

Analiza muzyczna Sonaty wiolonczelowej C-dur op. 119 Sergiusza Prokofiewa

Wstęp

Sonata wiolonczelowa C-dur op. 119 Sergiusza Prokofiewa jest kompozycją bardzo zróżnicowaną wewnątrz. Na jej przestrzeni widoczna jest wyraźna synteza kilku nurtów muzycznych, co stanowi jednocześnie dowód na polistylistyczność twórczości kompozytora. W dziele tym zaznaczają się przede wszystkim cechy neoklasyczne i folklorystyczne, połączone z typowo XX-wiecznymi rozwiązaniami muzycznymi.

Nawiązania do tradycji widoczne są na wielu płaszczyznach. Z typowo zewnętrznych właściwości należy wskazać już samo nazwanie kompozycji „sonatą”, czyli jednym z tzw. gatunków zastanych, którego korzenie sięgają końcowej fazy renesansu, rozwijanego w baroku, klasycyzmie i XIX-wieku oraz ujęcie go w tradycyjny 3-częściowy układ. Na przestrzeni dzieła zaznaczają się również takie cechy jak: nawiązanie w kolejnych ustępach do ubiegłowiecznych wzorów architektonicznych, kształtowanie materiału muzycznego w oparciu o budowę okresową z podziałem na motywy, frazy i zdania muzyczne, osadzenie go w systemie funkcyjnym dur-moll, klasyczny podział na dwa plany brzmieniowe, liryzm, wykorzystanie faktury polifonicznej oraz ogólna klarowność brzmienia.

Prokofiew, jako przedstawiciel XX-wiecznej rosyjskiej szkoły narodowej, kontynuującej założenia Potężnej Gromadki, nie pozbawił również przedmiotowej Sonaty elementów folklorystycznych. Choć trudno doszukiwać się tu cytatów pieśni ludowych, cerkiewnych czy stylizacji tańców narodowych, określone części utworu odznaczają się typowo rosyjskim kolorytem, głównie poprzez wykorzystywanie odpowiedniej skali, formuł melicznych oraz specyficzne operowanie rytmiką.

Nowatorskie cechy języka muzycznego kompozytora dotyczą szczególnie elementu harmonicznego. W Sonacie Prokofiewa konsonans i dysonans traktowane są już niemal równoważnie, a relacje między wielodźwiękami nie są determinowane odgórnymi zasadami. Prokofiew wykorzystuje współbrzmienia o różnej morfologii, niejednokrotnie tradycyjnej, które nawarstwione na siebie tworzą struktury mocno dysonujące, zaskakujące w percepcji. Zasadą kształtowania materiału staje się często szeregowanie odcinków, koncepcja silnie obecna w muzyce XX-wieku od czasu Claude'a Debussy'ego, podobnie jak obecne w omawianym dziele zjawisko polimetrii.

Część I *Andante grave. Moderato animato*

I część Sonaty wiolonczelowej Prokofiewa, zgodnie z XVIII- i XIX-wieczną zasadą budowy cyklu sonatowego ujęta została w ramy formy sonatowej zakończonej kodą. Należy zaznaczyć jednak, że dla kompozytora, jak i dla innych twórców podejmujących w swoich dziełach założenia neoklasyczne, wykorzystany wzór architektoniczny nie stanowi szablonu, a jedynie punkt wyjścia dla stworzenia indywidualnego ukształtowania formalnego.

Ekspozycja (przedtakt do t.1-70) składa się z dwóch kontrastujących tematów, łącznika między nimi oraz epilogu. Kompozytor rozpoczyna narrację muzyczną od prezentacji kantylenowego, stonowanego wyrazowo *T1*. Realizowany jest on początkowo monofonicznie przez wiolonczelę w niskim rejestrze, w dalszym przebiegu zaś, w momentach statyki, zatrzymania toku muzycznego z towarzyszeniem fortepianu, który homorytmicznie powtarza lub nieznacznie rozwija ostatni motyw frazy muzycznej. Całość osadzona jest silnie w systemie funkcyjnym dur-moll, z wyraźną, cykliczną oscylacją wokół dźwięku dominantowego G, choć nie brakuje tu zaskakujących zwrotów interwałowych.

Łącznik międzytematyczny jest strukturą rozbudowaną, ujętą w ramy schematu *aba1* (t. 13-32). Wnosi on znaczne ożywienie muzyczne. Partia wiolonczeli odznacza się już większym ambitusem, stopniowo rozjaśnia się koloryt brzmienia instrumentu oraz następuje znaczne różnicowanie rytmiczne. Zmienia się również funkcja fortepianu. Nie pełni on już roli incydentalnego towarzyszenia, lecz przewodzi znaczącą, mocno ludową w zabarwieniu frazę muzyczną (t.13-14, t. 17-18), buduje czynnik harmoniczny łącznika oraz nadaje większej płynności przebiegowi muzycznemu. Jego wyrazowe centrum przypada na część *b* (t. 21-26), na przestrzeni której następuje silna intensyfikacja brzmienia poprzez wykorzystanie zabarwionej dysonansami faktury akordowej, wznoszącą tendencję w zakresie meliki, dynamikę forte oraz kontynuację miarowo powtarzanych współbrzmień w partii wiolonczeli w ostrej artykulacji *pizzicato*. Na przestrzeni ostatnich dwóch taktów części *a1* następuje uspokojenie toku muzycznego, w celu przygotowania do wyraźnie kontrastującej, nowej myśli tematycznej.

Materiał *T2* (t. 33-48) kompozytor prezentuje dwukrotnie (t. 33-40; t. 41-48): w klasycznym układzie dwuplanowym - melodia główna (wiolonczela) i akompaniament (fortepian) oraz z podkreśleniem równoważności obu instrumentów i ich analogicznej roli w przewodzeniu głównej myśli melodycznej. Co charakterystyczne, nie odbywa się to na zasadzie tradycyjnego dialogowania czy rozdysponowania materiału między wiolonczelę i fortepian, lecz za pomocą typowo polifonicznego środka - imitacji. Należy traktować to jako zapowiedź typu faktury, który odegra znaczną rolę w dalszym przebiegu dzieła. *T2* odznacza się na wielu płaszczyznach typową neoklasyczną stylistyką. Linia melodyczna utrzymana jest w wysokim, jasnym rejestrze i mocno

lirycznym tonie. Fortepian jako instrument towarzyszący prezentuje sukcesywno-symultaniczne struktury harmoniczne, zaś łukowy kształt ich przebiegu przypomina charakterystyczny dla romantycznej formy nokturnu rodzaj akompaniamentu. Omawiany odcinek ujęty został w dwa okresy małe, symetryczne, uzupełniające, zaś pod względem tonalnym osadzony jest w systemie funkcyjnym dur-moll (G-dur → g-moll → G-dur → E-dur).

Ekspozycję omawianej części kończy epilog. W jego przebiegu można wyodrębnić dwie fazy przebiegu. Pierwsza z nich (t. 49-55) opiera się na progresywnym i sekwencyjnym powtarzaniu nowej, lecz stylistycznie wysnutej z materiału T_2 frazy muzycznej, druga zaś (t. 56-69) ma charakter typowo reminiscencyjny. Na jej przestrzeni widoczne jest nawiązanie do części b łącznika (t. 56-59) oraz wyraźne zacytowanie czołowej figury melorytmicznej T_2 (t.62-65).

Przetworzenie (t. 71-135) opiera się na budowie wieloodcinkowej, z jasnym podziałem wewnętrznym determinowanym zmianami agogicznymi. Jest miejscem, na gruncie którego kompozytor, zgodnie z główną ideą ogniwa, dokonuje muzycznej modyfikacji obu tematów, ale także wprowadza typowo indywidualne cechy. Już w początkowych taktach ukazany zostaje zupełnie nowy materiał muzyczny (t. 71-78). Jest on strukturą szczególną w swym kształcie, gdyż jednoznacznie nawiązującą do muzyki barokowej. Przywołuje on na myśl początkowy odcinek formy fugi, na przestrzeni którego po raz pierwszy zaprezentowany zostaje temat, a następnie jego odpowiedź z towarzyszącym mu kontrapunktem. I faktycznie, w pierwszych czterech taktach wiolonczela prowadzi monofoniczny, motoryczny i ewolucyjnie kształtowany (cechy typowe dla muzyki XVII i I poł. XVIII w.) temat typu andamento, w którym można wyróżnić czoło, rozwinięcie i rozbudowaną kodę. Na przestrzeni kolejnego odcinka materiał ten ulega imitacji przez fortepian (odpowiedź realna), podczas gdy wiolonczela prezentuje niespokrewniony motywicznie z tematem kontrapunkt.

W dalszej części ogniwa (*Poco meno mosso*) przypomniany zostaje przez kompozytora materiał T_1 (t.79-89). Ukazany jest on w zupełnie nowej szacie fakturalnej. Melodii głównej towarzyszy gęsty, repetycyjny akompaniament, zbudowany ze zmieniających się najbliższą drogą wielodźwiękowych pionów akordowych, usytuowanych w oddalonych od siebie rejestrach fortepianu. Opierają się one w przewadze na tradycyjnej budowie, jednak sukcesywnie zabarwiane są dysonansami, szczególnie obiema odmianami sekundy.

Raz jeszcze, niczym refren w formie rondo, powraca otwierający przetworzenie odcinek polifoniczny (*Moderato animato*; t.90-98). Następuje w nim zamiana planów brzmieniowych, a więc temat prezentowany jest w wzmocnieniu oktawowym przez fortepian, zaś odpowiedź na tle kontrapunktu przez wiolonczelę.

Na przestrzeni kolejnego odcinka (*Andante*; t.99-112) pracy przetworzeniowej poddana zostaje główna fraza muzyczna z epilogu. Staje się ona strukturą nieco bardziej rozbudowaną i zróżnicowaną melorytmicznie, jednak elementem, na gruncie którego dostrzegalna jest największa zmiana staje się ponownie warstwa akompaniamentu. W miejsce akordowego przebiegu pojawiają się quasi-arpeggiowe pasaży, wypełniające statyczne momenty w przebiegu linii melodycznej.

Ostatnią z przetwarzanych w omawianym ogniwie myśli muzycznych jest T_2 . Jego materiał rozdysponowany zostaje między oba instrumenty, które uzyskują w obrębie tego odcinka największą dotąd równoprawność (t.112-127).

Przetworzenie kończy ósmiotaktowe zdanie muzyczne, którego materiał ze względu na swój niemelodyczny, lecz harmoniczny charakter podkreśla ten właśnie element konstrukcji muzycznej.

W reprzyzie (t.136-214) zgodnie z porządkiem zaprezentowanym w ekspozycji powraca kompozytor do obu tematów, łącznika międzytematycznego i epilogu. Nie jest to jednak mechaniczne powtórzenie każdego z materiałów. Ukazane są one w większym zagęszczeniu fakturalnym, są płynne pod względem tonalnym i ulegają nadal, choć w mniejszym stopniu pracy przetworzeniowej. Specyficznym zjawiskiem jest szersze wykorzystanie przez kompozytora środków techniki polifonicznej w postaci imitacji linii melodycznych przez oba instrumenty, a nawet inwersji całej frazy muzycznej (t.149-156). Istotnym zjawiskiem jest ponowne ukazanie i rozbudowanie przez Prokofiewa polifonicznego, „fugowanego” odcinka z przetworzenia (*Allegro moderato*; t.186-222). Jego znacząca rola w przebiegu środkowego ogniwa, jak również powrót w reprzyzie może nadawać mu cechy tematyczne. Wówczas należałoby uznać omówiony ustęp jako trzytematyczną formę sonatową.

I część Sonaty kończy dwufazowy odcinek kodalny, oparty początkowo na falujących, figuracyjnych przebiegach pasażowych (*Piu mosso*; t. 215-227), później zaś na bardziej statycznych strukturach zamykających cały ustęp (t. 227-243).

Część II *Moderato*

W II części omawianej Sonaty wiolonczelowej Prokofiewa wydają się najsilniej spośród całego cyklu oddziaływać założenia stylu neoklasycznego. Przejawia się to mniej lub bardziej intensywnie na wielu płaszczyznach muzycznych, tak w zakresie mikro- jak i makroformy.

II część Sonaty utrzymana jest w tonacji F-dur, a więc w relacji kwartowej względem tonacji wyjściowej, co pozwala uznać ten zabieg za tradycyjny, wręcz konserwatywny. Reprezentuje ona formę scherza, o czym świadczy zbudowanie przez kompozytora określonego wyrazu, pełnego muzycznego żartu, humoru, jak również ujęcie materiału muzycznego w tradycyjny dla tej formy 3-częściowy schemat architektoniczny *ABA₁*, przy czym każde z ogniw odznacza się wewnętrzną budową wieloodcinkową.

II część Sonaty rozpoczyna się sześciotaktowym, rozszerzonym zewnątrz (wprowadzenie dodatkowej formuły zakończeniowej) zdaniem muzycznym (*a*), prezentowanym niemal w całości przez partię fortepianu (t. 1-6). Zaznacza się tu wykorzystanie wielu elementów nawiązujących do założeń stylistycznych epoki klasycyzmu. Materiał ten charakteryzuje prostota muzyczna i ekonomia środków, lekkość i przejrzystość konstrukcji muzycznej. Zasadą kształtowania jest budowa okresowa, z jasnym podziałem wewnętrznym na motywy i frazy muzyczne. Melodia główna, nieskomplikowana, o wyraźnym konturze i licznych repetycjach sprowadzona została przez kompozytora na drugi plan. Wiodącą rolę odgrywa element wertykalny, harmoniczny, podkreślony ujednoczeniem rytmicznym obu warstw brzmieniowych, czyli homorytmią. Współbrzmienia opierają się ściśle na założeniach systemu funkcyjnego dur-moll, posiadają tradycyjną morfologię i zmieniane są najbliższą drogą. Ciekawym zabiegiem jest wprowadzenie przez Prokofiewa opadającej figury chromatycznej (t. 3-4), wprowadzającej do przebiegu muzycznego element humorystyczny. Podobną funkcję pełni także dodatkowa figura kadencyjna, prezentowana przez wiolonczelę pizzicato (t. 5-6). Omówiony wyżej materiał powtórzony zostaje na zasadzie wariantu muzycznego (*a₁*). Przeniesiony zostaje on o oktawę wyżej, co sprzyja kolorystycznemu rozjaśnieniu brzmienia. Aktywizacji ulega w nim ponadto partia wiolonczeli, która wspomaga i intensyfikuje przebieg muzyczny (t. 7-12).

Półtaktowy, homorytmiczny wstęp fortepianu (pierwsza część t.13) inicjuje nowy materiał muzyczny (*b*). Odznacza się on żywszym charakterem, głównie poprzez wprowadzenie bardziej ruchliwej interwałowo linii melodycznej oraz użycie drobniejszych wartości rytmicznych. Prezentowany jest on - podobnie jak w odcinku *a* - przez fortepian, tym razem jednak z rytmicznym, wręcz perkusyjnym akompaniamentem wiolonczeli (t. 14-15), bądź z jej harmonicznym towarzyszeniem (t.16-17). Także tym razem omówione zdanie muzyczne poddane zostało wariacyjnemu opracowaniu (*b₁*; przedtakt w t. 17-23). Główny materiał rozdysponowany został

między partię wiolonczeli i fortepianu, zaś w dalszym przebiegu uległ ewolucyjnemu rozwojowi muzycznemu, wysnutemu z dwóch ostatnich taktów zdania. Mimo zmiany zasady kształtowania nadal zachowana została reguła symetryczności i jasnego wewnętrznego podziału na mniejsze, zamknięte odcinki.

Muzyczne apogeum energetyczne ogniwa *A* osiągnięte zostało w kolejnym odcinku (*c*; t.25-32). Następuje w nim intensyfikacja brzmienia poprzez podkreślenie elementu harmonicznego w postaci rozłożonych, zbliżonych do arpeggiów akordów w wiolonczeli, jak i wertykalnych współbrzmień w obu płaszczyznach partii fortepianu. Podkreślone zostało to szerokim ambitusem materiału muzycznego, dynamiką forte, ostrą artykulacją staccato oraz akcentami na pierwszą część taktu. Podstawą materiału jest jednotaktowa całość muzyczna (t. 24), powtórzona dwukrotnie z przesunięciem progresyjnym w dół ruchem sekundowym. Także na przestrzeni tego odcinka odnaleźć można elementy humoru, szczególnie w ponownym ukazaniu chromatycznego, wariantowanego pochodzącego z cząstki *a* (t. 28, 32), co wpływa w pewnym zakresie na wewnętrzną spójność ogniwa *A*.

Na przestrzeni ostatnich dwóch taktów odcinka *c* (t. 33-34), poprzez wielokrotne powtarzanie prostej figury melorytmicznej i stopniową redukcję dynamiki, kompozytor osiąga wyciszenie nagromadzonego napięcia w celu wyrazowego przygotowania do powrotu wstępnego odcinka II części Sonaty. Ze względu na zastosowane na jej gruncie zmiany muzyczne należy określić ją symbolem *a2* (t. 35-40). Melodia główna ukazana została tym razem w partii wiolonczeli przy współdziałaniu melodycznym (t. 35-36) i melodyczno-harmonicznym (t. 37-39) fortepianu.

Ogniwo *A* kończy odcinek o charakterze epilogu (t. 41-49). Wykorzystany został w nim nowy materiał muzyczny o mocno atonalnym brzmieniu.

Ogniwo środkowe *B* II części Sonaty wiolonczelowej Prokofiewa, zgodnie z założeniami formy trzyczęściowej reprzyzowej wnosi wyraźny kontrast muzyczny. Kompozytor osiąga go za pomocą szeregu głównie tradycyjnych środków. Przede wszystkim dokonuje zmiany tempa na Andante oraz tonacji na B-dur. Partię przewodzącą główny materiał muzyczny na przestrzeni całego ogniwa posiada wiolonczela, zaś pod względem wyrazowym podstawą jest słodka (dookreślenie interpretacyjne *dolce*) kantylena podparta stałą artykulacją legato.

Ogniwo rozpoczyna odcinek *d* (przedtakt w t. 49 – pierwsza część t.57). Stanowi go okres mały symetryczny uzupełniający. Melodia główna odznacza się dużą różnorodnością melorytmiczną oraz szerokim ambitusem. Towarzyszy jej akompaniament fortepianu składający się z dwóch, zdecydowanie odmiennych, lecz współdziałających warstw brzmieniowych: wyższej, podkreślającej element harmoniczny w sposób linearny i opartej na continuum ósemkowym oraz niższej, stanowiącej basową podstawę harmoniczną i poruszającej się w obrębie oktawy wielkiej i kontra.

Pod względem tonalnym omówiony wyżej odcinek respektuje założenia systemu funkcyjnego dur-moll. Bezpośrednio po nim kompozytor wprowadza jego muzyczny wariant – *d1*. Odznacza się on silniejszym ładunkiem emocjonalnym, większym zagęszczeniem faktury i intensyfikacją brzmienia, co jest uzasadnione pod względem logiki rozwoju formy. Melodia główna przeniesiona została do wyższego rejestru, zaś horyzontalny akompaniament ustąpił miejsca wertykalnym, zróżnicowanym morfologicznie blokom akordowym. Materiał ten nie wykazuje ponadto stabilności tonalnej, gdyż na jego obszarze prowadzony jest proces modulacyjny.

Centralnym momentem rozwoju ogniwa *B* jest kolejny odcinek przebiegu muzycznego, czyli *e* (przedtakt w t. 66 – pierwsza część t. 71). Kształtowany jest on w oparciu o zasadę ewolucjonizmu, przy czym nie można jednoznacznie wskazać, która z melodycznych warstw muzycznych: ta prezentowana przez wiolonczelę czy fortepian jest warstwą wiodącą. Stanowią one względem siebie współdziałające ze sobą głosy kontrapunktujące, co można zdefiniować jako rodzaj polimelodyki. Rozszczepienie płaszczyzn dotyczy także w omawianym odcinku akompaniamentu. Kompozytor podzielił partię lewej ręki na dwie warstwy: długonutową podstawę basową i repetycyjne wypełnienie harmoniczne w postaci trójdzwiękowych współbrzmień. W konsekwencji uzyskana została czteropiętrowa struktura muzyczna o dużym ładunku emocjonalnym. W ostatniej fazie przebiegu (przedtakt w t.77 – druga miara t. 81) pojawia się kilkakrotnie powtórzony motyw inicjalny cząstki *c*, co nadaje temu odcinkowi charakter łącznikowy, przygotowujący do powrotu głównego materiału ogniwa.

Ponowne jego ukazanie (przedtakt w t. 81 – t.89) wykazuje zmianę w zakresie linii akompaniamentu na bardziej zróżnicowaną pod względem melodycznym i w zakresie kierunku ruchu, dlatego należy określić go jako *c2*.

Ogniwo *B* kończy czterotaktowe zdanie muzyczne o charakterze łącznika (t. 90-93), gdyż na jego przestrzeni zainicjowany zostaje w partii wiolonczeli powrót wstępnego materiału kompozycji – cząstki *a*, a dokładnie jej czołowego, repetycyjnego motywu .

Ostatnie ogniwo II części Sonaty wiolonczelowej Prokofiewa (t. 94-113) nie jest mechanicznym powtórzeniem ogniwa pierwszego, stąd należy oznaczyć je jako *A1*. Wiąże się to ze znacznym ograniczeniem jego rozmiarów. Charakteryzuje go prosta budowa *aba*, gdzie każda z cząstek ukazana została wyłącznie jeden raz, a więc bez swoich muzycznych wariantów, zaś odcinek *c* uległ całkowitej elizji. Całość kończy kilkakrotnie powtarzana formuła kadencyjna (przedtakt w t.108-113).

Część III *Allegro ma non troppo*

Ostatnia część omawianej Sonaty wiolonczelowej Prokofiewa odznacza się analogicznym ukształtowaniem formalnym jak jej środkowy ustęp, a więc budową *ABA*₁. W związku z tym, iż jest to część finałowa utworu zakończona została rozbudowanym odcinkiem kodalnym o cechach wirtuozerii instrumentalnej. W zakresie wykorzystanych środków muzycznych widoczna jest na jej przestrzeni wyraźna synteza typowo XX-wiecznego języka muzycznego kompozytora z cechami stylistycznymi muzyki epok minionych.

Ogniwo A (przedtakt do t.1-100) wykazuje budowę wielocząstkową, opartą na zasadzie szeregowania odcinków. Jego wewnętrzny podział odznacza się przy tym dużą klarownością, gdyż każdej z wyodrębnionych części kompozytor nadał inne cechy muzyczne. Ogniwo rozpoczyna utrzymany w tonacji C-dur materiał muzyczny *a* (przedtakt do t.1-8), który – podobnie jak analogiczny fragment części środkowej cyklu – odznacza się klarownym ukształtowaniem muzycznym. Melodia główna, utrzymana w tonie kantylenowym (*cantabile*), ujęta została w ramy okresu małego, symetrycznego i uzupełniającego. Oba zdania muzyczne wykazują dużą spójność pod względem zastosowanych środków. Przeważa w nich ruch ćwierćnotowy z charakterystycznym zatrzymaniem toku muzycznego w zakończeniu kolejnych fraz, jak również znacząca różnorodność interwałowa. Elementem urozmaicającym, nadającym płynność i - co ważne - zabarwiającym incydentalnie dysonansowo przebieg muzyczny jest warstwa akompaniamentu fortepianu. Opiera się ona na wielorakiej postaci strukturach, podkreślających aspekt melodyczny i harmoniczny (w ujęciu linearnym oraz wertykalnym) kompozycji. Odcinek *a* powtórzony zostaje raz jeszcze (przedtakt do t.9-17), jednak w formie zvariantowanej (*a*₁), gdyż na jego przestrzeni dostrzegalna jest zmiana centrum tonalnego na As-dur oraz równowaga między obydwoma instrumentami w przewodzeniu głównej linii melodycznej. Faktura muzyczna ulega jednocześnie zagęszczeniu, a tym samym wzrasta napięcie muzyczne, osiągając swoje apogeum w nowym odcinku muzycznym *b* (t.18-25). Jego wyrazowa intensywność uzyskana została poprzez ostinatową partię wiolonczeli, homorytmiczne ujęcie melodii głównej w partii fortepianu, formotwórczą rolę elementu harmonicznego oraz dynamikę forte. Jednocześnie sposób kształtowania materiału przywołuje związki z rosyjską muzyką ludową, jej modalnością i rytmiką. Zostają one jednak całkowicie zniwelowane w powtórzeniu omawianego odcinka (*b*₁), na przestrzeni którego melodię główną podejmuje wiolonczela, figuracyjnie uaktywnia się akompaniament fortepianu, przeprowadzony jest proces modulacyjny oraz wprowadzona polimetria. Całość nosi typowo XX-wieczne znamiona.

Dalszy fragment kompozycji (t.32-58) jest konstrukcją bardziej złożoną. Jej ukształtowanie można sprowadzić do schematu: *c c*₁ *d c*₂. Podstawą jest stanowcze i wyraziste w swoim charakterze zdanie muzyczne (t.32-34), które wydaje się ponownie nawiązywać do muzyki ludowej. Przejawia

się to przede wszystkim w powtarzalności głównej struktury melorytmicznej, obowiązującej diatoniczności, w miarowych, ostinatowych współbrzmieniach wiolonczeli oraz nucie basowej w partii akompaniamentu. Materiał ten powtórzony zostaje jeszcze trzykrotnie (t.35-38; t.39-42; t.43-46), za każdym razem jednak w odmienny sposób, przy czym głównym środkiem techniki wariacyjnej staje się tu wzmożenie czynnika rytmicznego, szczególnie w partii fortepianu. Ostatnie ukazanie zdania (t.55-58) poprzedzone jest rodzajem łącznika wewnętrznego *d*, stanowiącego rodzaj wyrazowego odprężenia. Znaczące, iż zastosowany w nim typ akompaniamentu kompozytor wykorzystał na przestrzeni kolejnego odcinka *e* (przedtakt do t.59-80). Towarzyszy on kantylenowej linii melodycznej, tym razem jednak zabarwionej dysonansowo, głównie poprzez użycie ruchu małosekundowego. Całość stanowi okres wielki, uzupełniający i asymetryczny, ze względu na zewnętrzne jego rozszerzenie (t.75-80), dążące do wygaszenia toku muzycznego za pomocą stopniowej gradacji ruchu.

Pierwsze ogniwo omawianej części Sonaty zamknięte zostało ponownym ukazaniem odcinka *a* i *a*₁, co pozwoliło kompozytorowi na uzyskanie efektu klamry muzycznej. Przeobrażeniu uległo jedynie zakończenie materiału, przyjmując rolę epilogu. Na jego przestrzeni nastąpiło zniwelowanie ekspresji muzycznej i utworzenie w pełni tonalnej kadencji.

Pomiędzy ogniwem *A* i *B* wprowadzony został czterotaktowy odcinek o charakterze łącznikowym (*Andantino*). Jego zadaniem jest wprowadzenie w nową, skontrastowaną wyrazowo narrację muzyczną. Kompozytor wykorzystał w tym celu bardzo proste środki muzyczne, jak monofonia, miarowe continuum ćwierćnutowe, dynamika piano oraz opadający kierunek linii melodycznej, zakończonej fermatą.

Właściwe ogniwo *B* (*Meno mosso*) opiera się na budowie dwufazowej, determinowanej aktywnością melodyczną wiolonczeli (t.105-114) i fortepianu (t.125-132). Podstawowa, utrzymana w tonacji F-dur myśl muzyczna omawianego fragmentu *f* rozpoczyna się wstępem fortepianu, zapowiadającym akordowy typ akompaniamentu, który w dalszym przebiegu będzie towarzyszył umieszczonej w partii wiolonczeli lirycznej linii melodycznej. Jasne, klasyczne rozwarstwienie na dwie płaszczyzny brzmieniowe, płynny, w przewadze sekundowy tok muzyczny, miarowa rytmika, proste środki harmoniczne i symetryczna budowa okresowa sprawiają, iż materiał ten pełni rolę odprężenia w stosunku do ogniwa *A*. Także drugie ujęcie tego samego materiału (*f*₁), choć ukazane za pomocą innych środków nie wnosi do omawianego fragmentu kompozycji napięcia muzycznego. Główną rolę na jego przestrzeni odgrywa fortepian prowadząc wiodącą linię melodyczną na tle stanowiących podstawę basową oktawowych dwudźwięków. Materiał ten współtworzy w sposób kontrapunktujący wiolonczela, prezentując obejmujące szeroki ambitus szesnastkowe przebiegi figuracyjne.

W obrębie ogniwa *B*, między dwoma jego fazami, pojawia się jeszcze jeden wątek muzyczny - *g* (przedtakt do t.115-124). Pod względem wyrazowym nawiązuje on ściśle do poprzedzającego go odcinka, jednak jest on kształtowany na zasadzie powtarzania analogicznej, krótkiej frazy muzycznej w innych rejonach tonalnych. Jego rola ogranicza się więc jedynie do funkcji łącznika i nie ma znaczenia muzycznego w dalszym przebiegu omawianej części kompozycji.

Na przestrzeni ostatnich taktów ogniwa *B* zastosowany został - podobnie jak w analogicznym fragmencie ogniwa *A* - rodzaj epilogu muzycznego (t.133-136), wykorzystującego elementy faktury polifonicznej w postaci imitacji inicjalnej między wiolonczelą, partią prawej i lewej ręki fortepianu.

Ostatnie ogniwo omawianej części Sonaty (*Allegro, ma non troppo*; przedtakt do t.137-220) stanowi wariant ogniwa pierwszego, choć zmiany wprowadzone na jego przestrzeni nie ingerują znacząco w jego kształt. Wiążą się one przede wszystkim z niewielką modyfikacją kolejności zestawianych ze sobą odcinków (*a - b - d - c - e*), zastosowaniem elizji oraz zwiększoną rolą czynnika rytmicznego. Ostatni z wymienionych środków szczególnie zaznacza się w kodzie Sonaty (193-220), tak w partii wiolonczeli, jak i fortepianu. Gamopochodne, obejmujące szeroki ambitus przebiegi figuracyjne zestawiane są z ujętą w postaci współbrzmień melodię. Nie jest to jednak materiał nowy, lecz reminiscencja inicjalnej frazy *T1* z I części dzieła, współtworząca z nią klamrę muzyczną.