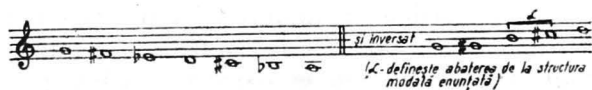


Lucian Meșlanu — „Evocare”

S-ar fi părut, în lumina ultimelor lucrări, că pe compozitorul Lucian Meșlanu îl absoarbe cu totul o căutare spre elaborarea logică a formei muzicale, prin sinteza între matematică și fizică menită să justifice relieful și încărcătura muzicii sale. Recentă piesă orchestrală, *Evocare*, dezmente însă o astfel de pripită abordare a problemei căci această lucrare, de dimensiuni ce tind să o alăture simfoniei, probează o concepție liberă, pe secțiuni contrastante (patru, cîte găsim într-o simfonie clasică) și dacă această formă este imaginată, intuită, iar nu dedusă, ea nu este de loc mai puțin fermă. Din contra, după parcurgerea piesei în detaliu, ni s-a relevat o construcție de mare stringență, o arcuire solidă.

Compozitorul utilizează o formație simfonică de dimensiuni medii, cu cîte doi suflători la fiecare partidă, cu doi percusioniști și cu cifre minime de 6, 3, 2, 1 la corzi. Lumea sonoră, sistemele de intonație au un caracter eterogen între aceste variate sisteme sonore stabilindu-se niște relații concepute de autor ca unul din suporturile evolutive ale piesei și despre care vom vorbi la timpul potrivit. Ritmul, în sensul pulsației tradiționale, are mai mică importanță, (este gândit mai mult ca variere a duratei elementelor aglomerate) precizîndu-se treptat, din nou după o curbă și cu o semnificație anume.

Secțiunea I-a (pentru simplificarea și economia textului vom nota secțiunile prescurtat : S. I, S. II, S. III și S. IV) se sprijină pe o structură modală de tip Messiaen, cea mai frecventă apariție fiind scara semiton — terță mică — semiton.



Prezentată descendent și inversat, ascendent, această scară alternează cu scări de aceeași origine stilistică în care putem descifra predominanța intervalului de secundă mică asociat unei terțe mari sau mici. Uneori terța este comprimată în secundă mare, jocul acesta de secunde mici și mari, de tradiție weberiană, caracterizînd mai mult lumea intonațională a S. II.

Cvintolete recto-tono, urmate de un motiv descendent, la corni, cu grijă către neperceperea atacurilor distincte,



se dizolvă într-o pedală aleatorie, o textură a corzilor, de asemenea dispusă pe celulele modale

respective. Se instituie trei nivele de claritate, pe care le enumerăm în ordine descrescătoare : 1 — recto-tono, 2 — motiv descendent (reluat apoi ascendent) și 3 — pedală, ca nivel minim de claritate. Pedala dizolvă tema ce a generat-o, iar aceasta se încheagă surprinzător și asimetric din pedală, într-un joc ambiguu între determinat și determinant. Reapariția capetelor tematice dictează o subîmpărțire a S. I în 5, 4, 5, 5, 5, 6, 2, 3, 11 măsuri, din care reținem că intrările sînt mai regulate la început, creșterea asimetriei dintre intervențiile tematice sugerînd pasul către o structură dezvoltătoare S. I este o primă înscenare a opoziției dintre clar și compus, structurat — amorf, pe care se bazează piesa, unde remarcăm că nivelele 1 și 2 vin totdeauna aliate, jocul petrecîndu-se între ele, pe de o parte, și nivelul 3, pe de altă parte.

S. I este întiul act al devenirii piesei, act în care asistăm inițial, deasupra variațiilor întîmplătoare, la o trecere a clarului în confuz, a unimorfului în polimorf. Cităm în acest sens absorbirea temei de către textură. Modurile expuse sînt mai întii așezate cap la cap, descendent, alcătuiind scări de individualități sonore controlabile fiecare auditiv, apoi prin suprapunerea inversărilor ascendente, frecvențele se aglomerează, și se suprapun micro — intervalic într-un tot în care sunetul singular nu mai poate fi descifrat. Și această polimerizare sonoră nu este lineară, ci se supune unor reguli strategice în care alternează densificări și rarefierii, cu ieșiri din acțiune ale unor compartimente (asociînd clarificarea cu direcționarea generală uniformă a scărilor întii descendent, cum s-a văzut, apoi ascendent, după o primă întrepătrundere a direcțiilor), în care pedala se coagulează uneori în suspensii acordice de scurtă durată. (Semnalăm aceste opriri pentru că și ele sînt unul din elementele de construcție ale formei lucrării, după cum vom observa). Această masă mișcătoare și dezarticulată prinde să se structuralizeze, să capete un aspect mai definit, procesul de strunire volitivă a pedalei fiind încă la începutul său, către un punct final al acestui drum ce se găsește în S. III.

În această primă secțiune, textura, dintr-o suprafată continuă și uniform aglomerată, devine o succesiune de răspunsuri, un fel de *stretto*, de cezuri din ce în ce mai evidente, cu bruște și surprinzătoare mutări de direcție chiar în cadrul aceluiași compartiment, de suspensii acordice, culminînd în suprimarea pentru aproape o măsură a fondului. Deci după o primă dezmembrare, desstructurare a temei în pedală, aceasta își naște la rîndul ei vechile celule generatoare, structurîndu-se. Toată piesa este o oscilație între structurat și amorf, univoc — echivoc (reprezentate polar prin temă și textură), în care evoluează nu numai interacțiunea dintre cei doi poli, dar chiar față de ei înșiși aceștia se înscriu într-o curbă pe care vom încerca s-o luminăm. Tot timpul remarcăm intergenerarea, reciprocitatea acestor două pla-

nuri. cu excepția S. IV. unde ele sînt aparent independente.

Secțiunea a II-a (*Moderato*) este o nouă treaptă în relația temă-pedală. Totul, inclusiv această relație, capătă aici mai multă continuitate. Dacă în S. I discursul era mai fragmentat, aici trecerile din melodie în fond sînt mai lente, mai gradate. De asemenea jocul dintre cauză și efect devine mai ambiguu, întrucît o parte din textura S. I se continuă aici, iar apoi, fără contrast evident, se naște o textură nouă, înrudită, derivată însă din tema proprie a S. II. Se motivează deci în chip nou ceea ce era vechi și altfel motivat, asigurîndu-se piesei o logică fermă și totuși subtil variată în ceea ce privește cauzalitatea evenimentelor.

Secțiunile se leagă printr-un efect de tulnic la corn. Lemnele aduc o temă proprie a secțiunii.



temă ce se sfîrșește într-un enunț concludiv, alternînd secunde mari și mici după procedeul de influență weberniană de care am amintit. Acest fragment îl vom numi, pentru claritate lapidară, „concluzia W”.



Ideile tematice se detașează peste o țesătură polimorfă de flageolette, proiectarea în ultra — acut a pedalei mobile din S. I. Un surprinzător *fortissimo* al alătururilor, de stil coral-îmnic, întrerupe momentan reflexivitatea sonoră a secțiunii. Această izbucnire este o primă adunare univocă a ceea ce fusese pînă acum echivoc, o primă pozitivizare, structurare categorică și simplificare a discursului, intercalată ingenios între temă și viitoarea ei pulverizare. Surprinzătoare din punct de vedere al sintagmei, ea își are locul său bine definit în curba evolutivă a intervențiilor acordice ce le-am semnalat și le vom mai semnală.

Rămîne „concluzia W” ca unică stăpînitoare a fluxului sonor și urmează o cale de dispersare într-o aglomerare globală asemănătoare auditiv cu cea din S. I, dar de altă origine. Și de astă dată, elanurile tematice se prăbușesc spre primul nivel amorf. Trompeta explicitează originea texturii prin reluarea „concluziei W”. În felul acesta se precizează timpul scurs, punînd față în față cauza și efectul. Discursul are în acest moment trei planuri, flageolettele (reminiscențe ale pedalei S. I), textura născută din „concluzia W” și „concluzia W” însăși, toate trei unitare din punct de vedere stilistic și

intervalic. Acest moment poliplan recapitulează deci nivelele etalate în procesul de structuralizare — melodizare, ce direcționează piesa. (Pînă aici a predominat de fapt de-structurarea, dizolvarea tematică în fundal. De aici încolo, curba își schimbă sensul și arcuirea. În această ordine de idei, rămasă singură, figurația va avea, la sfîrșitul secțiunii, o dominantă melodică mai pregnantă, conform unui arc nou, de melodizare a pedalei, ce se definește cu claritate în S. III).

În S. III se pierde aspectul quasi-obiectiv pe care lunecarea pedalelor mobile îl avusese pînă acum. Toată secțiunea are un caracter mai volitiv, se sînte acțiunea mai fermă asupra pastei sonore, împărțirea cumpănită a discursului în evenimente și suspensii.

Corzilor le este încredințată tot o textură, încă și mai aglomerată, mai amănunțit calculată, sub raport statistic (se folosește pentru fiecare instrument un sistem permutaționar pe patru sunete, semitonal, capabil să asigure o probabilitate maximă apariției frecvențelor).



Dar această textură nu mai are starea lentă și voit informă în care se sintetizaseră toate eforturile spre melodie, spre structurare. Ea cunoaște mari curbe de înălțime, coborînd, suind, schimbîndu-și brusc direcția evolutivă și de densitate, toate aceste arcuri fiind presărate, potențate, reliefate, de pauze. După o astfel de pauză, textura apare surprinzătoare în toată amplitudinea registrului său și al densității posibile în finalul secțiunii. O scurtă descriere a mișcărilor acestei pînze ar trebui să consemneze debutul său în registrul mediu spre înalt, umplerea unui ambitus nu prea extins și oprirea pentru o măsură întreagă (prima dată în lucrare). Pornită apoi de jos, textura acoperă tot un registru modest și revine rapid în grav. O respirație scurtă separă acest arc de următorul, o afirmare în acut a corzilor, staționară, cu densificare pe loc. După o nouă coborîre și restrîngere urmează cezura și surprinzătoarea dispoziție maximă finală de care am vorbit, de asemenea staționară. (Cuvîntul staționar nu se referă desigur la microevenimentele permutaționare). Autorul impune mai multe moduri de acțiune asupra pastei: modificări lente sau bruște de registru, pauze, densificare pe loc, care, toate, fac din textură o melodie de multi-frecvențe, ca și cum armonicile unei linii melodice obișnuite ar fi făcute auzibile distinct, simultan cu linia ce le generează. Pedala care absorbise toate infiripările tematice de pînă acum se autogenează ea însăși ca melodie.

Această pedală a corzilor este însoțită de o alta, a suflătorilor de lemn, pe modul ton-semiton, reca-

pitulare intonațională și ca nivel informațional-statistic a primei secțiuni. Intrarea percuției determină un *fugato* la lemne,



pe o structură modală bartokiană. Adăugând peste toate acestea și reapariția capului tematic inițial, cu recto-tono și cu motiv descendent, se ajunge la o culminație tetra-plană, fiecare suprafață aparținând unei alte zone stilistice (acumulare față de culminația din S. II unde cele trei planuri erau subsumate aceluiași stil). Aici, metaforic vorbind, coexistă Bartok cu Messiaen (în două din modurile sale) și cu Xenakis.

Despre semnificația și locul lui S. III în arhitectura lucrării s-ar putea spune că, inițial, avem aici cea mai mare suprafață în care elementul melodic este cu desăvârșire exilat (fapt compensat de melodizarea pedalei) iar recapitulările anterioare pregătesc o nouă treaptă, cea a independenței dintre temă și pedală, a autonomiei melodiei față de fundal, treaptă ce va încununa, în S. IV, jocul perpetuu între structurare și dezmembrare, între unimorf și polymorf.

După acordul în care se coagulează textura secțiunii, (reținem că, din nou, armonia este văzută ca împietrire a pedalei) se reia *fugato*-ul orchestrat în grav, pentru mai mare ambiguitate ritmică și intonațională. Acest comentariu joacă rol de punte, este de interes minim voit (și amorf și deficitar din punct de vedere statistic), acordându-i-se rolul unei anacruze de către S. IV.

Această secțiune, a IV-a, aduce, pentru prima oară, tema și fundalul distincte și autonome, într-o aparentă subîmpărțire a discursului în melodie și acompaniament, dacă la recapitularea mintală a celor petrecute pînă aici nu s-ar releva o altă legătură, mai adincă, între cele două planuri; coexistența determinantului cu determinatul în care rolul atribuit texturii și temelor este intersanjabil, întrucît inițial melodia determina textura iar apoi textura generează melodia. (Tema nu apare „deus ex machina“, ci este justificată de tot mersul piesei). Melodia, la suflătorii de alamă,



reprezentînd nivelul maxim de univocitate și continuitate melodică, este o suită de intonații de factură enesciană poate, un fel de coral, definitivarea și mutarea substanțială a procesului de structuralizare volitivă a texturilor, început în S. II.

Fundalul, (joc permutaționar de triluri la corzi) este de nivelul amorf al primei pedale, numai că

această părăsire a cuceririlor dobîndite cu trudă și gradat este compensată de modestul rol de acompaniament ce i se acordă.

Tema se unifică în codă într-o suită de acorduri echidistante (în felul acesta, își face apariția pentru prima oară elementul metric). Dacă ne gîndim că totdeauna acordurile au fost generate de textură, avem aici, și pe acest al doilea cîmp de studiu, o coexistență între generator și generat. Din nou, în final, avem trei planuri suprapuse, unitare stilistic, din punct de vedere al raportului stilistic al planurilor coexistente piesa fiind un A.B.A. (convergent — divergent — convergent).

Stilul orchestral al lucrării l-am putea situa undeva în descendența raveliană, sau chiar în stirpea lui Alban Berg, al cărui *Lulu*, Adorno îl credea nu numai la baza orchestrației moderne, dar și inspiratorul tehnicii grafismelor, astăzi atît de răspîndită. Desigur figurația este destinată aici asigurării frecvenței statistice a evenimentelor iar nu colorării modal-armonice ca la compozitorii de la începutul secolului.

Cîteva concluzii în ceea ce privește macrostructura piesei, ordonarea evoluției ei în timp :

1) Organizarea întregii arhitecturi pe antinomia temă-pedală, într-un sens mai larg, pe antinomia structurat-amorf, univoce-echivoc, volitiv-abulic. Cei doi termeni ai antitezei evoluează și ei o dată cu instituirea unor noi relații reciproce.

2) În mic, tema generează pedala, se destructurează. În mare, pedala se structurează, capătă un caracter strunit, melodic și generează tema în forma sa cea mai fluentă. Asistăm la un joc între determinat și determinant, condus cu abilitate și surpriză. Din două planuri inter-generate ele par independente în S. IV.

3) În S. IV textura este din nou la nivelul inițial, concret (prin concret înțelegem apelarea la micro-celule generatoare, ce fuseseră abandonate în S. III). După ce se structurase melodie în S. III, textura își îndeplinise rolul de generator tematic și se putea întoarce la nivelul debutului, ca fundal pentru propria sa emanație.

4) Esența celor patru secțiuni ar fi : S. I — T → pedală amorfă ; S. II — T → pedală amorfă ; S. III — pedală melodizată + memorări tematice (pentru antiteză și sentimentul timpului) ; S. IV — T + pedală amorfă (unde T înseamnă temă, iar săgeata înseamnă transformare). În S. IV tema își trăiește autonom existența.

5) În primele trei secțiuni, acordurile au rol de înghețare a texturii, fără o existență de sine stătătoare, fără apariții autonome. O excepție se înregistrează în S. II, în intervenția coral-îmnică despre care am vorbit. Acest moment anticipă coagularea temei finale în suita de acorduri metrice amintite. În acest mod coda explicitează apariția temei și legătura ei cu texturile : prin coralul metric, textura înghețată de care sînt încărcate acordurile (datorită utilizării lor anterioare strict univoce, în acest sens) se transformă în armonie, în succesiune melo-dico-acordică.

COSTIN CAZABAN