

ARTĂ MUZICALĂ MUSICAL ART

PARADIGME COMPOZIȚIONALE, STRUCTURALE ȘI STILISTICE ÎN SUITA PENTRU MARIMBA ȘI ȘASE CONTRABAȘI *RURAL SKETCHES* DE IGOR IACHIMCIUC

COMPOSITIONAL, STRUCTURAL AND STYLISTIC PARADIGMS IN THE SUITE FOR MARIMBA AND SIX DOUBLE-BASSES *RURAL SKETCHES* BY IGOR IACHIMCIUC

ECATERINA GÎRBU¹,

doctor în studiul artelor și culturologie,
conferențiar universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

<https://orcid.org/0000-0003-4207-3892>

CZU 785.77.083.1:781.61

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

Articolul este dedicat analizei unei lucrări semnate de Igor Iachimciuc, compozitor și țambalist originar din Edineț, Republica Moldova. Stabilite de mai mulți ani în SUA, artistul se remarcă prin creații diverse pe plan stilistic și de gen. Una dintre acestea poate fi considerată și Suita Rural Sketches pentru marimba și șase contrabași. Autoarea relevă multiple aspecte compoziționale ale limbajului muzical, indicând și asupra filiațiilor folclorice și de jazz care constituie elementele de coeziune stilistică ce conferă originalitate discursului muzical. Lucrarea este analizată în premieră în muzicologia din Republica Moldova.

Cuvinte-cheie: Igor Iachimciuc, Rural Sketches, structuri muzicale, marimba, contrabas

The article is dedicated to the analysis of a work signed by Igor Iachimciuc, composer and cymbal-player from Edinet, Republic of Moldova. Established for several years in the USA, the artist is distinguished by various stylistic and genre creations. One of these is the Rural Sketches Suite for marimba and six double-basses. The author reveals multiple compositional aspects of the musical language, pointing also to the folkloric and jazz affiliations that constitute the elements of stylistic cohesion that give originality to the musical discourse. The work is analyzed for the first time in the musicology of the Republic of Moldova.

Keywords: Igor Iachimciuc, Rural Sketches, musical structures, marimba, double-bass

Introducere

Peisajul stilistic reprezentat în creația compozitorilor de la confluența secolelor XX-XXI a determinat, prin variabilitatea abordărilor conceptuale și aplicarea tehnicilor novatorii, formarea unui

¹ E-mail: katerinagbu@gmail.com

aliaj extrem de complex sub diferite aspecte, în structura căruia se conturează uneori linii abia percepute, amprenta cărora se reflectă în imagini inedite, evidențiind particularitățile limbajului componistic individual al autorilor. În contextul dat, creația lui Igor Iachimciuc înscrie o filă nouă în tabloul culturii muzicale contemporane. Creionând portretul de creație al compozitorului acum 12 ani, cercetătoarea C. Paraschiv arăta, că I. Iachimciuc s-a remarcat încă din anii 1990, ca unul din cei mai promițători studenți la compoziție (clasa lui Vasile Zagorschi, actuala AMTAP), continuându-și studiile în SUA, unde în 2010 „...își susține doctoratul la specialitatea compoziție în cadrul Universității din Utah (SUA), unde studiază cu profesorii Morris Rosenzweig, Miguel Chuaqui și Steven Roens, participă la cursuri de măiestrie cu Tristan Murail, Yehudi Wyner, Roger Reynolds, Frederic Rzewski, Steven Mackey, Chen Yi, Lee Hyla și George Tsontakis și colaborează cu ansamblurile de muzică Canyonlands, Earplay, Flexible Music și New York” [1 p. 91]. Continuând investigațiile asupra creației sale, aceeași autoare conchidea: „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” [2 p. 169].

Actualmente, filiera principală a creației sale o reprezintă aplicarea diverselor fuziuni dintre folclor și jazz; pe lângă acestea, autorul tatonează, experimentează pe un teren extins, în diferite tehnici și tendințe stilistice specifice secolului XX, cum sunt: neoclasicismul, polistilistica, atonalismul, modalismul, neofolclorismul. Acest fapt este confirmat și de muzicologul V. Tcacenco, care scrie: „Accesibilitatea și legitimitatea resurselor muzicale de diversă sorginte, specifică postmodernismului, în creațiile lui I. Iachimciuc se transfigurează prin intermediul abordării novatoare a unor elemente diverse ca stil, gen și specie. Realizarea și îmbinarea acestora în cadrul unor idei originale în ce privește compoziția, dramaturgia și limbajul muzical reprezintă esența individualității artistice a lui I. Iachimciuc” [3 p. 247]. Și cercetătoarea N. Chiciuc, analizând creația *Descântece*, remarcă: „compozitorul demonstrează o atitudine de integrare și sublimare a valorilor naționale într-un cadru universal” [4 p. 229]. Articolele citate datează cu anii 2011-2012, după care, cu părere de rău, creația lui I. Iachimciuc nu s-a mai situat în atenția cercetătorilor autohtoni. Pe parcursul acestor ani, până în prezent, apar însă o serie de lucrări valoroase și interesante, ce își așteaptă încă cercetătorul. Printre acestea, se află și *Rural sketches*, ce urmează a fi analizată în prezentul articol, pentru prima dată la noi în republică.

Rural sketches (Schiță rurală) [5] este scrisă pentru marimbă și ansamblu de șase contrabași, în anul 2014. Însăși componența ansamblului este una originală, fiind determinată, probabil, și de activitatea artistică interpretativă a compozitorului; de asemenea, și utilizarea unor tehnici originale de interpretare la contrabas specificate în partitură, cum sunt: loviturile cu palma pe coarde sau corpul instrumentului, accentuarea notelor cu lemnul arcușului pe corzi ș.a., toate contribuind la redarea imaginilor, formarea diverselor complexe sonore ce sugerează anumite imagini muzicale, amplificând efectul naturaleței. Componența instrumentală creează impresia unui mini-taraf în care partida marimbei amintește de sonoritatea țambalului, oferind acea încărcătură semantică folclorică care vine să evidențieze specificul național. *Sketches*-ul este alcătuit din zece numere, titlurile cărora sunt inspirate din viața la țară. Compozitorul își amintește de copilăria sa, propunându-ne o duioasă povestire cu un câmp emoțional ce se extinde de la simplitatea și spontaneitatea specifică copilului, la o tentă ușoară de tristețe sau umor, invocând stări și împrejurări caracteristice copilăriei: 1. *Morning* (Dimineața²); 2. *Tsurca game* (Joaca de-a Țurca); 3. *Bicycle in the field* (Bicicleta în câmp); 4. *The flock* (Turma); 5.

² Traducerea denumirilor aparține autoarei articolului.

Forgotten well (Fântâna uitată/Uitat bine); 6. *The story of the old man* (Istoria unui bătrân); 7. *The dialogue at the gate* (Dialogul de la poartă); 8. *Harvest* (Roada); 9. *Lullaby* (Cântec de leagăn); 10. *Wedding pass* (Permis de nuntă). Creația durează aproximativ 14 minute, fiecare piesă se deosebește printr-un caracter laconic. Autorul menționează că acestea trebuie să fie interpretate fără întreruperi sau cu pauze foarte mici, fapt explicabil prin menținerea unui farmec al copilăriei, frumuseții caleidoscopului de imagini ce se derulează ca într-un film scurt dar foarte viu, extrem de consistent din punctul de vedere al emoțiilor trăite.

Primul număr, *Morning (Dimineața)*. Titlul vorbește de la sine – un *Adagio* foarte concis, constituit din nouăsprezece măsuri. Dimineața e asociată cu răsăritul soarelui, cu razele care cad parcă ar fi un evantai, copilul descoperă cu „ochii mari” misterul, frumusețea, liniștea și puritatea tabloului rural. Mijloacele de expresie prin care autorul redă acest peisaj includ nuanța dinamică de *pp*, persistarea duratelor lungi la marimba, urmate de includerea imitativă a contrabașilor începând cu cel de jos (al șaselea), ce expun pasaje cromatizate cu un ambitus redus încadrat în interval de terță. Marimba continuă pasajul care se extinde la două octave, sonoritatea distinctă a acestui instrument îi oferă puritate și seninătate discursului. Secțiunea ce urmează îndeplinește funcția de prezentare a conținutului muzical, și anume, evidențierea tabloului rural ce se produce prin apariția unei celule ritmice pulsative (m. 8) la marimba ce creează aluzia prezenței formulei ritmului *aksak* ușor perceptibil, divizată intonațional pe intervale de secundă și cvintă, reprezentând în esență imboldul pentru desfășurarea tabloului matinal în care se relevă deja trezirea, forfota și începutul unei zile la țară.

Numărul doi, *Tsurca game (Joaca de-a Țurca)* aparent creează un contrast, impresie justificată de *tempo* *Presto*, măsura 6/4, caracterul energic, vesel, copilăresc, sugerând spiritul jocului, mișcarea, fuga copiilor și zborul țurcii. Primele patru măsuri reprezintă o introducere care determină caracterul, definește formula *ostinato* ce persistă, expusă dialogat de contrabașii cinci și șase. Celulele care constituie axa câmpului sonor sunt alcătuite din intervale de septimă ascendentă (contrabasul șase) și descendentă (contrabasul cinci), durate de optimi secționare prin pauze de pătrimi. Repetarea sunetului *la* (contrabasul șase) cu ascensiunea treptată spre *do diez* face aluzie spre o stabilitate aparentă a unui centru tonal A, iar repetarea sunetului *si bemol* (contrabasul cinci) în expunerea septimei descendente din cadrul formulei dialogate contrazice această stabilitate evazivă. Contrapunerea intervalelor de septimă ascendentă și descendentă în formula dialogată a instrumentelor apare ca o expunere a „regulilor” acestui joc copilăresc, bazat pe concurența dintre cele două echipe. Astfel, pe plan intonațional unitatea dintre participanții la joc este prezentată prin intervalul de septimă, iar concurența dintre ei, prin mișcarea ascendentă și descendentă a acesteia.

Urmează secțiunea de bază în care se vor include treptat toate instrumentele: cei șase contrabași vor fi divizați în grupuri a câte două instrumente, fiecare grup având rolul său în conturarea liniilor câmpului sonor; contrabașii șase și cinci continuă expunerea formulei *ostinato*, iar patru și trei inițiază discursul cu un *glissando* axat pe septime, urmate de fluxul sonor ascendent ușor, conturând un element ritmic din trei optimi divizate prin pauze de optimi, ce creează discordanță ritmică cu grupurile extreme (contrabașii 5, 6 și 3, 4). Partida contrabașilor este constituită din trei linii: prima conține elementul ritmic de trei șaisprezecimi grupat sub formula trioletului divizat prin pauze de șaisprezecime și pătrime; cea de-a doua, trei optimi grupate ca triolet divizate prin pauze de optimi; cea de-a treia, două optimi divizate prin pauze de pătrimi – astfel fiecare grup susține o anumită formulă, cele extreme – dialogată, iar cea de mijloc – concomitentă. Deci, putem remarca aici, pe plan stilistic, prezența unor structuri

metro-ritmice ce „pornesc” din neofolclorismul lui Stravinskii. Prezența elementului ritmic de trei șaisprezecimi și în partida marimbei, accentuează în contextul dat zborul țurcii, figură intonațională ce integrează oscilarea ușor cromatizată a sunetelor cu pasul de secundă într-un ambitus de terță, care se va impune treptat la toate instrumentele și va crea impresia unei cezuri ce încheie secțiunea.

Următorul compartiment prezintă o variere a materialului muzical expus, ce ține în special de instabilitatea sunetelor intervalelor de bază, care rămân a fi septimele ascendente descendente și secunda, cu păstrarea preponderentă a formulelor ritmice. Urmează o secțiune scurtă din opt măsuri în care se produc schimbări în partida tuturor instrumentelor, în partida contrabașilor grupați câte doi, dispare intervalul de septimă, formula ritmică de doi și trei, apare intonația de secundă ascendentă, descendentă în timp ce marimba expune un discurs muzical nou, ce conține pasaje arpeggiate ascendente, descendente, iar sunetele din registrul de sus sunt accentuate pe plan metric și se repetă insistent, ca niște strigăte de copii. Din punct de vedere semantic, compartimentul dat ar reprezenta bucuria echipei câștigătoare – strigătele zglobii ale copiilor fiind redată de marimba și suspinul celor ce au ratat, de contrabași. O dovadă în acest sens este și schimbarea frecventă a nuanțelor dinamice în partida marimbei de la *mp* la *f*, cu accentuarea acestora.

Revenirea în următoarea secțiune a materialului muzical din prima parte sugerează reînceperea jocului, iar cei care au ratat, doresc să-și ia revanșa. Se merită de remarcat afinitățile formulei intonaționale și ritmice prezente în ambele numere analizate: formula intonațională a pasajului din primul număr devine celulă de bază în partida marimbei, în cel de-al doilea număr.

Numărul trei, *Bicycle in the field (Bicicleta în câmp)*, Andante, măsura $\frac{3}{4}$. Imaginea cu bicicleta este plasată chiar pe coperta *Sketches*-ului, și, probabil, nu este întâmplător faptul că autorul selectează anume această imagine, accentuând astfel importanța ei în contextul conceptului semantic general – o schiță muzicală poate fi comparată cu un album de impresii acumulate în timpul unei plimbări prin sat, pe câmpurile din împrejurimile lui, bicicleta fiind cel mai ușor și accesibil mijloc de deplasare pentru un copil.

Numărul începe cu un preambul din opt măsuri (ce va reveni și la sfârșitul piesei) în care autorul utilizează efecte sonore pentru redarea cât mai naturală a zgomotului specific ce-l produce bicicleta ce se mișcă ușor printre spicele din câmp, foșnetul lor, prin *marcato* la contrabași și marimba, ce sugerează rotirea roților.

Tempoul *Andante* oferă posibilitatea de a sesiza și a percepe fiecare sunet, în acest discurs muzical cu o plastică atât de sugestivă: emoțiile scad treptat, iar linia melodică a marimbei aduce elemente intonaționale și ritmice specifice folclorului, repetarea unui sunet ar fi o aluzie spre recitație. Fluxul sonor nu impune, ci doar conturează ușor un cântec popular. Este un moment de meditație, o frumoasă amintire, după care călătorul se îndepărtează, pleacă: compozitorul readuce materialul sonor din preambul, utilizând efectul de îndepărtare a sunetului, prin nuanțele dinamice *mp*, *p*, *pp* și *glissando* la marimbă.

Numărul patru, *The flock (Turma)* aduce o tentă umoristică și un contrast vădit, comparativ cu cele precedente. Discursul muzical începe în partida primului contrabas, cu evidențierea unui ritm în care se atestă un element specific *jazz*-ului – *swingul*, prin accentuarea sincopelor în cadrul măsurii de $\frac{6}{4}$, în tempoul *Moderato*. Se creează impresia unui metru regulat și neregulat concomitent, a unui „amalgam” ritmic. Suportul armonic conturat în celula intonațională de bază îl constituie V_7 , cu repetarea variată succesivă a acestuia, expus în diverse modalități – ascendent, descendent, fragmentar,

integral etc., în formula *ostinato*, ce va predomina pe întreg parcursul piesei. Treptat, se includ toți contrabașii, creând un fundal ce conține efectele sonore specifice turmei, anume strigătul prelung al animalelor, mersul haotic, lovitura de bici, toate redade prin anumite tehnici de interpretare. Marimba expune un discurs melodic contrastant: dacă ar fi să comparăm, în partida contrabașilor predomină duratele mai mari: pătrimile, doimile legate (cea mai mică fiind optimea) iar în partida marimbei constant persistă duratele mult mai scurte: șaisprezecimile și treizecimoimile, fluxul sonor denotă prezența particularităților specifice folclorului cu o aluzie puternică la horă, caracterul vesel, energic. Accentuarea tentei umoristice constă în contrastul aparent dintre discursul marimbei și cel al contrabașilor care redau perfect imaginea unei turme ce se topește în zare – o viziune originală, creativă a compozitorului.

Numărul cinci, *Forgotten well (Fântâna uitată/Uitat bine)*, *Andante*, măsura 3/4. Și în aceste piese urmărim un contrast de caracter – muzica devine în același timp, tristă, mistică, sugerând imagini nedefinite – eroul se află într-un loc uitat... Sunetul *si* cu durată de șaisprezecime va ocupa întregul câmp sonor al introducerii (8 m.), auzindu-se ca o bătaie, ecoul căreia se răspândește în spațiu. Această lovitură, ce revine permanent, cu întârziere sau grăbire, este „cronometrată” printr-un canon ritmic polifonic și este percepută ca o pulsație ce se extinde treptat în întreaga textură instrumentală. Semantica sunetului *si* denotă instabilitate, tensiune ce continuă să se afirme în partida contrabașilor prin prisma instabilității sonore formând o structură verticală apropiată clusterului *mi-fa diez-si bemol-si becar-do becar-do diez*, ce se menține pe parcursul a patru măsuri, în perimetrul cărora fiecare contrabas expune propria formula ritmică: cb.6 – octolete, 5 – septolete, 4 – triolette, 3 – șaisprezecimile, 2 – cvintolete, 1 – sextolete.

Discursul ulterior este susținut de marimba, după care revine ansamblul contrabașilor cu aceleași formule ritmice, doar cu oscilarea pe sunetul *mi bemol* – persistă instabilitatea și teama de necunoscut. Secțiunea ce urmează inițiază un dialog tensionat – salturile largi din partida marimbei se succed cu complexe sonore ce se schimbă de la o măsură la alta, în partida contrabașilor, se încheie prin pasajul *solo* descendent la marimba, creând impresia unei dispariții miraculoase, la *pp*. Ca urmare, sunetele ce își asumă rolul prioritar dar nu pretind la confirmarea unui centru tonal sunt *si*, *si bemol*; pe lângă acestea, un reper semantic care contribuie la redarea atmosferei tensionate, instabile ar fi formulele ritmice ale contrabașilor (cvintoletele, triolettele etc.).

Numărul șase, *The story of the old man (Istoria unui bătrân)*, *Largo*, măsura 2/4, se deosebește de celelalte numere prin evidențierea spiritului folcloric – în partida marimbei formula intonațională este constituită din elemente intonaționale specifice precum cvarta perfectă ascendentă urmată de secunde, dintre care una este mărită (*si, mi, fa, sol diez, la*), reprezentând structura celui de-al doilea tetracord al modului *a moll* armonic. Secunda mărită, repetarea sunetului *la* conferă o tentă de tristețe și jale, care, de fapt, nu este una apăsătoare ci, din contra, se întrezărește nuanțarea bunăvoinței și a caracterului senin, întâlnirea cu o persoană trecută prin timp ce-și mărturisește istoria sa. Discursul începe cu o introducere (3 m.) la contrabași, în nuanța *pp*. Efectul sonor nu este unul obișnuit – emiterea sunetului se produce cu lemnul arcușului pe corzi, cu accentuarea notelor (cb. 4 – *fa^{#2}-fa^{#1}*, cb.3 *re^{#2}-re^{#1}*), creând impresia unei oscilații echivalentă unui *glissando* ce se extinde la interval de octavă perpetuând această formulă originală pe parcursul întregii piese. Procedeu descris sugerează mersul lent al bătrânului, „povara anilor”, care nu este de loc ușoară. Doinitul marimbei redă perfect formula tradițională cu care începe povestirea: *a fost pe vremuri...*; aduce o stare de seninătate, redă frumusețea nobilă a plaiului

natal. Integrarea ornamentelor și îmbogățirea discursului intonațional al marimbei cu ajutorul acestora scoate în evidență și mai mult specificul național românesc.

Fluxul sonor al melodiei parcă ar relata acele evenimente marcante din viața bătrânului nostalgic iar această nuanță se reflectă în conturul melodic, prin evidențierea secundelor ascendente-descendente, numite în muzicologie *intonație de suspin*. Atestarea prezenței pasajelor extinse ce apar pe parcurs relevă libertatea, bucuria ce i-o aduc amintirile. În contextul dat, trebuie de remarcat că secundele cu o conotație de suspin sunt integrate de fapt și în structura intonațională a contrabașilor 1 și 2, cu o peregrinare fluentă în ambele linii melodice. Istoria bătrânului se încheie cu discursul marimbei axat pe repetarea sunetului *si* amplasat în formula ritmică – șaisprezecime triolet, semantica căruia evidențiază sensibilitate, cele mai frumoase amintiri ce reprezintă în esență sensibilitatea sufletului uman.

Numărul șapte, *The dialogue at the gate (Dialogul de la poartă)*, *Andante*, măsura 12/8, Introducerea (9 m.) conține complexe sonore de bază, cu accentuarea lejeră a elementelor de *jazz*: ritmul ușor sincopat, amplasarea treptată a septacordului: *do, mi bemol, sol bemol, b* format în verticala contrabașilor și integrarea în structură a sunetelor *fa, mi becar*, ce completează acest complex sonor. Stratificarea liniilor intonaționale în partidele contrabașilor evidențiază ideea susținerii dialogului prin prisma unor formule polifonice ce includ elemente de contrapunct, aria căroa cuprinde întregul câmp sonor al piesei.

Dialogul presupus în denumirea piesei derulează imediat în discursul marimbei, axa sonoră o constituie repetarea sunetelor contrabașilor, deosebirea fiind expunerea lor prin salturi. Predomină intervalele de nonă descendentă, terț-decimă ascendentă, ce sugerează o întrebare și un răspuns iar registrul grav stabilește manifestarea unei nuanțe liniștite a discursului, un echilibru între liniile dialogului. În secțiunea următoare, după introducere, apare un contrast – linia melodică a marimbei se transferă în registrul înalt, crește insistența componentelor specifice folclorice, implicarea elementelor de ornamentare, accente sincopate – ce conturează o discuție mai aprinsă, mult mai insistentă.

Numărul opt, *Harvest (Roda)*, *Andante*, măsura 3/4. Materialul muzical manifestă un contrast vădit, comparativ cu numerele precedente, prin predominarea accentuată a elementelor de *jazz*, printre care se numără *poliritmia*, ca unul din componentele distincte ale acestuia, libertatea ritmului; asimetria, ce evocă senzația de lejeritate; viabilitatea. Un constituent important este pedala ritmică (cb. 5, din șaisprezecimi și trezicidoimi fracturate prin pauze de șaisprezecimi), pe repetarea sunetului *la* și alunecarea formulei *ostinato* (cb. 6) bazată pe oscilarea ascendentă, descendentă, ușor cromatizată, în ambitusul cvartei mărite. Discursul melodic al introducerii (10 m.) debutează prin pasaje arpegiate, oscilatorii și poliritmie, în partida contrabașilor 1, 2. Efectul includerii treptate a liniilor melodice a contrabașilor produce impresia organizării polifonice a câmpului sonor în care fiecare linie este de sine stătătoare, formând un micro-ansamblu în cadrul sextetului de contrabași. Fiecare îndeplinește rolul său în redarea imaginii piesei, ca urmare, contrabașii 1 și 2 încep discursul; 5 și 6 – plasează pedala specifică, iar 3 și 4 se includ ultimii, aducând formula ritmică nouă care și mai mult accentuează specificul de *jazz*, prin optimea cu punct și șaisprezecimea legată de următoarea durată ce amplifică efectul sincopelor. Formula ritmică-intonațională persistă la ambele instrumente, deja în interval de cvartă. Marimba se include spre sfârșitul introducerii cu linia melodică constituită din pasaje ascendente cu revenire prin salt de octavă spre sunetul *la*, demonstrând o anumită stabilitate, cu o ușoară variație ce creează aluzia improvizației prin extinderea pasajelor ascendente *solo*, în ambitusul a două octave.

Revenirea ansamblului contrabașilor aduce o nouă micro-componentă, divizarea fiind plasată în două grupuri câte trei, cu evidențierea elementului de poliritmie și a nuanței dinamice *f* și *ff*. Aceasta poate fi tratată ca o atenționare, ca un început solemn al sărbătorii roadei, continuat de acompaniamentul melodos al marimbei *solo*. Linia melodică a contrabașilor 1, 2 conturează un *blues* duios, foarte delicat, care parcă se aude din depărtare în cadrul căruia se evidențiază și mai mult libertatea. Motivul de bază însușește practic toate formulele ritmice expuse pe parcursul discursului și aduce un nou component – trioletul optime, ca un element primordial, ce-i oferă cumpătare și solemnitate. *Blues*-ul migrează în partida marimbei, fiind interpretat în terțe, asemenea unui cor acompaniat de ansamblul contrabașiștilor ce readuc câmpul sonor din introducere, nuanța *f*. Melodia *blues*-ului se extinde tot mai mult, după care urmează o încheiere solemnă marcată de *ff* cu complexe sonore alcătuite din cvarte în factură acordică cu accentuare metrică sincopată ce relevă strigăte de bucurie. Cadența marimbei se percepe ca un clinchet de clopoței ce se topesc în zare. Încheierea (8 m.) readuce în partida contrabașilor discursul sonor al introducerii, iar marimba reiterează complexe sonore bazate pe cvarte perfecte, semantica intervalului de cvartă fiind viabilitatea, forța, rezistența.

Numărul nouă, Lullaby (Cântec de leagăn), Moderato, măsura 3/8, reprezintă o tartare originală a unui cântec de leagăn – în secțiunea introductivă (16 m.) autorul redă, cu o ușoară tentă umoristică, un copilăș ghiduș care nu vrea să adoarmă. Marimba își „asumă” efecte „poznășe”, prin pasaje extinse în perimetrul a două octave axate pe septime, formula ritmică de bază fiind șaisprezecimile și treizecimoimile. Pasajul finalizează cu pauze scurte și repetarea complexului acordic constituit din cvarte, ce segmentează discursul marimbei fiind perceput ca o replică a părintelui ce încearcă să calmeze treptat spiritul de joacă al copilului, o confirmare în acest sens fiind și nuanțele dinamice ce marchează fiecare complex cu trecerea de la *mp* spre *mf* și susținerea acestora de către contrabași. În sfârșit, copilul se liniștește – secțiunea ce urmează se deosebește de precedentă prin contrastul ce se manifestă atât în partida contrabașilor, cât și în cea a marimbei. Apare o melodie duioasă, gingașă expusă de marimbă, dublată ușor de contrabasul 6, nuanța dinamică fiind *p* și *pp*, părintele începe să-i cânte copilului cântecul de leagăn. Celula de bază a liniei melodice conturate o constituie alunecarea treptată ascendentă-descendentă, inițial în ambitusul de terță (*mi, fa#, sol, fa, mi*), urmată de ascensiunea și extinderea treptată bazată pe secvență, în formula de optime cu punct șaisprezecime și optime evidențiate prin *legato*. Toate aceste elemente redau efectul legănatului, susținută și de contrabașii 1, 2, 3. Se creează senzația că copilul doar simulează că a adormit, dar de fapt e o farsă, deoarece secțiunea de încheiere (24 m.) readuce cu mai multă dinamică, dispoziția din introducere: pasajele devin mai extinse, accentuate, mai bogate în ornamentări, iar ultimele măsuri reprezintă repetarea formulei specifice cântecului de leagăn – *nani-na*, prin sunetele *fa#, sol, mi, fa#*, expuse la marimbă în octava mică, conturată și de contrabași. Treptat, melodia se stinge pe fundalul nuanței *pp* – până la urmă, copilul a adormit.

Numărul zece, Wedding pass (Permis de nuntă), Presto, măsura 4/4, reprezintă culminația întregii suite, autorul înfățișează un eveniment festiv, fastuos ce încununează bogata galerie a tablourilor acestei suite. În același timp, acest număr finalizează albumul impresiilor copilului sau adolescentului ce și-a început călătoria la răsăritul soarelui. Basmul popular se încheie cu o nuntă, și tot cu o nuntă își încheie lucrarea compozitorul Igor Iachimciuc. Este o trecere spre o altă etapă a vieții, un moment unic, irepetabil, consacrat, ce reflectă armonia desăvârșită. Compozitorul amplifică și mai mult legătura cu tradițiile populare românești, reprezentând nunta ca pe unul dintre cele mai frumoase obiceiuri ce

integrează un buchet bogat de ritualuri specifice. Introducerea (27 m.) reliefează caracterul contrastant al piesei, prin aplicarea noilor procedee de emiterie a sunetelor la contrabas, prin bătăile specifice cu degetele pe corpul instrumentului lângă gaura F, precum și bătăile cu palmele pe partea adâncită a instrumentului. Toate aceste efecte sunt utilizate cu scopul redării bătăii tobei, cel mai important instrument din ansamblu care se aude din depărtare, din celălalt capăt al satului. Figurile ritmice sunt constituite din accente metrice sincopate, includerea ansamblului contrabasiștilor fiind realizată treptat, începând cu cel de-al șaselea până la primul, integrarea separată a partidelor se produce la distanță asimetrică, accentuând și mai mult individualitatea figurilor ritmice ale fiecărui instrument. Partida ansamblului contrabasiștilor reprezintă un aliaj original al elementelor de *jazz* și folclor. Este o fuziune deosebită ce demonstrează măiestria compozitorului în abilitatea de a contura aceste elemente – ritmul *aksak* și *swing*-ul, fără a expune însă un material sonor clar definit în această privință. Pe fundalul acompaniamentului original al contrabașilor, marimba (ce desemnează debutul secțiunii de bază) invocă spiritul jocului popular, prin repetarea sunetului *do*² pătrime, ornat ușor cu melisme care ar face aluzia la formula strigăturilor unui dans popular – *hai, hai, hai la joc!*

Dezvoltarea ulterioară a discursului sugerează libertatea exprimării și măiestria lăutarilor – materialul muzical devine mai flexibil, pe fundalul contrabașilor, mult mai bogat intonațional ce creează impresia unui taraf cu o componentă instrumentală mai variată. Structurile ritmice cu accente simetrice în verticala contrabașilor indică integrarea unor cadențe ce au un rol important în zona câmpului sonor. Partida contrabașilor ce repetă linia melodică a marimbei formează ulterior un flux sonor complex, în nuanța dinamică *f* – toată lumea se prinde în joc. Repetarea ornamentată a sunetului *la* readuce figura intonațională și ritmică de bază a discursului, ce va reprezenta în esență expunerea variată a fluxului sonor, o caracteristică specifică atât folclorului, cât și *jazz*-ului. Punctul culminant al dansului este marcat de nuanța *ff* și repetarea pe parcursul unei măsuri a complexelor sonore la marimbă (formate din cvartă mărită-secundă mică, cvartă perfectă-sextă mare, cvartă micșorată-cvintă micșorată, cvartă micșorată-terță mică, în șaisprezecimi). Verticala contrabașilor este formată din intervalele date, amplasate variat, în pătrimi accentuate, procedeu ce amplifică valoarea lor intonațională. Pauza ce intervine în cadrul întregului discurs nu semnifică însă sfârșitul evenimentului, ci este doar o cezură care pregătește secțiunea de încheiere (16 m.). Reapar figurile ritmice din introducere conturate de bătăile percusioniste la contrabași, ce vor dispărea treptat. Reapare și formula intonațională a jocului, la marimbă, *f*, susținută de acompaniamentul ritmic al ansamblului, după care va rămâne singură și se va stinge treptat – autorul folosește efectul de îndepărtare, urmat de ultimul sunet, expus de toate instrumentele la *pp*, ce marchează sfârșitul povestirii.

Concluzii

Suita *Rural sketches (Schیțe rurale)* reprezintă un album de impresii reflectate prin aplicarea diverselor efecte sonore ce amplifică naturalitatea și originalitatea imaginilor. Remarcăm efectul de apropiere și îndepărtare utilizat de compozitor, redat la începutul piesei printr-un pasaj desfășurat la marimbă, iar la sfârșit prin expunerea unei formule intonaționale și ritmice ce se repetă, topindu-se treptat. Stabilitatea tonală este înlocuită prin perpetuarea diverselor intervale, dintre care cele mai frecvent sunt utilizate secunde, cvartele și septimele ce persistă în întregul discurs sonor al suitei. Pe lângă reflectarea tablourilor cu o conotație activă cum sunt numerele unu, *Morning (Dimineața)*, doi *Tsurca game (Joaca de-a Țurca)*, sunt prezente și imagini ce poartă o tentă de tristețe – numărul cinci, *Forgotten well (Fântâna uitată/Uitat bine)*, numărul șase, *The story of the old man (Istoria unui bătrân)*. Semantica și paleta emotivă a acestora este legată de sensibilitate și reprezintă centrul liric al suitei. Pe plan sonor,

acesta se conturează prin centrul axat pe sunetul *si*. Numărul trei, *Bicycle in the field* (Bicicleta în câmp), aduce în fața ascultătorului personajul principal al albumului, reprezentând imaginea plasată pe coperta suitei – bicicleta, îndrăgită din copilărie, grație căreia a fost posibilă această călătorie. Numărul patru, *The flock* (Turma) este o piesă originală în care se evidențiază tenta umoristică. Numerele șapte, *The dialogue at the gate* (Dialogul de la poartă) și opt, *Harvest* (Roada) redau scenete vii, cotidiene, tipice, ce reflectă viața din mediul rural. Numerele nouă, *Lullaby* (Cântec de leagăn) și zece, *Wedding pass* (Permis de nuntă) marchează cele mai importante etape ale vieții – copilăria și maturitatea. Un rol primordial în conturarea structurilor ritmice îl joacă poliritmia ce este întrețesută în textura întregii lucrări. De asemenea, se evidențiază formulele ritmice cu aplicarea diverselor figuri asimetrice sincopate, reprezentând componente distincte ale *jazz*-ului și ale elementelor folclorice ce constituie axa întregului câmp sonor al lucrării. Tratarea specifică a partidei instrumentului solistic amintește de sonoritatea țambalului, evidențiind și mai mult influența limbajului național în această suită.

Referințe bibliografice

1. PARASCHIV, C. Igor Iachimciuc – portret de creație. In: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2011. Chișinău: Grafema Libris, 2011, nr. 1/2 (12/13), pp. 89–92. ISSN 1857-2251.
2. 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 plastice*, 2011. Chișinău: Grafema Libris, 2011, nr. 1/2 (12/13), pp.161–167. ISSN 1857-2251. 3. 3. 3. 3.
3. TCACENCO, V. Despre unele paradoxuri în creația componistică a lui Igor Iachimciuc. In: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru și arte plastice*, 2012. Chișinău: Grafema Libris, 2012, nr. 4 (17), pp. 242–247. ISSN 1857-2251.
4. CHICIUC, N. Descânțece de Igor Iachimciuc – procedee componistice. In: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru și arte plastice*, 2012. Chișinău: Grafema Libris, 2012, nr.4 (17), pp. 229–234. ISSN 1857-2251.
5. IACHIMCIUC, I. *Rural Sketches* [imagine video]. [accesat 05 febr. 2023]. Disponibil: https://www.youtube.com/watch?v=mbmS23_105o