

PRINCIPII DE INTEGRITATE COMPOZIȚIONALĂ ÎN CICLUL DESCÂNTECE DE IGOR IACHIMCIUC

PRINCIPLES OF COMPOSITION INTEGRALITY IN THE CYCLE
MAGIC CHARMS BY IGOR IACHIMCIUC

FEDORA BURLAC,

doctorandă,

Academia de Muzică Teatru și Arte Plastice

Articolul dat este o prezentare a ciclului „Descânțece” de Igor Iachimciuc, punând în evidență particularitățile compoziționale care determină integritatea creației. Schema propusă de autoare reflectă arhitectonica lucrării, planul tonal general, precum și dinamica agogicii în corelația părților. O importanță deosebită se acordă principiilor de dezvoltare a materialului muzical care, de asemenea, stau la baza integrității ciclului. Aici, genul de descânțec este privit multilateral conform conținutului și misiunii, scopul fiind descoperirea traseului comun parcurs de părțile componente.

Cuvinte-cheie: Igor Iachimciuc, Descânțece, folclor, formă ciclică, integritate compozițională, plan tonal, tehnică motivică, expunere directă, expunere inversată.

The given article is a presentation of the cycle “Magic Charms” by Igor Iachimciuc, emphasizing the peculiarities that determine the integrality of the composition. The scheme proposed by the author reflects the architectonics of the work, the general tonal plan, as well as the dynamics of the agogics among the parts. Special importance is attached to the principles of developing the musical material that likewise are at the basis of the integrity of the cycle. Here, the charm genre is considered in its diverse aspects according to the content and mission they have, but the purpose consists in discovering the common way covered by the component parts.

Keywords: Igor Iachimciuc, Magic charms, folklore, cycle form, composition integrality, tonal plan, motive technique, direct exposition, indirect exposition.

Un factor important al integrității compoziționale în ciclul *Descânțece* de Igor Iachimciuc este determinat de atașarea sa la folclorul românesc și mai ales la cel ritualic, adresarea către genurile acestei categorii fiind un fenomen frecvent întâlnit în creația componistică contemporană.

Domeniul respectiv este studiat de numeroși cercetători din perioada actuală. Referindu-se la rolul *ritului* în creația contemporană G. Golovinski în lucrarea sa *Композитор и фольклор* scrie: „în unele creații novatoare ale secolului XX în ceremonial este subliniat în primul rând începutul *ritualic*”. După părerea savantului, unele dintre cele mai strălucite exemple din literatura muzicală universală în acest sens sunt *Sărbătoarea primăverii* și *Nunta* de I. Stravinski, *Dansul focului* din baletul *Amorul vrăjitor* de M. de Falla, episodul funerar din partea a II-a a *Divertisment-ului* de B. Bartok și altele [1, p. 99].

În privința abordării, în arta componistică din Republica Moldova, a unor categorii străvechi ale folclorului se pronunță cercetătoarea I. Ciobanu-Suhomlin: „Devierea de la folclorul funcțional de uz cotidian, de proveniență contemporană sau relativ mai târzie, spre straturi mai vechi epice și psihologice ale fenomenului se prezintă, de exemplu, în *Musica*

dolorosa de Gh. Ciobanu, *Descânțece* de I. Iachimciuc, la baza ambelor creații fiind puse modele ale bocetelor și descânțecelor” [2]. În studiul său *Descânțece de Igor Iachimciuc — particularități componistice și de gen*, cercetătoarea C. Paraschiv apreciază descânțecele drept o sursă „simbolică, mitologică, de origine păgână” a folclorului românesc [3].

Ciclul *Descânțece* semnat de I. Iachimciuc a fost scris încă în anii de studii la Universitatea de Stat a Artelor din Chișinău, sub îndrumarea profesorului universitar și renumitului compozitor Vasile Zagorschi (1995–2001). Concepută inițial pentru o componentă corală mixtă, în prezent ea se găsește și în alte două variante interpretative: una — pentru ansamblu vocal și alta — pentru ansamblu vocal și chitară bas. Versiunea pentru ansamblu vocal a fost propusă spre audiție în premieră absolută, de ansamblul vocal *Univox*, condus de Ilona Stepan, Artistă Emerită, în anul 2000, după ce a fost înregistrată în octombrie al aceluiași an. Versiunea inițială pentru cor *a cappella*, spre regret, a fost inclusă în programele concertistice mult mai târziu, dat fiind faptul că aceasta prezintă dificultăți tehnico-interpretative considerabile. Astfel, de-a lungul anilor se relevă intenția câtorva colective camerale de a o însuși, rezultatul, însă, fiind unul nesemnificativ. Prima încercare a fost întreprinsă de corul *Musical Feast* condus de Eugenia Enache care a interpretat doar partea a II din *Descânțece*. Partea a III-a a intrat în repertoriul corului *Credo* al MAI (dirijor Valentina Boldurat, Maestru în Artă). Abia la 10 noiembrie 2011, partitura ciclului *Descânțece* pentru cor mixt a fost definitiv însuflețită, grație inițiativei dirijorului Corului Național de Cameră al Sălii cu Orgă, dna Ilona Stepan, eveniment la care au fost prezentate două „premiere corale”: *Descânțece* de Igor Iachimciuc și *De la Tiras pân' la Tissa* de Tudor Chiriac [4].

În lucrarea sa, I. Iachimciuc se bazează pe latura simbolică, mistică a folclorului, tratând „descânțecul” într-o viziune contemporană. Compozitorul nu citează melodii populare, ci folosește doar unele elemente și formule reprezentative specifice folclorului tradițional românesc.

Prin *descânțec*, Iachimciuc apelează la un izvor vechi al tradiției populare, care constituie o formă specifică a ritului păgân. În ceea ce privește originea versurilor, compozitorul le păstrează forma și conținutul autentic, el nu intervine nici într-o măsură asupra textelor populare, ba chiar intenționează evidențierea elementelor veritabile. Mai mult ca atât, cu scopul redării cât mai desăvârșite a conținutului și caracterului acestora, el le prezintă sub diverse forme și le dezvoltă prin diverse metode tehnice.

La nivelul materialului muzical, I. Iachimciuc se dezice de citarea directă a exemplurilor muzicale, el redă spiritul melosului folcloric utilizând unele intonații, turații, modurilor, ritmuri care reproduce efecte sonore specifice, precum sunt: imitarea cocoșului, mersul la galop al

calului, zborul „păsării ușoare” ș. a. m. d. Alături de acestea sunt afișate unele elemente extrmuzicale de tipul bățăilor din palme, a strigăturilor, șoptitului etc.

La nivel stilistic, mijloacele utilizate pentru expunerea și dezvoltarea acestora plasează creația *Descânțece* în sfera neofolclorismului. Unele dintre cele mai caracteristice elemente folosite sunt modurile specifice pentru regiunea balcanică, tonalitatea cromatică și cea lărgită, intonațiile și turațiile melodice reprezentative pentru folclorul local. În prezentarea materialului tematic persistă tehnica motivică, realizată după principiile micropolifoniei. Deseori, motivele-teme sunt expuse în *stretto*.

Sub aspect arhitectonic, opusul prezentat se axează pe principiul formei ciclice, purtând o idee dramaturgică unitară care dezvăluie o concepție generală.

O latură specifică pentru *Descânțece*-le lui I. Iachimciuc este prezentarea diferitelor ipostaze ale unui și același ritual — descântecul. Privită diferențiat, procedura „descântatului” urmărește mai multe scopuri: „de dezlegare” (Nr.1, 2), „de legare” (Nr.4), „pentru scrisă” (Nr.3) și „de făcut pestrițe” (Nr.5) [4]. În conformitate cu diversitatea textelor selectate, compozitorul a elaborat o formă pentapartită complexă **A – B – C – D – E**, care la prima vedere creează impresia unei suite de „descânțece”. Cu toate acestea, analiza aprofundată a structurii opusului de față ne-a condus spre o altă concluzie. Aici este profilată forma ciclică, determinată de mai mulți factori compoziționali. În scopul elucidării lor, mai întâi de toate, propunem o schiță a imaginii arhitectonice generale a creației, vizând toate cele cinci părți:

A	B	C
a + b + a₁ + b₁ + a₂ + b₂	c + d + c₁ + e + f + d₁	g + h + i + j + g₁
D	E	
k + l + m + n + o	p + q + p₁ + r + punte + p₂	

În ciclu se manifestă o fluctuație intensă a diferitor surse motivico-tematice, care denotă o manieră liberă de expunere a materialului muzical. Acest principiu este caracteristic, în mare măsură, pentru părțile a II-a, a III-a și a IV-a, unde depistăm dezvoltarea intonațiilor comune. Totuși, pe baza lor compozitorul produce un material tematic bogat și variat. În cele trei părți sus-numite, secțiunile componente prezintă compartimente muzicale contrastante și care, la prima vedere, nu ar putea fi asociate între ele. Chiar și părțile extreme (I-a și a V-a) deși, schematic, au o structură asemănătoare, diferă semnificativ după țesătura lor. Pe de o parte deducțiile prezentate sunt niște fenomene aparente, deoarece în urma unei analize minuțioase a partiturii, au fost descoperite substraturi texturale ale materiei sonore care își fac, frecvent, apariția sub diferite forme și în diverse contexte.

În ceea ce privește sursele intonative, ca factor de integritate compozițională autorul urmează principiul de monotematism, realizându-l la micronivel. De o largă circulație se bucură motivul-tematic inițial al părții I, grație explorării sale frecvente în modele și construcții diverse, acesta trasează o axă comună între părțile I și IV, ceea ce-i conferă statutul de leitmotiv. Chiar de la bun început, el sună atât în stare directă, cât și în inversare (p. I măsurile 1–14). Dacă aruncăm o privire asupra modalității de expunere a acestuia, vom observa prezența a două planuri timbrale care diferențiază cele două mișcări contrare: vocile de femei înfățișează motivul-temă descendent, iar cele de bărbați — ascendent. Acest joc de poziții are loc pe parcursul întregii secțiuni **a** din prima parte. Motivul dat este reluat în secțiunile **a₁** și **a₂** din prima parte (măsurile 27–33; 64–81), însă demonstrează tangențe și cu materialul expus în partea a IV-a. Acolo, același principiu de mișcare directă și inversă a temei este realizat în partidele vocilor de femei, însă, într-o configurație mai complicată. Datorită dialogului între cele patru voci care apar succesiv, pot fi reliefate două orizonturi fonice: mișcarea directă la sopranele I și II și cea în inversare la altistele I și II. Alternanța dintre ascendent și descendent este realizată prin structuri ritmice ce variază de la o voce la alta și care fiind interpretate la nuanța *p* creează efectul sclipirilor de stele.

Același material intonativ, precum și procedeul de expunere al lui este folosit în secțiunea **m** din partea a IV-a, însă cu schimbarea poziției planurilor: mai întâi, tema sună descendent la tenori I și II, iar mai târziu este preluată ascendent de către altistele II și sopranele II (p. IV, măsurile 28–75). Pe acest fundal al muzicii cu sunare mistică, în continuare se construiesc consecutiv două teme care reprezintă două sfere diferite. Prima — tema bașilor și baritonilor distinsă printr-un ritm vioi pe formula textuală *dum-du-du-dum-du-du*, imaginează mersul sprinten al calului, care urmează căile persoanei descântate. A doua — se dezvoltă în toate celelalte voci și reprezintă lumea misticului, în care se face descântecul. Vrăjitoarea, prin intermediul calului dă poruncă forțelor magice *În cruciș în curmeziș/ Să ia drumul în pietriș/ să nu stea/ să nu mănânce/ Nici în pat să nu se culce*. Tema acestui discurs este expusă inițial la alto I, iar ulterior, este asimilată și de soprano I (măsurile 44, 52). Acest duet coral împreună cu celelalte substraturi corale sunt dezvoltate intens conducând spre culminația generală a părții a IV-a (măsura 75).

Mai târziu, secțiunea **o** (partea a IV-a) reproduce combinația a două planuri de expunere a motivului incipient al părții ca o reminiscență a atmosferei spațiului stelar în finalul acesteia. Mișcarea directă este oferită altistelor I și II, iar cea în oglindă tenorilor I și II. În acest fragment descoperim și un al treilea plan, constituit dintr-o temă mai dezvoltată, cu ambitus de sextă. Aici, procedeul mișcării directe și în oglindă este exploatat, încă odată, de baritoni ascendent, iar de soprane — descendent (p. IV, măsurile 120–126). Această suprapunere a straturilor produce efectul unui caleidoscop stelar, în care vocile ca niște steluțe, rând pe rând, își arată strălucirea.

Tot în această secțiunea **D** ia naștere un nou motiv care face legătura între părțile a IV-a și a V-a. Principiul de expunere rămâne același, dar vocile se schimbă, astfel încât mișcarea directă la altistele I alternează, într-o imitație de tip *stretto* cu cea a altistelor II (p. IV, măsurile 76–101). În continuare același motiv este utilizat în formă circulară atât directă cât și inversată, inițial în sunarea concomitentă a tenorilor I cu altistele II, iar apoi factura se amplifică prin completarea sa cu vocile tenorilor II și altistelor I, prin urmare se alătură baritonii și sopranele II, iar în ultimă instanță își fac apariția bașii și sopranele I (p. IV, măsurile 102–105). Aici, o atenție deosebită ne atrage structura expunerii vocilor corale, care își începe construcția din interior și nu de la vocea inferioară sau cea superioară cum se obișnuiește în structurile clasice.

O reluare a motivului analizat mai sus are loc în partea a V-a (secțiunea **q**) pe îmbinarea de cuvinte *în temei*, expusă la bași în mișcare inversă, iar apoi la soprane - directă.

Un alt exemplu de temă-motiv trasează linia de legătură între părțile a III-a și a V-a. Cele două expuneri ale ei se caracterizează prin intonații similare și desen ritmic identic, ceea ce se modifică fiind doar tonalitatea, în partea a III-a — *B-dur* (secțiunea **i** — *Allegro*, măsura 30), iar în partea a V-a — *C-dur* (secțiunea **p₂** — măsura 108).

Asociațiile motivico-tematice descoperite în evoluția materialului muzical stabilesc nivelul primar al integrității formei ciclice a *Descânțetece*-lor. Acest prim nivel este determinat de utilizarea sistemului de leitmotive care, conform exemplificărilor propuse, poate fi considerat unul fundamental în creația dată. Din punct de vedere al dezvoltării muzical-dramatice, el prezintă un „subterfugiu” pregnant în redarea ritului mistic de descântare. Însă acestuia i se mai alătură alte două criterii favorabile integrității: cel al compatibilității tonale și dezvoltării de tempo. Evoluția desfășurării lor o vom prezenta în schema de mai jos.

I (A)	II (B)	III (C)	IV (D)	V (E)
de dezlegare	de dezlegare	pentru scrisă	de legare	de făcut pestriție
<i>Allegretto</i>	<i>Allegro – Adagio</i> <i>Adagio – Allegro</i> <i>Allegro – Adagio</i>	<i>Allegro–Moderato</i> <i>Allegro – Allegro</i>	<i>Adagio – Allegro–</i> <i>Adagio</i>	<i>Allegro – Allegro</i> <i>Moderato – Allegro</i>
<i>C lidic – Fis-</i> <i>dur</i>	<i>h-moll – F-dur</i> (modul de dominantă bazat pe <i>e-moll</i> dublu armonic)	<i>F-dur</i>	<i>g-moll – h-moll</i>	<i>A-dur/B-dur –</i> <i>es-moll – C-dur</i>

Aruncând o privire asupra schemei propuse, se poate lesne de observat prevalarea tempoului *Allegro*, care determină, în creația de față, un mers general al lucrării ceea ce ne poate crea o impresie inițială și despre caracterul ei. Tempoul *Allegro* este prezent în fiecare parte a ciclului, astfel, menținând încontinuu atmosfera de agitație interioară provocată de vraja sub care

se află persoanele descântate. Datorită apariției parțiale a tempoului lent — *Adagio* (în părțile a II-a și a IV-a) și celui *Moderato* (în părțile a III-a și a V-a), această agitație alternează cu o instabilitate morală care împiedică starea de liniște, tulburând și mai mult atmosfera.

Caracterul integru al ciclului este subliniat, în primul rând, de arcul tonal *C lidic* — *C-dur* care este trasată între părțile I și V. Modul major lidic din prima parte este clar înfățișat chiar din prima măsură, menținându-se pe tot parcursul secțiunii **a** până la apariția neașteptată a tonalității *E-dur*, care va constitui baza tonală a secțiunii **b**. În partea finală a ciclului, tonalitatea *C-dur* apare absolut spontan, compozitorul nu face nici măcar o aluzie la ea, scopul acesteia este de a marca deznodământul descântecului: „*Și să dezlegați/ Că ce se gândește / Se împlinește*”.

Un alt traseu tonal este depistat între părțile ciclului. Deși, pe prim plan stă contrastul lor, ce subliniază caracterul fiecărei părți, în mod individual, ele totuși sunt interdependente, fapt ce poate fi sesizat conform principiului expunerii și dezvoltării tematismului. În acest context sunt importante și legăturile tonale care stabilesc corelația modal-tonală dintre părți. Spre exemplu, *h-moll* din partea a II-a se tratează ca tonalitatea treptei a VII-a pentru *C lidic* din prima parte, iar *F-dur* din a III-a parte nu este altceva decât tonalitatea subdominantei acestuia care, apoi, în partea a IV-a este urmată de *g-moll* (dominanta naturală) care, mai târziu, în finalul părții a V-a pregătește revenirea tonalității *C-dur*, ce concentrează treptele majorului natural, armonic și melodic în cadența de încheiere.

Un criteriu esențial pentru care cele cinci descânțete se doresc a fi interpretate într-o ordine consecutivă determinată de organizarea tonală bine gândită la trecerile dintre părți. Este suficient să analizăm legătura tonalităților la hotarele părților ciclului:

I	II	II	III	III	IV	IV	V
<i>Fis-dur – h-moll</i>	<i>F-dur – F-dur</i>	<i>F-dur – F-dur</i>	<i>F-dur – g-moll</i>	<i>F-dur – g-moll</i>	<i>F-dur – g-moll</i>	<i>h-moll – Adur</i>	<i>h-moll – Adur</i>

Se observă prevalarea tonalităților majore ce se leagă de concepția generală a lucrării. Deși ține de un rit păgân, ideea procesiunii de descântare este exprimată, în creația dată, într-o optică pozitivă. În acest context este important să remarcăm faptul că din cele trei tipuri de activitate „ocultă” (vraja, farmecul și descântecul) compozitorul a ales partea bună care are menirea de a izbăvi omul de „rău”, de „demon”, de „boală” sau, mai bine zis, de „făcătură” — produsă prin vrajă sau farmec [5, p. 127; p. 128]. Astfel, compatibilitatea mișcărilor se datorează scopului central pe care acestea îl urmăresc — izbăvirea de rău și sporirea în viață, idee concluzionată de fraza de încheiere a părții finale *Că ce se gândește/ Se împlinește/*.

Această expresie prezintă o concepție pozitivă asupra vieții, conform căreia orice gând bun, cu siguranță, se realizează dacă se dorește din toată inima. Ideea întruchipată de compozitorul I. Iachimciuc coincide cu istoria afirmării creației, care a avut destul de mult timp să aștepte până la premiera sa. După prezentarea *Descânțete-lor*, la 10 noiembrie 2011, dirijorul

Ilona Stepan a declarat că demult intenționa să interpreteze lucrarea în componența corală, și cu toate că a durat mult până ce s-a ivit această ocazie, evenimentul, totuși, s-a produs căci „ce se gândește, se împlinește”.

În concluzie, ținem să menționăm că prin intermediul genului popular al *descântecului*, I. Iachimciuc, face un apel la folclorul național — sferă importantă a culturii muzicale contemporane. Ca și alți compozitori ai timpului, în creația sa, el răscolește, descoperă și valorifică bogatele valori înrădăcinate în muzica populară.

Compozitorul nu doar că unește multiplele aspecte ale ritului păgân: narațiunea, porunca directă și indirectă, comparația, gradația, dar și sintetizează câteva tipuri de descântece: „de dezlegare”, „de legare”, „pentru scrisă” și „de făcut pestrice” ale căror particularități le dezvăluie într-o formă ciclică structurată în cinci părți A – B – C – D – E, formă determinată de diversitatea textelor selectate. În esență, ea prezintă dezvăluirea multilaterală a unui și același rit – *descântecul*.

La redarea specificului procesului de descântare un rol esențial îl joacă corul, ale cărui posibilități interpretative sunt pe larg valorificate. Aici predomină factura polifonizată, vocile fiind într-un permanent dialog, care, deseori, e marcat de distribuirea elementelor unei anumite teme, mai multor partiții corale. Procedul dat redă efectul segmentării liniei melodice, drept rezultat, însă ea este reintegrată datorită împletirii reușite a vocilor. Uneori, factura pare a fi acordică însă, de fapt, orizontalul se dezvoltă din contul combinației verticale a vocilor. În majoritatea fragmentelor polifonice, vocile progresează autonom pe baza contradicțiilor create de folosirea intensă a disonanțelor.

Prin urmare, analiza minuțioasă a unei asemenea creații valoroase din repertoriul coral autohton conturează varietatea procedeele tehnico-stilistice atât tradiționale, cât și înnoite care fructifică un întreg arsenal de posibilități interpretative ale corului. Toate aceste particularități confirmă faptul că creația *Descântece* semnată de Igor Iachimciuc este o perlă a muzicii corale autohtone care reflectă o gândire muzicală bine definită ce se încadrează în parametrii stilului contemporan.

Referințe bibliografice

1. ГОЛОВИНСКИЙ, Г. *Композитор и фольклор*. Москва: Музыка, 1981.
2. CIOBANU-SUHOMLIN, I. *Creație muzicală* [online]. [citat 10.05.2012]. Disponibil pe Internet: <[http://culture.projects.deeplace.md/muzica/creatie muzicală](http://culture.projects.deeplace.md/muzica/creatie_muzicala)>.
3. PARASCHIV, C. Descântece de Igor Iachimciuc – particularități componistice și de gen. **In:** Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Anuar științific: Muzică, Teatru, Arte Plastice, 2011, Chișinău, 2011, p. 161–167.
4. *Premiere corale*: Programă de concert: Sala cu Orgă. Chișinău, 2011.
5. GOROVEI, A. *Folclor și folcloristică*. Chișinău: Hyperion, 1992.
6. IACHIMCIUC, I. *Descîntece*. Partitură. Chișinău, 1997.