

2. BUZERA, Al. *Toată suflarea să laude pe Domnul; Cîntări bisericești, Picesne și Imnuri religioase; Colinde și Cîntece de stea*. Craiova: Editura Europa și Editura Oltenia, 1992.
3. GIULEANU, V. *Melodica Bizantină: studiu teoretic și morfologic al stilului (neo-bizantin)*. București: Editura Muzicală, 1981.
4. PANȚIRU, Gr. *Notația și ehurile muzicii bizantine*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1971.

INTERPRETAREA GENULUI DE COLINDĂ ÎN CREAȚIA *COLO SUS, COLO MAI JOS* DE DUMITRU BELINSCHI

THE INTERPRETATION OF THE CAROL GENRE
IN THE CREATION *COLO SUS, COLO MAI JOS* BY DUMITRU BELINSCHI

FEDORA BURLAC,
doctorandă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Articolul dat face o prezentare a creației „Colo sus, colo mai jos” de Dumitru Belinschi și reflectă trăsăturile de bază ale genului de colindă în viziunea compozitorului autohton. Cercetătoarea analizează forma lucrării, ținând cont atât de structura textului popular, cât și de particularitățile de dezvoltare a tematismului muzical. O importanță deosebită se acordă aprecierii sistemului modal-tonal și rolului acestuia în redarea coloritului folcloric al piesei. Aici, sunt relevate și metodele de prelucrare a materialului muzical, care este adus la nivelul unui stil componistic contemporan. Problema tratării genului nu este abordată doar la nivel teoretic, ci și la nivelul interpretării corale.

Cuvinte-cheie: *Colo sus, colo mai jos, genul de colindă, folclor, gândire modal-tonală, moduri omonime, cor de bărbați, dialogul vocilor, contrastul vocal-timbral, alternanța funcțională a vocilor.*

The given article is a presentation of the creation “Colo sus, colo mai jos” by Dumitru Belinschi and reflects the basic features of the carol genre in the native composer’s vision. The researcher analyzes the form of the work, considering the structure of the popular text and the peculiarities of musical thematism developing. Special importance is given to the modal-tonal system and its role in the playback of the folkloric colours of the piece. There are also revealed the processing methods of the musical material that is elevated to the contemporary compositional style. The problem of genre treatment is not approached only at a theoretical level, but at a choral interpretation level as well.

Keywords: *Colo sus, colo mai jos, carol genre, folklore, modal-tonal thinking, homonymous modes, male choir, dialogue of voices, vocal-timbral contrasts, functional alternation of voices.*

Dumitru Belinschi este compozitor originar din Republica Moldova, care actualmente activează în România (Cluj-Napoca). El și-a făcut studiile la Colegiul Republican de Muzică Ștefan Neaga din Chișinău, unde a studiat pianul și acordeonul, după care a făcut și ore de compoziție în clasa compozitoarei Zlata Tkaci.

Totuși, interesul său a fost orientat spre muzica folclorică și cea de jazz, fapt ce l-a determinat să exceleze pe plan interpretativ, prin crearea, încă în anii de studenție, a cvartetului de etno-jazz “D.A.V.I.”. Aici, tânărul muzician și-a încercat aptitudinile sale în domeniul compoziției, creând pentru trupa sa o muzică ce făcea fuziune între folclorul românesc și elementele jazz-ului. Datorită multiplelor evoluări la Radio-televiziunea Națională, dar și participări în cadrul diferitelor concerte și festivaluri internaționale de muzică jazz, în curând trupa a devenit foarte cunoscută și apreciată pentru muzica sa „proaspătă și unică” [1]. Succesul marcat de trupa sa de etno-jazz a determinat, în mare măsură, calea de mai departe a tânărului compozitor. Astfel, admiterea în anul 1994, la Academia de Muzică Gheorghe Dima din Cluj-

Napoca, la specialitățile compoziție și dirijat orchestral demonstrează intenția muzicianului de a se aprofunda în domeniile respective, fapt ce-i permite să avanseze în activitatea sa de *jazz-man*¹.

Chiar dacă pe parcursul anilor, sferele de activitate ale lui D. Belinschi au luat o cale mai diferită și mai complexă, din punct de vedere artistic noi nu putem trece cu vederea realizările sale din prima etapă de creație, atunci când tânărul muzician era preocupat de problema reflectării tendințelor de folclorism, pe de o parte, și de reprezentare a trăsăturilor culturii corale naționale, pe de altă parte.

Una dintre lucrările de valoare ale acelei perioade este miniatura *Colo sus, colo mai jos*, care constituie un exemplu al primelor sale încercări în domeniul muzicii pentru cor, întruchipând căutările sale în această direcție. În pofida formei mici pe care o deține lucrarea, aceasta caracterizează, destul de reliefat, orientarea stilistico-estetică a compozitorului. Adresându-se genului folcloric de colindă, el propune o viziune proprie a tratării acestuia. Scopul articolului de față este de a deduce și de a demonstra metodele de lucru care au condus spre afirmarea concepțiilor creative individuale ale compozitorului.

Cu toate că în literatura muzicologică nu există pagini care ar viza lucrarea *Colo sus, colo mai jos*, pe plan interpretativ, aceasta a avut o soartă foarte reușită. Având o valoare muzicală înaltă, lucrarea produce un efect considerabil asupra publicului de fiecă dată când este inclusă în programele de concert ale *Corului Național de Cameră* al Republicii Moldova. Concepută în formă de partitură pentru cor de bărbați *a cappella* la patru voci, piesa a fost prezentată de componenta bărbătească a *CNC*, dar a sunat și în interpretarea trupei de jazz-vocal *Univox* [2]. Această colindă o găsim și în repertoriul coralei *Gloria* a Colegiului Republican de Muzică *Ștefan Neaga* din Chișinău.

Succesul acestei miniaturi este determinat de coloritul său folcloric reflectat într-o formă individuală. Având drept scop valorificarea genului de colindă, D. Belinschi răscolește straturi mai îndepărtate ale existenței acestuia. Inspirația sa folclorică vine, în primul rând, din conținutul și forma versurilor, care prezintă o expresie a graiului popular în notare dialectică, ce se denotă din utilizarea unor cuvinte transfigurate, precum: *curcubău*, în loc de *curcubeu*, *Dumnezău* și nu *Dumnezeu*, *grăie*, în loc de *vorbea*, *mulje – mulge*, *șesu – șesul*. La fel, se întâlnește procedeele de inversare a cuvintelor: *da-te-oi*, *lăstate-te-oi*, care amintește limbajul popular. Toate aceste elemente conferă textului autenticitate și subliniază originalitatea stilului național.

Tematica colindului face o cale întoarsă spre timpurile străvechi, când credința țăranilor, influențată de popoarele migratoare, de sursele eretice sau apocrife a scrierilor hagiografilor bizantini a fost transformată în așa numitul „creștinism popular românesc” intens folclorizat. Aici, predomină, însă, fenomenul de polisincretism unde elementele preluate din religia

¹ La această etapă D. Belinschi este cunoscut drept dublu-câștigător al Concursului Național de Compoziție Jazz din Iași, România (1996 și 1997), după care prezintă cu succes creația sa “Rhythms and Syllables” la Concursul Internațional de Compoziție *Gheorghe Dima* din Cluj-Napoca.

Căutările sale în domeniul compoziției nu întârzie să fie puse în practică, deoarece în anul 1997 D. Belinschi creează o nouă trupă de etno-jazz *Shabah*. Originalitatea ideilor sale componistice face ca trupa să fie remarcată în întreaga țară. Astfel, în anul 1998, aceasta este selectată de către guvernul român pentru participarea la *World Exhibition – Expo '98* în Lisabona, Portugalia, iar apoi este propusă ca reprezentant național la *Centrul Cultural Român* din New York, SUA, unde muzica tânărului compozitor este înalt apreciată.

Prin urmare, în baza experienței acumulate, în anul 2002 D. Belinschi organizează un alt proiect “It’s More Than a Piano Show!” în care își pune în valoare atât calitățile sale de muzician profesionist (cântând la pian și la multe alte instrumente), cât și cele de umorist și comedian. Aici, într-o manieră foarte plăcută și degajată, prezintă publicului secvențe din arta muzicală universală [1].

țărăneasă, nedogmatică, pronunțat mitologică și plină de superstiții sunt mixate cu repere tipice teologiei oficiale [3, p. 9;10]. Așa se explică prezența în versurile colindului a unor elemente cosmogonice, a motivelor și imaginilor astrale și cosmice și fenomene ale naturii, precum „soare”, „curcubeu”, „nor de ploaie”, „ceață” ș.a. „Soarele” în calitate de personaj folcloric devine și o divinitate („sfântul soare”). În textul colindei sunt prezente asociații dintre fenomenele naturii și lucrurile Sfinte (*Ba-i un roșu curcubău/ Ba-i turma lui Dumnezeu*), care nu sunt resimțite ca „un raport de opoziție” ci, dimpotrivă, sunt apreciate drept „forțe antagonice” [4, p. 59].

În concordanță cu tematica sa, *Colo sus, colo mai jos* este o colindă „de pețit” și are un text poetic foarte tipic acestui gen². Un text asemănător se întâlnește și în alte colinde „de pețit”, printre care vom aduce drept exemplu colinda cu nr. 746 din colecția de *Colinde românești* a lui Ioan Bocșa. Aici, versurile comune *Colo jos și mai în jos/ Este-o ceață și-o verdeață/ Dar nu-i ceață nici verdeață/ Că-i un mândru curcubeu/ Și turma lui Dumnezeu/.../ C-ăia-s peștorii tăi/.../ Ei cer turma jumătate/ Noi ț-om da a treia parte/* sunt, cu siguranță, conservate și transmise de la o colindă la alta [5, p. 300–301]. În același timp, ele constituie niște momente de reper în ritualul „peștorii”.

Un rol semnificativ i se atribuie și refrenului *Florile dalbe* prezent în colinda lui D. Belinschi. Acesta, însă, nu-și găsește echivalentul în colecția colindelor „de pețit” a lui I. Bocșa. Este clar, că compozitorul a intervenit prin ajustarea, la textul selectat, a unui refren foarte răspândit atât în tipologiile laice cât și religioase ale colindei. După părerea cercetătoarei M. Brătulescu, „introducerea unor formule finale și a unor refrane” în textul colindelor constituie una dintre primele forme de adaptare a acestora la creștinism [4, p. 61]. Astfel, este important să remarcăm că compozitorul D. Belinschi a apelat la unele metode vechi de modelare a colindei, scopul său fiind adaptarea textului popular la condițiile proprii de organizare a structurii muzicale a creației. Prin urmare, el ne prezintă o formă strofică variantică, în care micro-refrenul *Florile dalbe* se repetă constant după fiecare vers.

O altă intervenție de ordin textual, o prezintă abordarea unor sonorități preluate din natură și anume zumzăitul unui roi de albine pe silaba *zum*, prin care compozitorul tinde să se apropie de spiritul expresiei populare. În baza onomatopeei *zum*, el creează un acompaniament ostinato cu caracter energetic și vioi care, în mare parte, influențează structura creației. În schema de mai jos putem observa o abordare biplanală în aprecierea formei. Aici, forma strofică variantică ($a+a_1+a_2+a_3+a_4$) stă pe primul loc, iar cea tripartită ($A+A_1+A_2$) este categorizată drept structură de planul al II-lea.

² *Colo sus colo mai jos/ Florile dalbe/ Colo-n șesu cel frumos/ Florile dalbe/ Nu știi ceață-i ori verdeață/ Florile dalbe/ Nu știi ceață-i ori verdeață/ Florile dalbe/ Ba-i un roșu curcubău/ Ba-i turma lui Dumnezeu/ Florile dalbe/ Și la turmă cine umblă?/ Florile dalbe/ Și la turmă cine umblă?/ Florile dalbe/ Umblă umblă sfântu soare/ Cu soro-sa ce mai mare/ Florile dalbe/ Soro-sa din grai grăie/ Florile dalbe/ Soro-sa din grai grăie/ Florile dalbe/ Mulje iute sfinte soare/ Florile dalbe/ Că te-apuc-un nor de ploaie/ Florile dalbe/ Ba ăla nu-i nor de ploaie/ Florile dalbe/ Ba ăla nu-i nor de ploaie/ Florile dalbe/ Că-ți vin peștorii tăi/ Florile dalbe/ Că-ți vin peștorii tăi/ Florile dalbe/ Nu știi da-te-oi ori lăsa-te-oi/ Lei cer turma jumătate/ Leu le dau a treia parte/*

	21 măsuri (1–21)	21 măsuri (22–43)	21 măsuri (44–65)
Forma de rangul II	I parte – A	a II-a parte – A ₁	a III-a parte – A ₂

Secțiunea	I – a	II – a₁	III – a₂	IV – a₃	V – a₄
Măsurile	1–14	15–33	34–43	44–53	54–65
Nr. de strofe	2	2	2	2	2

Astfel, din punct de vedere muzical, textul este tratat într-o formă strofică variantică. Principiul de variere este reflectat în structura temei alcătuite din două motive: primul — ascendent, bazat pe intonații de cvintă și de secunde, iar al doilea — descendent. Este important și fragmentul acompaniator *zum-zum*, care constituie o legătură unificatoare a cupletelor. Acesta este, de fapt, un mijloc de constituire a formei fluente a creației, realizat, prin nerespectarea condiționată a desfășurării în comun a cezurilor. Motivul necoinciderii lor se explică prin varierea rolului funcțional al micro-formulei *zum-zum* ce creează efectul de libertate în procesul de dezvoltare a materialului tematic. Astfel, el apare la începutul lucrării drept o micro-introducere cu rolul de prezentare a caracterului general al piesei, după care în măsurile 7–8 se prezintă drept un mic interludiu la hotarele dintre cuplete. În altă situație, fiind mai de scurtă durată, formula *zum-zum* este percepută ca o continuare a unui cuplet care se încheie. Concomitent, ea pregătește următoarea strofă (măsura 59). Alteori, aceasta este omisă și, prin urmare, trecerea dintre strofe se face fără pregătire (măsurile 25–26). Din punct de vedere conceptual, reluarea acestei formule de la un compartiment la altul marchează anumite etape parcurse de ceata „peșitorilor”. Pe lângă postura de material complementar, formula *zum* își asumă și rolul de acompaniament, așa precum e cazul în secțiunea *a*. Alteori, acesta se structurează în baza textului poetic expus, însă, fragmentar, precum găsim în secțiunea *a₁* (măsura 22, 24), sau în *a₂* (măsurile 34, 36, 38–40) etc.

Chiar dacă acompaniamentul se prezintă drept unul complex, variat și interesant, rolul temei rămâne primordial, deoarece ea este cea care dictează structurarea materialului muzical. În procesul de desfășurare și dezvoltare a temei, compozitorul se axează pe principiile tehnicii motivice. Astfel încât, tema inițială servește drept mostră în baza căreia sunt dezvoltate celelalte motive. Acest fenomen poate fi observat începând cu a doua strofă (*a₁*). Aici, compozitorul utilizează ambele forme ale motivelor — ascendentă și descendentă, împărțindu-le pe roluri: primul la tenori II are rol afirmativ, iar al doilea la tenori I și baritoni I — confirmativ (măsurile 15–16). Dublarea în octavă, precum și repetarea versului *Ba-i un roșu curcubău* oferă motivului secundar un caracter mai decisiv, mai convingător. Dialogul între voci apare și în expunerea următorului vers (*Ba-i turma lui Dumnezeu*). Aici, însă, la nivel intonațional sunt prezentate variante ale motivelor, iar dublarea în octavă a vocilor secundare este înlocuită cu o expunere liberă a unei mișcări ascendente la baritoni I și alta descendentă la tenori I (măsurile 17–18).

La nivel compozițional, tratarea folclorică a temei este susținută, în primul rând, de planul tonal construit conform corelației sistemului majoro-minor cu modurile populare, ce demonstrează procesul de sinteză și principiile gândirii modal-tonale.

<i>a</i>	<i>a</i> ₁	<i>a</i> ₂	<i>a</i> ₃	<i>a</i> ₄
<i>a-moll</i>	<i>a-moll-a-doric</i> – <i>d-moll-d-doric</i> – <i>G-dur-A-dur</i>	<i>h-moll</i> – <i>h-doric</i> – <i>A-dur-H-mixolidic</i>	<i>a-moll-a-doric-C-lido</i> – <i>mixolidic</i> – <i>A-dur</i>	<i>c-moll</i>

Planul tonal al miniaturii se dezvoltă într-o dinamică destul de variată determinată, în primul rând, de alternanța tonalităților majore cu cele minore. De cele mai multe ori compozitorul se axează pe perindarea modurilor omonime, fapt ce poate fi observat și în schema de mai jos. Astfel, în secțiunea *a* tonalitatea inițială *a-moll* construiește un arc tonal cu *A-dur* de la sfârșitul secțiunii *a*₁ (măsura 33). Un alt cadru tonal este realizat între omonimele *h-moll* și *H-dur* în secțiunea *a*₂ (măsura 34 și respectiv 41). Ultimele părți (*a*₃ și *a*₄) sunt marcate de combinația modală *C-dur* (măsura 50) și *c-moll* care domină întregul final.

părțile I–II	părțile III–IV	părțile IV–V
<i>a-moll-a-doric-A-dur</i>	<i>h-moll</i> – <i>h-doric</i> – <i>H-dur</i>	<i>C-dur-C-lido-mixolidic-c-moll</i>

Organizarea unui plan tonal bogat este stimulată, în mare parte, de atribuirea sa la o gândire modală binesistemată. Deși în prim plan se manifestă sistemul majoro-minor, în substraturile țesăturii armonice descoperim și o încrustare a modurilor populare diatonice și mixtadiatonice, tipice genurilor folclorice. Este esențial de remarcat modalitatea implicării dar și rolul lor în evoluția planului tonal al creației. Acestea, de fapt, derivă din modurile majoro-minore naturale, oferindu-le un colorit mai bogat și mai aproape de spiritul folclorului național. Din punct de vedere al poziției lor în planul tonal-modal al lucrării, acestea marchează legătura dintre modurile omonime. Astfel, compozitorul alege câte un mod popular pentru fiecare dintre cele trei combinații de tonalități omonime prezentate mai sus și le plasează în interiorul cercului format de acestea.

Trebuie de remarcat că printre modurile populare diatonice utilizate, *doric*-ul își face cel mai des apariția. Acesta se manifestă atât în melodie cât și în acompaniament, deseori fiind introdus prin acordul subdominantei majore în tonalitățile minore (măsurile 4, 7, 18, 38 etc.). Drept rezultat al schemei prezentate ajungem la concluzia că planul tonal este policentric, deschis, deoarece el manifestă tendința de ascensiune consecutivă la un nou nivel de înălțime, fapt ce stimulează și concentrația dinamicii lucrării. Un astfel de procedeu simplu de dezvoltare tonală este folosit, probabil, pentru a modela simplitatea genului folcloric. Compozitorul evită modulațiile, iar parcurgerea de la o tonalitate la alta o realizează prin deplasarea înălțimilor centrului tonal. Principiul de alternanță tipică pentru gândirea folclorică, este tratat prin perindarea stărilor modale. Aici, vreau să adaug că senzația de înălțare treptată și de libertate permanentă este reflectată și pe plan interpretativ, mai ales, datorită efectului de evoluție continuă și expunerii variate a strofelor.

În acest sens, un rol esențial îl are jocul timbral în expunerea temei. Ea sună, succesiv, în diferite voci, dar este prezentată și la două sau mai multe voci concomitent. Acest principiu variațional conferă lucrării mai mult dinamism. Tema își păstrează în permanență structura bimotivică. Excepție face fragmentul *solo* din secțiunea *a*₂ care este bazat doar pe al doilea motiv. El creează o temă derivată cu caracter individualizat în minorul doric (măsura 38).

Având rădăcini în același material intonativ, strofele exploatează diverse modalități de expunere a temei astfel, deseori, linia melodică este segmentată și oferită mai multor voci, fapt ce subliniază ideea constructivă a compozitorului. Ca rezultat, pentru fiecare strofă sunt folosite noi sunări vocal-timbrale:

Secțiunea	I - a	II - a_1	III - a_2	IV - a_3	V - a_4
Expunerea temei	<u>tenori I</u>	<u>tenori II, I – bași II</u>	<u>bași I – tenori II</u>	<u>tenori I</u>	<u>bași</u>

Această metodă de variere a planului timbral conferă muzicii un spirit dinamic și un caracter variat. Datorită procedurilor facturale se observă, în mare măsură, că și aici compozitorul apelează la un efect de creștere treptată a numărului de voci în expunerea temei. Dacă la început tema este oferită unei singure partiții și anume celei superioare — tenorii I. În continuare, chiar din a doua frază este implicată, aproape pe neobservate, partiția bașilor pe ultimul timp din măsura 9. Apoi, ea pledează pentru timpii trei și patru (măsura 11). Începând cu secțiunea a_1 , versurile *Ba-i un roșu curcubău/ Ba-i turma lui Dumnezeu* sunt propuse celor trei grupuri corale superioare: tenorii I și II și baritonii, pe când bașii își păstrează funcția de acompaniament, ceea ce produce o sunare timbrală variată cu efect de dialog între voci. Un factor remarcabil este mișcarea în terțe paralele a baritonilor și tenorilor I (măsura 16) — pasaj care ulterior este expus în direcție contrară (măsura 18).

Un efect sonor de o importanță dramaturgică deosebită se bucură fraza *solo* a tenorului I, care prin mersul său descendent poate fi asociată cu o adresare către soare: *Mulje iute sfinte soare/ Că te-apuc-un nor de ploaie* (măsura 38). Următoarea frază, bazată pe elementul ascendent al temei, constituie răspunsul soarelui: *Ba, ală nu-i nor de ploaie*. Acest dialog al vocilor este creat pe baza contrastului vocal-timbral, încât, adresarea către soare este interpretată *solo*, iar răspunsul este colectiv.

Un astfel de procedeu interpretativ poate fi apreciat și sub aspect folcloric, dar și drept element de concert, în care sunarea *solo* are un rol primordial. În colinda *Colo sus, colo mai jos*, acest tip de interpretare se produce de două ori și anume în secțiunile mediane a_2 și a_3 , având scopul de a scoate în evidență culminația senzorială a creației. Totuși este o deosebire mare între ele, dat fiind faptul că prima *Mulje iute sfinte soare/ Că te-apuc-un nor de ploaie* în vocea tenorului *solo* este cântată (măsura 38), iar a doua *Că-ți vin peștorii tăi*, oferită baritonului *solo* este exclamată (măsura 38). Prezentarea sub formă de strigătură constituie, fără îndoială, un element inspirat din folclor, care produce un efect spectaculos într-o evoluare corală.

Pentru dezvoltarea materialului tematic compozitorul exploatează și mijloacele tipice stilului polifonic profesionist. Spre exemplu, în țesutul muzical se creează un *quasi stretto* din contul imitației canonice ritmice în compartimentul a_2 (măsura 26). Ea se construiește de jos în sus demonstrând tendința de ascensiune, ce caracterizează, de fapt, o metodă specifică pentru lucrarea dată. Același principiu polifonic este reluat la începutul compartimentului final (măsura 54), unde însă tema este parțial imitată și transformată multilateral. Acest procedeu de expunere oferă prioritate tuturor vocilor, iar apoi le adună într-o sunare omofon-armonică, ecviritmică într-o creștere dinamică parcursivă de la *mf* la *f* (măsurile 28–30, 54–55). Procedeu de imitație parțială este aplicat și sub alte forme și în acompaniament. Totuși, aici imitația este aproape neobservabilă, deoarece este realizată în oglindă și prezintă doar primului element din temă pe

cuvintele *ori verdeață* (partiția bașilor II, măsura 11). Un alt exemplu demonstrează imitația directă a motivului descendent, cu mici schimbări ritmice în partiția bașilor II pe cuvintele *Sfântu soare* (măsura 27). Prin urmare, implicarea în acompaniament a motivelor din temă are drept scop întreținerea legăturii lor organice.

Cu toate că am remarcat câteva fragmente polifonice, în general în partitura colindului dat se profilează factura acordică creată în baza suprapunerii a patru voci de bărbați: tenori I și II; bași I și II. Compozitorul amplifică factura prin divizarea fiecărei partiții în două voci, astfel obținând un vertical compus din opt voci. Sunarea lor concomitentă poate fi auzită doar în ultimul acord al lucrării (măsura 65). Pe parcurs, acestea sunt utilizate selectiv: fie patru, cinci sau șase, rareori fiind trei (măsurile 1, 56) sau șapte (măsurile 55, 63). Numărul vocilor participante alternează conform rolului care li se atribuie într-un fragment sau altul. În micro-introducere (măsurile 1-2), dar și-n unele părți care îndeplinesc o funcție de trecere între strofe (măsurile 7-8; 13-14; 20-21; 32-33 etc.) numărul de voci este mai redus ajungând până la cinci voci cu rol de acompaniament, care pregătesc apariția și desfășurarea melodiei. *Divisi* sunt realizate atât în bază de intervale consonante cât și disonante. Dintre cele disonante, secunda mare este cel mai des folosită în acompaniament. Consonanțele își asumă un rol de vârf, fiind prezente într-o varietate mult mai mare: cvarte, cvinte, octave paralele. Compozitorul pledează, totuși, pentru o armonie format din cvinte, ceea ce distingem din folosirea frecventă a intervalului respectiv, mai ales, în cadrul interludiilor (măsurile 1-4; 13-15; 34 etc.).

În exploatarea vocilor, compozitorul se bazează pe posibilitățile vocale ale unui cor profesionist. De aceea, el ține cont și de maniera academică de emisie a sunetului vocal și folosește un diapazon destul de larg care cuprinde zone timbrale expresive:

Tenori I	Tenori II	Bași I	Bași II
<i>f</i> is – <i>h</i> ^l	<i>d</i> – <i>g</i> ^l	<i>D</i> – <i>c</i> ^l	<i>C</i> – <i>c</i> ^l

Ambitusul general al corului se extinde de la *C* până la *h*^l. D. Belinschi a ținut cont de specificul fiecărei voci în parte, apelând la o tesitură comodă și ajustată sonor la caracterul piesei. Totuși, trebuie să remarcăm în strofa a treia la tenor I, pasajul *solo* care ajunge în registrul de vârf al întinderii generale a corului. În calitate de culminație a lucrării, acesta necesită o atenție specială în interpretare, mai ales în condițiile nuanței *f* care impune cerințe de pregătire tehnico-vocală de care depinde expresivitatea mesajului transmis.

În linii generale, compozitorul manifestă principiul de paritate a tuturor vocilor, astfel încât în expunerea și dezvoltarea temei, el implică toate partițiile, fapt ce poate fi observat conform schemei de mai sus (p. 33). Totodată are loc și alternanța funcțională a vocilor, moment în care vocea-lider poate acționa și în rol de acompaniament și invers. Așa se întâmplă la crearea acompaniamentului: dacă o voce preia tema, toate celelalte se ocupă de acompaniere. Acest fapt antrenează posibilitățile interpretative ale corului sub aspectul stilului vocal, dar și celui quasi-instrumental. Corelația temă – acompaniament își are specificul său dinamic, pe care compozitorul îl respectă cu precauție. Volumul sonor al temei dictează dinamica acompaniamentului, care la început se află la un nivel dinamic mai inferior decât tema:

Secțiunea:	a	a₁	a₂	a₃	a₄
Dinamica temei:	<i>mp</i>	<i>mf</i>	<i>mf – f</i>	<i>mp</i>	<i>mf – f</i>
Acompaniamentul:	<i>p</i>	<i>mp</i>	<i>mp – mf</i>	<i>mp</i>	<i>mf – f</i>

Într-adevăr, observăm în schema de mai sus că raportul dinamic dintre temă și acompaniament este la o nuanță superioară pentru prima față de al doilea (*a*, *a*₁). Totuși, pentru redarea caracterului dorit, în ultimele secțiuni, autorul indică aceeași intensitate sonoră pentru întregul grup (*a*₃, *a*₄), ceea ce intensifică sunarea generală spre finalul piesei. Astfel autorul, din punct de vedere dinamic, plasează toate vocile la același nivel, creând efectul de *crescendo* simultan și obținând o unificare a melodiei cu acompaniamentul. Cu toate acestea balanța acordajului se păstrează.

Tipul tematismului în acompaniament, fie vocal sau instrumental, pune în valoare toate calitățile unui cor. Uneori ansamblul coral acompaniator participă mai activ la procesul desfășurării formei. În acest caz ritmul este cel care organizează sunarea grupurilor corale. Așa ni se prezintă versul *Și la turmă cine umblă?* (măsura 22) din vocea bașilor II. Aici, textul vocilor din acompaniament este prescurtat (*Și cine?...umblă*) și adaptat la ritmul sacadat și energic. Silabificarea versurilor nu modifică înțelesul său, ci dimpotrivă îl argumentează. În alte situații, când acompaniamentul este scutit de textul poetic propriu-zis, cântarea pe silaba *zum* are misiunea de a nuanța caracterul redat în temă. De aici rezultă că acompaniamentul este prezentat sub două aspecte: unul cu rol de decor, iar altul ca participant direct la acțiune.

O importanță deosebită o prezintă procedeele de expunere a facturii corale. Compozitorul modelează vocile într-o manieră liberă, dar totodată foarte comodă pentru interpretarea corală academică. Pe neobservate apar diviziile care decurg din dezvoltarea firească a materialului muzical. Să luăm, spre exemplu, micro-introducerea care inițial apare în trei voci din partiția superioară, foarte neașteptat, izvorăște și a patra voce (tenorii II *divisi*). Acest procedeu se desfășoară parcursiv cu o ușoară senzație de ascensiune, principiu atât de tipic pentru creația dată. Observăm că drept bază pentru realizarea acestuia este șirul de intervale folosite în elementul introductiv, construit conform logicii de lărgire a lor de la mici spre mai mari. Astfel, la tenorii II se creează un lanț intervalic care pornește de la *unison* spre secundă mare și terță mică. Mai târziu, în verticală se folosesc intervale mai largi, precum cvarta și cvinta perfectă, sexte mari și mici (măsurile 2–8). În partea a doua a primului cuplet, se revine la secunda mare care parcurge calea până la sexta mică și apoi revine la *unison* (măsurile 9–11–13). Dacă facem o paralelă între cele două variante de expunere a vocilor vom vedea o evoluție *crescendo* pentru primul caz și una *crescendo–descrescendo* în al doilea caz.

Tratarea liberă a facturii corale determină producerea unor efecte sonore de o înaltă creativitate. Uneori, compozitorul aranjează vocile în așa mod încât ele pot fi asociate cu anumite fenomene din natură. În așa mod, compozitorul tinde să redea efectul căderii fulgilor de nea sau a sclipirii de stele prin distribuirea pozițională a elementelor factual-armonice (măsurile 48; 64) și prin implicarea succesivă a vocilor la distanță de optime între ele. Acest procedeu poate fi apreciat și ca o expunere sub formă de cascadă descendentă. Astfel, în primul caz este vorba de o cascadă tipică, direcționată de sus în jos (tenori I – tenori II – bași I – bași II), iar în al doilea – apariția succesivă a vocilor este mai liberă (bași II – tenori I – tenori, II – bași II).

Printre momentele cele mai expresive din partitură, un loc aparte îl ocupă fragmentul *solo* al tenorului I (măsurile 38–40) care conferă sunării un colorit deosebit. Plasat în mijlocul miniaturii, acesta creează imaginea unui personaj central care marchează momentul de vârf al acțiunii. Pasajul *solo* este îmbogățit cu înflorituri pe cuvintele *soare* și *ploaie* ale căror intonații conform spiritul folcloric al creației. Sublinierea acestor două cuvinte realizează nu doar scopul muzical-dramaturgic concret, ci are și o semantic specifică, autorul dorind să scoată în evidență

două fenomene ale naturii ce provoacă stări controversate. Un alt solist apare puțin mai târziu cu strigătura *Că-ți vin peștorii tăi* (măsura 49) care, la fel, accentuează stilul folcloric al creației.

Prin urmare, observăm importanța atribuită diferitelor procedee vocale și extravocale, prin care compozitorul tinde să evidențieze multitudinea posibilităților de exploatare a partițiilor corale, ceea ce îmbogățește esențial imaginea generală a lucrării însă, pe de o parte, dar și înaintea anumite cerințe la nivel interpretativ, pe de altă parte.

Prin totalitatea procedeele de expresivitate, dar și celor de expunere a facturii corale utilizate în partitura *Colo sus, colo mai jos*, D. Belinschi nu are doar scopul să modeleze genul de colindă, ca o prelucrare a temelor înzestrate cu suflu folcloric. El îl interpretează conform cerințelor unui stil componistic contemporan, prin armonie disonantă, procedee polifonice variate, prin jocul cuvintelor și cu o ritmică energică. Acesta se afirmă, mai întâi de toate, prin metoda polifonică de prelucrare a temelor înzestrate cu suflu folcloric — teme destul de simple, dar aranjate sub aspect armonic într-un stil disonant.

În tratarea modului și a tonalității, interacțiunea metodelor folclorice și celor academice demonstrează o tendință de sinteză a legilor armoniei modale și tonale, axându-se și pe principiul sistemului majoro-minor lărgit. Logica polifonică, la fel, realizează ideea de sintetizare a principiilor facturii bazate pe elemente eterofonice, *ostinati*, pe de o parte, și polifonica imitativă sau quasi-imitativă (în ceea ce privește intonațiile ritmice), pe de altă parte. Ca rezultat, genul colindei este metamorfozat și reflectă intențiile creative individuale ale tânărului compozitor, înscrise în contextual curentului neofolcloristic al muzicii secolului al XX-lea.

Referințe bibliografice

1. *Count Dimas: Biography* [online]. [citat 15 oct. 2012] Disponibil: <<http://www.countdimas.com/>>.
2. *Colo sus, colo mai jos* by UniVox [online]. In: *Myspace: Music*. [citat 07 noiem. 2012]. Disponibil: <<http://www.myspace.com/univox7/music/songs/colo-sus-colo-mai-jos-11674895>>.
3. TRIFAN, O. *Colindul în creația corală românească* [online]. Iași, 2008. [citat 22 noiem. 2012]. Disponibil: <http://www.arteiasi.ro/universitate/other/DR_OvidiuTRIFAN_RO.pdf>.
4. BRĂTULESCU, M. *Colinda românească*. București: Minerva, 1981.
5. BOCȘA, I. *Colinde românești*. Cluj-Napoca: Media Musica, 2003.