

**FORMĂ ȘI STIL ÎN SONATA PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN DE E. ELGAR****FORM AND STYLE IN ELGAR'S SONATA FOR VIOLIN AND PIANO****VICTORIA MELNIC<sup>1</sup>,**doctor în studiul artelor, profesor universitar,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice**SVETLANA COȘCIUG<sup>2</sup>,**profesor,  
Colegiul de Muzică și Pedagogie, Bălți,  
doctorandă,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU [780.8:780.614.332.082.2]:781.61

781.5.082.2

*Sonata pentru vioară și pian, op. 82, compusă în anul 1918 de E. Elgar, unică în creația compozitorului din perspectiva acestui gen, are structura tradițională a sonatei tripartite – I. Allegro, II. Andante, III. Allegro non troppo; dramaturgia ciclului cuprinzând, asemeni mostrelor de gen tradiționale, trei ipostaze ale existenței umane: acțiunea, contemplarea și transformarea, dezvăluite treptat pe parcursul narațiunii muzicale. Fiecare parte, originală prin concept, tematism, formă relevă un anumit mesaj artistic, în descoperirea căruia un rol important îi revine limbajului muzical, originalitatea acestuia manifestându-se în plan melodic și armonic, în factura bogată și diversă și, nu în ultimul rând, în variatele ipostaze în care*

---

1 victoria.melnic@amtap.md

2 luminitacosciug@mail.ru

apar cele două instrumente. Toate mijloacele de exprimare utilizate de Elgar în această Sonată denotă trăsăturile unui stil individual al unui compozitor care „nu face parte din nicio avangardă contemporană”, fiind ancorat profund atât în tradiția națională britanică cât și în cea europeană, un stil post-romantic, încadrat în tipare clasice.

**Cuvinte-cheie:** ciclul de sonată, E. Elgar, formă muzicală, sonată pentru vioară și pian, stil muzical

*The Sonata for violin and piano, op. 82, composed in 1918 by E. Elgar – a unique piece in this genre among the composer's creation, has the traditional structure of a tripartite sonata; I. Allegro, II. Andante, III. Allegro non troppo. The dramaturgy of this cycle, similarly to other traditional pieces, comprises three aspects of human existence: action, contemplation and transformation, gradually revealed throughout the musical narration. Each part, original in its concept, ensemble of themes and form, reveals a certain artistic message. The musical language plays a particular role in the development of this message, whose originality manifests itself melodically and harmonically, through the rich and diverse texture, and last but not least, in the various instances in which the two instruments enter. All the means of expression used by Elgar in this Violin Sonata denote the features of an individual style of a composer who „doesn't belong to any contemporary avant-garde”, being deeply rooted both in the British national and European traditions: a post-romantic style, integrated in classical patterns.*

**Keywords:** sonata cycle, E. Elgar, musical form, sonata for violin and piano, musical style

## Introducere

Edward Elgar (1857-1934) este una dintre figurile cele mai proeminente ale noii „renașteri” muzicale engleze, considerat chiar ca fiind „primul compozitor adevărat, pe care l-a dat Anglia din timpul lui Purcell” [1 p. 63]. Un loc important în creația de cameră a lui E. Elgar îl ocupă ultimele trei lucrări ample compuse pe parcursul anului 1918 – Sonata pentru vioară și pian *e-moll*, op. 82, Cvartetul de coarde *e-moll*, op. 83, și Cvintetul cu pian *a-moll*, op. 84, toate purtând amprenta tragicelor evenimente legate de Primul Război Mondial.

Sonata pentru vioară și pian *e-moll*, op. 82, este unică în creația compozitorului din perspectiva acestui gen (încercarea de a compune în 1877 o sonată pentru vioară sub op. 9 s-a terminat cu distrugerea manuscrisului de către compozitor). Și, totuși, apariția ei a fost precedată de compunerea mai multor miniaturi pentru vioară, precum și pentru duetul vioară+pian, în care autorul și-a cizelat scriitura și a experimentat cu sonoritatea ansamblului. Finalizată pe 15 martie 1918, Sonata a fost pentru prima dată interpretată în cadrul unei serate private de violonistul W.H. Reed și de însuși E. Elgar la pian. Reed, care a stat cu familia Elgar la Brinkwells pentru aproape întreaga vară a anului 1918, a scris despre această perioadă: „Toată muzica compusă la Brinkwells a fost, fără îndoială, influențată de împrejurimile liniștite și pașnice din timpul acelei veri. Milele de pădure, prin care Elgar se plimba zilnic cu prietenii săi și ai soției sale care veneau să-i vadă, l-au fermecat prin frumusețea și seninătatea lor. A fost o reacție perfectă la căldura febrilă a muzicii de război pe care el a scris-o, iar pacea care venise asupra lui în acest refugiu liniștit, care părea atât de îndepărtat de războiul mondial, încât făcuse imposibil ca el să vizualizeze astfel de evenimente, l-a înconjurat cu frumusețea acestei minunate regiuni rurale” [citată din: 2]. Premiera publică s-a produs pe 21 martie 1919 în Sala Eoliană a Societății Muzicale Britanice, cu același W.H. Reed (vioară) și L. Ronald (pian).

Spre deosebire de propensiunea lui Elgar spre expansivitate observată cu ușurință în lucrările sale mai mari, Sonata pentru vioară și pian, op. 82, se remarcă prin concizia sa. Lucrarea are structura obișnuită a sonatei tripartite, dramaturgia ciclului cuprinzând, asemeni mostrelor de gen tradiționale, trei ipostaze ale existenței umane: acțiunea, contemplarea și transformarea, dezvăluite treptat pe parcursul narațiunii muzicale. Cu toate acestea, soția compozitorului, Alice, avea perfectă dreptate atunci când, în august 1918, nota în jurnalul său: „E. scrie o muzică nouă, minunată, diferită de orice altceva a scris el până acum” [citată din: 3]. Profesorul și muzicologul englez Jeremy Dibble menționează, pe bună dreptate: „Profunzimea extraordinară a materialului tematic, în special, în mișcările exterioare, unde compozitorul pune accentul nu pe dezvoltare, ci pe relația dintre expunerea extinsă (care, la fel ca în Prima Simfonie, abundă cu material tematic) și recapitulare” [4].

### 1. *Allegro* – un mozaic sonor elaborat cu măiestrie

Partea I – *Allegro* – este dominată de energie și acțiune. Aici sunt expuse mai multe teme, care alcătuiesc conținutul muzicii și joacă un rol însemnat în procesul desfășurării imaginilor sonore. Fiecare

dintre ele „întruchipează momente de furie, resemnare, tristețe, frustrare și disperare” [5], prezentându-se ca „imagini autobiografice” din perioada creării acestei sonate, asociate cu anumite evenimente și oameni din anturajul compozitorului.

Scrisă în formă de sonată, partea I începe cu o temă avântată, viguroasă, bazată pe armonia de subdominantă, creând o oarecare confuzie în privința tonalității de bază care pare a fi nu *e-moll*-ul enunțat, ci *a-moll*. În redarea imaginii un rol important îl are linia melodică, bazată pe intonații oratorice exclamative accentuate de ritmul punctat de la sfârșitul frazelor și de antrenarea registrelor extreme (**Ex. 1**).

**Exemplul 1.** Elgar. *Sonata pentru vioară și pian*, p. I, TP.

The image shows a musical score for the first movement of Elgar's Sonata for Violin and Piano. It consists of two staves of music. The first staff contains elements 1, 2, 3, and 4. The second staff contains elements 5 and continues the piece. The tempo is marked 'Allegro. risoluto' and the dynamics range from 'f' to 'ff con forza' and 'poco allarg.'. The score is in 2/2 time and the key signature has two sharps (D major).

Prin elementele din care se compune linia melodică, TP are o funcție importantă în dramaturgia părții:

– elementul 1, în caracter hotărât, bazat pe figura retorică *anabasis*, va fi reluat la începutul punții, în partida pianului; pregătește prin secvențe, repriza formei de sonată, marcând și începutul reprizei; joacă un rol important în dezvoltarea ce se va desfășura în codă; primul element din TS prezintă o variantă inversată a elementului 1 din TP;

– elementul 2, exclamativ, în ritm punctat, în combinație cu elementele 1, 3 și 4 participă în alcătuirea frazelor muzicale din TP;

– elementul 3, un pasaj descendent al optimilor, are la bază figura retorică *fuga*; în combinație cu elementul 4 permite dezvoltarea imitativă între TS și concluzie în expoziție; în combinație cu elementul 5 duce spre culminație în codă;

– elementul 4, liric, are la bază figura retorică *suspiratio*<sup>1</sup>, însoțită de pauze, care „și la romantici <...> se utiliza frecvent pentru redarea sentimentelor „sufletului ce oftează” [6 p. 31]; în TS acest element se va regăsi într-o nouă variantă melodică; împreună cu elementul 2 formează o frază tipică muzicii compozitorilor romantici, fiind supusă unei dezvoltări polifonice secvențiale; în repriză are funcția reminiscenței; servește în calitate de material pentru secvențe în prima fază a Codei, concomitent cu elementul 3;

– elementul 5, o mișcare descendentă a pătrimilor și optimilor, întreruptă de pauze de optimi, cu rol de concluzie a TP, derivă din elementul 2; acest element se evidențiază cu forță în codă în mișcarea ascendentă a pianului, apoi a viorii, în combinație cu elementul 3.

Puntea se bazează pe dezvoltarea TP prin procedee secvențiale, obținându-se un dialog între cele două instrumente și atribuind expoziției trăsături concertante. TS, cantabilă, prezintă un inspirat duet liric al viorii și pianului; intonațiile ei, bazate pe figura retorică *catabasis*, derivă din elementul 1 al TP. Deși ambele teme se apropie prin aceste intonații comune, totuși, contrastul între ele se realizează prin caracterul începutului fiecărei teme: hotărât, bărbătesc, în acțiune – TP (fiind o imagine a compozitorului); liric, feminin, în contemplare – TS (întruchipând soția compozitorului). Structura TS, ca și a TP, prezintă o perioadă alcătuită din două propoziții, iar începutul axat și aici pe armonia de subdominantă din nou creează un anumit confuz tonal și doar cea de-a doua propoziție readuce discursul în tonalitatea dominantei, tradițională pentru TS (**Ex. 2**).

1 Pasiunea pentru *suspiratio* este evidentă și într-o altă lucrare a compozitorului, *Sospiro*, op. 70, un adagio pentru orchestra de corzi, harpă și orgă, compus înainte de începutul Primului Război Mondial și dedicată prietenului de o viață, violonistului W.H. „Billy” Reed (această coincidență, deci, nu este întâmplătoare – doar anume Reed a fost alături de familia Elgar în timpul creației lucrărilor camerale și, totodată, primul interpret al Sonatei pentru vioară, op. 82).

**Exemplul 2.** Elgar. Sonata pentru vioară și pian, p. I, TS.

Contrastul dintre TP robustă și această „idee atemporală” (expresia profesoarei Kim Diehnelt) reprezintă forța motrice a acestei prime mișcări.

Construită pe un material tematic nou, concluzia comportă amprenta calmului, subliniat de remarca *tranquillo*, nuanțele dinamice *p – pp*, ce creează efectul ecoului, exprimat prin alternarea facturii la ambele instrumente. Trăsăturile caracteristice acestei construcții: polifonia imitativă, manifestată prin alternarea celor două tipuri de factură: polifonică (vioară) și armonică (pian); polifonia latentă, specifică muzicii pentru vioară; alternarea majorului cu minorul (*C-dur – e-moll*) (**Ex. 3**).

**Exemplul 3.** Elgar. Sonata pentru vioară și pian, p. I, concluzia.

Tratarea începe cu dezvoltarea materialului tematic al concluziei, după care intervin turațiile eliptice care, dezvoltându-se, conduc spre o primă undă culminantă (ms. 100-105), urmată de o scădere a intensității, marcată și de rărirea tempoului prin *tenuto* (vioară) și *colla parte* (pian). Printr-o *cadență intrusă* se realizează trecerea subită de la o temă la alta. Odată cu revenirea tempoului (ms. 115), intervine dialogul pianului și vioarei bazat pe elementul 3 din TP. Următoarea construcție dezvoltă secvențial și imitativ, în alternarea vioarei și pianului, elementul 4 din TP. Acest șir de secvențe *suspiratio*, însoțit de figurația septacordurilor micșorate pe pedala tonicii *fis*, prezintă o tranziție (ms. 123-130) către expunerea următoarei faze a tratării – un episod în care se expune o nouă temă (**Ex. 4**) – cromatică, care servește în calitate de material pentru un nou val de dezvoltare secvențială ce parcurge tonalitățile *A-E-H-Fis-Cis-Gis*. „Vioara și pianul negociază motivele și continuă cu o secvență uimitor de ascendentă pe cercul de cvinte, interpolată de septacordurile micșorate complete” [7 p. 94].

**Exemplul 4.** Elgar. *Sonata pentru vioară și pian*, p. I, tema nouă din tratare.



Tema migrează de la un instrument la altul, dintr-un registru în altul, fiind supusă și unor modificări de factură care determină prezența în acest compartiment a unor elemente caracteristice pentru variațiunile clasice prin variația de registru, întrucât are loc schimbarea registrului sau inversarea planurilor sonore.

În repriză materialul tematic se repetă cu unele modificări ce țin de volum și planul tonal. Sonoritatea la *ff* a TP este îmbogățită cu unisonul în octave al pianului; elementul 3 variază melodic prin inversare; la fraza a treia se adaugă pedala dominantei, apariția căreia confirmă tonalitatea de bază *e-moll*. Sfârșitul TP, bazat pe elementul 5 prin egalarea T cu D realizează trecerea spre *a-moll*, tonalitatea TS fiind în repriză.

Prima desfășurare a TS în repriză, comparativ cu expoziția, sună la *ff* într-o culoare timbrală gravă ce evidențiază expresivitatea – la aceasta contribuie indicația *molto allargando*, precum și utilizarea strunelor IV și III ale vioarei. A doua trasare a TS sună la nuanța *p, dolce*, în *e-moll*. Un rol important în continuarea TS îl are factura stratificată a pianului, ce constă dintr-un pasaj descendent al decimelor cu duratele doimilor și pătrimilor la vocile extreme și procedeul *suspiratio*, expus prin figurile trioletelor la vocea din mijloc (folosirea pasajului descendent amintește de materialul tematic al temei concluziei).

La sfârșitul TS se suprapune cadența intrusă – un procedeu specific pentru Elgar. Această trecere secvențială de la o stare la alta expusă, la fel, polifonic, în tonalitatea *h-moll* (dominanta tonalității *e-moll*), având rolul altei reminiscențe, servește în calitate de construcție de legătură între TS și concluzie.

În concluzia puțin lărgită predomină aceeași factură, aceeași alternare a majorului cu minorul (*h-moll – G-dur*), armoniile căreia se desfășoară din start pe pedala dominantei *re* a *G-dur*. Sfârșitul concluziei modulează în *D<sub>7</sub>*, a tonalității *a-moll*.

Coda începe cu cadența intrusă, desfășurând secvențial și polifonic elementele 3 și 4 din TP. Prin dezvoltarea aceluiași material tematic și trecerea prin anumite faze, coda se percepe ca o a doua tratare. În codă prezintă interes expunerea ordinii temelor: tema episodului din tratare, tema concluziei, TP, ceea ce determină amplasarea temelor asemeni unei reprize în oglindă.

Concluzionând, putem afirma că prezența contrastului de imagine a TP și TS determină apartenența expoziției la tipul clasic al formei de sonată. Totodată, aparițiile frecvente în toate secțiunile formei de sonată a elementelor din TP, fie cu rol de reminiscențe, fie ca generatoare ale unor dezvoltări imitative, îi atribuie TP funcția de refren, iar întregii forme de sonată – trăsături de rondo multipartit. Iar numărul mare de elemente tematice, îmbinarea lor ingenioasă și dezvoltarea măiestrită conferă acestei părți imaginea unui mozaic sonor multicolor.

## 2. Romance – „inima sonatei”

Partea a II-a, intitulată *Romance*, comportă amprenta narațiunii, revărsată în fraze expresive, secvențe colorate, pasaje sau figuri specifice, ce contribuie la dezvăluirea conținutului expus într-o formă tripartită complexă (*Andante, A-dur – B-dur – A-dur*) care, în opinia lui Jeremy Dibble, reprezintă o curioasă „fuziune a unui scherzo mercurial <...> și o mișcare lentă tradițională” [4].

Primul compartiment (A), scris în formă tripartită mică este structurat destul de original. Materialul cu care începe narațiunea (a) pare să aibă o funcție introductivă, fiind alcătuit din câteva fraze (intonațiile cărora descind din tema cromatică din episodul din tratarea p. I) expuse în formă de secvență descendentă, având la bază armonii disonante și orientându-ne auzul spre tonalitatea cis-moll (Ex. 5).

**Exemplul 5.** Elgar. *Sonata pentru vioară și pian*, p. II, tema a.

Tema de bază (expusă în formă de perioadă-propoziție repetată **b+b<sub>1</sub>**) are un caracter trist, accentuat de intonațiile *lamento* ce sună dialogat în partida celor două instrumente, prin acordurile minore ale tr. VI și III, dar finalizându-se cu o înseninare ce se produce în cadență. Această cadență va avea un rol extrem de important în arhitectonica *Romanței*, fiind reluată și în secțiunea mediană a primului compartiment (c), dar și în partea a doua a formei mari (într-o variantă modificată) (*Ex. 6*).

**Exemplul 6.** Elgar. *Sonata pentru vioară și pian*, p. II, tema b.

Totodată, acordurile arpeggiate *pizzicato* ale vioarei împreună cu salturile de cvartă-cvintă din cadență conferă muzicii nuanțe de *scherzo*.

Perioada mediană, **c**, alcătuită din 3 propoziții reprezintă o temă cantabilă de natură pentatonică ce denotă coloritul englez. Primele două propoziții se încheie cu cadența preluată din prima perioadă **b** (ms. 22). Expresivitatea temei este subliniată de sincopile pe părți de timp din partida vioarei, indicația de tempo *molto largamente*, precum și de nuanța *f* accentuată (*Ex. 7*).

**Exemplul 7.** Elgar. *Sonata pentru vioară și pian*, p. II, perioada c.

Reluarea temeii în *C-dur* – *E-dur* formează a doua propoziție, **c**<sub>1</sub>, cu aceeași cadență, **b** (ms. 23-25). Ultima desfășurare incompletă a temeii cu materialul cadenței deplasat în măsura a doua, după care sună o mică cadență solistică a vioarei, susținută de acordurile accentuate ale pianului la nuanța *f*. Această propoziție are rol de concluzie, care pare să fie întreruptă de reluarea materialului introductiv ce marchează începutul reprizei.

Repriza prescurtată comportă, mai curând, rolul unei reminiscențe. De astă dată, tema **b** începe în partida pianului în tonalitatea *Cis-dur* și este reluată de vioară. Acest dialog, în viziunea pianistului Nicholas Burns, „este plin de gesturi edwardiene, prin care cele două instrumente flirtează și se tachinează reciproc într-un dans cochet, cu o manipulare constantă a tempoului” [5].

Secțiunea de mijloc (**B**) – romanța propriu-zisă, „plină de simplitate și frumusețe, sugerează o amintire sau o retrospectivă a unui moment minunat în timp” [8]. Acest compartiment este de maximă importanță pentru sonată, întrucât materialul tematic de aici va fi citat de către compozitor în Final. Totodată, tema secțiunii provine direct din intonațiile de cvarte și cvinte ascendente pe care le-am auzit în cadența din primul compartiment al *Romance* (*Ex. 8*).

**Exemplul 8.** Elgar. *Sonata pentru vioară și pian*, p. II, secțiunea B.

The image shows a musical score for the middle section (B) of Elgar's Sonata for Violin and Piano, Part II. The score is in 3/4 time and features a violin and piano. It includes dynamic markings like *pp*, *mf*, and crescendos, as well as performance instructions such as "rit. a tempo" and "colla parte". Pedal marks are also present.

Arhitectonica acestei secțiuni denotă originalitate, fiind bazată pe multiple repetări variate ale aceleiași teme, care generează o formă variantică (alcătuită din două variante – perioade) cu elemente de repriză. Prima este alcătuită din două propoziții asimetrice **d+d**<sub>1</sub> (8+15 măsuri), principiul variantic manifestându-se și la nivel de propoziții. A doua perioadă este o variantă desfășurată și modificată a primei. Și, dacă în prima perioadă propoziția consecventă era aproape de două mai mare decât prima, aici, grație repetărilor, secvențelor și culminației atinse, dimensiunile ei depășesc deja de 3 ori propoziția precedentă (8+21). La sfârșitul compartimentului **B** sunt reluate intonațiile incipiente ale temeii acestuia, care par să însemne începutul unei reprize, însă se dovedesc a fi doar o scurtă concluzie-amintire care conduce spre ultima parte a formei.

Repriza redusă prezintă o sinteză a celor trei formațiuni tematice din primul compartiment al formei (**A**) cu niște mici modificări. Astfel, tema **b**, expusă inițial de vioară, aici sună în partida pianului și nu se repetă. Cea de-a doua perioadă (**c**) se reia, practic, identic, fiind modificate doar nuanțele dinamice, iar în repriza formei mici sună doar elementul introductiv (**a**), îndeplinind astfel rolul de ancadrament al formei, urmat de cadența perioadei **b**, care își confirmă, o dată în plus, rolul său important în tematismul *Romanței*.

Încadrat de două mișcări pline de viață, de energie și culoare, aceste Andante reprezintă centrul emoțional al ciclului, ceea ce i-a permis lui Richard Bratby să-l numească poetic „inima sonatei” [10].

### 3. Finis coronat opus

Ultima parte a Sonatei (*Allegro ma non troppo*) este dominată de o dispoziție optimistă, plină de viață, fiind marcată, totodată, și de un lirism senin, care se datorează mijloacelor de expresivitate: tonalitatea luminoasă *E-dur*, tempoul rapid, dar negrăbit, caracterul visător al temelor. Scris în formă de sonată, acest final prezintă și o confesiune, întrucât „la sfârșitul mișcării, Elgar citează secțiunea lirică de mijloc a celei de-a doua mișcări în memoria Mariei Joshua” [11] – o prietenă apropiată care a decedat în urma unui tragic accident.

Discursul începe cu TP, *E-dur* – o perioadă cu structură tematică repetată, alcătuită din două propoziții inegale: *a* (ms. 1-12) + *a*<sub>1</sub> (ms. 13-20). Tema este expusă în factură polifonică din trei straturi: linia melodică (vioară), contrapunctul bazat pe mișcarea contrară a pasajelor descendente și ascendente (mâna dreaptă la pian) și pedala tonicii (mâna stângă la pian). Nuanțele de *p*, *pp*, precum și acompaniamentul pasajelor conferă TP aspect cameral de o factură transparentă (*Ex. 9*).

*Exemplul 9.* Elgar. Sonata pentru vioară și pian, p. III, TP.

*Allegro, non troppo.*

*Allegro, non troppo.*

*Ped.* \* *Ped.* \*

*Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \*

Puntea, datorită caracterului decisiv al muzicii, contrastează cu TP (*Ex. 10*).

*Exemplul 10.* Elgar. Sonata pentru vioară și pian, p. III, puntea.

*molto largamente*

*f* *sf* *sf* *allarg.* *sf* *sf*

*Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \*

*3 accel.*

*mf* *sf* *sf* *sf* *ff*

*Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \*



La crearea imaginii muzicale a punții contribuie ritmul punctat, nuanțele *f*, *ff*, diferite accente (*marcato*, *sf*) mișcarea cromatică ascendentă, precum și acompaniamentul pianului, factura căruia este diversă (acordică, figurații, octave).

TS înfățișează un dialog imitativ (cu nuanțe lirice și intonații lamento) al ambelor instrumente, tema fiind inițial expusă la pian, apoi preluată de vioară (*Ex. 11*).

**Exemplul 11.** Elgar. *Sonata pentru vioară și pian*, p. III, TS.

În cea de-a doua propoziție apare ritmul punctat preluat parcă din punte care creează o oarecare tensiune și neliniște. Ritmul punctat persistă și în Concluzie, care prezintă o construcție cu un nou material tematic, alcătuită din trei micro-secțiuni, bazate pe secvențele modulatorii, expuse imitativ de cele două instrumente (*Ex. 12*).

**Exemplul 12.** Elgar. *Sonata pentru vioară și pian*, p. III, concluzia.

Tratarea laconică se structurează în câteva etape, în cadrul cărora observăm o confruntare a elementelor TP și a punții, în urma căreia puntea se supune unei transformări lirice (comparativ cu Expoziția), care determină prevalarea dezvoltării tonale (un șir de tonalități sunt expuse prin procesul secvențării, altele se contrapun) și a celei imitative (intonații ale temelor trec de la un instrument la altul).

În Repriză toate temele se succed în aceeași ordine, evidențiind astfel rolul reexpozitiv al ei. Totodată, în plan dramaturgic, aici se atinge a doua culminație a Finalului (prima producându-se la sfârșitul Tratării) prin transformarea temelor în plan evolutiv (exceptând tema concluziei). Sonoritatea ambelor instrumente se produce la nivel de egalitate. Dimensiunile Reprizei sunt reduse, datorită expunerii laconice a TP și punții. TS suportă o schimbare în plan de imagini și tonal – acum ea sună înfocat, uneori chiar aprig, grație acordurilor sincopate și figurațiilor acordice ale sextoletelor pe armoniile II<sub>7</sub>, D<sub>7</sub>. Concluzia păstrează aceeași formă secvențială, ca și în Expoziție, dar la un interval de 2M în descendență. Finalizarea concluziei cu o cadență întreruptă pe tr. VI necesită o continuare a narațiunii. Astfel, compozitorul introduce la sfârșitul Reprizei, înainte de Codă, o reminiscență din secțiunea mediană a p. II – tema romanței. Acum tema sună într-o variantă augmentată, la măsura 3/2. După cum

menționează Linda Mack, „această revenire liniștită la calm, precedând imediat coda finală trebuie să fie luată ca un tribut adus memoriei ei (Mariei Josua)” [10] (Ex. 13).

**Exemplul 13.** Elgar. *Sonata pentru vioară și pian, p. III.*



Dezvoltarea temei prin *crescendo*, octavele *marcato* în ascendență a acordurilor figurate ale pianului, utilizarea frecventă a pedalei duc spre o a treia culminație a Finalului, marcată prin acordul tr. VI la nuanța *ffz* (ms. 174-178).

Coda reia confruntarea TP și a punții din Tratare. Aici cele două teme trec prin două noi faze de transformare care conduc spre sfârșitul optimist al lucrării (ms. 200-203), marcat prin sunarea triumfală a temei punții, finalizându-se cu tonica majoră care sună la *sf* în partidele ambelor instrumente.

### Concluzii

Sonata pentru vioară și pian *e-moll*, op. 82, este unică în creația compozitorului din perspectiva acestui gen (încercarea de a compune în 1877 o sonată pentru vioară sub op. 9 s-a terminat cu distrugerea manuscrisului de către compozitor). Articulată într-un ciclu tripartit, Sonata se caracterizează printr-o muzică expresivă în care armonia coloristică predomină asupra celei funcționale. Fiecare parte, originală prin concept, tematism, formă relevă un anumit mesaj artistic, un rol important în descoperirea căruia îl are limbajul muzical, originalitatea căruia se manifestă în plan melodic și armonic, în factura bogată și diversă și, nu în ultimul rând, în variatele ipostaze în care apar cele două instrumente între care nu există relație de ierarhie, ci una de paritate. Cu toate că muzica de cameră, în opinia profesoarei Kim Diehnelt, este adesea auzită ca o conversație intimă între prieteni în care fiecare își povestește istoria sa, în Sonata lui Elgar cei doi participanți se reunesc pentru a spune o singură poveste. Cele trei linii (vioara și partidele celor două mâini ale pianului) se contopesc într-un flux continuu, prezentând ascultătorului un monolog comun [11 p. 4].

Toate mijloacele de exprimare utilizate de Elgar în această Sonată denotă trăsăturile unui stil individual al unui compozitor ce „nu face parte din nicio avangardă contemporană” [citat după: 4], fiind ancorat profund atât în tradiția națională engleză cât și în cea europeană, un stil post-romantic încadrat în tipare clasice.

### Referințe bibliografice

1. КОВНАЦКАЯ, Л. *Английская музыка XX века. Истоки и этапы развития: Очерки.* Москва: Советский композитор, 1986.
2. LITTLE, T. *Violin Sonata in E-minor, Op. 82, Edward Elgar (1957-1934).* [accesat 10.05.2019]. Disponibil: <http://classicalplus.gmn.com/classical/work.asp?id=1080&notes=true&webcast=true>
3. MÜLLEMANN, N. *From sketch to first edition: the (almost) seamless source documentation of Edward Elgar's violin sonata.* [accesat 10.05.2019]. Disponibil: <https://www.henle.de/blog/en/2018/10/15/from-sketch-to-first-edition-the-almost-seamless-source-documentation-of-edward-elgars-violin-sonata/>
4. DIBBLE, J. *Elgar's 'Violin Sonata: Inspired by the Composer's Stay at a Secluded Cottage in West Sussex.* [accesat 05.10.2018]. Disponibil: <https://www.questia.com/magazine/1G1-444655766/elgar-s-violin-sonata-inspired-by-the-composer-s>
5. BURNS, N. *Elgar Violin Sonata in E-minor, Op. 82. Program notes.* 2012. [accesat 15.10.2016]. Disponibil: <http://www.steinbergduo.com/2013/01/11/elgar-violin-sonata-in-e-minor-op-82/>
6. ЗАХАРОВА, О. *Риторика и западноевропейская музыка XII – первой половины XVIII века: принципы, приемы.* Москва: Музыка, 1983.

7. RODRIGUES, H.H. *Edward Elgar's extended tonal procedures – an inquiry into Elgar's chromatic realm*. Dissertation, Lexington, Kentucky, 2014.
8. SLICK, M., GARNICA, K. „Senior Recital” (2014). Printed Performance Programs (PDF Format). Paper 895. [accesat 20.10.2019]. Disponibil: [http://digitalcommons.chapman.edu/music\\_programs/895](http://digitalcommons.chapman.edu/music_programs/895)
9. BRATBY, R. *Program notes: Artist Spotlight: Maxim Vengerov in recital* (10 January, 2014, Hall). [accesat 12.10.2016]. Disponibil: <https://www.barbican.org.uk/media/events/14420vengerovforweb.pdf>
10. MACK, L. *Program notes: Kyoko Takezawa & Edoardo Maria Strabbioli*, January 21, 2006. [accesat 25.11.2019]. Disponibil: <https://www.andrews.edu/~mack/pnotes/jan2106.htm>
11. DIEHNELT, K. *Coaching notes: Edward Elgar (1857-1934) Violin Sonata, Op. 82*. [accesat 29.11.2019]. Disponibil: [https://www.academia.edu/22605704/Elgar\\_Violin\\_Sonata\\_Op\\_82\\_-\\_Coaching\\_Notes](https://www.academia.edu/22605704/Elgar_Violin_Sonata_Op_82_-_Coaching_Notes)

---

1 tberezovicova@mail.ru

2 blindu4@yahoo.com