

Analiza muzyczna Sonaty wiolonczelowej a-moll Edwarda Griega

- Sonata wiolonczelowa a-moll op. 36 uważana jest za największe dzieło kameralne E. Griega
- skomponowana została w 1882 r. dla brata kompozytora, Jana, wiolonczelisty-amatora
- utwór reprezentuje formę cykliczną, składającą się z trzech, skontrastowanych agogicznie części:

I cz. - Allegro agitato

II cz. - Andante molto tranquillo

III cz. - Allegro. Allegro molto e marcato

- na przestrzeni całego dzieła odznacza się - charakterystyczne dla tego typu muzyki kameralnej - równorzędne traktowanie obu instrumentów (na pewnych odcinkach pierwszoplanową partię prezentuje wiolonczela, na innych fortepian, instrumenty często korespondują muzycznie ze sobą, dialogują, a nawet prowadzą krótkie imitacje)

I cz. - Allegro agitato

- reprezentuje formę allegro sonatowego, którego podstawę stanowią dwa skontrastowane wyrazowo i tonalnie tematy (T1, T2)

Ekspozycja

- rozpoczyna się dwukrotną prezentacją T1: przez wiolonczelę z akompaniamentem fortepianu (t. 2-25), poprzedzoną jednotaktowym, spójnym z dalszym przebiegiem wstępem (t.1), oraz przez fortepian z towarzyszeniem wiolonczeli (t. 26-43)
- oba ukazania T1 wykazują względem siebie wiele analogii, które dotyczą przede wszystkim jego ogólnych cech, takich jak:
 - tonacja a-moll
 - dramatyczny charakter (określenie interpretacyjne „agitato” przy słowie „allegro”)
 - konstrukcja oparta na powtarzaniu w formie zvariantowanej wyjściowej frazy muzycznej (t. 2-3)
 - okresowa zasada kształtowania
- widoczne są jednak liczne różnice w ujęciu przedmiotowego materiału
- wynikają one przede wszystkim ze specyfiki konkretnego środka wykonawczego: jego skali, brzmienia i możliwości wykonawczych, a więc dotyczą kwestii czysto brzmieniowych
- o ile pierwsze ukazanie T1 opiera się na jasnym rozbiciu materiału na dwie warstwy: prowadzoną przez wiolonczelę melodię główną i nadający przebiegowi płynności i ekspresyjnego charakteru figuracyjny akompaniament harmoniczny instrumentu klawiszowego, o tyle przy drugiej prezentacji T1 kompozytor wykorzystuje specyficzne cechy faktury fortepianowej: wieloskładnikowe pionowe akordy, których najwyższe dźwięki tworzą melodię główną, szeroki ambitus oraz pełen wolumen brzmienia
- pewne odstępstwa widoczne są także na gruncie formalnym

- pierwsze ukazanie T1 ujęte zostało w ramy wielkiego, symetrycznego, odpowiadającego okresu muzycznego (poprzednik: t. 2-9, następnik: t. 10-17), rozszerzonego zewnętrznio o ośmiotaktowe zdanie muzyczne o charakterze kadencyjnym (t.18-25)
- przy drugiej prezentacji T1 zmianie ulega odcinek kończący okres muzyczny, w którym wykorzystana zostaje oparta na początkowej frazie następnika progresja wznosząca, tak w partii fortepianu (t. 37-40), jak i wiolonczeli (41-43), powodująca zachwianie obecnej dotychczas symetrii
- po dwukrotnej prezentacji T1 kompozytor nie wprowadza – zgodnie z tradycyjnym ujęciem allegro sonatowego – łącznika wewnątrztematycznego, lecz odcinek muzycznie zamykający ten fragment kompozycji (t. 44-59)
- nie eksponuje on nowego materiału, lecz bazuje na wykorzystywanej bezpośrednio przed nim frazie z następnika T1
- jego główną ideą jest stopniowe niwelowanie napięcia muzycznego
- osiągane jest ono poprzez powtarzanie tego samego materiału w coraz niższych rejestrach, z zastosowaniem redukcji wolumenu brzmienia, elizji (ograniczanie frazy jedynie do początkowego motywu) i spowalniania ruchu rytmicznego (rodzaj augmentacji w t. 52-53 i 54-55), aż do „zamierania” muzycznego (określenie interpretacyjne „morendo” w t. 57) i wyraźnej cezury w postaci pauzy generalnej (t. 59) między tym a kolejnym fragmentem kompozycji
- nie rozpoczyna się on od razu prezentacją T2
- kompozytor raz jeszcze cytuje początkową frazę następnika T1 w formie zaugmentowanej, akordowej, homorytmicznej i wyrazowo statycznej (t. 60-67)
- prezentowana jest ona w partii fortepianu, a jej ukształtowanie stanowić będzie zapowiedź wykorzystywanych w dalszym przebiegu partii tego instrumentu środków muzycznych, w szczególności długonutowych, rozwiązywanych najbliższą drogą wieloskładnikowych współbrzmień
- do ogólnych cech T2 zaliczyć należy:
 - tonację C-dur (durowa paralela tonacji zasadniczej a-moll)
 - kantylenowy charakter
 - budowa okresowa
- podobnie jak w przypadku T1, także T2 prezentowany jest dwukrotnie: przez wiolonczelę z akompaniamentem fortepianu (t. 68-83) oraz przez fortepian z towarzyszeniem wiolonczeli (t. 84-95)
- oba te ujęcia T2 różnią się przede wszystkim typem wykorzystanego akompaniamentu: akordowy, statyczny przy prezentacji linii melodycznej przez wiolonczelę i płynny, przypominający arpeggia przy eksponowaniu głównego materiału przez fortepian
- charakterystycznym zjawiskiem jest występująca między głosem wiolonczeli, a partią prawej ręki fortepianu bimelodyka (t. 84-95)
- wiolonczela nie podkreśla już bowiem – jak w analogicznym fragmencie z t. 26-43 - jedynie znaczących składników funkcji harmoniczych, lecz prowadzi niezależną względem fortepianu linię melodyczną, tworząc jednocześnie względem niej rodzaj kontrapunktu

- jej struktura jest jednocześnie tak pomyślana, aby wypełniać dłużej trzymane, statyczne dźwięki partii fortepianu, a tym samym nadać przebiegowi muzycznemu większą płynność
- pierwsze ukazanie T2 ujęte jest w ramy okresu wielkiego, symetrycznego, odpowiadającego (poprzednik: t. 68-75, następnik: t. 76-83)
- stanowi to punkt wyjścia dla jego drugiej prezentacji (poprzednik: t.83-91), jednak po początkowych taktach następnika (t.92-95) rozpoczyna się rozbudowany odcinek oparty na opadającym (t. 96 – 103) i wznoszącym (t. 104-115) przebiegu progresywnym
- między partią wiolonczeli a partią prawej ręki fortepianu nadal widoczna jest bimełodyka, przy czym - co charakterystyczne - obie poruszają się względem siebie w ruchu przeciwnym
- oba powyższe środki, jak również sukcesywnie rosnąca dynamika i ościnatowe powtarzanie czołowego motywu T2 (t. 115-123) wykorzystane zostały w celu zbudowania napięcia, osiągającego swoje apogeum i do razu zniwelowanego na początku kolejnego, ostatniego odcinka ekspozycji
- jest nim epilog (t. 124-156), który poprzez zastosowane na jego przestrzeni środki muzyczne ma charakter wieńczący pierwsze ogniwo omawianego allegro sonatowego
- następuje w nim intensyfikacja ruchu muzycznego w postaci harmonicznym figuracji wiolonczeli (t.124-131), jak i fortepianu (t. 132-139) stanowiących tło dla eksponowanego w innych głosach czoła T2, jak również zagęszczenie faktury i wzmocnienie wolumenu brzmienia w ostatnich taktach partii fortepianu (t.140-152), opartych na ukazanej wcześniej kontrapunktującej frazie wiolonczeli (t. 84-87)

Przetworzenie

- w przetworzeniu kompozytor wykorzystuje materiał obu tematów, który w takim samym stopniu poddaje pracy tematycznej
- rozpoczyna od T2, przez co osiąga pewnego rodzaju ciągłość z poprzedzającą to ogniwo ekspozycją
- materiał ten ukazany jest w postaci nawiązującej do tej z t. 84-91, początkowo w tonacji c-moll (t. 157 – 172), a następnie – za pomocą zabiegu progresywnego – w es-moll (173-188)
- w dalszym przebiegu widoczne jest dążenie do budowania coraz większego napięcia, osiąganego za pomocą wzmaganie motoryczności (ruchliwe przebiegi ósemkowe o dużym ambitusie: t. 189 – 197) i wolumenu brzmienia (rozbudowane, repetytywne współbrzmienia: t.189-204) w partii fortepianu
- w sposób płynny kompozytor przechodzi do T1 (t. 205-212), kontynuując dążenie do wyrazowej kulminacji za pomocą analogicznych środków muzycznych, osiąganego na przestrzeni t. 213-222
- zostaje ona natychmiastowo zniwelowana na przestrzeni ostatniego odcinka przetworzenia (t. 223-255)
- na jego gruncie po raz kolejny budowane jest napięcie w oparciu o materiał T1 eksponowany na tle figuracyjnych przebiegów skrzypiec (t. 224-239), jak również fortepianu (t. 240-255), dążące bezpośrednio do kolejnego ogniwa - reprzyzy

Reprzyza

- wykazuje ścisłe analogie z ekspozycją

- rozpoczyna się ukazaniem T1 (t. 256-289), jednakże w formie wyraźnie skróconej
- pominięty został przez kompozytora pierwszy, 43-taktowy odcinek, a więc wstępna prezentacja tematu przez wiolonczelę z towarzyszeniem fortepianu
- po T1 pojawia się materiał T2 (t. 290-390), a jego dalszy, nawiązujący ściśle do analogicznego odcinka z ekspozycji rozwój zostaje rozbudowany o dodatkowe 20 taktów (t. 370-390)
- allegro sonatowe kończy koda (t. 391-447), bazująca na materiale T1, a w zakresie środków muzycznych wykorzystująca stopniowe zagęszczanie faktury, wzmaganie ruchu, przebiegi progresyjne, a także technikę imitacyjną (t. 423-438)

cz. II – Andante molto tranquillo

- podstawą tej części jest materiał muzyczny, którego schemat formalny można ująć jako: ab
- pojawia się on trzykrotnie w różnym ujęciu muzycznym, co może wykazywać pewne pokrewieństwo z formą wariacyjną
- sprzyja to jasnemu podziałowi części na trzy wewnętrzne odcinki
- w zakresie procesu energetycznego część ta wykazuje formę sinusoidy: napięcie stopniowo rośnie na przestrzeni odcinka I, osiąga apogeum w odcinku II, zaś w ostatnim powraca do wyjściowego poziomu energetycznego

I odcinek

- częśćka „a” ukazana jest dwukrotnie: przez fortepian solo (t.1-8) oraz przez wiolonczelę z towarzyszeniem fortepianu (t. 9-16)
- opiera się ona na melodyce kantylenowej, rytmice miarowej, zaś jej rys muzyczny wykazuje pewne analogię względem T1 z I części utworu (repetycja pierwszego dźwięku oraz grupa ósemkowa oparta na ruchu sekundowym - w tym ujęciu w kierunku opadającym)
- częśćka ta ujęta jest w ramy okresu małego, symetrycznego i odpowiadającego wariacyjnie (poprzednik: t.1-4, następnik: t.5-8) i taka budowa zachowana zostaje przy kolejnym jej ukazaniu (poprzednik: t.9-12, następnik: t.13-16)
- zarówno przy pierwszym, jak o drugim ujęciu ważną rolę odgrywa aspekt harmoniczny, podkreślany pionami akordowymi, których wieloskładnikowa budowa wymaga zastosowania artykulacji arpeggio
- częśćka „b” (t. 17-29) odznacza się innym typem ukształtowania
- jej głównym założeniem jest eksponowanie podstawowej frazy (t.17) w różnych rejestrach fortepianu, jak również w partii wiolonczeli, przez co częśćka ta odznacza się wewnętrzną izomorfią, a pod względem zasady kształtowania - ewolucjonizmem
- nadal istotną rolę odgrywa element harmoniczny, który na przestrzeni przedmiotowego odcinka przyjmuje postać repetytowanych akordów

II odcinek

- na jego przestrzeni kontynuowane są i jeszcze bardziej rozwijane założenia i środki z bezpośrednio poprzedzającej go części „b”
- odcinek ten stanowi jednocześnie moment kulminacyjny w rozwoju całej części
- z części „a” wykorzystywany jest jedynie jej podstawowy, inicjalny motyw prezentowany naprzemiennie w partii wiolonczeli i fortepianu, jak również przenoszony progresywnie do różnych centrów tonalnych (t.30-44)
- jeszcze bardziej wzmacnia się ruch akordowy, obejmujący współbrzmienia o szerokim ambitusie
- muzyczną kulminację odcinek ten osiąga na przestrzeni części „b” (t. 45-48), w której następuje rozwarstwienie partii fortepianu na dwa, bardzo aktywne plany brzmieniowe (t.45-46) oraz jeszcze pełniejsze w brzmieniu struktury wertykalne (t. 47-48)

III odcinek

- stanowi wyrazowy kontrast względem poprzedniego odcinka
- następuje w nim uspokojenie, wygaszenie napięcia muzycznego
- materiał części „a” zainicjowany zostaje w tempie adagio (t. 50-51), po czym już w tempie właściwym prezentowany jest w partii wiolonczeli na tle wertykalnych i linearnych przebiegów harmonicznym fortepianu (t.52-63)
- te ostatnie spajają wewnętrznie omawiany odcinek, gdyż występują również na przestrzeni odcinka „b” (t. 64-74)

III cz. – Allegro. Allegro molto e marcato

- część ta reprezentuje poprzedzoną wstępem formę allegro sonatowego, z dwoma kontrastującymi wyrazowo i tonalnie tematami (T1, T2)

Wstęp

- rozpoczyna ostatnie ogniwo kompozycji (t. 1-20)
- jest strukturą niezależną względem dalszego przebiegu, tak pod względem formalnym (pauza generalna przedłużona fermatą wprowadza wyraźną cezurę), jak pod względem czysto muzycznym (nie wykazuje powiązań względem dalszego przebiegu kompozycji, a nawet wyraźnie z nim kontrastuje)
- odznacza się bardzo swoistą postacią melorytmiczną i brzmieniową
- prezentowany jest przez monofonicznie przez wiolonczelę, a jego materiał brzmi jak cytat prostej melodii ludowej opartej na specyficznej odmianie skali

Ekspozycja

- rozpoczyna się odcinkiem muzycznym (t. 21-70), na przestrzeni którego eksponowany jest T1
- odznacza się on:

- tonacją a-moll
 - dynamicznym, prężnym charakterem, przywołującym na myśl galop
 - melodyką figuracyjną opartą na rozłożonych, falujących pod względem kierunku akordach
 - ostinatową rytmiką, której podstawową jednostką jest schemat: ósemka – dwie szesnastki
 - miarowym akompaniamentem fortepianu
- materiał kształtowany jest w oparciu o zasadę ewolucjonizmu muzycznego, którego punktem wyjścia jest inicjalna fraza T1 (t. 23-26)
- główną ideą tego fragmentu kompozycji jest jeszcze wyraźniejsza niż dotychczas korespondencja muzyczna między wiolonczelą a fortepianem
 - materiał podzielony jest na mniejsze lub większe schematy muzyczne (1-,2-,4- taktowe), które eksponowane są naprzemiennie w partii obu instrumentów, często z zastosowaniem progresji (t. 31-38, t. 39-54, t. 55-62)
 - całość kończy reminiscencja czołowej frazy T1 – co tworzy rodzaj klamry muzycznej – oraz akordowy zwrot kadencyjny
 - w dalszej części przebiegu pojawia się odcinek łącznikowy (t. 71-118)
 - składa się on z dwóch asymetrycznych względem siebie części, których strukturę można ująć w schemat formalny ab
 - część „a” łącznika (t. 71-102) opiera się na wyjściowym zdaniu muzycznym (t. 71-78), który wewnętrznie podzielić można na dwie kontrastujące muzycznie frazy:
 - statyczną, homofoniczną, o ukształtowaniu harmonicznym zarówno w partii prawej (wertykalne współbrzmienia), jak i lewej (linearne pochody pasażowe) ręki (t. 71-74)
 - ruchliwą, monofoniczną, opartą na jednotaktowym, przenoszonym progresywnie motywie (t. 75-78)
 - powtórzenie wyżej omówionego zdania przez wiolonczelę z towarzyszeniem fortepianu (t. 79-86), tworzy w konsekwencji okres wielki, symetryczny, odpowiadający wariacyjnie, który po ukazaniu w tonacji C-dur przeniesiony jest za pomocą progresji do tonacji d-moll (t. 87-102)
 - bezpośrednio z częścią „a” zestawiona jest część „b” łącznika (t. 103 – 118)
 - stoi ona w wyraźnej opozycji względem poprzedzającego ją materiału, wprowadzając zupełnie nowy, kantylenowy charakter
 - jej podstawą jest zdanie muzyczne (t. 103-110), w którym w zakresie fakturalnym widoczny jest jasny podział na dwie warstwy brzmieniowe: melodię główną i statyczny akordowy akompaniament, zwieńczony oktawowym, opadającym pochodem pasażowym
 - podobnie, jak w przypadku części „a” łącznika, materiał ten powtórzony jest przez wiolonczelę z akompaniamentem fortepianu, tworząc okres wielki, symetryczny odpowiadający
 - głównym zadaniem części „b” łącznika jest uspokojenie dynamicznego dotychczas przebiegu i muzyczne przygotowanie do wprowadzenia T2
 - do głównych cech T2 należy:
 - tonacja C-dur

- kantylenowy, śpiewny charakter
- pokrewieństwo w zakresie cech melorytmicznych z T1, co przejawia się w analogicznym, falującym ruchu pasażowym oraz zaugmentowanym schemacie rytmicznym (zamiast nastęstwa: ósemka – dwie szesnastki pojawia się zwrot ćwierćnuta – dwie ósemki)
- okresowa zasada kształtowania
- T2 prezentowany jest dwukrotnie: przez fortepian z incydentalnym wspomaganie harmonicznym wiolonczeli (t. 119-150) oraz przez wiolonczelę ze statycznym, akordowym akompaniamentem fortepianu (151–190)
- oba ujęcia materiału nie wykazują względem siebie istotnych różnic, tak w zakresie formalnym, jak pod względem użytych środków muzycznych
- ekspozycję kończy epilog (t. 191-230)
- w przewadze wykorzystuje on inicjalny motyw cząstki „b” łącznika w postaci pierwotnej (t. 191-192), zaugmentowanej (t.195-198), z repetytowanym ostatnim zwrotem interwałowym (t. 211-214), na bazie którego prowadzona jest korespondencja motywiczną między instrumentami (t. 219-222) oraz opiera się ostatnie zdanie kadencyjne (t.223-230)
- epilog, ze względu na swoje miejsce w ekspozycji ma zakończyłowy, stąd widoczna jest na jego przestrzeni intensyfikacja ruchu melorytmicznego

Przetworzenie

- można wyróżnić w nim trzy główne fazy przebiegu:

I faza

- obejmuje dwukrotne (t. 231-275, t. 276-320) ukazanie rozbudowanej, polimorficznej struktury muzycznej, opierającej się na czterech wewnętrznych odcinkach:
 - rozpoczyna się powtórzeniem ostatniego zdania epilogu (t. 231-237); jest to stosunkowo często stosowany na gruncie allegro sonatowego zabieg muzyczny, mający za zadanie połączyć w sposób płynny dwa pierwsze ogniwa tej formy
 - po nim kompozytor wprowadza reminiscencję początkowego zwrotu T1 (t.239-240), augmentując go (t. 241-242) oraz ograniczając do ostatniego, powtarzanego kilkakrotnie zwrotu interwałowego (t. 243-246)
 - następnie ukazany jest inicjalny materiał cząstki „b” łącznika, który od razu podlega ewolucyjnemu kształtowaniu (t.247-262)
 - fazę zamyka raz jeszcze zacytowany materiał cząstki „b” łącznika, tym razem w niezmienionym, pełnym kształcie muzycznym (t. 264-275)

II faza

- opiera się na materiale T2, rozszerzonym zewnętrznie poprzez zastosowanie trzykrotnego powtórzenia ostatniego zwrotu interwałowego (t.321-334)
- powtórzony jest on raz jeszcze z zastosowaniem progresji modulującej z tonacji as-moll do fis-moll (t. 335-348)

III faza

- jest strukturą najbardziej rozbudowaną, izomorficzną, jednocześnie zamykającą przetworzenie (t. 349-467)
- w całości eksponuje falujący, pasażowy motyw inicjalny T2, powtarzany w wersji pierwotnej, jak również ze zmianami melodycznymi przy zachowanym następstwie rytmicznym: ćwierćnuta-dwie ósemki
- rozdysponowany jest on między partię fortepianu i wiolonczeli i w takim układzie konsekwentnie przeprowadzany w oparciu o ruch progresyjny do różnych centrów tonalnych

Repryza

- wykazuje ściśle analogie względem ekspozycji
- wykorzystuje nawet materiał wstępu (t.467-511), ukazany tym razem w formie znacznie rozbudowanej tak formalnie (rozszerzenie zewnętrzne materiału) jak brzmieniowo (akompaniament harmoniczny fortepianu)
- kolejno pojawiają się:
 - T1 (t. 512–567) w tonacji a-moll
 - łącznik (t. 568-612)
 - T2 (t. 615-687) w tonacji A-dur
 - epilog (t.688-751)
- repryzę, a tym samym całą kompozycję wieńczy koda (t.752-828)
- eksponuje ona materiał ze zdania kadencyjnego epilogu w postaci zasadniczej, jak również w inwersji (t. 752-767 – w partii wiolonczeli, t. 768 – 783 w partii fortepianu), po czym wprowadza reminiscencje części „b” łącznika (t. 784-800) oraz wstępu (t. 808-828)