

DESCÂNTECE DE IGOR IACHIMCIUC: PROCEDEE COMONISTICE

DESCÂNTECE BY IGOR IACHIMCIUC: COMPOSITIONAL PROCEDURES

NATALIA CHICIUC,

masterandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

„Descânțece” este una dintre creațiile de debut ale compozitorului Igor Iachimciuc și unica sa lucrare destinată corului mixt. Stilul componistic bine conturat, gândirea muzicală bine definită și calitățile artistice și muzicale inedite au fost confirmate și prin decernarea Premiului Național pentru Tineret în domeniile Știință, Tehnică, Literatură și Artă în 2003. „Descânțece” prezintă 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 prin abordarea contemporană a procedeeelor polifonice, armonice și aluzii la jazz. Astfel, compozitorul demonstrează o atitudine de integrare și sublimare a valorilor naționale într-un cadru universal.

Cuvinte-cheie: interpretare, cor, simbol, folclor, polifonie, armonie, formă, jazz.

„Descânțece” is one of Igor Iachimciuc’s earlier works and his only piece for mixed chorus. It was premiered in 2003 in Chisinau and was awarded the National Prize for Science, Technology, Literature and Arts for its artistic and musical qualities denoted by a well defined compositional style. „Descânțece” presents a revolution in Moldova’s academic music as regards to the unity of the creation in terms of genre and transposition features in the academic music of this phenomenon specific for the oral Romanian folklore processes by addressing contemporary harmonic, polyphonic techniques and allusions to jazz. Thus, the composer demonstrates an attitude of integration and sublimation of national values within a universal framework.

Keywords: interpretation, choir, symbol, folklore, polyphony, harmony, forms, jazz.

Descânțece reprezintă o lucrare din prima perioadă a activității compozitorului basarabean Igor Iachimciuc și unica din palmaresul acestuia destinată corului mixt¹. Deși este o creație timpurie (1996), demonstrează o gândire muzicală destul de bine definită, un stil componistic bine conturat și calități artistice și muzicale confirmate prin decernarea Premiului Național pentru Tineret în domeniul Știință, Tehnică, Literatură și Artă (Chișinău, 2003).

Crearea *Descânțecelor* a urmat dorinței lui Igor Iachimciuc de a aborda un teren mai mistic, mai simbolic, mai 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 Academiei de Muzică G. Musicescu (actualmente AMTAP).

Igor Iachimciuc afirmă că nu a selectat descânțecele după un principiu anume, probabil că cele alese l-au atras din punct de vedere poetic și al conținutului. De asemenea a rămas o enigmă pentru interpreți, muzicologi dar și pentru ascultători 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 pentru majoritatea culturilor din cinci elemente: foc, aer, pământ, apă și

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

eter. Mai există cinci simțuri, cinci degete la mână și tot numărul cinci este unul sacru la multe popoare: semnul unirii, al centrului și armoniei. De pentagrama Pitagoreică se leagă secțiunea de aur, ce reprezintă însuși omul [1, p. 39]. S-ar putea, ca alegerea numărului pieselor să nu fie întâmplătoare, la nivel intuitiv compozitorul reflectând și prin aspectul numeric esența descântecului în practica populară — găsirea echilibrului sufletesc și fizic, unitatea omului cu universul.

Ideea apariției acestei lucrări a fost sugerată de Eugenia Enache, conducătorul corului *Musical Feast*. Dificultățile tehnice fiind considerabile, lucrarea a mai avut de așteptat după anul compunerii, până când *Musical Feast* depune un efort enorm pentru a scoate în premieră partea a II-a. Peste un scurt timp se formează ansamblul vocal *UniVox* sub conducerea dnei Ilona Stepan și în imediata apropiere în timp are loc premiera. Apoi, de-a lungul anilor, *Descânțele* au fost interpretate parțial în cadrul diferitor festivaluri din Moldova, Franța, Spania și Belgia atât de *UniVox*, cât și de corul *Credo*, condus de Valentina Boldurat.

Descânțele 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 redea această obârșie prin abordarea contemporană a procedeelelor polifonice, armonice etc., prin referința la anumite genuri și abordarea unor elemente proprii folclorului românesc: folclorul copiilor, balada, doina, bocetul și colinda. Compozitorul a adus odată cu lucrarea dată o dovadă a largilor posibilități de exprimare printr-un limbaj muzical modern, care în același timp nu produce un conflict acustic, fiind perceput la auz destul de academic, îmbogățit cu sonorități folclorice și aluzii la jazz. Astfel, se va încerca în cele ce urmează a evalua cele mai importante mijloace prin intermediul cărora compozitorul demonstrează aici atitudinea de integrare și sublimare a valorilor naționale într-un cadru universal.

Din punct de vedere al formei, *Descânțele* prezintă o suită pentapartită liberă: suită programatică. 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 pot fi enumerate aici contrastul de tempo, 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 interpreții 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, după o examinare a suitei, poate fi apreciat elementul cheie al integrității lucrării — contrastul tempoului și dramaturgia lui interioară: părțile extreme rapide, finalul fiind culminația în acest sens, iar cele interioare mai reduse ca tempo, cu un centru liric pronunțat: *Allegro con fuoco* / *Allegro* / *Moderato* / *Adagio* / *Allegro deciso*.

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 *Descânțele* remarcăm utilizarea formelor

închise des răspândite în muzica instrumentală și vocal-instrumentală: rondo pentapartit și forma tripartită cu repriză. Doar în partea a IV-a compozitorul recurge la forma tripartită deschisă *ABC*, însăși aici funcțiile reprizei există, ele fiind realizate de reluarea tempoului, ritmului și a altor mijloace de expresie.

Limbajul muzical al lucrării prezintă o sinteză organică a mai multor mijloace și procedee compoziționale răspândite în spațiul muzical contemporan, printre care o importanță majoră se oferă tehnicilor polifonice tradiționale și proprii muzicii secolelor XX–XXI: imitația, polifonia heterogenă liberă, polifonia de grupe. „... Polifonia a cunoscut în secolul nostru o evoluție spectaculară. Unii teoreticieni văd în scriitura epocii noastre un revirament al polifoniei, considerând-o o a treia perioadă importantă după Renaștere și Baroc” [2, p. 23]. Fiecare parte a lucrării conține secțiuni concepute într-o polifonie mai densă, ceea ce prezintă un vădit contrast cu alte secțiuni din cadrul lucrării, care sunt mai transparente ca scriitura. Fiecare linie melodică uimește prin individualitatea sa și tot fiecare din cele 8 linii se prezintă în partitură într-un mod personificat. Multitudinea de indicații ce vizează densitatea acesteia, precum și expresivitatea, fac din lucrare o adevărată piatră de încercare pentru cei din componența corului / ansamblului sau soliștilor.

Compozitorul și muzicologul român Dan Voiculescu afirmă: „Procesul legăturii firești dintre tradiție și inovație se exprimă și în domeniul tehnicii imitative” [3, p. 24]. Scriitura **imitativă** dobândește fără îndoială un loc central în paleta mijloacelor tehnice cu care operează Igor Iachimciuc. În jurul unei idei comentariul imitativ se realizează preponderent tot cu fragmente tematice. Prima expunere este de obicei simplă, fiind urmată de un lanț de variante imitative. Exemplificăm prin secțiunea *B₁* din partea I.

Ca procedeu inedit se prezintă îmbinarea a două tipuri de mișcare — cea directă și cea în oglindă: chiar din primele măsuri ale lucrării compozitorul împarte cele 8 voci în 2 cvartete: bas+tenor / alt+soprano, unde vocile feminine propun starea inițială a temei — cea în mișcare directă, iar vocile bărbătești răspund prin *stretto* cu o mișcare în oglindă. Un efect deosebit obține compozitorul prin imitația în grupuri și cea dublă des aplicate în lucrare, imitația inversată în partidele soliștilor și procedeu imitativ — canon.

Tot Dan Voiculescu menționează că „secolul nostru a marcat, pe de o parte, o nouă viziune asupra acestor concepte clasice, iar pe de altă parte — importante deschideri prin procedee noi: heterofonia, polifonia heterogenă liberă, polifonia de atacuri, polifonia de repetiție, polifonia punctualistă, polifonia de grupe, polifonia de masă (textura) și polifonia aleatoare” [3, p. 23]. Printre principiile polifonice proprii componisticii moderne, în lucrarea *Descânțece* observăm utilizarea **polifoniei heterogene libere** (neimitativă și necontrapunctică), care se manifestă prin suprapunerea acțiunii în paralel. „Exprimând pluralismul, diversitatea, spectacularul, această scriitură se pretează mai puțin pentru lucrări integrale, ci mai ales pentru fragmente” [3, p. 25]. Un alt principiu polifonic, menționat de Dan Voiculescu este **polifonia de grupe**. „Afilându-se la polifonia heterogenă liberă, polifonia de grupe ne apare de o tentă expresionistă aparte, capabilă să exprime tensiuni puternice, încordări, supraetajări de evenimente, într-o viziune quasi-cinematografică” [3, p. 26].

„Procedeele armonice bogate în sine sunt îndepărtate de „obișnuit” prin surpriza formulării și rezolvării lor”, după cum afirmă compozitorul Igor Iachimciuc. Deși nu există tonalitate funcțională, uneori se simte atracția către anumite centre tonale. De exemplu: în descântecul de debut în primele paisprezece măsuri există două centre — *do* și *re*, care alternează într-un ritm ce

devine tot mai rapid. Conflictul între ele se evidențiază pe măsură ce se mărește viteza. „Rezolvarea” în măsura a cincisprezecea într-un acord de nonă este un element neașteptat. Din punct de vedere sonor, fragmentele acordice contrastează cu conglomeratul polifonic ce predomină lucrarea. Acestea par să fie la prima vedere acorduri consonante într-un raport al armoniei clasice, deși la o analiză mai detaliată observăm că cel mai „consonant” acord este septacordul. Acordurile de nonă, undecimă și terțdecimă joacă un rol deosebit, mai ales când înlocuiesc unele trisonuri obișnuite destinate rezolvării altor acorduri. Exemplificăm aici prin sfârșitul părții a doua unde acordul de terțdecimă *do-mi-sol-bemol-si-re-fa-la* trece în acordul de undecimă *do-mi-sol-si-re-fa* și apoi în cel de nonă *fa-la-do-mi-sol*. La o primă privire asupra basului cu direcția *do*→*fa*#, aceste acorduri par să înlocuiască o obișnuită cadență finală.

Cu privire la structura armonică, analiza demonstrează folosirea poliarmoniilor, iar îmbinarea consonanțelor creează disonanțe, ceea ce amplifică sonoritatea. Sunt utilizate frecvent procedeele de *ostinato* și *poliostinato* nu doar pe un sunet, ci și pe grupuri de sunete. Compozitorul apelează și la înălțimile nefixate, aproximative.

Liniarismul constituie o trăsătură de bază a lucrării. Prin stratificarea țesutului și individualizarea liniilor melodice se creează un spațiu sonor complex și foarte divers în același timp, spațiu îmbogățit sau rarefiat și prin intermediul *clusters*-rilor dispersate. Foarte rar, în câteva momente de factură quasi corală, se conturează o structură acordică, ceea ce prezintă de fapt o armonizare a facturii.

O sferă proprie în general muzicii lui I. Iachimciuc este **jazz**-ul, compozitorul fiind și autorul unor prelucrări de cântece populare românești în stil *jazz* pentru țambal, chitară, contrabas și nu în ultimul rând pentru voce. Analizând partitura și materialul auditiv al *Descântecelor*, constatăm că elementele de *jazz* sau care provin din *jazz* sunt nelipsite și în cadrul acestora. Acestea se manifestă prin vitalitatea, spontaneitatea și maniera proprie fiecărui executant (formule ritmice, intonații, frazare, atac, vibrato, etc.). Influența *jazz*-ului se face simțită și prin prezența chitarei în componența interpretativă (variantea lucrării mai des interpretată și care ne-a servit drept material de studiu).

În procesul de analiză a lucrării în cauză nu poate fi ignorat nici un alt aspect foarte important — **folclorul**. *Descântecul* fiind o specie a folclorului oral, nu pot fi căutate în creația lui I. Iachimciuc tangențe directe cu folclorul muzical. Totuși compozitorul face trimiteri la unele genuri, precum *folclorul copiilor*, *bocetul*, *balada*, *colinda*.

În descântecul folcloric ambitusul vocal este restrâns (intervale de până la cvartă), ritmica se prezintă ca una pe cât se poate de simplistă, începutul „procesului” fiind într-un metro-ritm moderat, care treptat se accelerează. Aceleași caracteristici le găsim și în lucrarea lui Igor Iachimciuc. Exemplificăm chiar prin primele măsuri ale primului descântec unde mișcarea este constituită din note întregi la distanța de un ton. Pe parcurs, în cadrul următoarelor măsuri, unitatea minimă ajunge să fie optimea, însă secunda rămâne a fi singurul interval până la începerea secțiunii următoare. Exemple asemănătoare se găsesc și în ultimul compartiment al aceluiași descântec, în secțiunea *B* din al doilea descântec (în special în partida sopranei unde toată mișcarea se bazează pe intervale mici — prima, secunda, terța, cvarta, iar formula melodică se repetă cu mici schimbări la fiecare două măsuri), etc.

Observăm că Igor Iachimciuc folosește aici și alte caracteristici ale folclorului muzical românesc. Exemplele de mai sus demonstrează totodată și tangențe cu domeniul *folclorului copiilor*. Linia melodică din secțiunea *B* a celui de-al doilea descântec se aseamănă mult cu cea a

renumitului *Melc, melc, codobelc*. Pe lângă folclorul copiilor se invocă și alte domenii și genuri folclorice. Unul dintre acestea este *balada*, trăsăturile căreia se manifestă atât din punct de vedere literar cât și muzical în al treilea descântec al ciclului. „Balada se cântă, sau mai bine se zice. Zicerea acestei melodii este o recitare melodică. Se poate afirma că partea de cântec întovărășește partea de poezie, o recheamă în minte — căci altfel omul nu e în stare a da nimic — o întreține, îndemnând și încălzind pe „zicător”, o adaugă și o preschimbă însă prin căldura creatoare care-l cuprinde pe acesta încetul cu încetul”, afirmă Nicoaie Iorga [4, p. 51]. Toată atmosfera specifică acestui descântec sub formă de cântec epic și narativ se creează prin intermediul anumitor elemente ca: melodica simplistă, ritmul cât mai domol și intervalica cât mai redusă. Desigur, există și unele secțiuni mai cromatizate, ritmate. Însă toate acestea contribuie la crearea unui stil propriu narativ a textului baladic despre soarta unei fete bătrâne. Pe fundalul acestei atmosfere, un element inedit îl constituie partidele solistice ale altistei și tenorului, care formează un duet în cadrul căruia se completează unul pe altul. Astfel, altista interpretează o frază, iar tenorul, printr-o mișcare inversată, o repetă. În acest mod compozitorul subliniază etapele întâmplării povestite.

În procesul analizei lucrării atrage atenția încă un procedeu artistic: în timp ce o voce reia fraza melodică (fie altista sau tenorul) cealaltă rămâne pe ultimul sunet, ceea ce dă senzația de întindere a tempoului — caracteristică și altui gen folcloric muzical — *doina*. Însă intriga o constituie faptul că o asemenea interpretare este proprie atât *baladei*, *doinei* cât și *bocetului*. Deci, autorul îmbină cu o mare măiestrie „bocirea” sau deplângerea sorții cu povestirea acesteia și, inclusiv, descântarea. Se poate afirma că, după concentrarea elementelor folclorice, al doilea descântec constituie culmea ciclului.

În al patrulea descântec se evidențiază tangențe cu *colinda* în sensul de operare cu alegorii și imagini — ființe fantastice ori reale într-un context fantastic, mitologic, alegoric, plin de farmec și magie.

În această ordine de idei, „fenomenul transferului elementelor folclorice în calitate de semne muzicale în contextul creației profesioniste este foarte important și pentru sistemul culturii etnice în general, fiindcă el manifestă procesele sinergetice ale autoorganizării în cultura locală: se unesc două ramuri — cea a folclorului și cea a creației academice” [6, p. 7].

Este cunoscut faptul că metodele primare de transpunere a folclorului în muzica academică — citarea, imitarea, stilizarea — au fost proprii școlii componistice basarabene până în perioada anilor '40–'50. „De-a lungul deceniilor, în procesul de evoluție istorică a muzicii naționale, atitudinea compozitorilor față de folclor și față de relațiile lui cu tradițiile și curente muzicii profesioniste europene se modifică destul de evident” [6, p. 85]. De asemenea muzicologul Vladimir Axionov subliniază că la etapa anilor '70–'80 în creația componistică națională se consolidează un tip mult mai evoluat de adresare la materialul folcloric: „găsim creații ale căror autori n-au accentuat în mod special geneza folclorică a tematismului muzical. Folosind unele turații, celule și procedee provenite din muzica populară, ei le-au dezvoltat în cadrul unor structuri sonore complexe, a căror esență este departe de contextul etnic” [6, p. 82]. Această metodă de lucru cu folclorul este proprie și compozitorului Igor Iachimciuc, care a știut să încorporeze în țesutul muzical „turații, celule și procedee provenite din muzica populară” [6, p. 82]. Pe de altă parte în lucrarea de față — prin tratarea inedită a unui fenomen folcloric de tradiție orală, prin concentrarea elementelor simbolice, mistice, incorporarea substratului cultural ocult, păgân în formele și limbajul muzical academic — se observă și o altă tendință, menționată

de cunoscutul cercetător: „în creația curentă a compozitorilor chișinăuieni devine mai evidentă atracția spre exprimarea concepțiilor multidimensionale, în cadrul cărora exponentele folclorice le aparțin anumite funcții specifice. Ne referim la o astfel de interpretare a operei muzicale, pe care o putem aprecia printr-un complex de opoziții binare, ce reflectă simultaneitatea tendințelor opuse. Acestor concepții le este caracteristică, în diferită măsură, o suprapunere a vectorilor contrari ai „gravitației mintale” — urmare a extinderii diapazonului gândirii artistice, care cuprinde fenomene locale și universale, ancestrale și curente, arhetipale și moderne” [6, p. 84].

Constatăm că în lucrarea lui Igor Iachimciuc mijloacele componistice și de expresie muzicală sunt subordonate desfășurării conținutului literar — urmează acțiunea descântecului, astfel în această creație prioritar devine cuvântul. Compozitorul încearcă prin toate mijloacele să găsească și să redea 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 *Descânțece* 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. Mizăm pe actualitatea și caracterul aplicativ al acestui studiu, exprimându-ne convingerea că se va înscrie într-o serie de cercetări academice care vor contribui la mai buna cunoaștere și promovare a patrimoniului muzical al republicii atât în țară cât și peste hotarele ei.

Referințe bibliografice

1. BENOIST, L. *Semne, simboluri și mituri*. București: Humanitas, 1995.
2. VOICULESCU, D. Capacități expresive ale noilor tehnici polifonice în sec. XX. **In:** *Tradiții și inovații în muzica sec. XX*. Chișinău, 1997, p. 23–27.
3. VOICULESCU, D. O raritate tehnică muzicală și câteva replici ale ei în timp. **In:** *Lucrări de muzicologie*. Cluj-Napoca, 1979, vol. 12–13, p. 243–256.
4. OPREA, G. *Folclor muzical românesc*. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1983.
5. BLAGA, L. Spațiul mioritic. **In:** *Dor și eternitate*. București, 1999.
6. AXIONOV, V. Exponentul folcloric în spectrul stilistic al muzicii instrumentale a compozitorilor din Moldova: (istoria în optica contemporaneității). **In:** *Cercetări de muzicologie*. Chișinău, 1998, p. 73–87.
7. PARASCHIV, C. *Descânțece* de Igor Iachimciuc – particularități componistice și de gen. **In:** ACADEMIA de MUZICĂ, TEATRU și ARTE PLASTICE. *Anuar științific: Muzică, Teatru și Arte Plastic*, 2011. Chișinău, 2011, p. 161–167.