MIJLOACE DE EXPRESIVITATE ÎN MINIATURA CORALĂ *CODRULE, CODRUȚULE* DE PETRU ȘERBAN

<https://doi.org/10.52673/18570461.21.3-62.16>

CZU: 784.4.087.68.071.1(478)

Doctorand **Mihai MIHALAȘ**

E-mail: mihalasmm@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6530-402x>

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

MEANS OF EXPRESSIVITY IN PETRU ȘERBAN'S CHORAL MINIATURE *CODRULE, CODRUȚULE*

Summary. The article is dedicated to the structural-compositional analysis of the choral miniature *Codrule, codrutule* signed by the composer Petru Șerban from the Republic of Moldova, written in the second half of the 20th century, from the perspective of a conductive interpretive approach. The piece stands out through a compositional language of a particular expressiveness. It represents a choral writing in which the homophone-harmonic exposition predominates providing a series of original opportunities for interpretive-conducting approach. The author comes with a series of recommendations in this regard, derived from his own interpretive practice, which aim to accelerate the learning process of the musical material of the miniature and bring to the public a more complete version of the interpretation of the given musical piece, which has become, in the meanwhile, one of reference in the local choral repertoire.

Keywords: choral miniature, *Codrule, codrutule*, Petru Șerban, choral writing, conducting vision, vocal-choral interpretation, Mihai Eminescu, musical form.

Rezumat. Articolul este dedicat analizei structural-compoziționale a miniaturii corale *Codrule, codruțule* semnată de compozitorul Petru Șerban din Republica Moldova, scrisă în a doua jumătate a secolului al XX-lea, din perspectiva unei abordări interpretative dirijorale. Piesa se remarcă printr-un limbaj componistic de o expresivitate aparte. Ea constituie o scriitură corală în care predomină expunerea omofon-armonică și oferă un șir de oportunități originale de abordare interpretativ-dirijorală. Autorul vine cu o serie de recomandări în acest sens, desprinse din propria practică interpretativă, menite să accelereze procesul de studiere a materialului muzical al miniaturii și să aducă în fața publicului o variantă cât mai cizelată a interpretării creației date, devenită între timp una de referință în repertoriul coral autohton.

Cuvinte-cheie: miniatură corală, *Codrule, codruțule*, Petru Șerban, scriitură corală, tratare dirijorală, interpretare vocal-corală, Mihai Eminescu, formă muzicală.

INTRODUCERE

În secolul al XX-lea, poezia marelui nostru poet național Mihai Eminescu a constituit o nesecată sursă de inspirație pentru compozitorii din România și din Republica Moldova. Numeroase versuri ale poetului și-au găsit veșmânt muzical sub forma diferitor genuri vocale, corale și vocal-instrumentale. Pe lângă lirismul, bogăția, profunzimea și ineditul expresiei eminesciene, compozitorii au apreciat dintotdeauna o remarcabilă calitate a creației sale – plasticitatea și muzicalitatea versului, după cum menționează A. Rojnovanu [1]. Au fost și alți scriitori români care au ajuns la desăvârșire în exprimarea diferitor stări și sentimente, însă pe bună dreptate, versul lui Eminescu este considerat cel mai muzical, cele mai multe românești și lieduri românești fiind scrise anume pe textele sale.

Unul dintre compozitorii moldoveni care a abordat creația eminesciană este Petru Șerban (1903–1980), autorul miniaturii corale *Codrule, codruțule* [2], scrise în baza poeziei *Revedere*, prima poezie de inspirație folclorică a lui Mihai Eminescu, publicată în revista „Convorbiri literare” din 1 octombrie 1879. Fiind scrisă în forma unui dialog imaginar între eroul liric și codru, poezia este alcătuită din adresarea ce conține două strofe a câte șase și patru versuri și răspunsul alcătuit din două strofe a câte douăsprezece și paisprezece versuri.

Petru Șerban nu a respectat întocmai versiunea eminesciană ca structură și succesiune a versurilor. El axează compoziția miniaturii sale corale mai cu seamă pe adresarea către *Codru* și nu pe dialogul desfășurat în continuare. Compozitorul folosește textul primei strofe, două dintre cele douăsprezece versuri ale strofei a doua și textul integral al strofei a treia, textul

strofei a patra fiind total omis. Presupunem că P. Șerban s-a concentrat pe interogațiile din poezie în ideea ca fiecare ascultător să găsească propriul său răspuns.

Textul eminescian necesită a fi tratat metaforic, sensul lui fiind mult mai profund decât cel ce se situează la suprafață. Muzicologul Victor Ghilaș afirmă, bunăoară, că „poezia dedicată naturii este una încărcată de sugestii și simboluri, exprimând prin prisma conceptuală eminesciană, legea fundamentală a lumii... codrul fiind simbolul arhitectural, asociat templului natural, freneziei și exuberanței vieții, dar și spaimelor, pericolelor, rătăcirilor sau morții” [3, pp. 73-74]. *Codrul*, care este centrul ideii poetice, în viziunea lui P. Șerban poate fi asociat cu casa părintească sau cu plaiul natal, repere ce rămân neschimbate, de la care pornește drumul vieții și la care revenim de fiecare dată ca să privim înapoi și să analizăm unde am ajuns. Altfel spus, orice om are nevoie periodic de un moment de meditație asupra faptelor sale, asupra drumului parcurs și asupra evenimentelor prin care a trecut. Considerăm că textul literar selectat de către compozitor pentru miniatura corală *Codrule, codruțule* accentuează anume momentul de contempla.

1. Aspecte structural-compoziționale. Forma piesei *Codrule, codruțule* este bipartită (AB). Secțiunea A este constituită din 36 de măsuri. Compozitorul selectează pentru Secțiunea A șase versuri din prima strofă și două versuri din strofa a doua, care reprezintă răspunsul la adresarea eroului liric – *Codrule, codruțule...* Astfel, în prima secțiune a miniaturii sunt plasate (6+2) opt versuri (– *Codrule, codruțule,/ Ce mai faci, drăguțule,/ Că de când nu ne-am văzut/ Multă vreme au trecut/ Și de când m-am depărtat,/ Multă lume am umblat./ – Ia, eu fac ce fac de mult,/ Vara doina mi-o ascult...*).

Secțiunea B a lucrării corale *Codrule, codruțule* este constituită din 64 de măsuri, care se structurează în două părți egale a câte 32 de măsuri. Aceste părți sunt absolut identice ca material melodic și poetic, ceea ce ne face să deducem că partea a doua a secțiunii secundare este doar o repetare. Procedul de repetare a materialului melodic și poetic pare să fie folosit pentru a echilibra cele două secțiuni la capitolul text, astfel fiind obținută o structură poetică de opt versuri în prima parte și opt versuri în partea a doua (8+8). Tot aici ar fi cazul să menționăm un element anexat la textul secțiunii B. Elementul *tra-la-la* este introdus de compozitor, după cum observăm, la propria discreție, după fiecare vers. În așa mod, fraza nu mai este construită din două versuri poetice, ca în cazul primei secțiuni, ci doar din unul singur, urmat de cuvintele *tra-la-la*. Ex: *Codrule cu râuri line, tra-la-la... Vremea trece, vremea vine, tra-la-la*.

Componența corală folosită de P. Șerban în prima secțiune a acestei creații miniaturale variază de la frază la frază. Compozitorul repartizează materialul muzical în diferite voci sau grupuri de voci. Rezultatul utilizării acestei tehnici formează dialogul dintre *Codru* și cel ce se adresează acestuia.

Miniatura *Codrule, codruțule* este scrisă în tonalitatea *g-moll*. În prima parte a lucrării, în special în primele 26 de măsuri, predomină modul doric. Meditația, ca proces, nu înseamnă nici tristețe, nici bucurie, ci doar o reflecție asupra unor întrebări ce apar în urma combinării dintre reminiscență și analiză. Credem că autorul a considerat important să scoată în evidență corelația între aceste două dimensiuni în discursul muzical, prin folosirea modului doric. În ultima frază a primei părți apare surprinzător tonalitatea *c-moll*. În partea a doua, spre deosebire de prima, observăm o clară prezență a două tonalități care se succed în mod egal ca timp și apar prin contrapunere. Prima frază include 16 măsuri în tonalitatea *c-moll*, următoarele 16 măsuri fiind expuse în *g-moll*.

Secțiunea A a miniaturii este scrisă integral în măsura de 2/4. Este interesant că P. Șerban folosește o măsură binară simplă pentru a reda adresarea, mai exact – întrebarea prezentă în textul poetic. Presupunem că această măsură, care este mai echilibrată din punct de vedere metric, redă concret mesajul întrebării din text.

2. Tratarea dirijorală a miniaturii în contextul aspectelor semanticii, limbajului muzical și scriiturii corale. Miniatura analizată se deosebește printr-o scriitură corală echilibrată și un limbaj muzical de mare expresivitate și forță sugestivă, menit să scoată în evidență profunde semnificații și simboluri ale versului eminescian. În acest context, dirijorul va căuta să valorifice elementele limbajului muzical, propunând, totodată, procedee interpretative adecvate mesajului poetic.

Tempoul este unul dintre mijloacele ce se pretează tratării dirijorale de acest tip. Indicația compozitorului la începutul miniaturii este *Moderato espressivo*, ceea ce înseamnă că avem o mișcare moderată într-un pas obișnuit negrăbit, dar expresiv. Din indicele *espressivo* deducem posibilitatea de a face unele abateri de la tempoul inițial în procesul interpretativ.

Făcând o analiză la prima audiere a acestei miniaturi, identificăm unele motive melodice ce par a fi inspirate din creația populară, asemănătoare doinelor. Construcția frazelor muzicale ne permite ca tratarea acestora să fie una liberă, prin numeroasele posibilități de a încetini pe alocuri tempoul, iar în altele, de a face *stringendo*, în timp ce ultimele acorduri, precum și pauzele dintre propoziții pot fi ținute la discreția dirijorului, atât cât este necesar să fie „recepționat” mesajul poetic de către ascultători.

Figura 1. Petru Șerban. Miniatura corală *Codrule, codruțule*, secțiunea A, măsurile 27-41 [2].

O astfel de abordare interpretativă liberă este valabilă pentru primele trei fraze muzicale, însă pentru ultima frază (figura 1) nu este acceptabilă o rărire de tempo, deoarece aceasta reprezintă răspunsul *Codrulei*, un personaj non-uman care nu poate avea sentimente de zbulc sau de nedumerire specifice omului. Coroana pe ultimul acord al secțiunii A, de asemenea, este un indiciu important pentru interpreți. Sub aspect tehnic, o rărire înainte de oprirea specificată de compozitor în partitură ar da senzația de finalizare a lucrării, fapt ce ar induce oarecum în eroare auditorul, care ar putea genera chiar aplauze în mijlocul lucrării. Este principial ca această coroană să vină pe neașteptate, în așa mod încât sonoritatea ultimului acord să rămână deschisă pentru a putea continua expunerea părții următoare a creației.

Tipul de scriitură componistică în prima parte a lucrării constituie monodia acompaniată. Pentru redarea textului poetic, compozitorul creează o linie melodică ușor șerpuită, compusă din durate de la șaisprezecimi până la doimi. Această melodie este repartizată vocii *alto*, susținută mai întâi de *soprano* într-un interval de terță mică ce rămâne neschimbat pentru primele 15 măsuri. Nuanța vocilor de susținere este de *p*, aceste voci fiind incluse pe timpul tare al primei măsuri și menținând aceeași dinamică, în timp ce melodia descrește ca intensitate dinamică, spre sfârșitul ei formând împreună cu vocile superioare un acord de cvartă-sextă. În următoarele fraze intervine o creștere a intensității, prin *crescendo*, precum și prin suplinirea facturii cu mai multe voci.

În prima propoziție are loc segmentarea motivelor melodice prin pauze după fiecare motiv, care pot prezenta mari impedimente în pregătirea creației pentru executare. Din punct de vedere interpretativ, pauzele necesită o suplinire cu senzația prezenței unui ecou natural, cel mai probabil dobândit cu o scoatere ușoară și lină a ultimului acord din fiecare motiv melodic pe o nuanță constantă. Această tehnică, observată de noi în procesul pregătirii piesei pentru interpretare, ne ajută la crearea senzației de continuitate între fraze.

În propoziția a doua compozitorul completează structura melodică cu vocea tenor, care răsună ca un ecou al motivului melodic expus la *alto*, cu treapta a

șasea ridicată, astfel confirmând modul doric. Imitațiile (ecourile) sunt scrise pe o nuanță de *mp* și mai târziu în *p*, în registru grav pentru *tenor*, fapt care demonstrează că aceste ecouri nu trebuie să predominie asupra melodiei. Considerăm că putem reda ecourile sus-numite în așa mod încât ele să răsune ca o reminiscență a frazelor pe sfârșitul căreia sunt suprapuse, astfel funcția imitațiilor va fi de completare a pauzelor prezente în linia melodică.

Sfârșitul primei secțiuni este întregit de răspunsul poetic selectat din versurile strofei a doua. Pentru aceste două versuri compozitorul folosește un tip de melodie diferit de cel anterior, dar care de asemenea este expus de vocea *alto*. Linia melodică este constituită preponderent din durate de optimi, pătrimi cu punct și doimi, combinate într-o asemenea manieră, încât melodia devine mai stabilă metric și ușor verticală. Ni se pare logică această abordare, întrucât răspunsul din textul poetic este oferit de *Codrul*, personaj care reprezintă o putere superioară naturii umane, respectiv este necesar ca acest răspuns să fie unul stabil și concret (*- Ia, eu fac ce fac de mult, / Vara doina mi-o ascult*).

Nu avem o indicație de nuanță pentru această structură melodică, așadar gradul ei îl vom deduce din dinamica frazei precedente. Recomandăm ca pentru ultima frază să fie folosită o dinamică doar în creștere pornind de la un *mp*, și nu una în valuri ca în frazele melodice precedente. Compozitorul ne indică o creștere semnificativă a dinamicii spre sfârșitul primei secțiuni cu gradul de intensitate maxim pe coroana prezentă pe ultimul acord, succedat de un *diminuendo*. Credem că nuanța punctului culminant specificat de compozitor, adică pe coroană, urmează să fie dedusă din planul dinamic general al primei părți, care nu depășește *mf*.

În procesul de pregătire a acestei miniaturi corale pentru interpretare în concert, dirijorul va acorda o atenție sporită ultimelor două fraze muzicale din prima parte, întrucât omogenitatea vocilor superioare se dobândește mai greu în acest segment al creației. Vocile superioare execută emisia pe nazala *m*, după care imediat la aceleași voci se include textul poetic. Ar fi de dorit ca emiterea sunetelor cu gura

închisă ce preced textul să fie între timp transformată într-o emisie cu gura întredeschisă, în așa mod se va realiza o trecere lină spre pronunțarea cuvintelor. Faptul, că ultima frază a primei secțiuni îndeplinește rolul de pregătire a secțiunii următoare, o face și mai importantă pentru atenția dirijorului.

Secțiunea B a miniaturii corale *Codrule, codruțule* este scrisă în măsura de 3/8. Materialul muzical ilustrează doar în mod sugestiv zbuciumul codrului în miez de iarnă, rafalele viscolului, în contradicție cu textul poetic (– *Codrule cu râuri line,/ Vreme trece, vreme vine,/ Tu din tânăr precum ești/ Tot mereu întinerești*), asociindu-se cu o stare lăuntrică de nesiguranță a eroiului liric. Această secțiune poate fi asemănată cu un val de sentimente generat de o luptă interioară, cum ar fi zbuciumul, neconformarea, dorința de a nega adevărul.

Tempoul indicat de compozitor în această parte a creației este *Vivo*, ceea ce înseamnă vioi și cu multă mișcare. Potrivit terminologiei muzicale și ierarhiei tempourilor, *Vivo* se află între *Allegro* și *Presto* și este estimat la pătrimea = 146-168. În cazul nostru, mișcarea se face simțită și mai mult datorită duratelor de optimi care abundă în linia melodică. Mișcarea melodică în această secțiune este neîntreruptă, fapt confirmat prin lipsa de pauze între fraze. Există doar o coroană pe un acord la mijlocul secțiunii în măsura 32. Această oprire a mișcării indică sfârșitul materialului melodic, textual și tematic, următoarele 32 de măsuri fiind doar o repetare a temelor muzicale din secțiunea B. Coroana sus-menționată trebuie să apară pe neașteptate, ca în urma acesteia să rămână senzația unei neîmpliniri, astfel fiind asigurată continuitatea materialului muzical și justificată repetarea lui. Din acest motiv, nu este de dorit reducerea tempoului înainte de coroană. Neglijarea acestui moment poate crea o situație banală, în care repetarea n-ar mai fi relevantă pentru auditor, astfel finalul lucrării ar fi fost lipsit de atenția și aprecierea cuvenită.

Melodia este purtată de *soprano*, pe când celelalte voci au rol de acompaniament. În prima parte a secțiunii B vocile de susținere sunt ușor statice, dar la reluare acestea capătă mai multă mișcare pe orizontală și verticală, devenind mai mobile și îmbogățind substan-

țial factura armonică. Compozitorul repetă materialul muzical de două ori, astfel arătând că aceleași gânduri pot copleși sufletul omului iar și iar. Construcția propozițiilor este realizată în așa mod, încât nu prezintă o senzație exactă de încheiere și, chiar de s-ar repeta același material muzical și poetic mai mult de două ori, nu ar fi în exces pentru forma muzicală, pe motiv că redă sentimentele pe care fiecare individ le percepe în urma unei analize personale – dialogul continuu cu sine însuși. Linia melodică este ondulatorie, compusă din mici pasaje ascendente și descendente completate cu unele salturi la interval de cvintă, cum este începutul frazei, de cvarte și octave.

Factura corală în secțiunea B este preponderent omofon-armonică. Din punct de vedere interpretativ, aceasta necesită o emisie precisă și exactă a ritmului, intonației, pronunțării și respectarea fidelă a procedurilor de articulație. În contextul dat, este destul de complicat de a obține o sincronizare totală a partidelor corale implicate în procesul interpretativ, mai ales în tempo *vivo*. Pentru a evita o eventuală instabilitate a mișcării melodice ce poate duce la destrămarea facturii, se recomandă pronunțarea bine articulată a textului poetic cu respectarea punctuației sau prin separarea sincronă a cuvintelor. Astfel putem obține un echilibru vertical, care va ajuta substanțial la menținerea stabilității facturii armonice, precum și a construcției frazelor melodice.

Caracterul acestei părți este unul dramatic și agitat, accentuat prin tempoul *Vivo*, construcția frazei, tesitura înaltă a melodiei în primele două fraze și planul dinamic care variază de la nuanța *p* până la *f*. Prima frază începe pe o nuanță de *mf* care crește până la *f* în fraza următoare. Compozitorul ne arată punctul culminant al frazei cu ajutorul planului dinamic, printr-un *crescendo* indicat pe cuvintele „vremea vine” (figura 2).

Accentele melodice coincid cu accentele prozodice ale textului, ex: „Codrule cu râuri line; Vremea trece, vremea vine”. De menționat în această ordine de idei rolul interjecției *tra-la-la*. P. Șerban reproduce textul versurilor doar în prima jumătate de frază, iar cu silabele *tra-la-la* o încheie, accentuând mesajul poetic,

Figura 2. Petru Șerban. Miniatura corală *Codrule, codruțule*, secțiunea B, măsurile 45-48 [2].

Figura 3. Petru Șerban. Miniatura corală *Codrule, codruțule*, secțiunea B, măsurile 61-68 [2].

plasându-l de fiecare dată pe prima parte a frazei. Chiar și creșterea intensității sonore este realizată pe prima parte a frazei, iar scăderea energiei se face pe acea interjecție *tra-la-la* introdusă de compozitor (figura 3).

3. Particularități ale interpretării procedeeleor de articulație vocal-corală. Procedeele de articulație vocal-corală reprezintă mijloace de expresie compo-nistică și interpretativă dintre cele mai importante în creația *Codrule, codruțule*. Secțiunea A a lucrării poate fi tratată la discreția dirijorului în funcție de mesajul poeziei, fapt ce reclamă o atenție maximă din partea interpreților, care trebuie să cunoască creația pe dinafară, în caz contrar există riscul că va apărea un dezechilibru între gesturile dirijorului și procesul interpretativ. Melodia acestei secțiuni poartă un caracter melancolic, de o expresivitate deosebită datorită intervalelor și ritmurilor folosite de compozitor. Credem că liniile melodice din această parte trebuie interpretate pe un *legato* expresiv, combinat cu unele schimbări de mișcare în interiorul frazelor. În text sunt prezente virgule și puncte, ceea ce înseamnă că la momentul interpretării acestora cuvintele se vor separa întrerupându-se indicația de execuție *legato*, însă fără a face pauze sau a se lua respirație. Pentru o mai bună expresivitate se recomandă ca fraza să fie interpretată orizontal și echilibrat, deci este nevoie de o respirație înlănțuită.

Partea a II-a poate fi tratată ca o riturnelă, fapt ce se deduce din caracterul pe care îl poartă această secțiune ce se desfășoară într-un tempo rapid, din tesitura temelor melodice, forma și planul dinamic. Observăm un procedeu de articulație ce pare a fi împrumutat din baroc, asemănător cu *lamento*, și anume – *legato* pe doi timpi din trei în măsura de 3/8. Respectarea acestora prin emiterea puțin mai apăsată a primei optimii legate cu următoarea și ușoara separare a optimii a doua de a treia poate să ne ajute substanțial la respectarea tempoului și a direcției de mișcare în frază. În așa mod putem obține o bună organizare a fiecărei fraze în particular și a întregii secțiuni în general. În măsurile 61-68 și 93-100 linia melodică a partidei *alto* presupune execuția *legato*.

Din experiența interpretării acestei miniaturi corale, constatăm că indicația dată se referă la frază în general și nu la modul de execuție la un anumit moment. Intervalele prezente în linia melodică trebuie interpretate printr-un mic accent, exact în timpul în care sunt scrise pentru a servi bază stabilă temei emise de vocea superioară. Deci *legato* indicat în această frază are ca scop păstrarea stabilității metrice și dinamice.

Concluzionând, relatăm unele observații pe care le-am desprins în urma analizei piesei corale *Codrule, codruțule*. Lucrarea dată este o mărturie a încercărilor compozitorului de a intra în esența creației eminesciene prin metode proprii de transpunere a gândului poetic în discurs muzical, compozitorul reușind să exprime cu suficientă relevanță lirismul și profunzimea versului eminescian prin folosirea mijloacelor de expresivitate adecvate mesajului poetic.

La mijlocul sec. al XX-lea, când a fost scrisă miniatura în cauză, se făceau abia primii pași în abordarea genului dat, iar compozitorul Petru Șerban a creat o lucrare corală bine structurată, care exprimă cu claritate și elocvență mesajul de factură simbolistică al textului poetic. Astfel, această miniatură prezintă un interes deosebit din punctul de vedere al unui dirijor de cor, care, utilizând abordări interpretative corespunzătoare scriiturii corale și limbajului muzical al piesei, va ști să transmită publicului în mod original întreaga paletă lirică și emoțională a muzicii.

BIBLIOGRAFIE

1. Rojnovanu Angela. Reflectarea ideii poetice în muzica corului „Peste vârfuri” de Valentin Timaru. În: Pagini de muzicologie. Chișinău: 2002, pp. 40-45.
2. Șerban P. *Codrule, codruțule*. În: Coruri alese de compozitori moldoveni, partea 1. Editura de stat „Cartea Moldovenească”, 1961, pp. 200-207.
3. Ghilaș V. Transpuneri muzicale ale liricii eminesciene. În: Revista Didactica Pro, nr. 4, anul 2000. Chișinău: 2000, pp. 73-74.