

**КОНЦЕРТ ДЛЯ АЛЬТА С ОРКЕСТРОМ ВЛАДА БУРЛИ: ПРОБЛЕМА
ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОСТИ СКВОЗЬ ПРИЗМУ ЖАНРА DANSE
MACABRE**

**CONCERTUL PENTRU VIOLĂ ȘI ORCHESTRĂ DE VLAD BURLEA:
PROBLEMA EXISTENȚIALITĂȚII PRIN PRISMA GENULUI DANSE
MACABRE**

**CONCERTO FOR VIOLA AND ORCHESTRA BY VLAD BURLEA: THE
PROBLEM OF EXISTENTIALITY THROUGH THE PRISM OF THE DANSE
MACABRE GENRE**

ELENA SAMBRIȘ³,

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

<https://orcid.org/0000-0002-5583-5764>

CZU [785.6:780.614.333]:781.61

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2024.02>

На протяжении многих веков в искусстве развивался ряд «вечных» тем, приобретших статус мифологемы. Одной из них является danse macabre («пляска смерти»), появившаяся в период средневековья и получившая в современной музыке новую трактовку. Ее претворение в Концерте для альты с оркестром известного композитора Республики Молдова Влада Бурли демонстрирует яркое художественное решение, обусловленное глубокой философской трактовкой образа и его мастерским воплощением музыкальными средствами. Композитор дает программные заголовки каждой из трех частей сочинения («Quo vadis?», «Misterium», «Quem quaeritis?») и выстраивает единую драматургическую линию развития от образов водоворота времени в I части до danse macabre в финале. Посвящая произведение румынскому поэту Никите Стэнеску, автор «втягивает» в орбиту культурного диалога резонирующие Концерту образы и смыслы. Используя мотивы-символы, лейтмотивы, жанровые формулы, определенные тембровые средства, композитор реализует метод концептуальной программности и раскрывает драму конечности бытия, представленную в понимании современного художника.

Ключевые слова: творчество Влада Бурли, мифологема danse macabre, инструментальный концерт, концептуальная программность

De-a lungul mai multor secole în artă s-au dezvoltat o serie de teme „eternе”, dobândind statutul de mitologemă. Unul dintre ele este danse macabre („dansul morții”), care a apărut în Evul Mediu și a primit o nouă interpretare în muzica modernă. Utilizarea sa în Concertul pentru violă și orchestră de către celebrul compozitor din Republica Moldova, Vlad Burlea, demonstrează o soluție artistică strălucitoare, datorită unei interpretări filosofice profunde a imaginii și întruchiparea sa magistrală prin

³ E-mail: elenasambris@gmail.com

mijloace muzicale. Compozitorul oferă titluri de program pentru fiecare dintre cele trei părți ale operei („Quo vadis?”, „Misterium”, „Quem quaeritis?”) și construiește o singură linie dramaturgică de dezvoltare de la imaginile vârtejului timpului din partea I la danse macabre din final. Dedicând lucrarea poetului român Nikita Stănescu, autorul „trage” în orbita dialogului cultural imaginile și semnificațiile care rezonază cu Concertul. Folosind motive-simboluri, leittonații, formule de gen, mijloace timbrale, compozitorul implementează metoda programatismului conceptual și dezvăluie dramatismul finitudinii existenței, prezentat în înțelegerea unui artist modern.

Cuvinte-cheie: *creativitatea lui Vlad Burlea, mitologema danse macabre, concert instrumental, programatism conceptual*

Over the course of many centuries, a number of „eternal” themes have been developing in art, acquiring the status of mythologeme. One of them is the danse macabre („dance of death”), which appeared during the Middle Ages and received a new interpretation in modern music. Its use in the Concerto for Viola and Orchestra by the famous composer of the Republic of Moldova Vlad Burlea demonstrates a bright artistic solution, due to a deep philosophical interpretation of the image and its masterful embodiment by musical means. The composer gives program headings for each of the three parts of the work („Quo vadis?”, „Misterium”, „Quemquaeritis?”) and builds a single dramatic line of development from the images of the whirlpool of time in Part I to the danse macabre in the finale. By dedicating the work to the Romanian poet Nikita Stănescu, the author „draws” into the orbit of cultural dialogue the images and meanings that resonate with the Concerto. Using motifs-symbols, leitintonations, genre formulas, timbre means, the composer implements the method of conceptual programming and reveals the drama of the finitude of existence, presented in the understanding of a modern artist.

Keywords: *creativity of Vlad Burlea, mythologeme, danse macabre, instrumental concerto, conceptual programming*

Введение

В музыкальном искусстве издавна существуют темы, кочующие из эпохи в эпоху и повторяющиеся в разных вариантах, с новой трактовкой. К ним относятся, например, мифы об Орфее, Прометее, Эдипе, легенды о Фаусте, Дон Жуане, царстве Грааля, библейские повествования о сотворении мира, распятии Христа, литературные сюжеты, связанные с такими героями, как Гамлет, Ромео и Джульетта, Отелло, Кармен, Дон Кихот, Пер Гюнт. В наши дни они часто переосмысливаются в духе постмодернизма, получают иные акценты и, несмотря на различный генезис, приобретают статус мифологемы, культурной универсалии.

Одной из таких «вечных» тем является образ смерти, представленный в жанре danse macabre. Возникнув в период средневековья в XIV веке, он ярко расцвел в эпоху романтизма и, будучи трансформирован в современном искусстве, переродился в сцены катастроф, апокалипсиса, военного нашествия, за которыми, в свою очередь, следуют торжество хаоса, плач по человечеству или постскриптум, уход в многоточие. Однако собственно danse macabre оказывается «редким гостем» в наши дни, и его использование в Концерте для альты с оркестром известного композитора Республики Молдова Влада Бурли во многом уникально и интересно с исследовательской точки зрения. Какое художественно-философское послание закодировал композитор в сочинении? Каковы его

культурологические коннотации и параллели? Целью данной статьи является анализ композиции названного произведения и рассмотрение особенностей трактовки в нем проблемы экзистенциальности сквозь призму жанра *danse macabre*.

Полисемантическая мифологема *danse macabre*

Аллегорический сюжет *danse macabre* (в переводе с французского – «пляска смерти») был популярен в средние века во многих европейских странах⁴. Мифологема раскрывала идею бренности человека и быстротечности жизни, она получила широкий резонанс в живописи, литературе, музыке, театре, подпитанная не только христианскими проповедями о конце света и страшном суде, но и неисчислимыми людскими страданиями от эпидемий чумы, войн, голода. «*Memento mori*» («помни о смерти») – первый и главный смысл макабрической темы, однако параллельно с ним развивался второй – «*memento vivere*» («не забывай жить»), «что обосновывается такими характеристиками средневековой культуры, как дуализм и карнавализация» [1 с. 7].

Справедливым является утверждение, что «макабрические сюжеты и символы не теряют актуальность с концом эпохи Средневековья, но продолжают функционировать в культуре, наделяя привычные формы новыми смыслами» [1 с. 9]. В современном искусстве они отражают драму экзистенциальности, связанную с множеством переживаемых обществом и личностью кризисов – политических, экономических, военных, экологических, социальных, культурных, творческих. Смерть предстает в большей мере не как материальное, онтологическое явление, а как духовное, нравственное, подразумевая также крах нереализованных идей, непреодолимые противоречия, безвыходность ситуации, личные потери. В данном ракурсе мифологический архетип *danse macabre* приобретает чрезвычайно многоплановую трактовку.

Философские грани музыки Влада Бурли

Среди сочинений Влада Бурли часто встречаются произведения со сложными философскими темами, демонстрирующими приверженность концептуальному искусству, например, симфония-кантата *Mărturiile calvarului* (1997), кантата *Oră eternă* (1992-2002), эпические картины *Monastirea Argeşului* (2015), симфония *Destine* (2010), Концерт для

⁴ Известны три сюжетных варианта макабра: «пляска смерти» (танцующие скелеты ведут людей разных сословий в зловещем хороводе), «триумф смерти» (подобно царю или полководцу смерть восседает на троне или на коне), а также «трое мертвых и трое живых» (трое знатных юношей встречают трех мертвецов, которые говорят: «Таковыми как вы мы были, таковыми как мы вы будете»).

саксофона-альт с оркестром *The Gate* (2016), *Existențe* для камерного ансамбля (1999). Из недавно созданных работ отметим сочинение *Klepsydra* для аккордеона, виолончели и фортепиано (2020) и Концерт для альты с оркестром (2021), которые, несмотря на различие жанров (одночастное камерное сочинение и трехчастный сольный концерт), обнаруживают много общего в реализации художественной идеи. Сверхтемой, объединяющей обе композиции, является образ времени как безостановочного потока. Произведения тяготеют к макроциклу, раскрывающему разные грани философской проблемы, подчеркивая, с одной стороны, повторяемость бытия («время-круг»), а с другой – его устремленность к концу («время-стрела»); как известно, оба архетипа издавна присутствуют в сознании людей, образуя противоречивое единство.

Так, *Klepsydra*⁵ строится на сопоставлении трех тем-образов – «пробуждение воспоминаний», «капающие мгновения» (тт. 11-16 – контрапункт тем) и «карусель времени» (в наиболее ярком виде она представлена в тт. 112-115) (**Пример 1**). В трехчастной структуре АВА₁ второй раздел значительно превышает остальные (49+130+18 тактов) и является драматургическим центром. «Водоворот жизни» в середине композиции представлен то, как зловещее механическое движение с подчеркиванием интонации тритона в басу (*as-e*), то в виде виртуозных пассажей на фоне тонико-доминантовых звуков (*b-f*), напоминающих молдавский народный танец. Эта «смена кадров» происходит дважды – время словно движется по кругу, но, в конце концов, иссякает, «мгновения» замирают, растворяясь в небытии.

Иные пропорции и смысловые акценты характеризуют Концерт для альты с оркестром⁶, посвященный крупнейшему румынскому поэту второй половины XX века Никите Стэнеску. В начале партитуры цитируются его строки: «Eu sunt un cântec/ eu sunt un cântec/ pe care singur îl cânt» («Я – песня, я – песня, которую сам пою») [2], они становятся символом жизненного пути человека, его предназначения и его одиночества. Помимо эпиграфа, композитор указывает программные заголовки для каждой части: I – «Quo vadis?» («Куда идешь?»), II – «Misterium» («Тайна»), III – «Quem quaeritis?» («Кого ищешь?»), которые дают дополнительную опору художественно-философскому дискурсу, реализуя метод концептуальной программности⁷. Все три части – это обобщение главного вопроса бытия: «Кто ты есть?», который как бы разбит на три составляющие: «Куда стремишься?», «О чем думаешь?», «Кто рядом с тобой?», и им очень созвучна поэзия

⁵ Клепсидра – водяные часы эпохи Античности, отмерявшие определенный промежуток времени; их устройство позволяло видеть движение воды, отсюда произошло выражение «время истекло».

⁶ Сочинение было впервые исполнено на фестивале *Zilele muzicii noi* в 2023 году в Кишиневе оркестром Телерадио Молдовы, дирижер – Георге Мустя, солистка – Беатриче Фитокарев.

⁷ Подробнее о данном методе см. в нашей статье [3].

Н. Стэнеску с его идеей, выраженной афоризмом: «Suntem ceea ce iubim» («Мы есть то, что мы любим») [4].

Художественные образы Концерта: между фантасмагорией и реальностью

Музыка Концерта окрашена в скорбно-трагические тона с долей гротеска. Драматургическое развитие устремлено к финалу: I часть отражает поиск себя и попытку вырваться из неумолимого водоворота бытия; II часть передает тяжелые раздумья, страхи, наваждения; III часть – *danse macabre*, жесткий и бескомпромиссный, где грань между вымыслом и реальностью стирается. Здесь нет победного финала, никто не выигрывает, это лишь повторяющийся круг времени, поскольку невозможно преодолеть законы Вселенной – так выстраивается сугубо постмодернистская концепция⁸.

Каждый этап драматургии нацелен на раскрытие основной идеи как дуализма бытия и небытия, субъекта и времени-вечности. Они воплощаются в двух тематических комплексах – «человека» и «ирреальности». Концерт напоминает традиционный сонатно-симфонический цикл с соотношением темпов «умеренно – медленно – быстро»⁹, однако его внутреннее содержание значительно обновлено. Композитор использует индивидуальные структуры, при этом пропорции цикла уравновешены (106-107-192 тактов), произведение пронизано сквозными мотивами и интонациями. Основой архитектоники каждой части является широко понимаемая вариационность как синтез оstinатных и вариационно-вариантных приемов, реализуемых на макро- и микроуровне – это новый тип развития, совмещающий обновление и повтор и значительно вуалирующий границы формы.

I часть содержит семь разделов, близка двойным вариациям $AB+A_1B_1+B_2+A_2B_3+CB_4+\text{переход}+BA$, где в функции тем выступают сложные интонационные комплексы, характеризующие два образа – inferнальный (A) и субъективный (B). Они подвергаются постоянным преобразованиям, причем первый показан широко и многогранно как грозно-неумолимый, таинственно-пугающий, насмешливо-передразнивающий, гротескно-зловещий, автоматически-бездушный, в то время как второй дан почти неизменно в модусе напряженно-страдающем, словно человек ищет и не находит выхода. «Инфернальное» оказывается главным персонажем

⁸ Сравним, например, с трактовкой образа смерти в творчестве Д. Шостаковича, где она персонифицирована – в контексте диктаторского режима и мифологем советского строя – как духовная смерть, подавление свободы и явное зло. Как искусный шифровальщик, Д. Шостакович глубоко прятал смысл своих посланий, используя «поэтику намека» (Л. Акопян).

⁹ Композитор выставляет указания темпа по метроному, не обозначая его в итальянских терминах, за исключением *Largo* в коде 1 части. Так, 1 часть $\theta=50$, 2 часть $\theta=60$ (звучит медленно за счет крупных длительностей), 3 часть $\theta=100$.

разворачивающейся драмы и постепенно вырастает до вселенских масштабов. В драматургии содержится повтор, акцентирующий «вращение» времени; основные ее этапы – это экспозиция двух супертем (раздел 1, тт.1-15 – А, тт.16-20 – В), первый круг «водоворота» с агрессивной полькой-галопом (раздел 3, тт. 42-51), переходящей в скачку, затем второй круг «водоворота» с устрашающим вихрем зомби-призраков и погружением в хаос (раздел 5, тт. 68-82), наконец, зеркальная реприза-кода (раздел 7, тт. 89-106).

К ведущим тематическим элементам, содержащимся в начальном разделе Концерта, относится интонация тритона (т. 11 в партии солиста) – это самая узнаваемая звуковая лексема произведения, ассоциирующаяся с образами потусторонних сил, получившая, как известно, в эпоху средневековья значение *diabolus in musica*. Уменьшенная квинта является лейтинтонацией, пронизывающей тематизм не только сферы инфернального, но и субъективного, она многократно обыгрывается на разной высоте, особенно в развернутых репликах солирующего альты и в каденциях II и III частей, дает опору яркой теме финала. Помимо этого, интервал *c-ges* становится центральным элементом гармонической системы Концерта, заменяя устой и главную тональность – сочинение начинается со звука *c* и им же заканчивается, при этом тритон действует как скрытая режиссирующая тоника, «собирая» вокруг себя важнейшие мотивы произведения и притягивая к ним внимание.

Среди узловых интонаций экспозиции отметим также малую секунду с производными хроматическими мотивами (тт. 1-3, 6, 9); она часто действует как инципит (начальный толчок) в ключевых фразах в партии альты и тоже имеет свою закрепленную «тональную» высоту вокруг звука *c* (тт. 1-3, 16-17, 29 в I части, тт. 28-29, 48-49, 79 во II части, тт. 100, 189-190 в III части). Важнейшую роль играет мотив-кластер (т. 4, 7-8, 10-15), звучащий вначале ирреально у вибратона, а затем приобретающий множество смыслов: агрессивный аккорд-удар (т. 7, II часть), вскрик (т.18-21, там же), грозный бой курантов, будто отсчитывающих истекающее время (завершение II части), три роковых удара в конце (III часть).

Интонационное развитие продолжается во II части, структура которой воспроизводит вариационную форму с обрамлением и чертами трехчастности: $A+B+V_1+каденция/V_2+A_1$. На фоне педалей, «шорохов», мерцаний звучит соло альты – рефлексия-осмысление, трижды прерываемая вторжением мрачных образов потустороннего, неожиданными всплесками-вскриками. Скорбный монолог-каденция у солиста (тт. 71-90) включает лексемы вдоха (малые секунды, разделенные паузами, в т.71), порыва (тт. 72-74), усилий (настойчиво повторяемый тритон в т. 78), последней

попытки преодоления (т. 78 с «разбегом» фразы в три октавы), постепенно снижающего духа (тт. 82-89). Ужимки «злых масок» и неумолимый «бой часов» (7 ударов) завершает круг размышлений героя.

Роковая развязка наступает в III части, рисующей грандиозную фреску *danse macabre* как неизбежный итог жизни. Форма $A+A_1+A_2+A_3$ +каденция/ BA_4+A_5+BA приближается к остигматным вариациям, развитие которых подчиняется индивидуальной драматургии. Основная тема (**Пример 2**) воссоздает некоторые черты архетипа – секвенции *Dies irae* (моноритмическое движение, опора на интервалы терции и секунды), хотя в целом это самобытная, очень выразительная мелодия с тритоновой интонацией, с заключенной внутри идеей повтора-вращения, реализуемой в последующих проведениях (например, тт. 20-29). Финал воспроизводит танец-втаптывание типа бэтуты, но ассоциации с фольклорной моделью возникают только в плане сильной кинетической энергии, ритмической четкости акцентированных восьмых при возникающей иногда метрической переменности ($3/4, 2/4, 4/4, 5/5, 6/4$), с господствующим в целом размером $5/4$.

Этапы драматургии III части выстраиваются от экспозиции образа макабра (подготовительные интонации у вибратона, проведение темы у солиста и затем у низких струнных) к регистрово-тембровому варьированию (раздел 2, тт. 30-51), к введению мелких длительностей (техника диминуирования) и росту экзальтации (раздел 3, тт. 52-67), затем к первой кульминации – появлению токкаты-бэтуты (раздел 4, тт. 68-78) и ритма скачки (тт. 79-99). Еще одна зона рефлексии в Концерте – вторая каденция солиста (раздел 5, тт. 100-130), где скорбное высказывание «наедине с собой» объединяет начальный малосекундовый элемент из I части с интонацией тритона и мотивами основной темы III части. Постепенно звучание становится более насыщенным за счет пассажей и широких скачков с двойными и тройными нотами, высказывание превращается в нервно-импульсивный поток, демонстрирующий попытку преодолеть преграду; последний рывок – несколько нисходящих мотивов от звука *ges²*, приходящихся на точку золотого сечения Концерта (тт. 127-130), и все возвращается на круги своя.

После каденции пляска infernalного бушует с новой силой (раздел 6, тт. 131-182), это значительно динамизированная реприза, местами напоминающая разработку, где вновь появляется ритм токкаты-бэтуты, постепенно уплотняется фактура, доходящая до *tutti*, возвращается ритм скачки (восьмая и две шестнадцатые), часто мелькают карикатурные пассажи у деревянных духовых, напоминающие ужимки и кривлянья, а завершает все «гомерический хохот» духовых инструментов (нисходящие триоли на *f*, тт.

169), после чего звуковая ткань рвется на отдельные мотивы, словно мир дробится на осколки. Вместо театрального эффекта «в зале гаснет свет» – здесь почти осязаемый «распад на атомы». Как итог (раздел 7, тт. 183-192) – последний речитатив героя, символизирующий потерянность, хаос, затем краткий заключительный подъем, обрываемый «тремя роковыми ударами» (кластерами с основным звуком *c*) – «занавес...».

Трагический театр

Как видно из данного анализа, в Концерте много завуалированных подсказок для расшифровки содержания, которые кроются не только в интонационно-тематическом материале, но и в приемах драматургии, звукоизобразительных, жанровых, тембровых средствах, что типично для метода концептуальной программности. Произведение очень репрезентативно, что в целом присуще сольному концерту генетически, но в данном случае обусловлено, в первую очередь, его необычным содержанием. Композитор воссоздает трагический театр жизни, где действует живой человек, окруженный различными масками, наваждениями, призраками, но исход всегда предсказуем. В сравнении с сочинением *Klepsydra*, где также показан водоворот времени и его исчерпание (вдобавок, широко используется «кочующая» интонация тритона), в Концерте I часть словно усиливает данный образ, представляет его более агрессивным, а финал, благодаря остигато повторяемой гротескно-ужасной теме, превращается в сцену *danse macabre*, поддерживающую напряженный дуализм сознания.

В раскрытии идеи и усилении ряда эффектов огромную роль играют оркестровые средства. Композитор использовал необычный состав – одинарный в I части, двойной во II и III частях (без тубы), это малый симфонический оркестр с добавлением вибратона, фортепиано, большого барабана, тарелок, бича. Тембр вибратона подчеркивает ирреальный характер, фортепиано трактовано в ударно-токатном амплуа, звук бича, включенного только в III часть, словно подстегивает жуткую пляску. Безусловно, первостепенное значение имеет выбор солиста: матовый низковатый тембр альты способствует созданию соответствующего образа скорбного и обреченного героя.

И, наконец, если возможно в целом говорить о «драматургии ритма», то в данном произведении именно ритмическое развитие выстраивает части цикла в единую линию, рисует его «сценографию», создает зримую пластику движения, усиливая ассоциативный ряд. Не ограничиваясь традиционным сопоставлением активности и статики, В. Бурля последовательно «возводит в степень» ритмическую формулу макабра: в I части сначала появляются скерцозные фигуры (восьмые с паузами, 2 раздел), затем полька-галоп

(подчеркнутые восьмые, 3 раздел), яростная скачка (две шестнадцатые–восьмая, 4 раздел), вихрь злых сил (группа шестнадцатых с триолью тридцатьвторыми внутри, 5 раздел) – все в размере 4/4; в III части в пятидольном метре звучат токката-бэтута («втаптываемые» восьмые, 1-3 разделы), затем дикая скачка (восьмая–две шестнадцатые, 4 раздел), и после каденции идет усиленное повторение обоих ритмов (6 раздел); это путь постоянного обновления, несмотря на круговорот.

Художественные образы Концерта в контексте современной культуры

Многочисленные культурологические параллели и коннотации демонстрируют значимость мифологемы *danse macabre* в современной культуре. Напряженный диалог между прошлыми и нынешними художественными явлениями – вечная парадигма культурного сознания. В этой связи отметим, в первую очередь, знаменитый роман польского писателя Генрика Сенкевича *Quo vadis?* (в русском переводе – *Камю грядёши?*), удостоенного Нобелевской премии в 1905 году. Сюжет повествует о ранних веках христианства и дает отсылку к легенде, где апостол Петр встретил по дороге из Рима Иисуса Христа, который спросил его: «Куда идешь?» Петр устыдился своей слабости, вернулся в Рим и проповедовал дальше. Философский посыл легенды – «делай предназначенное тебе дело, несмотря на трудности» – становится дополнительным «комментарием» к Концерту.

В музыкальном искусстве контекстный ряд образуют такие широко известные произведения, как вокальный цикл *Песни и пляски смерти* М. Мусоргского, *Фантастическая симфония* Г. Берлиоза, симфоническая поэма *Пляска смерти* К. Сен-Санса, парафраза *Totentanz (Пляска смерти)* для фортепиано с оркестром Ф. Листа (вариации на тему *Dies irae*), *Рансодия на тему Паганини* С. Рахманинова (с темой *Dies irae*) и многие другие¹⁰. Они отличаются разной, порой противоположной, трактовкой макабрического сюжета, достаточно сравнить, например, сочинения Ф. Листа и К. Сен-Санса.

Еще более многообразно понимание «темы танатоса» в наши дни. Как справедливо пишет А. Сейберт, «пророчества вселенской катастрофы, разрушительные социально-политические процессы, обострение военных конфликтов – все это вносит очевидный эсхатологический контекст в мироощущение современного человека» [5 с. 3]. От физической угрозы – до духовного насилия, одиночества-расставания, любви-смерти – таков спектр преломления данной темы в современном искусстве.

¹⁰ А. Сейберт указывает около 30 произведений на тему *danse macabre*, написанных в XIX веке [5].

И, пожалуй, самый масштабный диалог смыслов предлагает изобразительное искусство. Не пытаясь объять необъятное, представим метафору смерти в двух графических работах современной художницы Республики Молдова Маргариты Корсак – «Общественное мнение может убивать» (2023) и «Древо нерожденных возможностей» (2022) (рисунки 1, 2).

Выводы

- Художественные образы Концерта для альты с оркестром В. Бурли рисуют трагическую картину мира, в которой, с одной стороны, проявляются экспрессионистские черты (гротеск, наваждения, агрессия), с другой – идущие от средневековой традиции, где серьезное соседствует с карнавальной культурой, а «время-круг» и «время-стрела» тесно взаимосвязаны. Через множество «театральных» приемов в Концерте воплощается идея игры самой жизни, ярко претворяется образ водоворота времени и «сценически эффектно» преподносится *danse macabre*, в кинетической энергии которого усматриваются отдаленные фольклорные прототипы.
- Используя индивидуальные структуры и выстраивая единую линию драматургии, композитор вводит ряд лейтинтонаций, среди которых символом inferнального становятся тритон и кластер; он также мастерски оперирует возможностями тембровой палитры и остигатно-вариационными приемами развития.
- Высокие художественные достижения Концерта связаны, в немалой степени, с драматургией ритма (типов движения) – тщательно продуманной и вдохновенно выполненной.
- Метод концептуальной программности, опирающийся на многочисленные «подсказки» – мотивы-символы, жанровые формулы, тембры, речевые обороты и др. – способствует раскрытию драмы конечности бытия в видении современного композитора.

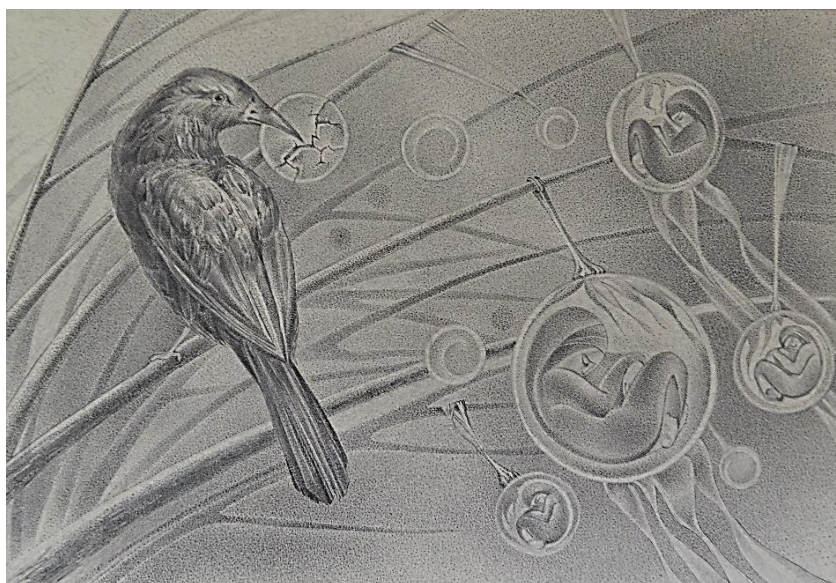
Пример 1. В. Бурля, *Klepsudra*. Тема «карусель времени», тт. 112-114

Пример 2. В. Бурля, *Концерт для альта с оркестром*, III часть, тема *danse macabre*, тт. 10-13

Рисунок 1. М. Корсак, *Общественное мнение может убивать*. 2023 г. 30x21 см, бумага, карандаш, линер.



Рисунок 2. М. Корсак, *Древо нерожденных возможностей*. 2022 г. 21x30 см, бумага, карандаш, линер.



Библиографические ссылки

1. САПОЖНИКОВА, Л. *Репрезентация макабрического в контексте темпоральных моделей европейского Средневековья* [online]: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2018. [accesat 15 mai 2024]. Disponibil: <https://www.dissercat.com/content/reprezentatsiya-makabricheskogo-v-kontekste-temporalnykh-modelei-evropeiskogo-srednevekovya/read>.

2. STĂNESCU, N. *Dis-de-dimineală* [online]. [accesat 15 mai 2024]. Disponibil: <https://www.poezie.ro/index.php/poetry/39835/Dis-de-dimineala%C8%9B%C4%83>.
3. САМБРИШ, Е. Художественные парадигмы симфонического творчества Геннадия Чобану: новая «старая» программность (о методе концептуальной программности). В: *Музыковедение*. 2024, № 2, с. 30–37. ISSN 2072-9979.
4. *Citate de Nichita Stănescu* [online]. [accesat 15 mai 2024]. Disponibil: https://www.nichitastanescu.eu/opere/citate/nichita_stanescu.html#google_vignette.
5. СЕЙБЕРТ, А. *Danse macabre в западноевропейской музыке XIX века* [online]: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2022. [accesat 15 mai 2024]. Disponibil: <https://www.dissercat.com/content/danse-macabre-v-zapadnoevropeiskoi-muzyke-khikh-veka/read>.