigoarea contrapunctică, “surpriza” intrării vocilor la intervale neregulate sau confruntarea motivică din care se naște alternarea consonanței cu disonanța într-o posibilă replică a ideii către care converg firele narațiunii: identitatea mamă - natură, brațele mamei - leagănul, cântecul mamei - suspinul frunzișului.

Ex 3

The image shows a musical score for a choral piece. It consists of four staves of music. The lyrics are written below the staves: "No mai plin-ge - plin-ge - Si cind ploa-ia o plo-ia". The score includes dynamic markings such as "fp", "pp", and "pochiss. più lento". The music is written in a complex, polyphonic style with various rhythmic values and rests.

Piesă corală de mare complexitate, amplă ca dimensiuni și impresionantă prin modul sobru, laconic de tratare, având ca punct de plecare și raportare folclorul autohton în reliefări polifonico - armonico - modale, *Balada* pentru cor mixt de Liviu Comes îmbină cu măiestrie monodia și construcțiile polifone, traducând în sonor bogăția ideatică de substanță a textului.

Sfârșitul deceniului 50 - 60 este dedicat de compozitor în întregime unui singur compartiment: cel didactic, fie că este vorba despre lucrări de dimensiuni mai mari, fie că este vorba despre miniaturi: așa este cazul baletului realizat pe libretul Soranei Mogoș - *Scufița Roșie* - pentru pian și ansamblu coregrafic de copii, ca și cel al deja celebrelor 43 piese polifonice cunoscute sub titulatura *Miniaturi pentru pian (Melodii populare)*. Inițial litografiate la Conservatorul clujean, apoi publicate în țară și peste hotare (Ed. Peters, Leipzig), marea lor majoritate s-a bucurat de o excepțională primire din partea profesorilor de pian care au văzut în ele un instrument activ de instrucție pianistică, dar și de cei cărora le erau destinate, figurând în mod constant în repertoriul concursurilor sau al audițiilor școlare. Gândite ca material didactic ajutător, completând repertoriul românesc dar și pe linia abordării unor lucrări cu polifonie rudimentară, la două sau trei voci, *Miniaturi pentru pian* concretizează 43 trepte concepute în direcția înțelegerii și stăpânirii textului muzical în planul tehnicii instrumentale tot mai avansate. Linia de la simplu la complex traversează "vârstele" abordării pianistice, fluentizează trecerea prin chei sau registre, prin tipuri de melodie și acompaniament, punând și ajutând la rezolvarea problemelor de ordin ritmic, metric, de culoare, planuri paralele, forme muzicale, tehnică pianistică, culoare....

Ceea ce singularizează universul *Miniaturilor pentru pian* ale lui Liviu Comes este originalitatea melodicii lor, prin excelență de factură autohtonă autentică sau imaginată, plasticitatea imaginilor și pregnanța acestora în condițiile în care compozitorul nu supralicitează, nu "încarcă". *Miniaturile* păstrează un aer de prospețime, convingând prin simplitatea extremă, prin eficiență și caracterul accesibil tuturor tipurilor temperamentale sau gradelor de dezvoltare fizică și psihomotorie ale elevilor. Grupate în două volume, *Miniaturile* au cunoscut o largă răspândire prin editări și reeditări, câștigându-și un loc bine definit în repertoriul pianistic școlar, inclusiv pe lista repertoriului competițional de nivel primar și gimnazial.

Ulterior, la distanță de mai mulți ani, Liviu Comes revine la muzica pentru copii prin cele *Patru sonatine pentru pian* - opus 14 prelungesc ideatica creării în stil folcloric, rafinat, stilizat, din tușe sonore abia ghicite, dar mereu prezente; reflectând imagini din lumea copilăriei, linia lor evoluează de la simplu la complex în tipare clasice, de gen, cu elemente de culoare și claritate a articulațiilor, cu joc subtil tonal - modal, inserții polifone și oaze armonice, cu caracterul pregnant al temelor și diversa lor tratare.

Ex 4

Allegretto $\text{♩} = 108$ Liviu Comes poco rit.

“*Primăvara*” este titlul generic care reunește o serie de cântece pentru copii la unison și la 2 voci, cântece oglindind permanenta raportare a compozitorului la problematica extrem de complexă și prea puțin studiată de abordare a repertoriului specific vârstelor mici pentru care cântecul este bine să se plieze nevoii firești de joc. Elaborată într-o perioadă relativ scurtă de timp, lucrarea urmărește scopul inițierii copiilor în cântul polifonic, îmbogățirea și diversificarea repertoriului preșcolărilor sau a școlărilor din clasele primare. De notat și faptul că metoda, deosebit de ingenios și atractiv elaborată, a făcut, începând cu 1964, obiectul câtorva prezentări și evaluări de specialitate în sesiuni științifice, comunicări sau la Congresul Internațional ISME de la Moscova, în anul 1970. La scurt timp de la publicarea volumului, un număr apreciabil de cântece au intrat în lumea celor mici, fiind acceptate și cerute de insistență de către cei cărora li se adresează, fiind incluse în diverse colecții, făcând parte din programa școlară sau beneficiind de imprimări Radio cu Corul de Copii al instituției.

Așa cum era de așteptat, compozitorul nu pierde din vedere nici universul hazliu al celor mici, lor fiindu-le dedicat volumul *Ghicatori, jocuri muzicale* “conținând cântece pentru vârsta mică” - după precizarea autorului. Volumul este construit pe aceleași principii cu *Primăvara*, cu observația că în *Ghicatori, jocuri muzicale* accentul care pe ludic, pe invenție, pe descoperire, pe bucuria imitării sunetelor specifice, a atributelor sonore prin care poate fi ghicit răspunsul la întrebare. *Patru schițe pentru vioară și pian* se adresează primei etape de învățare a acestui instrument. Asupra lor, ca de altfel și a altor lucrări cu caracter declarat didactic ne propunem să revenim într-un cadru aparte.

Cromatismul atotstăpânitor

În anul 1964 Liviu Comes punea bară finală celui de-al 13-lea opus: *Divertiment pentru cvintet de suflători*; el poate fi considerat ca lucrare ce leagă și delimitează totodată două perioade de creație. Limbajul său melodic, prin momentele de inspirație autohtonă se revendică încă în sfera lucrărilor ce l-au precedat, în vreme ce prin intensa lui cromatizare aparține etapei de creație ce urmează.

Conceput pentru flaut, oboi, clarinet în Si bemol, corn în Fa și fagot, lucrarea propune trei părți articulate pe clasică schemă a formei: allegro în formă de sonată, adagio în formă de lied și allegro rondo sonată. Aceste trei părți au ca numitor comun tratarea liberă a cromatismului într-un discurs muzical viu colorat, cu reliefări polifone ca apelul la imitație, canon sau contrapunct ranversabil.

Limbajul melodic al *Divertimentului pentru cvintet de suflători* marchează o nuanțare stilistică majoră la finele acestei prime faze de creație, în sensul că atât ambianța modală care, în linii mari poartă raportări diatonice, cât și traseele melodice sunt tratate cromatizat. (Vezi Ex 5)

Ex. 5

The musical score for Ex. 5 is presented in four systems, each consisting of four staves (treble and bass clefs). The first system is marked with a box containing 'B' and '3', and a '4' above the first staff, indicating a 3/4 time signature. Dynamics include *frull.*, *p*, and *mf*. The second system features a '4/4' time signature change and dynamics such as *mf espress.*, *quasi f espress.*, and *(mf) espress.*. The third system continues with *(mf) espress.* dynamics. The fourth system concludes with a '2/4' time signature change. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

În acest fel, deși percepția înregistrează vag inspirația autohtonă, factura transfigurării sale implică zone aproape abstracte. Spiritul popular nu mai este atât de manifest ca în lucrările respirând diatonismul de până acum, dar poate fi totuși citit. Notabilă rămâne, desigur, și prevalența liniei. Unisonul începutului cedează

treptat teren în fața liberei circulația melodiei la alte voci, antrenate în dialog. Polilinearismul naște efecte diferite, balansate între densitate și suplețe aerată.

Tendința către linearismul acaparator este evidentă, pusă în lumină de individualitatea pregnantă a liniilor melodice intens cromatizate, fapt ce favorizează ciocniri stinse alene. "Sonorizarea" cvintetului se deduce din exploatarea unor registre mai puțin uzitate: linia oboiului o depășește adesea în acut pe cea a flautului, a fagotului, a clarinetului....

Anul 1965 poate fi considerat ca fiind un an de cotitură stilistică prin ciclul de *Patru poeme pentru bariton și pian "Cu fruntea răzimată-n cer"* (orchestrat doi ani mai târziu) sau prin cele *Trei Pasteluri pentru cor de femei* pe versuri de George Lesnea.

Aceste lucrări continuă calea cromatizării tot mai pronunțate a materialului modal încât orice indiciu de modalism diatonic - atât de prezent în lucrările perioadei anterioare - este, practic, înlăturat. Liviu Comes are în vedere deja totalul cromatic și, asemenea multor altor creatori ai acestui deceniu, tehnica serială. Se impun însă câteva precizări, menite a personaliza tipul de concepție și tratare a seriei. În viziunea compozitorului, seria devine nu doar element de construcție a materialului sonor, ci și sursă a materialului tematic, care va beneficia apoi de dezvoltări în nota principiilor tradiționale. Înseși seriile sunt de așa manieră construite încât să ofere tronsoane sau contururi modale autohtone, în desene recognoscibile, investite cu valențe tematice. Liviu Comes nu înțelege și nu suportă tirania serială, ci îi utilizează capacitățile pentru a-și completa și pe această cale registrul căilor de transfigurare tot mai subtilă a tipului de folclor imaginar care îi este atât de propriu!

Ciclul poemelor *Cu fruntea răzimată-n cer* pe versuri de Mihai Beniuc constă în patru piese construite pe o serie unică, extrăgându-și materialul sonor și elementele tematice din cele patru forme de expunere a seriei.

Această fuziune între serialismul strict și implicațiile unui modal distilat de esențe face ca liedurile poematice să pulseze în formulări intervalice cu nuclee ce țin de o viziune arhetipală. Țintind indici de cantabilitate, Liviu Comes a propus, pe rând: relansarea enunțiativă, incisivitatea, asprimea, clamarea, seninăitatea, efectele de spațiere vocală, de apropiere sau depărtare, totul pentru a "colora" registrul epic și a suspenda expresia dramatică.

Pianul este interlocutor egal vocii, creând sau preluând și menținând tonusul, susținând secțiuni de parlando sau de convingătoare dar minimă cantabilitate. În varianta lor orchestrală, poemele se recolorează în haloul timbral ce însoțește zicerea muzical - poetică; un aport esențial revine celor trei compartimente de percuție pentru care este gândit inclusiv amplasamentul scenic.

Cu cele *Trei Pasteluri (madrigale) pentru cor de femei* Liviu Comes se dezvăluie ca un fin "descriptivist", orientat spre zarea orizonturilor calme, serene. *Lacul, Pe munte și Asfințit*, create în baza poeziilor omonime ale lui George Lesnea au certe filiații cu madrigalul renașcentist prin tratarea polifonică și expresia lor generală. Totodată, ele seuplează tehnicii serial - dodecafonice și celei a

tronsoanelor seriale a căror structură intonațională își trage sevele din ethosul nostru, îmbibat de suplețea ritmului și de pronunțatul caracter parlando-rubato. Cu toate că tehnica dodecafonică este doar suport, ea determină o sferă intonațională și armonică aparte, cu asperități firești, rezultând din împletirea organică a orizontalelor celor trei voci feminine. Aceeași serie motivează toate cele *Trei Pasteluri*, expunerea directă, recurența, inversarea în diverse transpoziții permițându-ne să vedem în ele variate ipostazări ale aceleiași idei: variațiuni pe o temă dată. Imagistica sonoră este încifrată în caracterul cantabil al desenului melodic, atât de profund modal, în arhetipurile sale ritmice și chiar în tratarea materialului tematic prin microsecțiuni coordonate variațional, recitativic, imitativ, complementar, cu pedale și sunete augmentate ritmic, cu initium melodic în expunere singulară, variații de nuanțe, tempo sau efecte. Se impune o intervalică specifică: cvinta micșorată (repetată cu efect de ecou) sau secundele învăluite în melisme. Horizontala domină întregul, limpiditatea rămâne cuprinzătoare, favorizând zborul liber, planat, al expresivității deduse din arhetipuri atent decantate.

Ex 6

Molto lento e serena ♩ = 40

I A mia za o
 II A mia za o
 III A mia za o

- mia za
 mia za o - mia - za pi - ro
 - mia za pi - ro - ta - șta o - mia - za
 taș - ta - n lac
 pi - ro - taș ta - n lac

Sonata pentru clarinet și pian (1967) se bazează de asemenea pe organizarea serială, implicând o serie unică de douăsprezece sunete.

Ex 7

Liviu Comes
(1967)

The image shows the first system of a musical score for Clarinet and Piano. The Clarinet part is in the upper staff, marked 'Clarinetto (suoni reali)'. The Piano part is in the lower staff, marked 'Pianoforte'. The score includes dynamic markings such as *f*, *sfz*, *p*, and *mf*. Tempo markings include 'Con slancio e molto rubato' and 'poco rit.'. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is for the first system, with a second system starting below it.

Nucleul ei intonațional a fost cules din străvechea zicere baladescă a rapsozilor populari, totul încastrat în cele trei forme tradiționale, expresie a unei gândiri sistemice. În legătură cu realizarea acestei forme de sonată, compozitorul și-a pus patru mari probleme legate de concepție și realizare: integrarea ethosului românesc în tehnica serial - dodecafonică, crearea unor forme mari pe osatură clasică, realizarea unității prin intermediul seriei unice și edificarea discursului muzical în termenii dezvoltării tematice. Seria este sever tratată, ca și în cele *Trei pasteluri pentru cor de femei* sau în cazul ciclului poetic "Cu fruntea răzimată-ner". Ca o particularitate, *Sonata pentru clarinet și pian* îmbracă un strai modal în care arhetipurile evidențiază atât fundamentala unor tronsoane cât și raportarea la centri modali sau de relații intervalice de reper folcloric. Așa este cazul tipului de zicere îngănătată, de "cântec lung" din partea I - sonată bitematică în expunerea dublă a seriei (pe orizontală la clarinet și pe verticală în punctările pianului) sau a tipului de aulodie cu formulări pregnante, vizând atemporalul (triluri, tremolouri, formule figurate) - partea a doua. În vădit contrast cu lirismul acestora, recâștigându-și dimensiunea severității - o passacaglie monumentală construită pe recurența inversării seriei, conduce către atingerea culminației, dramatizând expresia, modelând-o variațional în sensul cuprinderii unui cât mai vast orizont în care melisma se centrează pe sunete - pilon, conferindu-le coloratură armonică. Cu toată organizarea și construcția serială, cele trei părți ale *Sonatei pentru clarinet și pian* afișează un conținut prin excelență liric, legat de lumea intonațională a

satului românesc dintotdeauna, prin ponderea relaționărilor intervalice construite pe sau făcând aluzie la date arhetipale.

Și sfera vocalului beneficiază de aceleași date, exersate deja de compozitor în coral sau în cameralul instrumental. Ciclul *Anotimpuri*, pe versuri de Magda Isanos (1968): *Primăvara, Când fânul e cosit* și piesa care a dat titlul ciclului, *Anotimpuri* creează, pe rând, imaginea naturii la ceasul trecerii dintr-o stare în alta. În ciuda utilizării unei tehnici aparent abstracte, seriale, compozitorul reușește să transmită stări și emoții deduse din expresivitatea gândului poetic și din măiestria transformare a sugestiei sonore verbale în sugestie sonor muzicală. Lumea intervalică se scaldă în frământarea și luminile unor alunecări de secundă, cu replica lor imediată - saltul de septimă și cuplajul balansului cvartă perfectă - cvartă micșorată. pentru firescul interpretării și menajarea constantă a vocii, compozitorul face uz de compensări ale sensului intervalic; punctările pianului aduc cu ele nuanța altor irizări, cu atât mai necesare cu cât expresia tinde să rămână serenă, rarefiată, ținând celestul, absolutul, nemărginirea....

Lucrările ce vor urma, respectiv *Salbă, Cântec în piatră, Ofrandă transilvană*, toate de ample dimensiuni, cu adresare către un aparat instrumental sau vocal - instrumental pe măsură, vor marca modul în care seria cedează în favoarea unei tratări libere, cu prevalența elementelor modale autohtone. În acest fel, seria devine doar un punct de plecare, un element de raportare, cu valoare de simbol, dominând un cadru cu elemente de construcție modale. Practic, compozitorul "lucrează" asupra conceptului de serie, aplicându-l diferențiat, în baza unor tronsoane mobile al căror ethos să facă atingere melosului nostru; investind aceste module tematice și cu o ritmică aleasă în același spirit, el obține un subtil colorit prin care imaginile muzicale câștigă în sugestivitate și fac trimiteri clare la spațiul românesc în general și, ca o adresare specifică, la teritoriul muzical transilvan.

Prin crearea piesei simfonice *Salbă (1969)*, compozitorul ne convinge de adevărul și seducția tratării de tip webernian, cu aplicabilitate în zonele coloritului nostru modal. *Salbă* este o prezență cu adevărat remarcabilă nu doar în perimetrul creației sale, ci și în cel al variațiunilor pentru orchestră din creația românească. Liviu Comes lansează aici sensibile apropieri între tipul de construcție muzicală și gândul de adânc cuprins în salba păstrată ca odoare sau ca simbol al șiragului de frumuseți: "salbă de mărgăritare, salbe de nori și salbe de vise" - după propria sa mărturisire. Șapte piese orchestrale de mici dimensiuni, veritabile aforisme ce curg fără oprire și în care fiecare sfârșit este un nou început vorbesc despre principiul unificator al diversității și contrastelor, așa cum vechile salbe, transmise din generație în generație pun în lumină fațete diverse și mereu profund aceleași ca lumină și armonie. Materialul muzical de bază, de esență total cromatică, asigură unitatea construcției, permițând etajări de timbru, detașări de elemente motrice, transformări de arhetipuri melodice specifice, regruparea lor în noi și variate sinteze.

Ex. 8

The image displays a detailed musical score for an orchestral excerpt, labeled 'Ex. 8'. The score is written in 3/4 time and spans multiple systems of staves. The instruments included are Flute (Fl.), Flute Piccolo (Fl. picc.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Horns (Cor.), Trumpets (Tr.), Trombones (Trb), Tuba, Timpani (Timp.), Percussion (I Ptto), Harp (Arpa), Violin I (Vni I), Violin II (Vni II), Viola (Vle), Violoncello (Vic.), and Double Bass (Cb.). The score is characterized by complex rhythmic patterns, often with triplets and sixteenth notes. Dynamic markings such as *f* (forte), *espress.* (espressivo), and *dim.* (diminuendo) are used throughout. Performance instructions include 'muta in Fl.2' for the flute and 'c. sord.' (con sordina) for the trumpets. The score is divided into two systems, with a 3/4 time signature indicated at the beginning of each.

Tratarea, cu certe trimeri spre modul de concepție timbral-webernian, prin acele celule preluate de la un instrument la altul în mozaicata modulație de timbru, acționează ca forță integratoare la nivelul orchestrației; discursul muzical se stabilește policrom iar travaliul microintervalic și microcelular face ca melodia să se nască într-un generos legato interior, asigurând continuitatea discursului sonor. În limitele unei riguroase tratări și ale unei economii maxime de material muzical,

compozitorul face o veritabilă risipă de fantezie în combinarea timbrurilor pure, în tehnici și procedee ce permit maxima suplețe a scriiturii: nuclee intervalice de căutat primitivism, izometrii, preluări imitative sau regrupări celulare - motive, elemente arhetipale ale universului de tip "plai", cu acea respirație definitorie, cu "zicerile" recitative, figurații, rememorări sau sudări de fraze. La scara întregului se remarcă o evoluție în sensul dilatării dimensionale a articulațiilor interioare spre centru și reîntoarcerea la stilul sever, concis, în finalul dominat de percuție. Compozitorul întărește, în cuvinte, gestul creator din *Salbă*: "construcție miniaturală, cu grijă pentru finețea detaliilor, alături de iregularitatea și asimetria structurală fac aluzie la migala artei noastre populare. La acestea se adaugă o întreagă lume de gânduri și doruri, spre care ne poartă imaginea unei salbe".

Oratoriul *Cântec în piatră* pe versurile poemului *Terra Daciae* de Ion Brad este o lucrare de mari proporții pentru cvartet vocal, cor și orchestră. seria originală este tratată liber, atenția compozitorului fiind focalizată asupra combinării și dezvoltării motivelor celulare pe care aceasta le conține. Impresionat de vizitarea vestigiilor cetăților dacice din Munții Orăștiei, Liviu Comes edifică în sonor o granitică alcătuire cu fațete asimetrice, oferite de celula tricordică arhetipală rezultată în dispunerea variată a secunde și terțe în interiorul unei cvarte mărite. Din combinații, alăturări, suprapuneri și permutații se realizează atât planurile orizontale cât și cele verticale cu integrarea în diverse ipostaze - a totalului cromatic. Primele patru părți ale oratoriului fac aluzie la ciclul simfonic: formă liberă de sonată bitematică, scherzo fugat, lied, rondo; oratoriul se încheie printr-un imn în caracterul unei monodii antice. Aparatul sonor utilizat realizează o unitate fonică în spiritul imaginii noastre despre muzica epocilor îndepărtate; în același sens al proiectării sonore imagine în trecutul de milenii, implicațiile arhitecturale primitive ale oratoriului au semnificația unui omagiu adus pietrei cioplite de mâna strămoșilor, simbol al durității și dăinuirii. Nu doar elementul tematic tricordic pledează pentru o asimetrie dedusă din arhitectura vechilor cetăți; însăși structura oratoriului devine și ea argument pentru această asimetrie, pentru libera articulare a formei în plan tematic și la nivelul participării ansamblului sau a compartimentelor sale. În acest fel, anumite secțiuni, ce păreau improprii discursului orchestral, au traversat în coral (*Intermezzo*) iar cele prin excelență solistice au primit dimensiunea ansamblului, a complexului vocal - simfonic (*Monodia*). Pe de altă parte, prin tratarea sa fugată scherzoul captează dimensiuni dramatice. Și, tot ca o particularitate, cvartetul vocal este plasat în mijlocul corului; amplasamentul este astfel conceput în legătură cu funcția sa de grup "concertino", inițiator al frazelor muzicale, în alternanță cu intervențiile corului mixt.

Realizată cu prilejul aniversării celor 70 ani de la Unirea Transilvaniei cu "Țara", lucrarea vocal - simfonică *Ofrandă transilvană* pe versurile poetului Ion Rahoveanu este, alături de *Cântec în piatră* un emoționant omagiu dedicat meleagurilor încărcate de istorie, vegheate - peste veac - de somnul eroilor martiri, la ceas de pace pe plai străbun. Structurată, asemenea textului poetic, în patru părți ce se cântă în linie continuă, fără pauze între mișcări, cantata uzează de un

amplu aparat vocal - orchestral, cu orchestră mare, trei compartimente de percuție, harpă, pian, tenor solist, cor mixt și cor de copii. Pe lângă valențele expresive ale monodiei și exploatarea judicios gândită a zonelor de contrast între verticale și horizontale compozitorul apelează la expresivitatea momentelor de culoare timbrală pură, de mixaje ale vocilor, potențarea sunetului - cuvânt (tenor și corn englez) sau de lumina unor blânde contrapuncturi întretesute cu pânze eterofonice.

Ex. 9

Pe măsură ce se derulează în timp, lucrarea devine tot mai densă, mai profund înstăpânită în sonor, trecând de la expresivitatea ipostazelor calme spre dinamism, de la rememorări sau ancorări în timp, la ipostaza durativă, la cea a monumentalității. Propunându-și să dureze în sonor un edificiu monumental, de nedisimulată măreție, Liviu Comes realizează în finalul lucrării, pe versul " Cu muguri ninge cald viață - praguri" o expunere fugată în care fiecare frază muzicală este adusă în canon simplu, dublu sau răsturnat; după ce vocile se divid și câștigă în amploare, ajungându-se la opt voci, tema reapare în lărgire, primind statut de cantus firmus. Atât tema cât și contrasubiectul sunt prezentate direct, inversat sau în oglindă, ceea ce stabilește temeiul unei construcții riguroase în care fiecare sunet și fiecare moment este judicios gândit și cântărit prin raportare la întreg.

Salbe de arhetipuri....

Acum, aflat la mai bine de un sfert de veac de drum creator, Liviu Comes își pune problema unei sinteze în care nota de specificitate românească să fie prezentă prin ceea ce are ea mai profund; se orientează, așadar, către zonele de maximă generalitate în privința ambientului modal, către severitatea "laxă" a formulărilor capabile să înglobeze expresia solului autohton, nefixând tipare, ci permițând o fluidizare a expresiei, o infuzare a lirismului cu zicerea, o plasticitate a imaginilor muzicale din care să se cearnă spirit românesc... Este ceea ce poate fi numită etapa construcției modale pe bază arhetipală, posibilă doar prin cunoașterea profundă a realității românești la toate nivelurile expresiei artistice. Ilustrarea în planul creației compozitorului pornește de la ciclul *Măguri*, un ciclu cu incizie simfonică în baza inițială camerală și continuă cu *Trio pentru suflători*, *Dialoguri pentru clarinet, fagot și percuție*, *Cvartet de coarde*, *Sonatina pentru oboi*, *Sonata pentru violină solo*.

Punctând parcursul a cinci ani - din 1977 până în 1982 - ciclul *Măguri* se va închide în 1986 printr-o replică în poemul omonim pentru orchestră. Până la această "concluzie" de ciclu, piesele solistice au avut darul de a recompune - din unghiuri diferite - același traseu de veche sorginte românească în care imaginea plaiului, reflectând spiritualitatea autohtonă, este mereu prezentă.

Măguri I pentru flaut solo se centrează pe o intervalică aparte: terțe și sexte formulate sub forma unor semnale la confluența între acea tradiție ținând de ancestralitate și receptarea contemporană; parcurgerea molcomă a registrelor vorbește despre orizonturi depărtate, calme, senine, înglobând cotidianul și metamorfozându-i expresia. Nuanța de aulodie lin depănată a flautului devine propice exprimării peisajului românesc, nemărginirii de gând răzimate în tăria pietrei și a plaiului, asemenea proiecției unui relief interior de gânduri nerostite. Frazele muzicale se succed în sensul continuii expansiunii, fie în plan registric, fie ca amplificare interioară sau modificare de pul dinamic. Trama ornamentică, la început discretă, apoi în formulări tot mai ample, înglobează noi și noi aspectări

intervalice, menținând viu raportul între sunetele inițiale sau finale ale diverselor microsecțiuni, sunete - pilon aflate în raport definit de terță sau răsturnare a ei.

Ex.10

LIVIU COMES

The musical score consists of three staves. The first staff is marked 'Largo' with a tempo of 48 and starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. It features a melodic line with vibrato and a bass line with a *p* dynamic. The second staff continues the melody with 'f' dynamics and includes a 'frespress.' marking. The third staff is marked 'poco rit.' and features a 'p dolce' dynamic. The score includes various performance markings such as 'vibr.', 'frespress.', 'poco rit.', and 'p dolce'.

Potențarea discursului se realizează în sensul integrării în melodie a unor lanțuri de note melodice, cu zone de traversări repetate, pe același traiect sonor, oscilând între severitatea semnalelor și luxurianța ornamentală în care netemperația pare a fi la ea acasă prin utilizarea flageoletelor.

Același tip de tratare și de încadrare formală - A B A variat - o întâlnim și în *Măguri 2* pentru clarinet solo(1980) sau *Măguri 3* pentru fagot solo(1982), lucrări în care dominant rămâne principiul expunerii și redării diferitelor fațete pe care le poate primi - prin lumini diferențiate și intersectări de ordin melodic, ritmic sau armonic - polifonic - o lume intervalică specifică. Hegemonia terței sau a sextei este potențată aici de alte raporturi: cvarta mărită sau cvinta micșorată, septima...De un deosebit efect sunt sunetele repetate în manieră recitativică, într-un parlando de tip declamatoriu. Rezultă că, față de lumea aulodică, predominant lirică a semnalelor din *Măguri 1*, în *Măguri 2* și *Măguri 3* descifrăm un dramatism reținut, rezidând în tonul baladesc al unei ziceri impregnate de latențe polifone. Suntem martorii genezei melodiei din "visul" ornamentului, cu calculat balans al punctelor de raportare și inserarea - la nivel melodic - a unui arhetip de mordent, cu consecințele aferente acestui gest asupra culorii armonice care se instalează într-un climat ce induce chemarea pluriplană și infuzarea continuă spre polifonie a unui spectru rememorând sugestii ce plutesc în atmosfera sonoră. Inclusiv fagotul din ultima piesă solistică a acestui ciclu, acest instrument aparent greoi, apare investit - grație acestor procedee - cu o inimaginabilă disponibilitate, deschidere către poeticul sălășluind în responsorialul semnalelor, în asimetria căutată a accentelor, în efectele de rezonanță sau de netemperația. Concentrând esențe, *Măguri 3* apare ca superioară sinteză a unor modalități de tratare anterior marcate, sinteză ținând de conceptual, de maxima reducere la nucleu și la microunivers

specific, ca și de maxima plasare a accentului către zone de prolix melismatic, organic concentrate în magma folclorică imaginată.

Față de expresiile solistice, poemul pentru orchestră *Măguri*, datând din 1986, sintetizează experiența acumulată de compozitor în concretizarea arhetipalului și cimentarea lui în expresii contemporane. Un suflu cu tentă poetică învâluie traiecul muzical în care, la tot pasul, se desenează pași schițând îndepărtări și reveniri, asemenea unei duble proiecții: cea a sufletului românesc în lumina plaiului și cea a plaiului în zona introspecției, modelând asprimi și favorizând comuniunea cu natura. Lumea semnalelor este o continuă prezență, reliefată prin timbruri pure, atacuri ritmice precise, simultaneități de secunde, pendularea melismă - sunet real, lunecări intervalice. Ca noutate, semnalăm prezența unor figurații aleatorice pe trasee indicate de compozitor, figurații prin intermediul cărora se clădesc culminații. Comentariu liric de substanță, dăltuit în ton evocator, *Măguri* pentru orchestră conferă plaiului românesc dimensiuni policoloristice, impunându-i o concretețe cu nuanțe de apropiere sau de distanțare, totul realizat prin intermediul culorii orchestrale filtrate prin lentila timbrului pur ori a culminațiilor gradat combinate. Despre această lucrare, compozitorul precizează că "având la bază câteva celule ritmico-melodice arhetipale, piesa dezvoltă un discurs monopartit, cu multiple arcuiri încadrate într-o formă de largă respirație. Măgurile - imagine proprie peisajului românesc - mărginind zările, unde se nasc și mor lumini și umbre și se ascund nebănuite plaiuri cu sensuri mioritice, îmbracă însușiri de simbol. Poemul *Măguri* pentru orchestră este, mai puțin o descriere, cât un comentariu liric al acestei imagini".

Trio pentru oboi, clarinet și fagot a fost scris în anul 1981 la solicitarea catedrei de muzică de cameră a Conservatorului bucureștean. Cele trei părți ale sale, diferențiate dar nu contrastante, se raportează la zone de burlesc, de spiritual, cu material muzical axat pe formulări motivice provenite din filon popular arhaic, având ca elemente de referință intervale caracteristice, înglobate în trama unui material sonor restrâns, fapt ce asigură unitatea discursului muzical. Allegro-ul de sonată, centrat pe teme al căror contur uzează de expresivitatea saltului de cvartă mărită sau cvintă micșorată dar și de alunecarea semitonală, integrează în melodic sunetele melismei; adagio-ul următor dezvoltă imagistica sonoră pe trei planuri paralele în vreme ce finalul dă mână liberă impulsului ritmic și departajărilor de tempo refren - cuplet.

Dialoguri pentru clarinet, fagot și percuție este o altă creație camerală în care frazeologia, morfologia și figurația *Măgurilor* se păstrează, în sensul raportării permanente la celule cu rol de semnal. Așa cum o declară și titlul, sensul piesei este acela de permanență a dialogului, fie la nivelul fagot - clarinet, fie la fagot - vibrafon. Percuția are rol eminent coloristic, dar și conturări tematice în intersectări, suprapuneri, imitații, dialoguri, timbrul ei multiipostazat intervenind asemenea unei continue prezențe. Lucrarea este concepută ca un arc ce cunoaște ascensiunea și revine la punctul de la care a plecat după străbaterea unui traseu marcat de material melodic și ritmuri reduse la esența și tăria lor de veacuri.

Ethosul românesc devine pregnant și rafinat totodată prin recrearea - de către compozitor - a unui material ritmico - melodic de pură esență folclorică, bazat pe tronsoane modal - cromatice reducibile la relația dintre două, trei sau patru sunete.

În anul 1982, Liviu Comes dă formă finală unei ample lucrări camerale, de severă și riguroasă construcție: *Cvartet de coarde*. Chiar și o privire fugară este de ajuns pentru a surprinde aici travaliul atent în care cele patru mișcări se supun normelor de esență clasică, evoluând și către un declarat specific contrapunctic. Forma sonată există în părțile a doua și a patra, fiind precedată - în mișcările impare - de un andantino și, respectiv, lento. Prima articulație a formei este menită să prezinte principalele linii melodice ce vor fi ulterior dezvoltate; se discerne cu ușurință hegemonia unor trasee intervalice alcătuite din expuneri etajate de cvarte, terțe sau secunde paralele, totul primind funcția unor întinse pedale încheiate prin acordică incisiv "mușcată" în coarde. Viziunea complementară a modului inițial nonoctavian de opt sunete (două tronsoane distincte) apare în allegro-ul de sonată secvent, tratarea înregistrând trei "valuri" succesive cu repriză inversată. În timp ce mișcarea lentă care îi urmează decupează și dezvoltă celule în datele recreării lirico - poeticului de început, finalul restabilește configurația și contingențele tematice cu partea secundă fiind, ca și aceasta, tot o formă de sonată cu o coda concluzivă. Simetrică și unitară, construcția *Cvartetului de coarde* propune un cadru în interiorul căruia se stabilesc cuplaje ale mișcărilor interioare și în care materialul serial - modal, dezvoltat de regulă în mod liber, devine uneori și obiectul tratării severe sub raport armonic sau contrapunctic, inclusiv în canon (articulația mediană a finalului). Construcția de ținută academică a lucrării este un omagiu pe care autorul îl aduce marilor tradiții ale cvartetului de coarde, gen de înaltă exigență, ale cărui virtuți au înfruntat timpurile.

În anii următori, tot în domeniul instrumental - cameral sunt create *Sonatina pentru oboi și pian* și *Sonatina pentru violină solo*. Acestei perioade stilistice îi aparțin și amplele lucrări corale *Cetatea înaltă* (versuri de Ion Rahoveanu), *Noapte* (Demostene Botez), *Vară cât veacul* (Marius Stănilă) și *Septembrie* (Lucian Blaga) reunite în volumul "*Poeme corale*". Observăm și aici un modal îmbogățit prin cromatisme și note melodice sau frecvența arhetipurilor în constituirea liniilor melodice, construite cu un simț notabil al linearismului. (Vezi Ex.11).

O serie de lucrări corale elaborate în ultima perioadă de creație, datorită specificului lor, fac apel la o simplificare stilistică în favoarea unui diatonism modal. Astfel amintim prelucrările corale *Cântec din Maramureș* și *10 Colinde hunedorene*, precum și cel *10 Cântece și madrigale pentru coruri școlare*

Un loc aparte îl constituie domeniul muzicii religioase în care se nasc, pe rând, *Psalm 67 "Milostiv fii nouă"*, (*Concert religios pentru cor mixt la 4 voci* - 1991), *Liturghia Sf. Ioan Gură-de-Aur* pentru cor mixt la 4 voci (1991) cu o versiune la 2 voci (1993), *Psalmi de restriște* (1996) pentru cor mixt la 4 voci, bariton

solo și cvartet vocal, pe versuri de Ioan Andrei, și *Liturghia II*, "Brevis" (1998) pentru cor la 2 voci egale.

Ex. 11

The musical score for Ex. 11 is written for four vocal parts: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). It is in 4/4 time and starts with a *Lento* tempo. The lyrics are: "A - sfin - ții - tul - soa - re - tul - A - sfin -". The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano), and performance instructions like "bocca chiusa (sempre legato)" and "poco allarg. a tempo". A circled number "5" is placed above the second system.

Liturghia pentru cor mixt la patru voci intitulată *Liturghia Sfântului Ioan Gură de Aur* vine să reînvie sonoritățile și vibrația atât de speciale ale dramei liturgice în spațiul bizantin de cântare. Față de missa latină, cu care ne-au obișnuit marile capodopere ale veacurilor, aceasta propune un text de "incomparabilă frumusețe poetică și emoțională" - după propria spusă a autorului. De aceea - adaugă compozitorul - "interpretarea lui muzicală pune în fața compozitorului sarcini de creație deosebit de complexe".

Liviu Comes și-a conceput *Liturghia* asemenea unui corpus muzical în care evenimentele se intercondiționează și se întrepătrund, reprezentând o devenire logică, o evoluție, căutând în permanență comunicarea cu publicul, transmițându-i străluminări de cânt și inducându-i spiritul "Amen" - urilor ce o traversează asemenea unei leit-motivice dăltuirii. (Vezi Ex.12)

Ideea de construcție riguroasă, exprimând în sonor un poetic străbătut de trăiri intense face ca liturghia să nu fie o simplă suită de cântări, ci un tot încheșat, respirând din dezvoltarea în date variaționale a unui material de bază în care răspunsurile scurte și ecteniile sunt investite cu rol funcțional.

Materialul muzical aparține în întregime autorului, care utilizează însă și inflexiuni ale muzicii tradiționale de gen, având modele prestigioase în creațiile unor înaintași de talia unor Musicescu, Cucu, Dima, Hubic, Sabin Drăgoi... Gândită diatonic, îmbinând resursele armoniei modale cu ale celei tonale, vizând întrepătrunderi contrapunctice, de la imitații, canoane, contrapunct ranversabil la fugă.

Ex. 12

The musical score for Ex. 12 is titled "Grandioso" and includes the following markings: *cresc. molto*, *allarg.*, and *f ampio*. The score is written for voice and piano. The vocal line features a melodic line with various dynamics and articulations, including *min.* and *a*. The piano accompaniment includes chords and arpeggiated figures, with dynamics such as *f*, *ampio*, and *min.*. The score concludes with the marking *~ FINE ~*.

Aprecierea acestei lucrări s-a materializat în prestigiosul Premiu al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor pe anul 1992. Recent realizat și pus în circulație, un C.D. stă mărturie pentru calitatea de excepție a trăirii muzicale a Liturghiei.

În loc de concluzii stilistice

Drumul devenirii unei personalități muzicale nu este lin; de-a lungul lui se lasă descifrate cu ușurință, o serie de date definitorii care, în cazul de față devin atribute stilistice;

- armonia cu note melodice ținute, fie ele tratate ca apogiaturi sau mordente, note melodice incluse în haloul armonic al sunetului real căruia îi redimensionează "sound"-ul;

- proiectarea liniei sau a fragmentelor melodice pe verticală, cu armonie dedusă din linia melodică în succesiune;

- din sunetele secundare care concură la stabilirea unităților acordice, se detașează cu pregnanță frecvența secundelor și a cvartelor, intervale caracteristice armoniei modale populare, în aspectele ei primitive. Este și ceea ce caracterizează lumea lucrărilor diatonice, de celor cromatizate sau a celor uzând de totalul cromatic și factura serială. Ceea ce caracterizează universul creației lui Liviu Comes este blânda lumină proiectată dinspre diatonismul încă prezent în circumscrieri de tronsoane tematice;

- detașarea tronsoanelor sau a desenului arhetipal și personalizarea lui prin expunere și prelucrare; din linia melodică inițială se detașează formulări ce își vor câștiga dreptul la existență dincolo de cursul general melodic; rezultă o "devenire" de celule integrate sistemic, devenire ce va naște apoi ideea de

înlanțuire, de “salbă”, cu proiectare atât pe orizontală cât și pe verticală, într-o explicită acțiune de coagulare. de aici decurge esența ciclicului, circulația liberă a desenelor ritmico-melodico-armonice în diversele articulații ale lucrărilor sale, punctând - de fiecare dată - bucuria reîntâlnirilor;

- chiar și atunci când va fi abordat în mod declarat, serialismul nu va purta amprenta noii școli vieneze, ci pe cea a serialismului melodic de tip italian;

- etalonul poetic poate fi descifrat și el în încărcătura de esență mioritică, de orizont spiritual în sensul definit de fostul său profesor la Facultatea de Filosofie, Lucian Blaga.

- reînvierea spiritului modal, cu moduri arhaice, din care lipsesc unele sunete, cu preponderența exprimată a secundelor și cvartelor aflate în zestrea, în bagajul sonor al unei muzici primordiale, ancestrale. Alături de acestea, sonoritățile datorate în special tratării irizat - armonice manifestă tendința de picturalitate, de coloristic viu, apropierea declarată - uneori și prin titlu - de “pastelul” poetic - pictural.

- redarea vocației monodice a folclorului nostru prin retrăirea sunetului specific datinilor, prin amintiri filtrate în timp, prin haloul sonor al suprapunerilor de linii sau frânturi de desene melodice;

- sesizând teritoriul prin excelență monodic la care se raportează, compozitorul decide că cel mai propriu mod de tratare a folclorului nostru sau a folclorului “imaginar” la care face apel prin redimensionarea unor trăsături specifice modului de creație este cel al planurilor în mișcare; devine astfel stringentă nevoia unei polifonii specifice, menite să pună în valoare atmosfera arhaizantă, “primordială” a ethosului nostru;

- demersul - chiar și în cazul instrumentelor monodice prin excelență - în sensul statuării unui corp sonor definit prin polifonie latentă, cu ornamente formând o tramă în jurul notelor melodice, creându-le în jur un înveliș armonice - polifonic. Nucleul central se redefinește de fiecare dată altfel prin splendidul joc de nuanțe și stări deduse în spiritul plasticizării imaginilor sau a trăirilor.

Muzicologul Liviu Comes

Volume, studii, comunicări științifice, participări la simpozioane, prelegeri și articole stau mărturie pentru interesul constant manifestat de compozitor și în direcția cercetării, a sintezei muzicologice. Între temele preferate de maestru se disting cele concretizate în prima sa apariție în paginile revistei “Muzica”: *Contribuții la studiul procesului de creație în cântecul popular românesc*, seria de demersuri în favoarea diversificării mijloacelor în educația muzicală, studii și monografii asupra operei lui Palestrina (*L'importance des formules melodiques dans la definition du style palestrinien*, studiu ce a văzut lumina tiparului atât în țară - revista “Muzica” - cât și în străinătate - “revista Atti del Convegno di Studi Palestriniani” din Roma, *Les modes chez Palestrina*, publicat la Paris - Edition de l'Association Palestrina și în “Muzica”). Ca lucrări de amploare tratând fenomenul palestrinian, monografiile *Melodica palestriniană* și *Palestrina et son heritage apres*

400 ans au cunoscut duble versiuni: prima în limbile română și italiană, cea de-a doua în limbile franceză și italiană. În strânsă legătură cu preocupările vizând problematica palestriniană se află și cele legate de problematica contrapunctului vocal și instrumental - tratate și manuale în colaborare cu Doina Rotaru, Dinu Ciocan, Teodor Țuțuianu, Harald Muller, ca și ciclurile de emisiuni radiofonice tratând aspecte definitorii ale madrigalului italian, renașterea italiană (Palestrina) sau cea flamandă (Lasso), precum și despre structuri polifonice în muzica secolului XVI.

Indubitabil, ponderea este deținută de cercetările asupra stilului palestrinian, cercetări care pornesc de la ideea că elementul esențial al polifoniei acestui stil îl constituie melodia, traseu în care sunt încifrate toate caracteristicile stilistice definitorii și conexe, la baza acestei convingeri se află însăși condiția de a fi a polifoniei ca suprapunere de melodii cu evoluție liniară proprie. Compozitorul și cercetătorul mărturisesc într-un glas: "descinzând din melodica gregoriană - după cum am arătat în monografia *La melodia palestiniana e il canto gregoriano* - aceste linii sunt compuse dintr-o serie de "formule melodice" diferite, care se succed în mod neregulat, conform accentelor prozei latine a textului, având ca rezultat conferirea unei structuri asimetrice. Asimetria structurală a fiecărei melodii din cadrul polifoniei promovează individualizarea lor lineară și produce în același timp asimetria globală a polifoniei palestriniene". În baza acestor profunde cercetări asupra textului melodic palestrinian, Liviu Comes avansează ideea de "structură în mozaic", proprie gândirii melodice a marelui polifonist trăitor acum patru secole. Formulele melodice au însă, în afara rolului lor la clădirea orizontalei, și alte implicații, de această dată în sens vertical-armonic, ele fiind factorii de determinare a echilibrului controlat între disonanțe și consonanțe. Acest aspect al bipolarității lor melodico-armonice oferă cheia înțelegerii structurii polifonice în ansamblul ei rezultat din întreșeserea orizontalei cu verticala. Aceasta este și rațiunea pentru care - odată descifrată - bipolaritatea melodico-armonică și structurarea polifonică complexă își pot afla o întrebuițare lărgită, prin cuprinderea principiilor lor de bază în modernizarea pedagogiei contrapunctului sau, potrivit cuvintelor maestrului - "spre a aduce o metodologie mai operativă și mai artistică prin care să poată fi înlocuită vechea metodă greoaie și aridă a "speciilor", fapt pe care l-am demonstrat prin mai multe lucrări publicate, în special prin *Tratatul de contrapunct*".

Pedagogul

Un volum de muncă și o atenție cu totul deosebite au fost acordate de către Liviu Comes aspectului pedagogic, înțelegând prin aceasta toată verticala învățământului muzical de specialitate sau a celui de cultură generală. În acest sens, o serie de luări de poziție - cu intensitate crescândă, de la politețe și atenționare la ton vehement - au atras atenția asupra acestei probleme majore care, iată, nici astăzi nu este tratată cu atenția cuvenită! Așa cum era firesc, Liviu Comes a avut în vedere în primul rând vârsta cea mai fragedă, propunând o serie

de procedee ingenioase privind atragerea copiilor spre cântec și educarea lor treptată în cântul pe mai multe voci; artificul major utilizat a fost "cârligul" oferit de joc. De la prelegeri și participări la conferințe, simpozioane, mese rotunde, congrese pe teme specifice de învățământ muzical, compozitorul a trecut la publicarea unor materiale cu propuneri concrete: *Asupra unor mijloace pentru introducerea copiilor în muzica vocală polifonică, Metodă de inițiere a copiilor în polifonia la trei voci, Un sistem practic și eficient de educație muzicală, Aspecte ale creației didactice și pentru copii în lumina exigențelor actuale ale educației muzicale, Jocul muzical, cel mai adecvat gen pentru vârsta preșcolară, O metodă de educație muzicală prin cântec, la copiii de vârstă mică...Și exemplele pot continua.*

Metoda de educație muzicală a copiilor de vârstă mică intitulată *Cântec și joc* propune utilizarea jocului creativ în educația muzicală generală pentru că tocmai acest tip de activitate, specifică vârstei servește ca stimulent, înlătură plictiseala, predispune la utilizarea modelată a activității creatoare, la stimularea ficțiunii și a aspectelor constructive, la adâncirea aspectelor legate de educațional. Compozitorul și pedagogul Liviu Come, bazându-se pe o practică pedagogică asiduă și pe un uriaș volum informațional, analizează în cuprinsul lucrării sale căile ce conduc către joc, cele care cer jocul pentru atingerea scopului urmărit. Astfel, secțiunea introductivă a lucrării focalizează atenția asupra predispoziției muzicale, demonstrând cu argumente de necontestat relativitatea clasificării copiilor în "muzical" și "afoni", atacând probleme legate de dezvoltarea spontană a muzicalității, de educabilitate sau considerații privind importanța vârstei mici. Aceeași secțiune tratează și despre căile naturale ale dezvoltării muzicalității: cântul vocal, complexitatea actului fonator, formarea reflexelor, inhibiția, nivelul inegal de dezvoltare a muzicalității raportat la vârstă și rezultatul favorabil al cântatului în grup asupra dezvoltării muzicalității. Articulația secundă a lucrării trece la practica propriu-zisă și tratează asupra jocului muzical, ca mijlocul cel mai adecvat pentru dezvoltarea muzicalității la vârsta mică, jocul este folosit în locul memorizării, ca mobilizarea a interesului printr-o participare activă și pentru înlăturarea inhibiției, prin spontaneitate. Dincolo de acest punctaj prezentat sumar, să adăugăm câteva din motivațiile care au condus autorul către elaborarea acestui inedit și necesar "tratament". Câteva selecții de text se impun.

"În crearea cântecelor pentru copii, în primul rând trebuie acordată o deosebită atenție textelor. Copiii își au o sferă de interes a lor (natura, plantele, animalele, mediul familial, relațiile cu alți copii) în care trebuie să pătrundem pentru a-i putea îndruma apoi spre domenii mai complexe....să se bazeze mai ales pe imagini, în conformitate cu modul de a gândi al copilului...Trebuie știut că orice stângăcie ritmică sau metrică a versurilor, nesensibilă la o simplă lectură, este scoasă la iveală și considerabil exagerată prin muzică....Mulți cred că nimic nu este mai ușor decât de a se scrie astfel de cântece, în care, nefiind necesare alte mijloace de expresie, totul se reduce la puțină inventivitate melodică. E o părere

greșită, deoarece în artă restrângerea mijloacelor de expresie nu ușurează sarcina creatorului ci, dimpotrivă, îi solicită mai multă atenție și pricepere....Compozitorul mai trebuie să fie atent și la dificultățile de executare a cântecului, înlăturându-le pe cele inutile....”

Rodul preocupărilor compozitorului în această direcție îl reprezintă volumele *Ghicitori, jocuri muzicale* și *Primăvara, cântece pentru copii*, volume în care sunt puse în practică principiile expuse teoretic.

Primul volum are în vedere un număr de 25 piese originale în care compozitorul pune accent pe atracția copiilor față de ritm; pornind de la acest parametru, el propune dezvoltarea unor facultăți de multe ori latente: vocea, auzul muzical, memoria muzicală. Etapele se înlănțuie firesc: asimilarea cântecului în forma sa simplă de către întregul colectiv, distribuția melodiei pe mai multe grupe și soliști, adăugarea mișcărilor și a gesturilor, intervenția acompaniamentului ritmic. Practica a demonstrat eficiența acestor “pași”: îmbogățirea sonorităților muzicii, ritmului și culorii sonore, transformarea simplului cântat într-o activitate complexă, creșterea atractivității muzicii, antrenarea în activitate a unui număr tot mai mare de copii dintre cei cu posibilități muzicale mai reduse, atragerea lor spre muzică și înlăturarea prin aceasta a complexării lor.

Cântecul pentru copii la mai multe voci presupune o etapă superioară, constând din introducerea copiilor în cântecul polifonic, ceea ce implică o nouă dimensiune a muzicii. Planurile pot fi obținute prin opoziția a două voci, prin opoziția unui grup față de întreg ansamblul sau prin opoziția celor două grupe față de ele și față de ansamblu; versurile au o însemnătate aparte, lor revenindu-le rolul de a prilejui dialoguri, secțiuni de canon, onomatopee, efecte de ecou, care pot însoți linia principală asemenea unui ostinato sau se pot detașa de aceasta (*Calul meu, Trenul, Azi Grivei e mânios*).

Concluzia acestui demers susținut și bazat pe o fundamentare științifică severă s-ar putea traduce în nevoia de cântec - atribut esențial al gândirii maestrului pentru care fiecare demers muzical nu a însemnat decât încă un argument în favoarea acestei necesități intrinseci a ființei umane. Acel “noi ne vrem înapoi cântecul și sufletul” i-a fost gând călăuzitor în viață, marcându-i existența artistică, definind în egală măsură compozitorul, teoreticianul, pedagogul.

Liviu Comes a dat culturii noastre muzicale străluminări de cântec; fie și numai pentru aceasta numele său este rostit cu venerație de discipolii ce i-au înțeles și preluat mesajul pentru a da generațiilor viitoare ceva din calmul și seninătatea orizontului spațial vegheat de “măguri” și de odoarele din “salbe”.