

ARTĂ MUZICALĂ MUSICAL ART

INFLUENȚE JAZZISTICE ALE CICLULUI POEMELE LUMINII PENTRU MEZZO-SOPRANO ȘI PIAN DE IGOR IACHIMCIUC

JAZZ INFLUENCES UPON THE *POEMS OF LIGHT* VOCAL CYCLE FOR MEZZO-SOPRANO AND PIANO BY IGOR IACHIMCIUC

ANGELA CORJAN-COLESNIC¹,
doctorandă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0009-0004-0905-7983>

VICTORIA TCACENCO²,
doctor în studiul artelor, profesor universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0002-7253-5501>

CZU 784.3:781.6

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2024.01>

În centrul atenției autoarei se află ciclul „Poemele luminii” pentru mezzo-soprano și pian scris de compozitorul Igor Iachimciuc din Republica Moldova pe versuri de Lucian Blaga. Pentru prima dată în muzicologia națională sunt scoase în evidență specificul limbajului muzical, aspectele metro-ritmice și armonice, arhitectonica ciclului, primate ca rezultat al influenței limbajului muzical jazzistic asupra acestei creații cameral-vocale talentate a compozitorului.

Cuvinte-cheie: acompaniament, ciclul vocal, jazz, mezzo-soprano, pian, voce

In the center of the author's attention is the cycle „Poems of Light” for mezzo-soprano and piano written by the composer from the Republic of Moldova Igor Iachimciuc on poems by Lucian Blaga. For the first time in the national musicology, the specifics of the musical language, metro-rhythmic and harmonic aspects, and architectonics of the cycle are highlighted as a result of the influence of the jazz musical language on this talented chamber-vocal creation of the composer.

Keywords: accompaniment, vocal cycle, jazz, mezzo-soprano, piano, voice

Introducere

Poemele luminii este un ciclu vocal semnat de compozitorul Igor Iachimciuc pe baza

¹E-mail: angelinaviva@mail.ru

² E-mail: amtap2003@yahoo.com

primei culegeri a poetului Lucian Blaga – *Poemele luminii*, editată în 1919 la Sibiu. Fiind prima manifestare a tânărului creator, această culegere blagiană are unele trăsături tipice întregului univers al acestuia. Ciclul lui I. Iachimciuc este alcătuit din patru părți, reflectând pe deplin conceptul poetic al lui L. Blaga.

Ne vom axa pe analiza fiecărei miniaturi vocale din cadrul ciclului *Poemele luminii*, având drept scop studierea specificului limbajului muzical, a aspectelor metro-ritmice și armonice, arhitectonicii ciclului, privite ca rezultat al influenței limbajului muzical jazzistic asupra acestei creații cameral-vocale talentate a compozitorului.

Partea 1 – *Vreau să joc!*

Prima parte a ciclului poartă denumirea *Vreau să joc!* Aici poetul dezvăluie „bucuria absolută a creatorului în atingerea cu misterul lui *Deul ludens*. Divinitatea captivă este eliberată prin joc, într-un elan cosmic de sacralizare, de spiritualitate și creație ingenuă” [1 p. 344]. Structura poeziei pare una deosebită: lungimea diferită a rândurilor poetice, construcția liberă a acestora, nerespectarea rimei și alte procedee creează un flux liber și spontan al discursului poetic.

I. Iachimciuc întărește acest efect prin repetarea cuvântului *vreau*, în mm. 1-10, apoi în mm. 11-16, 18-22, 23-28; aceasta deformează sau chiar distruge structura poetica incipientă. O astfel de tehnică redirectionează atenția ascultătorului de la conținutul textului la aspectele sonore, iar folosirea unui cuvânt scurt cu două consoane consecutiv (vr) amintește de un astfel de procedeu al jazzului vocal ca *scat*. În ceea ce privește intonația vocală, cântăreața trece liber de la *Sprechstimme* la intonare vocală tipică muzicii avangardiste din componisticul universal din a doua jumătate a sec. XX. Prin acest procedeu compozitorul sporește rolul aspectului ritmic în materia sonoră a primei părți. În ceea ce privește fondul intonațional, compozitorul introduce intonațiile bazate pe intervalele primei, octavei, sextei mari, septimei mici.

Dacă ne referim la studiul fundamental *Muzica și cuvântul poetic*, semnat de V. Vasina-Grossman, putem depista că formulele intonaționale ale muzicii vocale pot fi sistematizate în două grupe. Din prima grupă fac parte „intonațiile bazate pe intervale acustice simple și pe trepte stabile ale gamei (intonația de exclamare, de chemare, de poruncă)”, iar din a doua – „intonațiile bazate pe intervale acustice complexe și trepte instabile ale gamei (intonația tristeții, a durerii, intonația întrebării)” [2 p. 43]. Implicarea intervalelor din grupa a doua nu creează o tensiune sonoră, redând o atmosferă relaxantă, plină de bucurie, de emoții pozitive.

Un procedeu tipic al primei părți a ciclului reprezintă lărgirea treptată a diapazonului vocal, când săriturile melodice ascendente, făcute din una și aceeași înălțime (sunetul e^1), cresc cu fiecare salt, reamintind jocul sau mișcările copilului, dorința lui firească de a descoperi ceva necunoscut. O altă aplicare a procedurii de „descompunere” a cuvântului în favoarea aspectului

ritmic găsim în mm. 133-136. În plus, compozitorul apelează la un procedeu specific al muzicii vocale menit să schimbe accentul de la semnificația cuvântului la aspectul sonor al lui: este vorba de vocalizarea „melodiei din interiorul silabei”, atunci când vocala cântată corespunde mai multor sunete ale melodiei [3 p. 17]. Astfel, în m. 17 (*vreau să jo-oc*) compozitorul folosește acest procedeu, având ca scop redarea stărilor lăuntrice ale copilului. Un alt exemplu al folosirii vocalizării din interiorul silabei este cântarea pe vocala *o* în mm. 41-44. În cazul acesta atenția ascultătorului se redirecționează de la cuvântul propriu-zis la calitățile vocale, la linia melodică, fortificând astfel calitățile pur sonore ale discursului muzical-poetic.

Unul din mijloacele de expresivitate interpretativă folosit în cadrul primei părți a ciclului vocal este folosirea procedurii *portamento*. Pentru prima dată îl găsim în zona cadenței (mm. 31-33). În cadența finală a primei părți acest procedeu este utilizat și mai pronunțat: aici *portamento* cuprinde un diapazon mai vast de o octavă – de la g_2 până la g_1 . Aplicarea procedurii *portamento* în zona cadențială seamănă cu mai multe exemple din literatura muzicală mondială legată de jazz. Printre ele menționăm *Cântec de leagăn al Clarei* din actul întâi al operei *Porgy și Bess*, semnată de G. Gershwin în 1935. În pofida faptului că în versiunea compozitorului cadența finală în partida eroinei constituie o pedală pe sunetul h_1 , în istoria operei din sec. XX s-a format o altă tradiție de interpretare a acesteia. De obicei, ultimele patru măsuri se interpretează cu o octavă mai sus, iar spre sfârșitul secțiunii vizate a partidei solistei vocea ei coboară treptat și foarte lin spre sunetul inițial, plasat cu o octavă mai jos, folosind procedeul *portamento*.

Un alt aspect manifestat în conceptul muzical al ciclului se referă la tratarea metro-ritmului în *Poemele luminii*. Mai întâi de toate, este vorba de „abundența ritmurilor sincopate” [4 p. 6], cum caracterizează unul din elementele esențiale ale muzicii jazz cercetătorul în domeniul jazzului M. Gridley din SUA. Această calitate face parte din simțul swingului (așa-numitul *swing feeling*). Sincoparea (în formă ei mai simplă, definită în teoria jazzului ca *primary rag*) pătrunde în toate straturile sonore ale acompaniamentului pianistic. Astfel, în partitura creației vizate sunt mai multe cazuri de sincopare de tip *off beat*. Ca exemplu, putem enumera accentele pe sunetele e^2 pe ultima optime a măsurii 12, d^2 în măsura 16, unde accentul se pune pe cea de-a patra optime în condițiile măsurii de 4/4. În măsura 18 găsim sincopa între bătăile 1 și 2, completată cu sincoparea între prima și cea de-a doua parte a măsurii.

În sensul mai larg al cuvântului, gândirea metro-ritmică pur jazzistică se realizează și în conflictul gândirii binare și ternare, care stă la baza jazzului. Acesta se manifestă în abundența trioletelor în cadrul măsurii de 4/4. Ca exemplu demonstrăm mm. 14-17 din partea finală a ciclului *Trei fețe*, când toate straturile facturii pianistice și vocale accentuează gândirea ternară,

contrar metrului binar indicat de compozitor. În ceea ce privește tratarea facturii pianistice (inclusiv raportul ei cu linia vocală), aceasta seamănă, într-o oarecare măsură, cu unele pagini din clavierul muzicalului *West Side Story* de L. Bernstein, căpătând uneori și o anumită asemănare vizuală.

În mod ipotetic, putem presupune că acest tip de factură a apărut sub influența limbajului componistic al lui L. Bernstein, drept exemplu servind un fragment din *West Side Story* (nr. 7, *The Girls Song and Dance*) [5 p. 68].

În general, amprenta jazzului asupra facturii pianistice se evidențiază prin predominarea gândirii lineare, caracterul dezvoltat și relativ independent al fiecărui strat factual, pregnant cu ritmuri sincopate. Un procedeu tipic caracteristic stilului individual al lui I. Iachimciuc este folosirea figurilor *ostinato* în linia melodică și în acompaniamentul pianistic, care, neavând o corelație directă cu jazzul, totodată, preia unele elemente din arsenalul jazzului, ale căror origine o putem găsi în tehnica numită *stomping*, care se bazează pe modelele melodico-ritmice scurte, numite *pattern*. După cum ne relatează W. Sargeant, cercetător al jazzului din SUA, „în cele mai multe cazuri, *pattern*-ul nu coincide – după mărimea și structura accentelor sale – cu ciclurile prezentate de bătăile de bază ale măsurii, cu gruparea ritmică, cu pulsația metrică de bază, prin urmare, în procesul de repetare a lor apare un efect ce dăunează stabilității metrice” [6 p. 244].

Partea a 2-a doua – *Mugurii*

În partea a doua a ciclului se observă o transformare bruscă a bucuriei în tragic, caracteristică stilului blagian. În pofida mărimii sale destul de modeste (38 mm.), partea a doua a ciclului reprezintă o altă latură a conceptului componistic. Aici procedeele depistate în cadrul primei miniaturi nu sunt în centrul atenției: în schimb, găsim alte influențe stilistice și de gen, legate, pe de o parte, de practica avangardistă și, pe de altă parte, de fenomenul *rock*-ului. În partida pianului compozitorul utilizează un procedeu specific: în secțiunea introductivă și cea concludivă a miniaturii respective el introduce emiterea sunetului prin zgârierea strunei pianului cu unghia (vezi remarca compozitorului: *Scratch the string with fingernail*). Ca rezultat apare un sunet atipic pentru pian, puțin deformat, ca în interpretare la chitară sau la sitar în muzica *rock*, cu intonația labilă și sonoritatea foarte specifică (*distortion*). Astfel se creează o anumită asociere între *rock*, ca cultura tinerilor, și eroul convențional al acestei poezii bligiene. Această miniatură se deosebește printr-o paletă sonoră mai senină, transparentă, prin implicarea tuturor registrelor pianului, prin folosirea procedeelelor tipice școlii noi vieneze.

Spreschtimme, pe cuvintele *gândind aiurea* (mm. 17-18), duce la o mini-cadență în mm. 22-23, a cărei origine poate fi explicată ca influența atât a jazzului cât și a folclorului (melodia

vocală se repetă imitativ în partida pianului). Linia melodică este foarte firească și neobișnuită, cu implicarea intervalelor de nonă, decimă, octavă micșorată.

La capitolul structuri verticale în această parte găsim tratarea destul de individualizată a procedurii de *block chords* sau *barbershop harmonies*, când acordul se mișcă în direcția descendentă sau ascendentă cu păstrarea unei structuri interne, folosind conducerea melodică a vocilor. În cazul dat acest principiu se realizează doar parțial (vezi mm. 7-8). Împreună cu elementele tehnicii *block chords*, care leagă sunetele *dis-c*, *h-b*, *eis-es*, *gis-g*, fiind aplicate destul de liber cu nerespectarea intervalului mișcării fiecărui sunet în interiorul acordului, compozitorul adaugă și niște sunete folosite în funcție de pedală, ca sunetul comun al acestor două acorduri, asigurând o sonoritate mai naturală a acestora. Sunetele care se rețin sunt: *ais-b*, *cis-des*, *eis-fa*.

Merită de menționat și diferența de notație a acestor două acorduri: dacă primul este notat cu folosirea diezilor, cel de-al doilea – cu implicarea bemolilor. Astfel de ignorare a centrului tonal, al tonalității în genere, este tipic notației în muzica jazz, unde doar înălțimea sunetului sau a acordului contează, iar legăturile funcționale între ele nu sunt atât de importante. Prin aceasta se dezvăluie influența gândirii jazzistice asupra limbajului componistic.

Partea a 3-a – *La mare*

Partea a treia a ciclului este o manifestare a unui suflet solitar. Aici, de asemenea, pot fi găsite unele legături stilistice, metro-ritmice, facturale cu *West Side Story*: este vorba de scriitura pianistică, formată din acorduri în partida ambelor mâini, când acordul în mâna stângă întârzie în condițiile unei sincope. Acest efect sonor se aseamănă cu primele pagini ale *Introducerii* (actul 1, scena 1) din renumitul musical de L. Bernstein (vezi p. 5 a clavierului). Gândirea lineară, mișcarea paralelă a vocilor din acompaniamentul pianistic predomină și în această parte, drept exemplu servind mm. 42-44. Totodată, factura pianistică este mai transparentă, mai laconică în comparație cu părțile precedente.

La nivel de factură aici interacționează două principii diferite: factura lineară, cu accentul pus pe orizontală, și factura pe baza acordurilor sincopate, descrisă anterior, care devine un material sigur pentru construirea partidei pianistice în ultima secțiune a formei: *Moderato*, mm. 45-61. Vocea cântăreței, folosită pe respirație *non vibrato* cu implicarea procedurii de emisie a sunetului *Sprechstimme*, creează o atmosferă ireală, accentuând astfel cuvintele concluzive ale poeziei.

Partea a 4-a – *Trei fețe*

Ultima parte a ciclului *Poemele luminii* se numește *Trei fețe*. Caracterul simbolic al

textului poetic are ca fundament trei categorii ale existenței umane: jocul, iubirea, înțelepciunea, inerente copilăriei, adolescenței și bătrâneții. Toate procedeele descrise găsesc o întruchipare nouă în cadrul părții finale. De exemplu, procedeul de folosire a silabelor onomatopeice, apropiat tehnicii *scat*-ului, îl găsim în cadrul unei secțiuni aparte, după expunerea primei strofe. Având un caracter relativ finalizat pe baza silabelor *ta-ga-da ti-ta-ra*, care nu sunt tipice scăt-ului jazzistic, această secțiune exploatează, totodată, principiul de bază al acestuia. Mai mult decât atât, *scat*-ului îi este alocată o secțiune aparte (mm. 19-23). Acest procedeu reconstruiește, într-o oarecare măsură, succesiunea temei, după care urmează improvizația.

Reamintim că deplasarea motivului (*pattern*-ului de bază) pe diferiți timpi ai măsurii tratează în mod individual tehnica *stompling*-ului, depistată în cadrul părților precedente. Accentuăm că anume în partea concludivă acest procedeu este aplicat pe deplin, căpătând cea mai mare amploare și creând un efect puternic de „frânare” a activității muzicale, dinamizând, astfel, materia sonoră.

Un mijloc important al conceptului componistic și anume vocalizarea melodiei din interiorul silabei este aplicat și aici, în diferite cazuri căpătând o semnificație diferită: se cântă pe cuvântul *copilul* la începutul primei strofe, apoi pe cuvântul *mea* în cadrul sintagmei *iubirea mea*. Acest mijloc, pe de o parte, accentuează un cuvânt-cheie în cadrul conceptului piesei finale, iar, pe altă parte, imită legănatul copilului, fapt confirmat prin structura intervalică (secunda mică), particularități ritmice și alte procedee: prin urmare, vocalizarea melodiei din interiorul silabei devine unul din mijloacele caracteristice ce aparțin imaginilor principale ale ciclului.

În secțiunea dedicată adolescenței compozitorul introduce un citat, mai bine zis, o intonație din *Aria lui Tony* din musicalul *West Side Story*, expusă în tonalitatea *Fis-dur* (spre deosebire de tonalitatea originală *Es-dur*), păstrând linia vocală și compunând o partidă pianistică proprie, care reiese stilistic din limbajul muzical al ciclului. Reamintim că aria lui Tony redă nașterea sentimentului de dragoste a eroului: aici acest simbol muzical susține textul poetic pe repetarea cuvântului *iubire*. Grație păstrării liniei melodice neschimbate, procedeul dat se recunoaște cu ușurință de ascultător.

Concluzii

Pe marginea analizei întreprinse putem trage unele concluzii. În ciclul *Poemele luminii* semnat de compozitorul I. Iachimciuc pe versurile lui L. Blaga stilistica jazzului este asimilată în trei sfere diferite. Stilistica muzicii scrise sub influența jazzului se realizează prin folosirea procedeului de citat din linia vocală a *Ariei* lui Tony din musicalul *West Side Story* al compozitorului american L. Bernstein. În acest context, citatul se folosește ca o metaforă

muzicală, ca un reper stilistic și estetic. Concomitent, includerea citatului din capodopera genului *West Side Story* de Leonard Bernstein în partea finală a ciclului pe cuvintele *iubirea, iubirea, iubirea, iubirea* poate fi tratată și ca o influență a genului de *musical* asupra stilului melodic al ciclului. Procedeele de origine jazzistică sunt folosite ca un factor arhitectonic important. Drept exemplu servește folosirea *scat*-ului în partea finală a ciclului în funcția unei secțiuni a formei muzicale.

Așadar, procedeele de origine jazzistică penetrează, practic, toate aspectele creației vizate, fie dezvoltarea melodică, metro-ritmică sau factuală etc. Astfel, sub aspect metro-ritmic, observăm folosirea diferitelor procedee parvenite din gândirea metro-ritmică a *swing*-ului, cum ar fi *down beat, off beat*, îmbinarea simultană sau consecutivă a figurilor binare și ternare, *stomping*. Aspectul melodic (partida vocală) reprezintă o fuziune a diferitor procedee: stilul academic de canto se completează cu *Sprechstimme, portamento*, un procedeu folosit destul de des în muzica academică scrisă sub influența jazzului. Limbajul armonic destul de complex al creației vizate dezvăluie influența verticalei jazzistice prin implicarea acordurilor multisonore de structură cvarto-cvinto-secundă, procedee de *ostinato* și *poliostinato*, a căror geneză, de asemenea, este legată de muzica de jazz (*Vreau să joc!*). Mijloace componistice de origine avant-gardistă putem găsi în partea a doua a ciclului *Mugurii*, cu tratarea instrumentală a vocii, cu folosirea procedeelelor noi de emiterie a sunetului instrumental ș.a.

Elementele de jazz nu sunt depuse direct în conceptul sonor al ciclului vocal *Poemele luminii*: invers, ele sunt transformate, încadrate perfect în conceptul autorului. Limbajul componistic al lui I. Iachimciuc se bazează pe o transformare inovativă a mai multor genuri și stiluri, precum și a diferitor straturi muzicale (muzica academică, folclor, muzica jazz, rock, teatrul muzical de orientare non-academică) [7 p. 247]. Toate aceste surse de geneză diferită se contopesc firesc în cadrul unei idei individualizate, formând o fațetă unică a imaginii de creație a talentatului compozitor din Republica Moldova.

Referințe bibliografice

1. CRĂCIUN, Gh. *Istoria didactică a literaturii române*. București: Magister, 1997. ISBN 973-98063-1-7.
2. ВАСИНА-ГРОССМАН, В. *Музыка и поэтическое слово*. Ч. 2. *Интонация*. Ч.3. *Композиция*. Москва: Музыка, 1978.
3. *Анализ вокальных произведений*: Учеб. пособие. Ленинград: Музыка, 1988. ISBN 5-7140-0001-3.
4. GRIDLY, M. *Jazz styles: History and analyses*. New Jersey: Prentice Hall, 1997. ISBN 9-13-260985-1.
5. БЕРНСТАЙН, Л. *Вестсайдская история: Мюзикл*: переложение для пения с фортепиано. Москва: Музыка, 1979.
6. САРДЖЕНТ, У. *Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика*. Москва: Музыка, 1987.

7. ТКАЧЕНКО, В. О некоторых парадоксах композиторского творчества Игоря Якимчука. In: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*. 2012. Chișinău: Grafema Libris, 2012, nr. 4, pp. 242–247. ISSN 1857-2251.