

DESCÂNTECE DE IGOR IACHIMCIUC – PARTICULARITĂȚI COMONISTICE ȘI DE GEN

MAGIC CHARMS BY IGOR IACHIMCIUC – COMPOSITION AND GENRE PECULIARITIES

CRISTINA PARASCHIV,
conferențiar universitar interimar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Descânțete de Igor Iachimciuc prezintă, într-un mod anume o "revoluție" în muzica academică din Republica Moldova, având în vedere unicitatea creației sub aspectul particularităților de gen, de transpunere în muzica cultă a acestui fenomen din folclorul românesc oral. Igor Iachimciuc încearcă să găsească și să redeie această obârșie prin abordarea contemporană a procedeelelor polifonice, armonice etc., prin trimiterea la anumite genuri și abordarea unor elemente proprii folclorului românesc: folclorul copiilor, balada, doina, bocetul și colinda. Compozitorul a adus odată cu această lucrare o dovadă a lărgirii posibilităților de exprimare printr-un limbaj muzical modern, care, în același timp, nu produce un conflict acustic, fiind perceput de la auz destul de academic, îmbogățit cu sonorități folclorice și aluzii la jazz.

Cuvinte-cheie: Igor Iachimciuc, Descânțete, simbol, folclor, gradația, porunca, comparația, forma, ciclu.

"Magic charms" by Igor Iachimciuc present, in a certain way, a „revolution” in the academic music from Moldova, considering the creation uniqueness from the point of view of genre peculiarities, the transposition in professional music of this phenomenon from the Romanian oral folklore. Igor Iachimciuc is trying to find and convey this tradition through a modern approach of polyphonic harmonic means etc., by referring to certain genres and approaching some elements characteristic of Romanian folklore: the children's folklore, the ballad, the melancholy Romanian folk song, the lamentation and Christmas carol. With this work the composer produced proof of large possibilities of expression through a modern musical language, that, at the same time, does not produce an acoustic conflict, being perceived by the ear in a rather academic way, enriched with folklore sonorities and allusions to jazz.

Keywords: Igor Iachimciuc, magic charms, symbol, folklore, graduation, order, composition, form, cycle.

Deși a fost scrisă în prima perioadă de activitate a compozitorului I. Iachimciuc (1996) și este unica destinată corului mixt¹, *Descânțece* demonstrează o gândire muzicală destul de bine definită și un stil componistic bine conturat, rezultând o lucrare, ce denotă calități artistice și muzicale confirmate și prin decernarea Premiului municipal pentru tineret în domeniile științei, tehnicii, literaturii și artelor (Chișinău, 2003).

Compozitorul Igor Iachimciuc ne-a relatat, că impulsul în crearea *Descânțecelor* l-a constituit dorința de a aborda un teren mai mistic, simbolic, abstract, care vine din interesul autorului față de activitatea poetului și filosofului român Lucian Blaga. Ca sursă literară, compozitorul s-a adresat folclorului românesc, în special unei sfere, în esența sa simbolică, mitologică, de origine păgână – descânțecele. În mod practic punctul de pornire a fost o culegere folclorică cu descânțece populare românești, găsită în biblioteca AMTAP. Igor Iachimciuc afirmă că nu a ales descânțecele după un princip anume, probabil, descânțecele selectate l-au atras din punct de vedere poetic și al conținutului. De asemenea a rămas o enigmă numărul descânțecelor alese – cinci. Este o întrebare, răspunsul căreia îl intuim după consultarea literaturii din sfera simbolisticii. Conform dicționarului de simboluri, numărul cinci – pentaclul – reprezintă sfera, materia și viața, deoarece e format din primul număr par și din primul impar (2+3), adică masculin și feminin. Universul este format din cinci elemente: foc, aer, pământ, apă și eter. Mai există: cinci simțuri, cinci degete la mână, cinci planete tradiționale, în afară de cele două luminătoare. Cinci este numărul sacru la multe popoare: semnul unirii, al centrului și armoniei. De pentagrama pithagoreică se leagă secțiunea de aur, ce reprezintă însuși omul [1]. S-ar putea, ca alegerea numărului pieselor să nu fie întâmplătoare, la nivel intuitiv compozitorul reflectând și prin aspectul numeric esența descânțecului în practica populară – găsirea echilibrului sufletesc și fizic, unitatea omului cu universul.

Lucrarea constă din cinci părți – cinci descânțece, folosind următoarele elemente ale culturii păgâne: descânțece de dragoste (de dezlegare a sorții, de dezlegare a sorții de fată bătrână, de întâlnire a ursitei, de legat) și de precizare a viitorului (de ghicit).

Mai întâi de toate trebuie să menționăm faptul, că în lucrarea lui I. Iachimciuc mijloacele componistice și de expresie muzicală sunt supuse desfășurării conținutului verbal – urmează acțiunea descânțecului, astfel în această creație prioritar devine cuvântul, iar muzica – mijloc de exprimare a acestuia, ceea ce nu diminuează originalitatea și caracterul inedit, captivant al desfășurării muzicale. Exemplificând cele spuse vom recurge la prezentarea polarităților exprimării muzicale: în secțiunile care reflectă descânțecul propriu-zis compozitorul recurge la un conglomerat de mijloace artistice și tehnice (stratificarea țesutului, dezvoltarea polifonică, efecte onomatopice, acustice etc.), iar în secțiunile care exprimă rezultatul descânțecului – efectul de purificare – autorul apelează la scriitura quasi corală, transparentă, structuri verticale.

Ciclul debutează cu un descânțec de dezlegat.

Coș, coș, până astă seară/ Ai fost coș/ De acum vei fi cocoș / Cu aripi de oțel/ Cu cioc de fier / Și cu gheare aurite./ În pământ, în sat / Pe drum neumblat / În pat așternut / Tu să scormonești / Scrisa mea s-o întâlnești / Cu cioc de fier s-o ciocănești / Cu aripi de oțel s-o plesnești / Din loc să-l urnești / Ca fumul pe nor / Pe vânt călător / Pe ploaie, pe soare / Să nu stea din cale / Până nu se va soți / Cu scrisa care-i va fi.

Elementul-cheie este coșul. Acesta se personifică cu cocoșul care trebuie să „exercite” descânțecul. Atât prin vers cât și prin muzică autorul încearcă să reproducă „devenirea”

¹ Lucrarea există în trei variante de interpretare: pentru ansamblu vocal / ansamblu vocal și chitară bas / cor.

cocoșului și soarta acestuia *până nu se va soți / cu scrisa care-i va fi*. Alternarea ritmurilor, duratelor și tipurilor de factură în corelare cu textul literar redau întocmai ceea ce și cum urmează a îndeplini cocoșul spusele dezlegării.

Reieșind din tipurile descântecelor în creația populară [2, p.158], apreciem aici **Gradația** (*Coș, coș, până astă seară/ Ai fost coș/ De acum vei fi cocoș/*); **Porunca** (*/ În pat așternut/ Tu să scormonești/ Scrisa mea s-o întâlnești /*), **Comparația** (*Din loc să-l urnești/ Ca fumul pe nor/*).

Forma muzicală a descântecului este tripartită **ABA₁B₁A₂**.

Compartimentul **A** începe cu o succesiune din două sunete (în fiecare dintre voci) în interval de secundă, treptat ajungându-se la terță, micșorându-se și duratele – de la nota întregă – la optime. Între cele opt voci se formează un cluster, cu următorul raport de sunete: re-do, la-sol, mi-fa#. Acest fragment prezintă o acumulare treptată de tensiune și coincide cu transformarea coșului în cocoș: *Coș, coș, până astă seară/ Ai fost coș/ De acum vei fi cocoș*.

Partea **B** produce un contrast. Se schimbă tonalitatea, se rarifică numărul vocilor, apare un acompaniament – ostinat în tenor, o structură ritmică și intonativă de tipul celor din muzica ușoară, jazz, accentuat de textul specific acestora *pam-pa-ra-pa-pa-ra-pa-ra, pam-ta-ga-da-ga-da-pa-ra-pa-ra*. Pe acest fundal se desfășoară următoarea idee a textului, prezentată în alt și susținută de restul vocilor: *Cu aripi de oțel/ Cu cioc de fier / Și cu gheare aurite*.

Secțiunea **A₁** este semnalată de scandarea cuvântului *coș* pe aceeași mișcare intonativă și ritmică, însă este amplificată prin apariția unei noi linii melodice în bas, cu durate egale, care de fapt expune o nouă frază: *În pământ, în sat / Pe drum neumblat / În pat așternut / Tu să scormonești / Scrisa mea s-o întâlnești*.

Fragmentul de la sfârșitul secțiunii - o amplificare sonoră, prin cucerirea treptată a tuturor vocilor - constituie o trecere către următorul compartiment.

Secțiunea **B₁** nu prezintă mari schimbări față de B, aici se amplifică textul poetic *Cu cioc de fier s-o ciocănești / Cu aripi de oțel s-o plesnești*, o diversitate observând și în domeniul folosirii vocilor corului: în locul tenorului vocea de bază devine soprano.

O trecere polifonizată spre ultimul compartiment o constituie preluarea de către fiecare voce a unui motiv de o măsură, pe textul *cu aripi de oțel*. Tot aici sunt folosite, ca un efect special, bătăile din palmă.

A₂ cuprinde un text mult mai desfășurat decât cele precedente: *Din loc să-l urnești / Ca fumul pe nor / Pe vânt călător / Pe ploaie, pe soare / Să nu stea din cale / Până nu se va soți / Cu scrisa care-i va fi*.

În locul jocului de cuvinte *coș-coș* scandate în primele două părți similare (A, A₁), aici apare îmbinarea *din loc* în tenor și bas, iar linia melodică trece la soprano. În același timp A₂ prezintă o sinteză dintre părțile A și B: pe fundalul descris mai sus în alt sună figura ostinato din B, de factură jazz.

A doua piesă este - la fel ca și prima - **un descântec de dezlegat**. Acest descântec are ca tematică dezlegarea sortii unei fete bătrâne, „lepădarea de toate făcăturile lumești și trupești”.

Dintre tipurile descântecelor distingem aici **Povestirea** (*De dimineață pe cale/ A plecat Maria la vale/ și în drum nu s-a oprit/ Cu nimeni n-a tăinuit*); **Dialogul** (*De ce ești supărată/ De ce ești înlăcrimată/ Sunt fată bătrână/ Și sunt supărată/ Fiindcă sunt legată*); **Comparația** (*Să fii curată și dezlegată/ Ca floarea de îmbujorată/ Și să ai noroc/ Ca firul de busuioc*); **Porunca** (*Să se ducă de la tine/ Cele rele să se spele/ Și la drum s-o pornească/ În pustiuri să se oprească*).

Forma muzicală a descântecului este tripartită cu repriză (**ABA**).

Mica introducere constituie o scurtă prezentare a acțiunii personajului principal – Maria – prezentare efectuată prin intermediul suprapunerii imitative a tuturor vocilor. Acumularea tensiunii durează până în momentul în care vocile, de la înălțimea la care au ajuns treptat, coboară brusc în cadrul unei măsurii prin sunete mai mult declamative (cu înălțimi imprecise).

Apariția secțiunii **A** este semnalată de scandarea cuvântului „bom” de către majoritatea vocilor în cadrul unui poliostinato, acesta fiind de fapt fundalul pentru expunerea liniei melodice în partida soliștilor – alt₂ și tenor₂.

Următoarele măsuri și respectiv conținutul verbal *Bătrâna se apuca/ Și Mariei îi zicea* constituie o punte către partea centrală a descântecului. În cadrul acesteia, conform principiului utilizat și în introducere, printr-o suprapunere a vocilor de tip polifonic, se crează o atmosferă de pregătire a descântării.

Compartimentul **B** reprezintă descântarea propriu-zisă: prin intermediul verbelor imperative (*să se spele, să se ducă* ș.a.) și a unor descrieri de genul *Unde fata mare/ Cosițe nu-și împletește/ Unde voinic nu cosește*, Maria este descântată de către bătrână. Din punct de vedere muzical, procesul este accentuat prin tempoul *Allegramente* și *Allegro*, scriitura cât mai diversă, nuanțele dinamice crescânde de la *p* la *ff*, etc. Toate aceste procedee conturează sensul cuvintelor. Spre exemplu *a urca și a coborî* constituie un principiu și pe plan muzical (alternarea mișcării ascendente cu cea descendentă).

Ultimul compartiment – repriza **A₁** – readuce brusc, după finisarea prin culminare a secțiunii **B**, atmosfera creată de poliostinarea cuvântului „bom”.

Prin conținutul *Să fii curată și dezlegată/ Ca floarea de îmbujorată/ Și să ai noroc/ Ca firul de busuioc* totul se luminează, se reduce la *p*. Iar la sfârșit, printr-un crescendo în cadrul unei măsurii, se accentuează cuvântul *busuioc* care simbolizează credința și sfințenia.

Cea de-a treia piesă este un descântec pentru scrisă.

Zuluf, zulufaș/ Ca un auraș/ Te-am spălat/ Te-am îngrijit/ Iată timpul a sosit/ Ca în lume să pornești/ Minteă să ți-o folosești/ Să fii în astă seară/ Ca o pasăre ușoară/ Și cu cioc de fier/ Aripioare de oțel/ Scrisa s-o plesnești/ În casă s-o oprești.

În cadrul acestui descântec este folosit tipul **Poruncii**. Aproape fiecare vers conține un verb imperativ (*să pornești, să ți-o folosești, să fii*, etc.).

La fel ca și în piesa precedentă, forma muzicală este una tripartită:

A	B	A
a b	a b	a

Începutul piesei este unul deosebit. Asemeni altor compartimente ale descântecelor precedente, și aici persistă un poliostinato inedit. Vocile sunt grupate în două cvartete. Soprano și tenorul accentuează terminația *faș* a cuvântului diminutiv *zulufaș* bazându-se mai mult pe consoana *ș* menținută pe înălțimi aproximative. Altul și baritonul se afirmă pe același sunet și pe aceeași silabă *zu*. Apoi, cvartetul format din alt și tenor prezintă un canon pe aceleași sunete cu înălțime aproximativă pe textul *Zuluf, zulufaș/ Ca un auraș*.

Fragmentul care urmează – **b** – este absolut diferit de cel precedent, autorul redând textul *Te-am spălat/ Te-am îngrijit* într-o factură polifonică bazată pe principiul imitației.

Compartimentul **B** se axează pe versurile *Iată timpul a sosit/ Ca în lume să pornești/ Minteă să ți-o folosești*. Întâietate se oferă solistei soprano₁, restul vocilor (cu excepția soprano₂) constituind un fondal de o expresivitate aparte. Sextetul este împărțit în 2 grupuri. Primul trio se

mişcă pe durate și intervale egale prin staccato pe silaba *ci*, iar al doilea – reprezintă contrariul: diferite intervale și durate pe vocala *a*. Aceste două „câmpuri” opuse reprezintă lumea în care eroul trebuie să pornească.

Partea **B** debutează cu un fragment muzical imitativ și acumulativ care subliniază comparația cu o pasăre, după care se redă zborul acesteia prin repetarea cuvântului *pasăre* pe același triolet de sunete. „Zborul” durează până la sfârșitul secțiunii la unul dintre cvartete. Între timp, celelalte patru voci finisează conținutul literar, iarși prin intermediul unei imitații.

Repriza se deosebește de partea întâia pe plan literar. În textul preluat de autor din culegerea de descântece nu se readuce la sfârșit secțiunea *Zuluf, zulufaș/ Ca un auraș*. Deci, repriza literară este un procedeu „dictat” de cea muzicală, în scopul întregirii formei.

Al patrulea descântec este unul de făcut peștițe, altfel zis, **de legat**.

Stea, logostea/ Toate stelele să stea/ Numai tu, steluța mea/ În noaptea asta să nu te odihnești/ Slujbă mare să-mi plinești/ În lume să pornești/ Scrisa lui cutare/ S-o întâlnești/ În cruciș, în curmeziși/ Să ia drumul în pieptiș/ Să nu stea, să nu mănânce/ Nici în pat să nu se culce/ Pe nuia de alun/ S-alerge nebun/ Pe nuia de arțar/ Ca un armăsar/ Către scrisă să pornească/ Iute el să călărească/ Sângele să-l năpădească/ Nimeni să nu îl oprească/ Decât colțul alb al năframei lui cutare/ În casă la ea, când se vor cununa.

Asemeni piesei precedente, și în cadrul acesteia, din toate tipurile de descântec se evidențiază Porunca, predominând verbele imperative (să pornești, să nu stea, să nu mănânce, să pornească, etc.).

Apreciem forma muzicală a descântecului ca una tripartită deschisă **ABC**:

A	B	C
	a b	
<i>Adagio</i>	<i>Allegro</i>	<i>Adagio</i>

Prima secțiune - **A** - după text constituie o introducere, o premisă spre acțiune. Este un fragment cu caracter contemplativ, în tempou *Adagio*, intonație senină – un fundal perfect pentru solistul tenor1, al cărui linie melodică în corelare cu versurile seamănă foarte mult cu un colind.

Compartimentul median - **B** – la o primă vedere nu conturează mari schimbări, însă fiecare partidă vocală reprezintă o acțiune destul de concentrată. Totul se menține până în momentul apariției unui element muzical nou în partida bașilor. Pe un ritm vioi și durate mai scurte acesta se prezintă ca un procedeu de ostinare pe formula textuală *tam da-ga ta-ga*.

Ca un moment important se impune reflectarea prin muzică a textului *în cruciș, în curmeziși*. Acest procedeu se efectuează prin îmbinarea direcțiilor contrarii ale mișcării vocilor.

În secțiunea *b* a acestui compartiment acțiunea este redată de un cvartet tematic. Fiecare din cele patru grupuri prezintă o idee muzicală inedită care contribuie la conturarea conținutului literar rostit în mijlocul secțiunii de soprano și bas. În jurul acestor versuri compozitorul înmănunchează un șir de sunete și fragmente melodice specifice. De exemplu: basul reproduce în partida sa sunetul ce imită bătaia copitelor prin desprinderea limbii de cerul gurii, după care, pe o înălțime aproximativă strigă de două ori *hei, hei*. În timp ce altistele și tenorii reproduc mersul calului prin formula *tu-cu-tam* până la sfârșitul secțiunii, acest *hei, hei* și imitarea

copitelor sunt preluate de soprane. Este un fragment prin care autorul sugerează încă o dată că muzica urmează textul.

La începutul secțiunii **B** se păstrează sunetul *do#* din ultimul acord al primei secțiuni. Începe de asemenea tenorul, ceea ce creează impresia că solistul își continuă partida sa vocală. Doar după patru măsuri percepem că, într-adevăr, începe o altă secțiune.

Același lucru se întâmplă la trecerea din secțiunea a doua în cea de-a treia.

Secțiunea **C** este o constatare, scopul la care se ajunge după un șir de acțiuni: *Decât colțul alb al năframei lui cutare/ În casă la ea, când se vor cununa.*

Se formează o arcă structurală de repriză, aceasta manifestându-se doar prin corelația tempourilor: *Adagio - Allegro – Adagio*, revenirea la același tip de factură rarefiată și de caracter contemplativ.

Ca elemente de unificare a compartimentelor se prezintă mișcarea ascendentă și descendentă pe secunde, figurile, duratele, și, deși există cezuri clare, nu se simte apariția noilor secțiuni.

Descânțete sfârșește cu Descântecul bobilor. *Patruzeci și unu de bobii/ Patruzeci și unu de frați/ Cum știți să încolțiți/ Câmpul să înverziți/ și să împodobiți/ Lumea să hrăniți/ Așa să știți să umblați/ Gândul lui să-l aflați/ Dacă are bucurie/ Să-mi dați pe cinci/ Colac în prag în temei/ La inimă trei/ Bucurii în parte voinicească/ Dacă este necaz/ Să fie temeiul pe nouă/ La inimă două/ Într-unul și doi/ S-aleagă nimic de voi/ Umblați în gânduri văzute/ și nevăzute/ Știute și neștiute/ Și dezlegați/ Să văd bine și mai bine/ Că ce se gândește/ Se împlinește.*

Studiind varietățile descântecului și ghicitul, constatăm că ghicitul pe *41 de bobii* este tradițional, des întâlnit. Spre comparație propunem două exemple:

“Înainte de a trage bobii, vrăjitoarea rostește o formulă, ca să-i “sperie” prin amenințarea cu consecințe grele, în cazul dacă vor ghici strâmb: ... *Patruzeci și unu de bobii/ Spuneți drept/ Bine ghiciți/ Rândul babei să-mplineți*” [3, p.165].

În această piesă compozitorul apelează, pentru a doua oară în lucrare, la o formă de rondo:

A B A₁ C tranziție **A₂**

Refrenul **A** începe cu o succedere treptată a sunetelor pe durate de optimi și pătrimi (în fiecare dintre voci) în interval de secundă în direcții contrare (mișcare simultană în ascendență și descendență). Pe parcurs, acest motiv rămâne ca o pedală la bas, în timp ce în celelalte voci se pune accent prin mărirea duratei pe ideea *Așa să știți să umblați/ Gândul lui să-l aflați.*

Episodul **B** nu produce un contrast imediat: aceleași intonații, ritm și direcții de mișcare contrară. Doar în continuare se schimbă factura, mișcare doar pe optimi și intonații imitativ - canonice pe formulele textuale ca *să-mi dați pe cinci, colac în prag și în temei.*

Refrenul **A₁** este semnalat de aceeași mișcare intonativă și ritmică, însă este amplificat prin schimbarea pedalei din bas în alt₁ și tenor₂, care repetă până la sfârșit cuvintele *bucurii și inimă*. Episodul **C** constituie o secțiune polifonizată, în cadrul căreia vocile sunt împărțite în două cvartete: soprano+alt și tenor+bas. Acestea se mențin pe principiul imitativ-canonice până la sfârșit. Divertismentul este creat de direcția imitativă sau „cine pe cine imită”: până la jumătate baza este pusă de vocile bărbătești, apoi rolurile se inversează.

Tranziția menționată în schema formei se bazează pe motivul *Patruzeci și unu de bobii/ Patruzeci și unu de frați* repetat liber de tenor₁, în jurul căruia, printr-o mișcare intonativă simplistă, celelalte voci „îndeamnă” bobii să umble prin gânduri *văzute și nevăzute, știute și neștiute.*

Refrenul **A₂** are o factură polifonizată, spre deosebire de refrenele precedente, cu toate că se readuce aceeași formulă ritmică și intonativă a textului *Patruzeci și unu de bobii/ Patruzeci și unu de frați*. Am putea susține că **A₂** prezintă o sinteză dintre Refren și Episod.

Descânțele în practica folclorică nu sunt scrise după canoanele și sistemul strict de versificație poetică ci au o structură liberă. Respectiv, urmând desfășurarea acțiunii și structura poetică, compozitorul ar fi putut apela la formele muzicale deschise, ceea ce ar fi un procedeu justificat, des utilizat în muzica vocală și vocal-instrumentală. Totuși, teoria formelor muzicale și practica componistică seculară demonstrează ponderea impunătoare a formelor închise, ca fiind structurile clar determinate de perceperea auditivă. În creația *Descânțele* remarcăm utilizarea formelor închise des răspândite în muzica instrumentală și vocal-instrumentală: forma tripartită cu repriză, tripentapartită, rondo. Doar în partea a IV-a compozitorul recurge la forma tripartită deschisă ABC, însă și aici funcțiile reprizei există, ele fiind realizate de reluarea tempoului, ritmului și a altor mijloace de expresie.

Din punct de vedere arhitectonic, *Descânțele* prezintă o suită pentapartită liberă: ale cărei rădăcini descind la suita programatică modernă. Unul din principiile de unificare a creației (care nu se impune la auz, dar se observă în procesul de analiză) este cel al unității centrelor tonale ale părților extreme (**I, V - C**), părțile interioare fiind scrise în „tonalități” secundare (**F, B, h**). Ca elemente de dramaturgie menționăm aici contrastul de tempou, caracter, imagini artistice. Fiecare piesă constituie un tablou inedit, pregnant, ceea ce, de altfel, nu se prezintă ca un factor decisiv de integrare a lucrării: în cazul în care interpretii ar omite una din piesele lucrării, acest fapt n-ar influența la integritatea ei, și invers – într-o execuție de concert ar putea fi interpretat oricare din descânțele, fără a se simți lipsa celorlalte piese ale ciclului. Totuși, examinând suita, putem aprecia elementul cheie al integrității lucrării – contrastul tempoului și dramaturgia lui interioară: acesta ne apare ca într-un ciclu sonato-simfonic, cu părțile extreme rapide, finalul fiind culminația în acest sens, iar cele interioare mai reduse ca tempou, cu un centru liric pronunțat: *Allegro con fuoco / Allegro / Moderato / Adagio / Allegro deciso*.

Constatăm, că în lucrarea lui I. Iachimciuc mijloacele componistice și de expresie muzicală sunt supuse desfășurării conținutului verbal – urmează acțiunea descântecului, astfel în această creație prioritar devine cuvântul. Compozitorul încearcă prin toate mijloacele să găsească și să redă cele mai subtile și diverse conținuturi ale textului folcloric păgân, iar muzica este un mijloc de exprimare a acestuia, ceea ce nu diminuează originalitatea și caracterul inedit, captivant al desfășurării muzicale.

Prin urmare, remarcăm calitatea sintetică a stilului componistic propriu autorului în care se îmbină cu succes elementele și principiile tradiționale, afirmate în timp cu cele novatoare prezente prin transformarea din interior a formelor și mijloacelor de expresie obișnuite.

Finisăm cu ideea că *Descânțele* de Igor Iachimciuc se încadrează în rândul creațiilor componistice contemporane de o complexitate inedită și este o pregnantă lucrare concertantă și nu una destinată cultului folcloric respectiv, autorul doar folosind și prelucrând unele elemente și formule folclorice.

Referințe bibliografice

1. BENOIST, L. *Semne, simboluri și mituri*. București: Humanitas, 1995.
2. GOROVEI, A. *Folclor și folcloristică*. Chișinău: Hyperion, 1990.
3. BOTEZATU, GR.; BĂEȘU, N. *Creația populară*. Chișinău: Știința, 1991.