

Arta muzicală

TRATAREA CICLULUI ȘI FORMEI DE SONATĂ ÎN CVARTETUL DE COARDE OP.83 DE E. ELGAR

THE TREATMENT OF THE CYCLE AND SONATA FORM IN THE STRING QUARTET OP. 83 BY E. ELGAR

VICTORIA MELNIC,

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

SVETLANA COȘCIUG,

masterandă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 785.74(410)

785.74:781.5.082.2

Unicul în acest gen în creația compozitorului englez E. Elgar, Cvartetul de coarde e-moll, op.83 conține trei părți, relevând o tratare mai puțin tradițională a ciclului de sonată utilizat în genul de cvartet. Încadrarea în tiparele formei de sonată în toate cele trei părți (I — formă de sonată tradițională, II — sonată fără tratare, III — sonată cu repriza inversată) permite o elaborare măiestrită și diversă a materialului muzical. Pentru expozițiile celor trei forme de sonată sunt caracteristice pluritematismul elementelor tematice ale grupurilor principale și monotematismul celor secundare. O altă particularitate, ce ține de trăsăturile stilistice și de gen ale Cvartetului, constă în prezența diverselor surse, ce-și au originea în: figurile muzical-retorice ale barocului; cântarea vocală arioso; muzica de dans, atât academică cât și ambientală; muzica diverselor epoci (baroc, romantism); muzica tradițională engleză. În toate cele trei mișcări ale ciclului, ideile și sentimentele, trăirile și emoțiile provocate de anumite evenimente sunt înveșmântate într-o factură realizată la nivelul celei orchestrale.

Cuvinte-cheie: *ciclu de sonată, cvartet, E. Elgar, formă de sonată, muzică engleză*

The only one in this genre in the creation of the English composer E. Elgar, the E-minor String Quartet op.83 contains three parts, revealing a less traditional treatment of the sonata cycle used in the quartet genre. The fitting in the patterns of the sonata form in all the three parts (I — traditional sonata form, II — sonata without treatment, III — sonata with inverted reprise) allows a masterful and varied elaboration of the musical material. In this way, for the exposition of the three sonata forms, are characteristic the plurithematism of the elements of the main groups and the monothematism of the secondary groups. Another peculiarity that refers to the stylistic features and genre of the Quartet consists in the presence of different sources that have their origin in: the musical-rhetorical figures of the Baroque; arioso vocal singing; dance music both academic and ambient; music of different epochs (Baroque, Romanticism); traditional English music. In all the three movements of the cycle, the ideas and feelings, the emotions provoked by certain events are embellished in the structure made at the level of the orchestral one.

Keywords: *sonata cycle, quartet, E. Elgar, sonata form, English music*

Reprezentant al romantismului târziu, unul dintre cei mai vestiți compozitori ai Angliei, Sir Edward Elgar (1857-1934) a lăsat posterității muzică în diferite genuri: dramatic (melodramă, mască, balet); simfonic (trei simfonii, studiul simfonic *Falstaff*, *Enigma Variations* ș.a.); cantato-oratoric (oratoriile *The Apostolles*, *The Kingdom*, cantatele *Caractacus*, *The Music Makers*, *The Spirit of England* ș.a.); coral (lucrări religioase și profane); cameral-instrumental (sonate pentru vioară și orgă, ansambluri pentru diverse componente interpretative, cicluri instrumentale, piese pentru diferite instrumente

ș.a.). Un loc important în creația de cameră a lui E. Elgar îl ocupă ultimele trei lucrări ample din anul 1918 — „anul muzicii de cameră a lui Elgar” [1, p. 172]: Sonata pentru vioară și pian, *e-moll*, op.82; Cvartetul de coarde, *e-moll*, op.83; Cvintetul cu pian, *a-moll*, op.84.

Compus în ambianța liniștii de la Brinkwells, *Cvartetul* op.83, alături de celelalte două cicluri scrise în același an, poartă amprenta tragicelor evenimente ale Primului Război Mondial care se reflectă în prevalarea tonalităților minore și în caracterul dramatic al imaginilor muzicale.

Unicul în acest gen în creația compozitorului, *Cvartetul de coarde e-moll*, op.83 conține trei părți, relevând o tratare mai puțin tradițională a ciclului de sonată utilizat în genul de cvartet. Luându-se în considerare perioada în care a fost scrisă lucrarea, se poate afirma că mișcarea I *Allegro moderato* îndeplinește funcția unui *quasi requiem*, partea a II — *Piacevole (poco andante)* prezintă o meditație lirică contemplativă, specifică spiritului englez, iar finalul *Allegro molto* introduce în sfera romantică a dansului.

Materialul tematic al primei părți conține mai multe figuri muzical-retorice, precum *suspiratio*, *interogatio* și *exclamatio* care, pe parcurs, sunt supuse dezvoltării multiple, aplicându-se principiile continuității, secvențării. Prezența acestor intonații în frazele expresive ale instrumentelor susținute de pauze frecvente, amintește de sentimentele exprimate de către vocile omenești. Dezvoltarea pulsativă a caracterului narativ-improvizatoric al discursului are loc în cadrul măsurii de 12/8, alternând pe alocuri cu cele de 4/4, ceea ce conferă muzicii note dramatice.

TP prezintă o construcție în formă bipartită cu mica repriză, bazată pe principiul pluritematic al elementelor constructive, exprimat în fraze scurte cu contrast interior: *elementul 1* — „ecleziastic”; *elementul 2* — „lamentuos” în descendență; același element în ascendență se apropie de caracterul genului de dans englez (*gigue*); *elementul 3* — îmbină într-un acord insistent (datorită ritmului punctat) intonațiile suspinului, întrebării și exclamării. Sfârșitul TP pe tonica *e-moll* coincide cu începutul *punții* — o mică construcție, bazată pe intonațiile frazei „ecleziastice”.

TS — „o temă tipic elgariană” [2, p. 337], începutul căreia derivă din primele măsuri ale elementului „ecleziastic” al TP, este o temă lirică și cantabilă, „senină, lipsită de sentimente excesive” [3], scrisă în formă tripartită mică monotematică $c + c_v + c$. Prima perioadă este una de tip expozițional și prezintă un monolog al viorilor, susținut contrapunctic de celelalte partide instrumentale. La sfârșitul perioadei intervine o turație eliptică marcată prin DDVII₇, ce duce la apariția cadenței intruse în *F-dur*. Începutul părții de mijloc (primele două fraze), asemănătoare unei melodii de vals, amintește prin factura sa de instrumentația unui *brass band* englez¹.

Concluzia, **d**, prezintă o sinteză polifonică prin suprapunere a întregului material tematic al părții I, utilizându-se procedee, precum imitația, elaborarea motivică, secvențele — toate într-o mișcare continuă. Pe parcurs, motivele din materialul tematic nu numai se dezvoltă, dar și intră într-un conflict polifonizat. Concluzia se încheie pe dominantă tonalității *b-moll (F-dur)*, marcând, totodată, și începutul următorului compartiment al formei.

Tratarea, *poco piu mosso*, practic, nu este detașată de concluzie. Dezvoltării se supune materialul tematic din grupul principal, aplicându-se următoarele procedee, precum intervenția elementelor de *fugato*, secvențarea melodică; pe linia ritmică transformările au loc prin „pulverizare ritmică” (termen, folosit de V. Herman). TS se prezintă doar o singură dată într-un nou aspect. Structural, Tratarea parcurge trei etape, prima fiind dominată de elementele TP, a doua prezentând TS într-un nou aspect ritmic sincopat și a treia constituind tranziția spre Repriză.

Repriza dinamizată, *Tempo primo*, începe cu reexpunerea modificată a TP. Dar aici deja nu mai este loc pentru întrebări — elementul 3 al „întrebării” în TP fiind omis. Reexpusă inițial în tonalitatea *h-moll*, TP se supune unei dezvoltări secvențiale asemănătoare celei din Tratarea în factură imitativă.

Apariția TS, *piu lento*, expusă la vioara I într-o altă variantă ritmică, este pregătită de intonațiile *lamento*. Prezența pauzelor de pătrime între celulele melodice creează efectul retoric *suspiratio*.

1 Întrucât ultimele lucrări camerale ale compozitorului sunt considerate ca autobiografice, aici se simte, probabil, o nostalgie a compozitorului după acest gen de muzică.

Concluzia este mai laconică decât în Expoziție — în ea lipsesc motivele „întrebării”. În calitate de material tematic sunt prezente intonațiile descendente *lamento* din TP ale viorilor și vocalizările dialogate ulterior între cele trei partide, ce susțin polifonic lamentațiile viorii I. Creșterea treptată a sonorității duce la culminația generală a mișcării.

Coda este alcătuită din două faze: prima este bazată pe mișcarea descendentă a viorilor preluată de fraza violoncelului și, în final, continuată de vioara I, pe fundalul armonic al celorlalte partide; cea de-a doua *a tempo, con fuoco* prezintă o secvență transpontană din două inele pe intonațiile descendente ale TP.

Indicația de tempo *poco allargando* semnifică cadența intrusă: sfârșitul frazei descendente, marcat de vioara I este suprapus cu începutul elementului 1 al TP în restul vocilor. Intervenția acestui element cu rol de reminiscență formează un ancadrament peste întreaga mișcare. Ultima construcție — noema, *piu lento* confirmă acordul optimist al tonicii omonime *E-dur*.

Datorită părții a doua, numită *Piacevole*¹, Cvartetul op.83 a fost apreciat de cercetători ca „cel mai pastoral eseu al lui Elgar” [1, p. 177]. Această mișcare a fost preferată de soția compozitorului, Lady Elgar, care a descris-o ca pe „o rază prinsă” [4, p. 230]. Analiza părții indică o *formă de sonată fără trăsături*. În Expoziție sunt prezente două grupuri tematice, fără contrast evident.

Grupul tematic principal (TP), *C-dur*, prezintă o *formă bipartită mică cu repriză*. În prima parte, se evidențiază fraza incipientă a TP — ideea principală a mișcării, „cea mai omniprezentă, prin faptul că își arată fața — aceeași față în aceeași tonalitate de șase ori. Fraza incipientă este alcătuită din șase măsuri — o dimensiune neobișnuită, dar nu unică. Lungimea neregulară a ei creează o impresie rapsodică. Diatonismul suav și părțile inferioare ce decurg lent conferă temei un aer liniștit” [4, p. 230]. O altă particularitate a frazei constă în conținutul ei melodic de o nuanță engleză. Această temă-embriion într-o formă concentrată conține elemente tematice, ce apar pe parcurs: *ms. 2* servește drept suport ritmico-intonațional pentru motivele incipiente din dialogul partidelor în fraza a doua; *ms. 3* „servește drept bază pentru extensia măsurii 15, care, la rândul ei, se pare, este sursa intonațiilor motivelor de o măsură din partea **b**” [4, p. 230]; *ms. 4-5* servesc în calitate de acompaniament al vocilor medii în TS; aceeași figură cromatică ritmată a șaisprezecimilor în ascensiune fiind preluată apoi de vioara I, va servi drept pasaj tranzitoriu spre următoarea frază.

Expusă în factură omofono-armonică, prima parte a formei bipartite este o perioadă cu structura tematică repetată: **a** + **a**₁. Apariția ei în calitate de mică repriză înainte de punte și ulterior în codă îi atribuie acestei teme trăsături de rondo. Secțiunea a doua **b**, *a-moll*, în plan de imagini îndeplinește funcția dezvoltatoare, creată de instabilitate tonală. Aici ingeniozitatea lui Elgar se manifestă în plan melodico-armonic și factual — figurațiile septacordurilor micșorate servind în melodic pentru intonațiile *lamento*, expuse dialogat. Mica repriză **a** citează textual fraza incipientă din prima perioadă, fără schimbări. Dar în loc de tonică — *C-dur*, care încheie TP, apare dominantă tonalității *a-moll*. Astfel, funcția punții este îndeplinită de un singur acord.

Grupul secundar (TS) *a-moll* conține o singură imagine muzicală laconică, concentrată într-o melodie de tip *arioso*, cu însemnele de gen ale barcarolei. O altă particularitate a TS constă în caracterul ei dezvoltator, manifestat prin prezența secvențelor în linia melodică. Conținutul TS este alcătuit din trei elemente, caracteristice limbajului muzical romantic: dansant, cantabil și de coloratură. Un rol important în cadrul TS îl joacă factura. Toate cele trei elemente ale TS sunt încorporate într-o factură multiplană complexă, realizată prin anumite procedee, precum contrapunerea reliefului și fundalului, îmbinarea omofoniei cu polifonia contrastantă, imitativă etc.

TS prezintă în sine o sinteză a câtorva surse intonative și de gen. Dacă în TP au fost prezente intonații tipice muzicii engleze și celei baroce, TS aduce un omagiu melodiei cantabile din epoca romantismului. Structural, TS are formă tripartită mică monotematică: **c** + **c**_v + **c**₁ sau *formă de lied*,

¹ Termenul *Piacevole* (din limba italiană — atrăgător, plăcut, agreabil) a fost utilizat de către Elgar și în *Serenada pentru orchestra de corzi*, mișcarea I, *Allegro piacevole*.

această denumire se datorează „legăturilor genuistice cu cântecul și dansul, exprimate în caracterul tematismului și simetria structurilor” [5, p. 65]. Prima parte a TS expune imaginea muzicală romantică în forma unei perioade normative cu structură tematică repetată: $c + c_1$. Partea din mijloc, c_v , dezvoltă secvențial și variațional elementele 1 și 2 ale TS — aici are loc confirmarea sursei semantice, exprimată în ideile iluminismului german, ce constă în tratarea retorică a formei tripartite: A — expunerea ideii, B — analiza, discuția ideii, A (repriza) — revenirea și afirmarea ideii inițiale [5, p. 55].

Cadența intrusă, bazată pe o mișcare de vals a elementului 1, continuă cu sincopete cromatice descendente, sfârșitul cărora se suprapun peste repriză în tonalitatea *a-moll*; în repriză elementele 1 și 2 ale TS sunt reexpuse la vocile medii, elementul 3 este supus dialogării succesive între violoncel, vioara I și violă. Repetarea secvenței melodice implică utilizarea coardei D și flajoletul pe sunetul *la* în partida viorii I, ceea ce în registru înalt îi conferă culoare timbrală rece.

Dacă TS în plan de imagini prezintă muzica vocală, concluzia se bazează pe muzica de dans. În redarea imaginii contribuie periodicitatea structurii: $8+4+8+4+4+8$, ritmul *ostinato*, acordurile *pizzicato* la vioara I și figura ritmică caracteristică a duratelor pătrimii și optimii, ce amintește de mișcările coregrafice și sonoritatea mișcării de balet. Periodicitatea Concluziei permite structurarea ei în formă de perioadă nepătrată asimetrică, cu structura tematică repetată, alcătuită din două propoziții inegale între ele: $12 + 8$: $d + d_1$.

Următoarea secțiune, d/b , continuă și încheie enunțul Concluziei în dialog cu fraze din partea a doua a TP. Trecerea la Repriză este subliniată și de indicația de tempo *poco allargando* și nuanțele f și crescendo cu expresia *sonoramente*. Formal, ea prezintă o construcție sintetică cu funcție tranzitorie în două faze.

Repriza dinamică, *C-dur*, își anunță apariția printr-o sonoritate la ff a frazei incipiente a TP, care acum este interpretată în octave de către vioara II și violă în registrul grav. O notă de lumină aduce frazei incipiente o altă melodie suprapusă peste ea. Începutul Reprizei coincide cu momentul culminației mișcării, de un caracter orchestral.

TP, deși păstrează aceeași structură bipartită, față de Expoziție, este redusă, deoarece nu se repetă propoziția a doua din prima perioadă. Complementul cadențat, repetat de trei ori este marcat de o inflexiune în dominantă tonalității *a-moll*. O altă cadență a tonalității *a-moll* încheie prima perioadă în *e-moll*. Partea a doua, b , a TP, *d-moll*, la fel, este redusă, conținutul ei rezumându-se la doar șase măsuri (în Expoziție numără 16 măsuri). O mică schimbare are loc în planul instrumentării: salturile descendente la intervalul de cvintă (Expoziție, partida viorii I), în Repriză trec în partida violei, la intervalul de octavă. Mica repriză încheie TP în *A-dur*.

TS, *A-dur*, susținută la început de pedala tonicii, păstrează același număr de măsuri, aceeași structură. La sfârșit are loc o inflexiune în tonalitatea *C-dur* în care va suna Concluzia (redușă cu 4 măsuri comparativ cu expoziția), aducând și producând anumite schimbări în instrumentația vocilor extreme.

Coda, alcătuită din trei secțiuni ce prezintă fragmente-reminiscente neterminate din diferite fraze din TP, se percepe ca o sinteză a acestora, creând un arc ce leagă începutul și sfârșitul părții. Discursul muzical al *Piacevole* se încheie cu anumite semne de întrebare, lăsând o senzație de suspans.

Partea III, *Finale*, se distinge prin complexitatea imaginilor încorporate într-un conținut „ce combină caracterele unui *scherzo* și a unei mișcări finale” [1, p. 177]. Aceste trăsături de o energie vivace, cu aplicarea diferitor procedee de tratare a fluxului tematic, și-au găsit expresia într-o formă de sonată cu repriză în oglindă.

O trăsătură specifică pentru întreaga mișcare o constituie contrastul, prezent atât în caracterul temelor cât și în interiorul lor, putând fi deslușit și în construcția elementelor tematice. Expoziția conține două teme contrastante: TP strălucitoare și animată, și TS purtând indicația *dolce* [4, p. 187].

TP, la rândul ei, include elemente contrastante, fiind expusă în formă tripartită mică: **ada**¹. Prima construcție, **a**, prezintă o perioadă mică, alcătuită din trei propoziții contrastante **abc**: propoziția **a** este

1 Denumirea părții din mijloc (**d**) se explică prin faptul că, prima perioadă conține trei propoziții cu material diferit **abc**.

alcătuită din două elemente tematice construite pe principiul dialogului, în caracter de fanfară; la baza propoziției **b** se află un alt element tematic, expus în trei fraze identice, de un caracter *brillante*; propoziția **c**, asociată cu un element tematic nou, reprezintă o sinteză a materialului tematic expus anterior.

Tematismul secțiunii mediane include o nouă temă **d**, sincopată, considerată, în opinia criticului muzical H. Colles, „nu chiar interesantă în sine, dar cu efect, datorită acompaniamentului semnificativ, derivat din materialul precedent” [2, p. 338]. Tema **d** prezintă în sine crâmpie dintr-un dans, materialul intonativ al căruia se bazează pe secvențe melodizate *C-a*, *F-d*, *E-e*. Tema **d** este scrisă în formă de perioadă din trei propoziții: **d** + **a**₁ + **d**; în calitate de factor unificator între ele revine fraza incipientă **a**, ca un refren, *e-moll*, ceea ce îi atribuie TP trăsături de rondo.

Repriza formei tripartite începe cu elementul tematic **b** la vioara I, susținută de restul vocilor prin duratele doimilor, cu excepția violei, în aceeași tonalitate *e-moll*. Dezvoltarea acestui element ajunge la apogeul *ff*, subliniind mișcarea rotativă în unisonul octavelor *tutti* prin sonoritatea în caracter *brillante*.

O scurtă construcție de legătură comportă același material tematic al secvențelor melodice. De astă dată, în toate vocile, cu excepția violoncelului, se observă o individualizare a discursului muzical, marcat de accente frecvente pe timpii slabi. Aceleași secvențe melodice în partida viorii I duc într-o mișcare ascendentă către propoziția **a**.

Revenirea propoziției **a**, *e-moll*, poate fi privită și în calitate de refren, și în calitate de ancadrament al TP. Se creează același principiu de dialog între elemente, elementul 2 fiind interpretat de către viori. Sfârșitul frazei este marcat de tonica *e-moll*. Această succesiune, repetându-se de două ori, poate fi considerată zonă cadentă.

Puntea este o construcție în care fraza armonică, bazată pe succesiuni eliptice, în partida viorii II, violei și violoncelului alternează cu fraza melodică a viorii I, ce prezintă varianta figurată a VII₉. În materialul tematic al punții se aud intonațiile întrebării, răspunsul fiind dat de TS.

Scrisă în formă bipartită mică cu construcție în oglindă: **e f** + **f**₁ **e**₁, TS, *A-dur*, marchează apariția unei imagini lirice, pregătită de punte. Prima secțiune reprezintă o perioadă, alcătuită din două propoziții contrastante, implicând, la fel ca și în TP, contrastul de gen: propoziția antecedentă, **e**, comportă trăsături de cântec; propoziția consecventă, **f**, este bazată pe elementul dansant în ritm sincopat. Cea de-a doua perioadă aduce o schimbare de factură și mutarea cu locul a celor două propoziții.

Concluzia reprezintă o construcție bazată pe succesiuni eliptice ale septacordurilor micșorate, expuse figurat și construite ca imitații pe materialul tematic din prima propoziție a TS. Această succesiune duce drept la dominantă tonalității *A-dur*, afirmând tonalitatea TS.

În tratare întreg materialul expus anterior se supune unei dezvoltări tematice prin utilizarea diferitelor procedee, precum imitația canonică, *fugato*, elaborarea motivică, confruntările temelor. Tratarea se împarte pe faze, marcând mai multe etape ale dezvoltării. Fiecare fază prelucrează un anumit material tematic sau dezvoltă concomitent două, uneori și trei elemente. O trăsătură distinctă a acestei Tratare constă în dezvoltarea pe parcurs a materialului cu schimbul frecvent de imagini.

Repriza inversată începe cu TS în *C-dur*. Având aceeași structură în oglindă, la fel ca în Expoziție, **e f** + **f**₁ **e**₁, TS comportă, totuși, unele modificări, fiind acum lărgită. Schimbările de factură, modul de realizare a materialului muzical permit aprecierea acestei reprize ca repriză dinamică. Dezvoltarea ce duce la *ff* este marcată de intervenția accentuată a sincopei la începutul TS (în locul pătrimii cu punct), care scoate în evidență expresivitatea monumentală a acesteia.

Stingerea dreptată a sonorității conduce spre apariția primei propoziții, **a**, din TP, care, de asemenea, prezintă acum o construcție în oglindă, debutând cu elementul tematic 2a, alcătuit din figurile șaisprezecimilor. Aceste figuri, de fapt, pregătesc elementul tematic 1a în tonalitatea de bază *e-moll*, care nu ezită să-și facă apariția, printr-o schimbare de factură. În același caracter *risoluto*, pentru momentul de început, factura TP acum este îmbogățită cu acordurile *pizzicato* ale viorilor. Dezvoltarea secvențială a motivelor în ascendență la corzile grave, replicate de motivele interogative ale viorilor duce la apariția propoziției **b** din prima parte a TP. Propoziția **b** din prima parte a TP, *e-moll*, comportă

unele schimbări față de Expoziție. Aceste schimbări se observă în plan de factură și cel al dezvoltării tonale. Figurile șaisprezecimilor și optimilor, întrerupte de pauze în acompaniamentul corzilor grave a fost semnalat în Expoziție, dar supus unei elaborări în Tratare. Acum doar un fragment amintește de prezența sa în repriză.

Și, în final, dezvoltarea creată de această instabilitate duce la lărgirea propoziției a doua, **b**. Pasajele șaisprezecimilor la vioara I și violă, armonia figurată a violoncelului sunt reluate de toate vocile, care duc într-un final la apogeul dezvoltării.

Un pasaj al șaisprezecimilor în octavele registrului grav anunță pregătirea unei succesiuni eliptice, formată din acorduri micșorate. Prezintă și în Expoziție cu aceeași funcție de tranziție, această succesiune duce spre începutul Codei.

Coda amplă are „un caracter de travaliu tematic, aducând reelaborarea materialului. Prin aceasta se creează noțiunea de elaborare conclusivă” [5]. Aplicarea diverselor procedee ale dezvoltării, precum supra-punerile elementelor din TP și TS, confruntarea lor ia amploare într-un caracter monumental orchestral.

În ceea ce privește trăsăturile stilistice și de gen ale Cvartetului, se observă o sinteză de surse, ce-și au originea în: a) figurile muzical-retorice ale barocului; b) cântarea vocală de tip *arioso*; c) muzica de dans, atât academică cât și ambientală; d) muzica diferitor epoci: baroc, romantism; e) muzica tradițională engleză.

Încadrarea în tiparele formei de sonată în toate cele trei părți permite o elaborare măiestrită și diversă a materialului muzical. O trăsătură caracteristică pentru expozițiile formei de sonată constă în structura TP. Toate TP din acest Cvartet sunt scrise în forme bipartite sau tripartite simple, ale căror perioade sunt alcătuite din trei propoziții cu mai multe elemente tematice. TS lirice, din contra, au o construcție laconică, în limita unui singur element tematic, expus frecvent într-o frază. Materialul tematic al TS se bazează fie pe figurații armonice ale septacordurilor micșorate, care apoi se supun prelucrării secvențiale (părțile I, II, III), uneori derivând din materialul TP (partea II). Adesea, TS încep cu armonia subdominantei care coincide cu tonica tonalității de bază, astfel, contrastul tonal al celor două teme (TP și TS) fiind atenuat.

Toate aceste calități sunt înveșmântate într-o factură, realizată la nivelul celei orchestrale.

Cvartetul de coarde op.83 prezintă o viziune profund subiectivă a lui Elgar asupra unor evenimente din viață, care l-au marcat adânc. În cele trei mișcări ale ciclului se înscriu idei, sentimente, trăiri și emoții provocate de anumite evenimente și reflectate nemijlocit în muzică: în TP din partea I se fac auzite ecourile războiului, iar în factura TS se simte o nostalgie după muzica ambientă a *Bras band*-urilor engleze de altădată; partea II este un *intermezzo* care ne cufundă în amintirile plăcute ale trecutului; finalul glorifică frumusețea vieții în pofida tuturor dificultăților ei.

În contextul celor expuse, se poate de concluzionat că *Cvartetul* de Elgar prezintă o panoramă amplă a problemelor legate de situația muzicii în contemporaneitate, putând fi comparat cu o „prelegere în sunete”¹.

Referințe bibliografice

1. MCVEAGH, D. *Elgar the Music Maker*. Woodbridge: The Boydell Press, 2007.
2. COLLES, H.C. Elgar's String Quartet. In: *The Musical Times* 60 (1919).
3. *Description by Wayne Reisig*. [Accesat 05.10.2016]. Disponibil: <http://www.allmusic.com/composition/string-quartet-in-e-minor-op-83-mc0002363209>
4. NEWBOULD, B. Never Done Before: Elgar's Other Enigma. In: *Music & Letters*. Vol. 77, No. 2 (May, 1996). London: Oxford University Press.
5. ХОЛОПОВА, В. *Формы музыкальных произведений*. Учебное пособие. 2-ое издание, испр. Спб.: Лань, 2001.
6. [Online]. [Accesat 04.10.2016]. Disponibil: http://decid.amgd.ro/dima/index.php/Forme_muzicale
7. MCVEAGH, D. Elgar, Sir Edward. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. VI. London: Oxford University Press, 1980.

1 „Între anii 1905-1906 Elgar s-a alăturat cadrelor didactice de la Universitatea din Birmingham, susținând prelegeri despre starea muzicii britanice din acel timp. Toată viața sa el a detestat lumea comerțului muzical, având o opinie proastă despre gusturile publicului britanic. El a permis ca aceste sentimente să fie văzute în prelegerile sale...” [7, p. 117].