

Sergiusz Prokofiew – I Koncert skrzypcowy D-dur op. 19

„Główną moją zasługą w życiu było zawsze poszukiwanie własnego, oryginalnego języka muzycznego. Naśladownictwo napawa mnie przerażeniem...” – tak własnymi słowami scharakteryzował własną twórczość rosyjski kompozytor Sergiusz Prokofiew (1891-1953). I nie pomylił się. W jego utworach już w pierwszych taktach łatwo uchwycić niebywale rozpoznawalny, swoisty „prokofiewowski” styl. Jest on prosty i jasny, opiera się na wyrazistej tematyce, jędrnej rytmice i przejrzystej konstrukcji. Charakterystyczne zabarwienie nadają dziełom rosyjskiego kompozytora zaskakujące i nieprzewidywalne zwroty harmoniczne, będące przejawami prokofiewowskiego humoru. W sferze wyrazu emocjonalnego określa się muzykę Prokofiewa jako żywiołową, ale i przy tym pełną antyromantycznej trzeźwości.

Choć *I Koncert fortepianowy D-dur* op. 19 powstał na przełomie lat 1916-17, to jednak długo musiał czekać na wydanie (wyciąg fortepianowy po czterech latach, partytura po siedmiu) i pierwsze wykonanie, którego dokonali 18 października 1923 w Paryżu skrzypki Marcel Darrieux z towarzyszeniem orkiestry pod batutą Sergiusza Kusewickiego. Podczas pracy nad *Koncertem* Prokofiew konsultował szczegółowo partię solową z zaprzyjaźnionym polskim skrzypkiem Pawłem Kochańskim (1887-1921), który w tamtych latach wykładał na konserwatorium w Petersburgu. Warto przypomnieć, że z grona pomnikowych postaci muzyki XX stulecia Kochański współdziałał przy powstawaniu dzieł skrzypcowych m. in. także z Igiorem Strawieńskim czy Karolem Szymanowskim. *I Koncert skrzypcowy* Prokofiewa utrzymany jest w innej estetyce, niż poprzedzające go dwa koncerty fortepianowe. Lubiący zwykle w swej muzyce symfonicznej czy fortepianowej przybierać antyromantyczne maski szorstkie, chropawe lub ironiczne – tu kompozytor operuje językiem brzmieniowym bardziej klarownym, unikając mogących zdominować partię solową masywnych brzmień i prowokujących dysonansów.

Dzieło zostało skonstruowane w oparciu o niekonwencjonalny schemat formalny. Przy zachowaniu tradycyjnej trzyustępowej architektoniki kompozytor pozamieniał spodziewany charakter kolejnych części cyklu. W miejsce typowego układu części: szybka-powolna-szybka wprowadził dokładne odwrócenie: powolna-szybka-powolna. Nastrój pierwszego, utrzymanego w formie sonatowej ogniwa (*Andantino*) został zdominowany subtelnym, delikatnym charakterem głównego tematu solowych skrzypiec. Prowadzą one wirtuozowski dialog z kameralnie traktowaną orkiestrą. Spiętrzenie napięć wnosi ustęp środkowy (*Vivacissimo*), ruchliwy i humorystyczny, uszeregowany na wzór ronda. Pomiędzy trzykrotnie zaprezentowany refren (o ciekawie skontrastowanej artykulacji solowych skrzypiec – raz wydobywających dźwięk smyczkiem, a raz *pizzicato*) wstawił Prokofiew dwa kontrastujące epizody, oddane nastrojom bardziej sarkastyczno-demonicznym. W finałowym *Moderato* powraca aura liryczna, a z nią reminiscencja głównego tematu pierwszego ogniwa *Koncertu*.

Johannes Brahms – II Symfonia D-dur op. 73

Lata siedemdziesiąte XIX wieku są w twórczości niemieckiego kompozytora Johanna Brahmsa (1833-1897) okresem szczególnie obfitym w dzieła orkiestrowe, otwartym w 1873 roku *Wariacjami B-dur na temat Haydna* op.56a. Interesująca nas *II Symfonia D-dur* op.73 powstała w lecie 1877 w pięknie położonej miejscowości Pörtschach nad jeziorem Wörther w Karyntii. Kompozytor miał już wówczas za sobą poważne doświadczenia w dziedzinie twórczości orkiestrowej – *II Symfonię* poprzedzają dwie serenady, wspomniane *Wariacje na temat Haydna*, transkrypcje orkiestrowe słynnych *Tańców węgierskich*, wreszcie *I Koncert fortepianowy* i wspaniała *I Symfonia*, którą wybitny dyrygent Hans von Bülow określił nobilitującym mianem „dziesiątej symfonii Beethovena”.

Mimo jednak, że *II Symfonia* powstała wkrótce po swojej poprzedniczce, jest z jednej strony jej przeciwieństwem, z drugiej zaś – uzupełnieniem. Na pierwszy plan wysuwa się w *II Symfonii* nastrojowość, inspirowana wyjątkowo pogodnym urokiem wakacyjnego Pörttschach. Nie ustający w tak dla siebie charakterystycznych żartach Brahms spodziewał się, że zaskoczy wszystkich swoich przyjaciół nowopowstałą partyturą. Straszyl ich w listach, że *II Symfonia* ma nastrój melancholijny i żalobny, oraz że „nigdy dotąd nie napisał czegoś równie smutnego”. Nawet po prawykonaniu powiadał przewrotnie, że „wszyscy grali nowy utwór z krepowymi opaskami na ramieniu, ponieważ brzmi tak żalobnie”. Dla każdego, kto choć raz słyszał przepełnioną radością *II Symfonię* Brahmsa, żartobliwy charakter tych słów jest oczywisty.

Symfonia składa się z czterech części, spójnych (co ważne) przewijającym się przez wszystkie ustępy prostym, niemal niepozornym czteronutowym motywem, pojawiającym się już na początku kompozycji w wiolonczelach i kontrabasach. Jest to istotna cecha symfoniki neoromantycznej, polegająca na scalaniu potężnych i wewnątrz silnie zróżnicowanych form symfonicznych niejako oddolnie – przy pomocy przewijających się przez całą kompozycję łatwo rozpoznawalnych i niezmiennych motywów muzycznych. W ogóle cała forma *II Symfonii* Brahmsa opiera się na uświęconych tradycją klasycznych schematach konstrukcyjnych. Część pierwsza (*Allegro non troppo*) jest trzytematowym allegrem sonatowym, powolny ustęp drugi (*Adagio non troppo*) przygotowuje żartobliwą i ludową w charakterze część trzecią (*Allegretto grazioso*), a całość zamyka hałaśliwe finałowe *Allegro con spirito*. Takie klasyczne ugrupowanie jest typowe dla kompozytora, który często mawiał, że urodził się za późno, dając tym samym wyraz swemu przywiązaniu do tradycji – kontynuując barokowe i klasycystyczne formy i wzory, uważane wówczas powszechnie za przebrzmiałe. Swoistą cechą Brahmsowskiego języka muzycznego jest ponadto jego styl instrumentacyjny. Kompozytor wykorzystuje tradycyjną orkiestrę (co najsilniej różniło go od Richarda Wagnera), ale dzięki konsekwentnym upodobaniom wydobywa z niej indywidualny, niezwykle nasycony typ brzmienia, osiąganym częstymi zdwojeniami tercjowymi i sekstowymi, dominacją ciemnych barw (altówki i wiolonczele), eksponowaniem instrumentów dętych drewnianych, oraz zagęszczaniem tkanki orkiestrowej synkopowaną rytmiką.

Grzegorz Kos