

Vladimir Axionov

Specificul conceptual și morfologic al Simfoniei *Destine* de Vlad Burlea

Rezumat

Specificul conceptual și morfologic al *Simfoniei Destine* de Vlad Burlea

Simfonia Destine exprimă elocvent atât poziția civică, cât și performanțele componistice ale autorului. Subtitlurile părților componente ale lucrării se referă la momentele cruciale din istoria neamului compozitorului: 1940 (partea întâi), 1946–1947 (partea a doua), 1989 (partea finală). *Simfonia Destine* nu este concepută drept proiectare sonoră a cronicii istorice. Autorul ne propune o epopee muzicală axată pe înțelegerea filosofică a destinului plaiului natal. Structura compozițională a lucrării se axează pe îmbinarea tehnicii de asamblare cu elementele componente ale tronsonului variațional și variantic. Domină scriitura liniară, polifonia straturilor sonore, eterofonia. Conceptul laic al lucrării nu exclude implicarea simbolurilor creștine: *Tatăl nostru* și *Dies Irae*.

Cuvinte-cheie: simfonie, contrapunct, transfigurări intonaționale, microciclu, dramaturgie timbrală.

Summary

Specific character of the concept and composite structure in the *Symphony Destiny* of the Vlad Burlea

The *Symphony Destiny* shows a civic stand of the author and its high professional level. Headings of parts of work reflect the important stages of national history: 1940 (I-a part), 1946–1947 (II part), 1989 (ending). The symphony is not the historical chronicle, expressing in the generalized form the attitude of the author to historical events. In a composition of work receptions of assembly technics and elements of the variational form coexist. Secular character of work does not exclude inclusion of religious symbols (*Tatăl nostru* and *Dies Irae*). Prevail linear statement, polyphony of layers, heterophony.

Keywords: the symphony, contrast polyphony, intonational transformations, microcycle, dramatic art of timbres.

Simfonia Destine a fost înalt apreciată de melomanii și de amatorii de muzică, fiind interpretată în premieră la Filarmonica de Stat S. Lunchevici în cadrul ediției a XIX-ea a Festivalului Internațional *Zilele Muzicii Noi* pe data de 25 iunie 2010. *Simfonia* exprimă elocvent atât poziția civică, cât și performanțele componistice ale autorului¹. *Simfonia Destine* este un fenomen artistic semnificativ în viața culturală modernă și un pas important în perfecționarea măiestriei componistice a autorului.

Vlad Burlea (n. 1957) s-a manifestat drept autor de muzică la mai multe filme și spectacole dramatice², a scris lucrări vocal-simfonice, corale, instrumentale și vocale de cameră, având experiență și în domeniul muzicii electroacustice. Acest tezaur i-a permis să acumuleze abilitățile necesare compunerii unei lucrări orchestrale de proporții precum simfonia.

Simfonia Destine reprezintă o nouă treaptă în evoluția artistică a compozitorului. Inovația constă în apelarea permanentă la sunarea pur orches-

trală evitând implicații verbale, teatrale, cinematografice etc., caracteristice lucrărilor anterioare semnate de compozitor. Cu toate acestea, muzica simfoniei cuprinde contururile concrete ale unui subiect. Reperetele semantice ale subiectului sunt reflectate de titlul *Destine* și de acele date cu funcție de subtitluri ale părților componente: 1940 (partea întâi), 1946 - 1947 (partea a doua), 1989 (partea finală). Este cert că aceste date se referă la momentele cruciale din istoria neamului compozitorului.

Forma *Părții I* este nu mai puțin complexă decât cugetările autorului cu privire la evenimentele istorice din anul 1940. Un prolog (o introducere) de amploare este urmat de partea centrală, ale cărei contururi seamănă cu abrisul formei bipartite duble penetrate de procesul variațional, căpătând profilul unor variațiuni duble. Concomitent, aici se observă trăsăturile formei de sonată fără dezvoltare, însă „avântul” unei atare desfășurări persistă în fiecare secțiune de bază. Concluzia evoluției muzicale este concepută ca un mic epilog (schema 1).

Schema 1

Secțiunile formei de variațiuni și cele ale formei bipartite duble	Prolog	A	B	A1	B1	Epilog
Secțiunile formei de sonată	Introducere	SP	SS	SP	SS	Coda
Măsurile	1	39	94	122	146	176
Tempourile	Andante	Moderato	[Moderato]	[Moderato]	[Moderato]	Meno mosso

Prologul se bazează pe juxta- și contrapunerea a șase elemente tematice. Imaginea dură, tragică exprimă elementele 1 și 2 plasate în registrul grav (exemplul 1). Elementul 1 unește isonul sinistru *do* cântat de bas-clarinet și contrafagot, fiind completat de loviturile timpanelor, triunghiului și tobei mari. Sunetele sumbre continuă intonația de suspin (elementul 2, m. 5) a violinelor susținută de contramișcarea violoncelor. Intervenția figurațiunilor circulare alarmante ale xilofonului, susținut de flaute, oboaie și fagot (elementul 3, m. 11, exemplul 2), devine fundal pentru noile replici de suferință, cu direcția descendentă a intonațiilor triste minore interpretate de violine și viole (elementul 4, m. 13). A doua expunere a acestor intonații susținute de flaute și clarinete (m. 19) este urmată de pulsația ritmică insistentă (elementul 5, m. 24) a corzilor completate de fagot și contrafagot. Acest „marș de invazie” (exemplul 3) devine partea componentă a expunerii contrapunctice: deasupra marșului se plasează o nouă variantă a *lamento*-ului instrumental cântat de oboiul întâi (elementul 6, *espressivo*, m. 33).

Motivul de alarmă (elementul 3) din introducere va asigura nașterea temei principale care este baza secțiunii A (*Moderato*, m. 39), scrisă în forma tripartită mică, cu expoziția dublă și repriza variată (schema 2).

Schema 2

Componenta lăuntrică a secțiunii A	a	a1	b	a2
Măsurile	39	58	68	80

Aici motivul de alarmă este expus în varianta augmentată (a, optimele în locul șaisprezecimilor) fiind deplasat de la xilofon (m. 39) la trompetă (m. 43), urmată de grupul instrumentelor de suflat din lemn (m. 48). Modificarea motivului de alarmă se răsfrânge și asupra soluției facturale: acest motiv devine element component al scriiturii contrapunctice, fiind expus împreună cu pulsația agresivă a violinelor doi, violoncelor și contrașășilor la care se adaugă figura ritmică luată din elementul 5 al introducerii (apud: m. 24 și 46, partida violoncelor și contrașășilor). Concomitent se manifestă și al treilea component al contrapunctului - mișcarea circulară a șaisprezecimilor, alternată de *anabasis*-ul acut (*staccato* cu apogiaturi) în partida violinelor întâi.

Al doilea segment (*a*₁) din secțiunea A, precedat de contrapunctul forțat al trompetei întâi *forte* și loviturile marcante ale corzilor și fagoturilor (m. 56), se bazează pe transfigurarea timbrală și factuală a materialului tematic principal. Aici motivul de alarmă are următoarele deplasări: fagotu-

ri (m. 58) - flautul *piccolo* împreună cu oboaiele și bas-clarinetul (m. 59) - oboaiele, bas-clarinetul, contrafagotul împreună cu violele, violoncelele și contrașășii (m. 63). Rămâne în vigoare și contrapunctul acut (*staccato* cu apogiaturi), plasat aici (m. 63) în partida flautelor și violinelor. Acutizarea paletelor sonore asigură unisonul cu efect înspăimântător al tromboanelor și tubei (*forte*, m. 63), cu pătrunderea variantei augmentate (pătrimile) a motivului de alarmă (m. 66).

Segmentul al treilea (*b*, m. 68) răsună mai cameral, fiind înconjurat de *tutti*. El se bazează pe noile variante ale motivului de alarmă. Fiind plasat la o anumită distanță de secțiunea inițială segmentul poate fi apreciat drept partea mediană a formei tripartite mici cu repriza variată ale cărei contururi sunt specifice în întregime secțiunii A. Aici (m. 68) se stabilește contrapunctul a patru elemente componente: 1) solo-ul trompetei întâi, 2) varianta nouă a motivului de alarmă la viole și violoncele, 3) *staccato* cu apogiaturi la violine susținute de xilofon, 4) fundalul lugubru al contrașășilor susținut, mai târziu de tromboane și tubă (m. 70).

„Repriza mică” din cadrul secțiunii A (*a*₂, m. 80) este specificată de revenirea la *tutti* axat pe îm-

binarea a trei straturi sonore: 1) motivul de alarmă la flaute, oboaie, clarinete, xilofon, violine și viole; 2) varianta sincopată a aceluiași motiv la bas-clarinet, fagoturi, corni și trompete; 3) linia descendentă a basului interpretată de tromboane, tubă, violoncele și contrașăși. Acest *tutti* alternează cu sunarea instrumentelor de suflat (m. 82). Recapitularea efectului sonor *tutti* (m. 84) este urmată de excluderea alăturilor (m. 87) și de mișcarea ascendentă a tuturor vocilor finisată de culmea bazată pe melodia de dans (m. 89), interpretată la nuanța de *forte* la flaute, oboaie, clarinete și violine, fiind susținută de pulsația ritmică a trompetei întâi, violoncelor și contrașășilor. Această melodie de dans, simbolizând amintiri senine sau visurile despre viața pașnică (m. 92), este întreruptă de pa- uza generală (mijlocul m. 93).

Pe fundalul acestei prăbușiri, semnalizând realitatea crudă din anul 1940, se înalță imaginea armonioasă, plină de energie pozitivă a Simfoniei. Anume așa debutează a doua secțiune mare

a formei (B, m. 94). Aici figura ritmică dansantă, „anunțată” antecedent (m. 89), capătă un nou desen melodic decorat de apogiaturi și triluri în partida violinelor și violelor, fiind susținută de *pizzicato* alăturilor, violoncelor și contrabașilor care imită acompaniamentul melodiilor vioaie, interpretate de taraf. Această temă poate fi numită convențional „tema poporului” (exemplul 4). Evoluția acestei teme, suportând intervențiile muzicii de invazie (de exemplu, m. 100), se axează pe procedeele variațional și variantic: o variațiune este cântată de trompeta întâi, cu pulsația optimilor (m. 102), iar variantele temei capătă un caracter mai mișcat, cu dominarea șaisprezecimilor, ele fiind plasate în partida violinelor (m. 104, 111), flautelor, oboaielor și clarinetelor (m. 118).

O nouă intervenție a motivului de alarmă marchează debutul reprizei variate a secțiunii A (A₁, m. 122). Aici, acest motiv sună mai insistent în comparație cu expoziția grație schimbării spectrului timbral și factual: replicile, ba ale xilofonului, ba ale trompetei, sunt înlocuite de unisonul flautelor, oboaielor, violinelor și violelor plasat pe fundalul sumbru al bas-clarinetului, fagoturilor, tromboanelor, tubei, violoncelor și contrabașilor. S-a schimbat și proliferarea motivului de bază: varierea sa este substituită de introducerea noilor celule sonore izvorâte din sunarea cvartsectacordului micșorat (m. 124). Expunerea dialogată a acestor celule (flautele și oboaietele - violinele și violele) este urmată de *tutti* (m. 129), cu implicarea reminiscenței unui segment din secțiunea B, bazat pe evoluția muzicii de dans popular (comparație: m. 111 și 133). O nouă reluare a motivului de invazie din secțiunea B (comparație: m. 100 și 142) pregătește repriza temei a doua (B₁). Juxtapunerea materialului muzical nou și a reminiscențelor seamănă cu montarea cadrelor unei pelicule cinematografice, creând efectul alarmant.

Prima fază a reprizei temei a doua (B₁, m. 146) este, de fapt, recapitularea segmentului de debut din secțiunea B (comparație: m. 94 - 101 și 146 - 156). Dacă în secțiunea B domina evoluția variațională și variantică a celulei de bază, secțiunea B₁ are contururile formei tripartite cu repriză în al cărei cadru simbolul unirii poporului (secțiunile extreme, respectiv, m. 146 și 167) este umbrat de alarmă, de disperare și frică (replicile, cam punctualiste, din compartimentul median al formei m. 159).

În concluzie, menționăm că partea I a *Simfoniiei*, privită sub aspectele morfologic și sintactic, cumulează macro- și micronivelele structurale. Specificul macronivelului și „descifrarea” lui, întreprinsă

în procesul de analiză a planului compozițional, sunt reflectate în schema 1. Periodicitatea de alternare a secțiunilor mari (A-B-A₁-B₁) este „îmbrățișată” de prolog (introducere) și epilog (codă), bazate pe materialul sonor omogen. Micronivelul compoziției vizează juxta- și contrapunerea elementelor componente. Juxtapunerea provoacă asocieri cu montarea rapidă a cadrelor unei pelicule cinematografice. Procedul de montare se realizează mai elocvent în a doua jumătate a formei din partea I. Peste tot, procedeele contrapunctice domină asupra polifoniei imitative. În prim plan iese contrapunctul liniilor și straturilor sonore ale căror elemente componente sunt specificate prin desene ritmice, soluții registrale, timbrale, agogice și de articulare.

Tempoul lent, *piano*, registrul inferior, timbrul violoncelor, contrabașilor, bas-clarinetului, contrafagotului, suplimentați de loviturile abia auzite ale timpanelor, triumphiului și tobei mari din introducere creează atmosfera emotivă dură, constituind fundalul în cadrul căruia se desfășoară „evenimentele simfonice”. Deși aceste evenimente sunt prezentate în mod narativ (narațiunea este ba liniștită, ba tumultoasă), „expunerea muzicală” se axează pe opunerea purtătorilor de conflict conceptual. La un pol, se află muzica de invazie (elementul 5 din introducere), motivele de alarmă (elementul 3 din introducere, debuturile secțiunilor A și A₁). Polul semantic opus vizează simbolul amintirilor și al visurilor pașnice (melodia de dans apărută în repriza secțiunii A), suplimentat de „tema poporului” a cărei expoziție coincide cu debutul secțiunii B. În fine, tema poporului este întreruptă de a cincea apariție a motivului de invazie (comparație: m. 24, 33, 100, 142, 173) ce capătă aici un caracter grav (*forte*, *crescendo*, *sforzando*). Efectul șocant cel de tăcere înțepinită, este provocat de pauza generală (m. 175), fiind urmată de epilogul bazat pe ecourile motivului de alarmă (flautul *piccolo* și xilofonul), ale replicilor triste (elementul 4 din introducere) și ale basului *do* (elementul 1 din Introducere).

Partea a II-a a *Simfoniiei* (*Adagio*) se axează pe revalorificarea și pe „remodelarea” sonoră a situației lamentabile din viața băștinașilor în anii 1946-1947. Reflectarea sentimentului de dor a cerut schimbarea paletelor timbrale comparând-o cu cea din partea întâi. Din componența orchestrei sunt excluși xilofonul, timpanii, triumphiul, toba mare, dar este introdusă celesta. A fost selectată și o altă „mostră” arhitectonică: dacă partea I se bazează pe principiul de periodicitate în alternarea secțiunilor componente, *Adagio* tinde spre renovarea continuă a fluxului sonor, al cărui profil seamănă cu un lanț format din multiple legături (schema 3).

Schema 3

Secțiunile formei	A	B	C	D	E	F
Măsurile	1	9	15	22	36	77

În cadrul *Adagio*-ului, ca și în partea I, domină expunerea contrapunctică. Secțiunea de debut (A) cuprinde trei straturi sonore. Stratul întâi (exemplul 5) se axează pe celula circulară cromatică *la-si-bemol-la-sol-diez, piano, lugubre*, a cărei imitare și variere are contururi cu scara registrală ascendentă creată de corzi grație introducerii de terasă a violoncelelor succedate de viole, violinele doi până la obținerea sunării comune a tuturor instrumentelor cu coarde. Stratul al doilea cuprinde replici inferne ale bas-clarinetului și contrafagotului, nuanțate *pianissimo*. Aceste două straturi reflectă sentimentul de dor, durere, spectrul de meditații tragice. Funcția contrară pe care o putem aprecia drept motiv de seninătate, de speranță o deține partida celestei (stratul trei al contrapunctului).

Pe parcursul secțiunii următoare (B), partida celestei își pierde autonomia devenind parte componentă a noului contrapunct. Aici stratul întâi, păstrând celula circulară, este interpretat de flaute, clarinete și celestă, completate de flautul *piccolo* și oboae (m. 12). Stratul doi se bazează pe sunarea sumbră a bas-clarinetului, fagoturilor, contrafagotului și coardelor. Acest contrapunct, penetrat de ascensiune dinamică, este finalizat de agregatul sonor *tutti* ale cărui repere sunt elementele componente ale septacordului mic minor *si-bemol-re-bemol-fa-la-bemol* (m. 14-15).

Reiterarea contrastului simultan al imaginilor opuse se produce în secțiunea a treia (C). Aici, ca și în secțiunea A, partida celestei, simbolizând „ideal” (stratul întâi), este suprapusă replicilor dureroase, intermitente ale cornului întâi, de acorduri grave, ale celorlalte instrumente de alamă (stratul al doilea). Concomitent se afirmă *ostinato*-ul sec al corzilor *pizzicato*, împreună cu replicile *staccato* ale bas-clarinetului, fagotului și contrafagotului.

Secțiunea a patra (D, *Piu vivo*) este concepută ca ascensiune a nivelului dinamic și al celui de densitate factuală grație includerii treptate a grupurilor orchestrale. Rezultatul ascensiunii este *tutti, forte* axat pe contrapunctul a patru straturi sonore (m. 26): 1) mișcarea circulară a șaisprezecimilor la flaute, oboae, clarinete, violine, viole, violoncele; 2) „marșul invaziei” la bas-clarinet, contrafagot, trombonul al treilea, tubă, contrașasi; 3) pulsația mecanică a cornilor și tromboanelor întâi și doi; 4) „cântecul” celestei întrerupt de noua explozie de *tutti* cu dominarea alăturilor (m. 29). Ultimul *tutti* este succedat de diminuarea temporară a încordării emotive. Aici (m. 32) domină contrastul simultan al replicilor de suspin, decorate de mordent (violinele, violele, oboaele, flautul *piccolo*), izvorâte din elementul 1, din debutul părții întâi și al marșului agresiv în partida cornilor susținuți de tromboane și tubă.

Marșul agresiv și intonația de suspin capătă o amplă evoluție în secțiunea a cincea (E), devenind cea mai voluminoasă parte componentă din *Adagio*. Aceste complexe sonore sunt tratate variat, fiind dezvoltate atât simultan (expunerea contrapunctică), cât și succesiv. Contrapunctul domină la începutul secțiunii E: alăturile / corzile împreună cu flautele

și oboaele (m. 36). Intonația de suspin devine una strigătoare (țipătul de desperare), fiind expusă de *tutti forte* în finele primului segment din secțiunea E (m. 43), repetându-se variat în segmentul al treilea (alăturile împreună cu grupul de coarde susținut de clarinete, bas-clarinet, fagoturi și contrafagot, m. 48). Marșul agresiv iese la suprafață în segmentul al doilea (*tutti* incomplet lipsit de flaute și oboae, m. 45).

Punctul de vârf al secțiunii E (exemplul 6) devine agregatul sonor alarmant interpretat de *tutti, sforzando, trillul* lung la instrumentele de suflat din lemn și *tremolo* al tuturor corzilor (m. 60-70) întrerupt de pauza generală. Așa se termină muzica de agresiune, de violență, exprimând suferințele omești. Suferințele oamenilor deportați și chinuți de foamea preconcepută intenționat sunt redată prin replicile descendente ale cornului întâi (m. 71), urmate de rugăciunea *Tatăl nostru* (secțiunea a șasea, F, m. 77, exemplul 7).

Expunerea simbolului credinței se axează pe scriitura eterofonă și contrapunctică. Prima fază a secțiunii F se bazează pe contrapunctul a două melodii susținute de acordurile *staccato* ale corzilor. Melodia întâi, principală, este cântată eterofonic de flautul întâi și fagotul întâi. A doua melodie sună în partida celestei. Faza a doua cuprinde mai multe instrumente de suflat din lemn pe care autorul le introduce treptat: duetul polifonic al oboiului întâi și al fagotului întâi (m. 82) este „îmbogățit” de evoluările flautelor (m. 84), ale oboiului doi (m. 86), clarinetelor (m. 87), bas-clarinetului (m. 89), contrafagotului (m. 91).

Partea a doua se încheie cu reminiscența motivului de suferințe (cornul întâi, m. 95) succedat de ecourile marșului agresiv (*piano*, m. 98). Ultimul ecou sună la corzi *con legno, sul A* (violinele și contrașasi) și *sul D* (violele și violoncelele) împreună cu celesta.

Referindu-ne la compoziția părții a doua, concluzionăm că structura de „lanț”, cuprinzând șase secțiuni (A-B-C-D-E-F), se deosebește de eterogenitatea funcțională a acestor secțiuni inegale ca volum. Cea mai voluminoasă este penultima secțiune (E), îndeplinind funcția de culme generală a imaginilor negative preluate din partea I și modificate în secțiunile anterioare din *Adagio*: marșul agresiv, motivul invaziei și intonația de suspin. În partea I acestor imagini negative le este opusă sfera pozitivă activă, axată pe speciile de muzica motrice, fie muzica de dans, fie „tema poporului”. În cadrul părții a doua, imaginile pozitive sunt lipsite de energia motrice. Contrastul dramaturgic capătă alte contururi: lumii reale, axate pe agresiune, îi este opusă lumea ideală, bazată pe meditație contemplativă, al cărei simbol sonor devine rugăciunea *Tatăl nostru*. Această opunere se produce în punctul de aur al formei - la confluența secțiunilor E și F.

În comparație cu *Adagio*, muzica părții finale este lipsită de atmosfera meditativă. Aici domină muzica energetică, activă (tempoul *Allegro non troppo*), corespondând secțiunilor respective din partea I. Dacă în cadrul părții I muzica energetică avea două „fațete”, una fiind negativă (invazia, agresiunea), cealaltă - pozitivă

(muzica de dans, „tema poporului), în partea finală domină avântul pozitiv „umbrit” uneori de ecourile imaginilor de alarmă. Specificul conceptual al părții finale s-a răsfrânt și asupra soluțiilor timbrale, mai întâi de toate în ceea ce privește utilizarea instrumentelor de percuție. Partida celestei fiind unicul reprezentant de percuție în partea a doua a *Simfoniei*, este exclusă complet din partea finală. Aici apar din nou, ca și în partea I, timpanii și toba mare, dar nu se folosesc triunghiul și xilofonul, fiind înlocuiți de cutiuțele de lemn (*Wood Blocks*).

Trăsăturile particulare persistă și în planul arhitectonic, în al cărui cadru coexistă două direcții de construcție: repetarea variată a unor elemente componente și alternarea asimetrică a segmentelor repetate cu cele relativ străine. În linii generale, depistăm aici trei microcicluri interpretate fără pauze. Debutul fiecărui microciclu este marcat de repetarea variată a secțiunii inițiale, urmată de diferite proliferări, modificări ale materialului sonor, cu implicarea intervențiilor unor segmente noi. Această construcție provoacă anumite paralele cu trei strofe ($A-A_1-A_2$) ale formei de lied completate specific. Ne referim la micșorarea evidentă a cantității secțiunilor componente, supravegheată de extinderea volumului fiecăreia, comparând structura internă a strofelor $A-A_1-A_2$ (schema 4).

Schema 4

Microcicluri	I					II					III			
Strofele formei de lied	A					A_1					A_2			
Micronivel	a	b	c	b_1	c_1	b_2	b_3	a_1	d/b_4	c_2	d_1	a_2	d_2	c_3
Măsuri	1	12	17	24	28	41	49	80	87	102	107	110	126	133

Configurația microciclului I sau strofei A tinde spre forma tripentapartită, penetrată de procesul variațional, cu introducerea și prelungirea ultimei secțiuni (schema 5).

Schema 5

Componența microciclului I	a	b	c	b_1	c_1	b_2	b_3
Forma tripantapartită	Introducere	A	B	A_1	B_1	A_2	

Structura internă a microciclului II poate fi tratată ca formă tripartită cu introducere și repriză variată (schema 6), iar microciclu III conturează abrisul formei tripartite fără repriză ($a_2-d_2-c_3 = A-B-C$).

Schema 6

Componența microciclului II	a_1	d/b_4	c_2	d_1
Forma tripartită	Introducere	A	B	A_1

Debutul microciclului I răsună energetic, fiind bazat pe pulsația regulată (ritmul de marș, măsura 4/4) a sunetului ostinat *la* interpretat *staccato*, *piano*, de violele doi și viole (exemplul 8), cu intervențiile de *tutti sforzando*. Odată cu apariția sunetului *si-bemol* (m. 3), se afirmă leitcelula formată din secunda mică, pro-

venită din leitintonația părții I. Extinderea treptată a diapazonului sonor se produce grație completării leitcelulei cu sunete adiacente *la-la-bemol-sol-si-bemol*. Aceste sunete formează baza mișcării circulare a șaisprezecimilor în partida violoncelelor, contrabașilor, fagoturilor și contrafagotului urmată de alternarea secunde mici și inversiunea ei, - septima mare (violele întâi, m. 4 ș.a.). Evoluția secțiunii de debut se axează pe ascensiunea figurilor circulare (m. 9) succedată de stabilirea contrapunctului a două straturi: tronsonul circular (violele întâi) sună simultan cu mișcarea treptată descendentă (celelalte corzi împreună cu bas-clarinetul, fagoturile și alăturile, m. 11).

Din punct de vedere semantic, secțiunea a este mai „neutră”, comparând-o cu cele ce vor urma. Ea poate fi interpretată ca introducere în lumea muzicii motrice al cărei profil devine pronunțat în secțiunea *b*. Aici (m. 12) se afirmă melodia de dans la 6/4 (exemplul 9), cu dominarea optimilor, izvorâtă din leitcelula îmbogățită de saltul descendent ba la cvartă sau cvinta perfectă (m. 23, partida flutelor, oboiului întâi, violinelor întâi), ba la triton (m. 25). Caracterul capricios al acestei melodii îl asigură fărâmițarea timpului întâi, decorarea expunerii de apogiaturi și triluri scurte, precum și schimbarea frecvență a spectrului timbral: violele întâi și violele (m. 12) - flautele și oboiul (m. 13) - violoncelele,

contrabașii și cornii (m. 14) etc. Melodia dată se desfășoară pe fundalul mișcării circulare a optimilor la fagoturi, urmate de violele doi.

Din această mișcare izvorăște expunerea imitativă (canonul în octavă, secțiunea *c*) cu ritmul

punctat și ambitusul de triton al scării sonore, respectiv, violele - violele, violoncelele și contrabașii - flautele, oboaele și clarinetele (m. 17) - trompetele (m. 18). Culmea secțiunii *c* se bazează pe

sunarea unisonică a materialului canonului precedent (m. 19, *tutti*), urmat de alternarea motivului dansant (trompetele) cu *tutti sforzando* al alăturilor (m. 20 - 23), luat împreună cu motivul ostinat axat pe pulsația șaisprezecimilor la fagoturi succedate de contrafagot.

În secțiunea b_1 , comparând-o cu secțiunea b , expunerea melodiei de dans este lipsită de dialogare, căpătând profilul travaliului liniar în partida violinelor și violelor, iar timpul tare al măsurilor este marcat de acordul *staccato* al alăturilor.

Altfel arată și canonul în octavă (secțiunea c_1 , m. 28): fagoturile - fagoturile împreună cu bas-clarinetul și oboiul întâi - cornii întâi și trei (m. 34) - violele și violoncelele (m. 35) fiind urmat de *tutti* (m. 36) „îmbrățișând” patru straturi sonore: coralul maiestuos al alăturilor, cu dominarea *organum*-ului descendent / turațiile ascendente la bas-clarinet, fagoturi și contrabași / *ostinato* la percuție / pasajele circulare ale șaisprezecimilor cu triolette în partida flautelor, violinelor și violelor.

Contrapunctul straturilor sonore este înlocuit de dialogul corzilor (violinele și violele) și al instrumentelor de suflat din lemn (secțiunea b_2 , m. 41). Concomitent se efectuează deplasarea celei de dans de la *fa* la *fa-diez* (m. 42), urmată de mica reminiscență a gamelor circulare luate din secțiunea c (m. 45). Ultima variațiune a secțiunii b (b_3 , m. 49) cuprinde atât dialogarea și deplasarea materialului muzical precedent, cât și noile implicații sonore. Participanții dialogului sunt aici oboiul întâi (m. 49) și corzile (m. 52). Traseul deplasărilor arată în felul următor: *re-bemol* (m. 52), *mi* (m. 56), *re* (m. 58), din nou *mi* (m. 66). Implicațiile vizează reiterarea de scurtă durată a pasajelor circulare ale corzilor susținute de replicile instrumentelor aerofone, provenite din secțiunea c (m. 45), și intervenția *ostinato*-ului la flaute împreună cu *Wood Blocks* (m. 62) din secțiunea a . Atât contrapunctul, cât și juxtapunerea tronsoanelor provenite din secțiunile a și b , îi sunt caracteristice pentru *tutti* (m. 71), plasat la sfârșitul microciclului I. Acest *tutti* anticipează apariția microciclului II.

Microciclul II debutează cu versiunea modificată (a_1 , m. 80) a materialului muzical luat din a . Modificările se referă la dimensiunile verticală și orizontală ale discursului sonor, precum și la configurația timbrală. Începutul microciclului I (a) a fost interpretat de violinele doi și viole, (a_1) dominând violinele întâi și doi. Relieful sonor inițial a fost discret, fiind întrerupt de pauze și bogat în intervențiile celulelor noi de scurtă durată. Relieful din a_1 se desfășoară ca un flux sonor omogen, iar celele de intervenții s-au transformat în straturi de contrapunct. Primul strat cuprinde acorduri *staccato* ale violelor, violoncelor și contrabașilor completați de alături. Al doilea strat se bazează pe „*perpetuum mobile*” al șaisprezecimilor în partida fagotului.

Un nou contrapunct (d , m. 87) se axează pe diferite variante ale muzicii vioaie, înlocuind recapitularea secțiunii b : trompetele întâi și doi / corzile / oboiul întâi. Înnoirea are loc și mai departe. Aici (c_2 , m. 102) s-au păstrat gamele rapide circulare, expuse imitativ (canonic), caracteristice tuturor aparițiilor secțiunii c , dar s-a schimbat plasarea propoziției și rispostei: toate instrumentele cu coarde, flautele, oboaietele, clarinetele, cornii, tromboanele, tuba, trompetele - *tutti*. Accelerarea canonului este asigurată de comprimarea intervalului de imitație (de la $1/2$ la $1/3$ de măsură). Reiterarea secțiunii d (d_1) pregătește debutul microciclului III (a_2 , m. 110).

Microciclul III, comparându-l cu cele antecedente, demonstrează cel mai înalt nivel de transformare a elementelor componente, extrase din secțiunile precedente ale formei muzicale. Secțiunea întâi (a_2) capătă abrisul ondulatoriu, conturând trei „valuri” de ascensiune și descensiune a contrapunctului sonor: 1) corzile / alăturile (m. 110); 2) corzile / instrumentele de suflat din lemn / cornul întâi (m. 118); 3) ibidem (m. 121). Ultima intervenție a materialului luat din d (d_2 , m. 126) pregătește culmea generală, *tutti*. Culmea (c_3) este tratată ca „platoul sonor”, bazat pe suprapunerea variantelor augmentate (partida alăturilor) și fărâmițate (partida corzilor) ale tronsoanelor provenite din c .

La finele părții finale (exemplul 10), diferențierea funcțională a straturilor de verticală sonoră cedează locul unificării: se afirmă patru acorduri în D , marcate *sforzando*, expuse în condițiile metrelor variabil ($4/4 - 5/4 - 4/4$), înconjurate de pauze. Cea mai mare pauză se plasează între penultimul și ultimul acord. Pauza este urmată de monologul cornului întâi (*Largo, mezzo piano*) a cărui structură sonoră reproduce simbolul crucii (*re-do-diez-fa-mi*).

Putem conchide că *Simfonia Destine* nu este concepută ca proiectare sonoră a cronicii istorice. Autorul ne propune o epopee muzicală axată pe înțelegerea filosofică a destinului plaiului natal. Aici persistă concomitent și nuanța lirico-psihologică, deoarece anumite evenimente de ordin general s-au răsfrânt asupra destinului oamenilor concreți. Ne referim, de exemplu, la foamea creată artificial, la deportarea în Siberia a familiilor băștinașilor din anii 1946–1947 (partea a doua a *Simfoniei*). Narațiunea îndurerată constituie un aspect al expresiei muzicale, realizat de manifestările instrumentelor soliste și ale grupurilor instrumentale extrase din componența pleneră. Al doilea aspect vizează redarea exploziilor sufletului compozitorului, fiind șocat de nedreptate, de persecutarea oamenilor nevinovați, exprimate în secțiunile de *tutti*, axate pe verticala sonoră crudă, disonantă. Al treilea aspect conceptual ține de atitudinea autorului față de evenimentele ce au avut loc recent (partea a treia, 1989). Și aici autorul relevă viziunea lipsită de unilateralitate. Muzica părții finale stârnește impresii duale: pe de o parte, ea este pătrunsă de patosul demnității, pe de alta, ea generează o nuanță interogativă.

Dualitatea și ambiguitatea persistă la diferite nivele ale edificiului sonor. În domeniul arhitectonic menționăm următoarele opoziții binare: 1) expunerea de lanț, „montarea cadrelor”, mai întâi de toate în partea a II-a - procesul variațional evident în partea I, cumulara ambelor procedee în partea finală; 2) polifonia straturilor sonore - monoloagele instrumentale (de la monologul oboiului întâi din Introducere la partea I (c. 33) la *solo*-ul cornului în finalul părții finale); 3) verticala sonoră unită - verticala diferențiată funcțional; 4) textura - eterofonie. La nivelul semantic remarcăm confruntarea următoarelor categorii: 1) trecutul (părțile I și II) - prezentul (partea a III-a); 2) realitatea - visul; 3) omul presat de totalitarism - omul liber; 4) valorile laice, mondene (muzica de dans din părțile I și III, „tema poporului” din partea I) - valorile creștine (*Tatăl nostru* din partea a II-a, motivul crucificării la sfârșitul părții finale).

Exemple muzicale

Exemplul 1

The musical score for 'Exemplul 1' is a full orchestral score in 3/4 time. It features the following instruments and parts:

- Piccolo:** Rests throughout.
- Flauto:** Rests throughout.
- Oboe 1.2:** Rests throughout.
- Clarineto in Bb:** Rests throughout.
- Bass Clarinet:** Plays a melodic line starting in 3/4 time and moving to 4/4 time, marked *p*.
- Bassoon:** Rests throughout.
- Contrabassoon:** Plays a melodic line starting in 3/4 time and moving to 4/4 time, marked *p*.
- Horn in F 1.3:** Rests throughout.
- Horn in F 2.4:** Rests throughout.
- Trumpet in Bb:** Rests throughout.
- Trombone 1.2:** Rests throughout.
- Trombone 3. Tuba:** Rests throughout.
- Timpani:** Plays a rhythmic pattern in 3/4 time, marked *p*.
- Triangle:** Plays a rhythmic pattern in 3/4 time, marked *p*.
- Xylophone:** Rests throughout.
- Bass Drum:** Plays a rhythmic pattern in 3/4 time, marked *p*.
- Violin I:** Rests throughout.
- Violin II:** Rests throughout.
- Viola:** Plays a melodic line starting in 3/4 time and moving to 4/4 time, marked *p>*.
- Cello:** Plays a melodic line starting in 3/4 time and moving to 4/4 time, marked *p*.
- Contrabass:** Plays a melodic line starting in 3/4 time and moving to 4/4 time, marked *p*.

Partea I, el. 1 și 2

Exemplul 2

Xyl. 

el. 3

Exemplul 3

Vln. I 
Vln. II 
Vla. 

el. 5

Exemplul 4

arco 
arco 
arco 
pizz. 
pizz. 
pizz. 

Tema poporului

Exemplul 5

Violin I 
Violin II 
Viola 
Cello 

Debutul părții II

Exemplul 6

Musical score for Example 6, featuring a full orchestra. The score includes parts for Piccolo, Flute (Fl.), Oboe 1 & 2 (Ob. 1.2), Bassoon (Bb Cl.), Clarinet (B. Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn 1.3 and 2.4 (Hn. 1.3, Hn. 2.4), Trumpet 1.2 (Tbn. 1.2), Tuba 3 (Tbn. 3), Cello (Cel.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Cello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The score shows measures 60 to 62. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). Articulations include accents and slurs. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Culmea din partea II

Exemplul 7

Musical score for Example 7, featuring Flute (Fl.), Oboe 1 & 2 (Ob. 1.2), Bassoon (Bb Cl.), Clarinet (B. Cl.), and Bassoon (Bsn.). The score shows a solo passage for the Flute and Bassoon. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) and *solo*. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Tatăl nostru

Exemplul 8

Allegro non troppo

Violin I
Violin II
Viola
Cello
Contrabass

Debutul părții finale. Secțiunea a

Exemplul 9

12

f

p

f

Partea finală. Secțiunea b

Exemplul 10

143

144

145

146

147

Largo

Allegro

Picc.

Fl.

Ob. 1.2.

Bs. Cl.

B. Cl.

Bsn.

C. Bn.

sfz

sfz

sfz

sfz

sfz

sfz

sfz

Hn. 1.3
 Hn. 2.4
 B♭ Tpt. 1.2
 Tbn. 1.2
 Tbn. 3.
 Tuba
 Timp.
 W. Bl.
 B. Dr.
 Vln. I
 Vln. II
 Vla.
 Vc.
 Cb.

Sfârșitul părții finale.

Referințe bibliografice și note:

¹ Informația despre compozitor este insuficientă și dispersată. Apud: Ciobanu-Suholm, Irina. *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova: ultimele două decenii ale secolului XX*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006, p. 45 - 48; Roibu, Nicolae. *Pe urmele lui Eugen Doga* [concursul tinerilor compozitori]. In: *Timpul*, 2011, 31 martie; <[http://wn.com/ArteVlad.Interviu din 07.06.2011](http://wn.com/ArteVlad.Interviu%20din%2007.06.2011)>;

<<http://www.fattore.com/VladBurlea.htm>>; <<http://www.jurnal.md/ro/news/compozitorii-autohtoni-aplaudati-la-filarmonica-nationala-214845>> (accesat 03.05.2012).

² Pruteanu, Vasile. *Maestrul de la Bravicea* : [compoz. Vlad Burlea, aut. celor 7 piese din *Mărturiile calvarului* de Andrei Burac]. In: *Teatrul Românesc*, Bacău, 1997, Nr. 3, dec., p. 5.