

Z zagadnień jakości brzmieniowych w twórczości kameralnej
 Karola Rathausa: *Confused intermezzo (The Pole in Spain)*
 na flet piccolo, fagot i fortepian z 1939 roku.¹

J o l a n t a G u z y - P a s i a k

Karol Rathaus (1895-1954), urodzony w Tarnopolu, był jednym z niewielu polskich twórców pierwszej połowy minionego stulecia, którzy studiowali i rozpoczynali karierę w głównych europejskich ośrodkach muzycznych. Artysta studiował kompozycję u słynnego profesora Franza Schreкера w wiedeńskiej Akademii für Musik und darstellende Kunst (1913-1915 i 1919-20) i w berlińskiej Hochschule für Musik (1920-23)². Największe sukcesy osiągnął w okresie 1922-32, początkowo jako twórca radykalny, przedstawiciel „Neue Musik”, stopniowo skłaniający się ku neoklasycyzmowi. Wzrost nastrojów nazistowskich w Niemczech zmusił go do opuszczenia miejsca, w którym jego talent rozkwitł i znalazł nadzwyczajne uznanie. Wieloletnia wędrówka Rathausa przez Paryż (1932-33), Londyn (1934-38), Los Angeles (1938-1940), zakończyła się ostatecznie osiedleniem w Nowym Jorku (1940-54)³. Kompozytor podzielił los wielu innych, których twórczość z powodów społeczno-politycznych stała się zamkniętą kartą nowej muzyki. Emigracja do Stanów Zjednoczonych ocaliła mu życie⁴, lecz w nowej ojczyźnie⁵ nigdy nie było mu dane odzyskać znaczącej roli, jaką odgrywał w kulturze muzycznej międzywojennej Europy. Do końca swoich dni wykładał kompozycję w Queens College of City University of New York w Nowym Jorku. Karol Rathaus należy do tej generacji kompozytorów, którzy po „rozpadzie” systemu tonalnego dur-moll poszukiwali własnego języka muzycznego, nie komponując w technice dodekafonicznej, jednakże inspirując się odkryciami Schönberga. Jego język muzyczny ma korzenie w tradycji Gustawa Mahlera, Franza Schreкера, Aleksandra Skriabina czy Karola Szymanowskiego.

Franz Schreker, profesor polskiego kompozytora, mistrz instrumentacji, którego styl określano niejednokrotnie jako połączenie niemieckiego romantyzmu z francuskim impresjonizmem, musiał zwracać uwagę uczniów na warstwę brzmieniową muzyki. W twórczości Schreкера - przeciwieństwie niż Schönberga - nie ma dążenia do syntezy i abstrakcyjnych uzasadnień; czerpie ona siłę z kontrastu istniejących elementów, posługując się aluzjami i wielością rozwiązań strukturalnych. Krytycy zwracali uwagę na wielki talent instrumentacyjny Schreкера, jego wyobraźnię, wrażliwość w posługiwaniu się orkiestrą, które sprawiają, że jakości brzmieniowe są być może

¹ Tekst jest zmodyfikowaną wersją rozdziału poświęconego jakościom brzmieniowym niepublikowanej pracy doktorskiej „Twórczość kameralna Karola Rathausa. Analiza stylu” napisanej pod kierunkiem prof. dr. hab. Michała Bristigera, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2007.

² Poza kompozycją odbył studia na wydziale historii w Uniwersytecie Wiedeńskim, w którym w 1922 roku. otrzymał stopień doktora za dysertację na temat Romualda Traugutta, przywódcy powstania styczniowego.

³ Zob. monograficzny numer „Muzyki” dedykowany Karolowi Rathausowi („Muzyka” XLIV 1999 nr 4).

⁴ Rathaus został uwzględniony w już spisie *Lexikon der Juden in der Musik*. (red. Theo STENGEL, Herbert GERIGK, Berlin 1940), mającemu służyć wykluczeniu z kultury niemieckiej twórców pochodzenia żydowskiego.

⁵ Rathaus oprócz obywatelstwa polskiego, z którego nigdy nie zrezygnował, miał też obywatelstwo amerykańskie.

najciekawszym elementem muzycznym tej twórczości. Wpływ twórcy opery *Der ferne Klang* jest widoczny zwłaszcza w utworach orkiestrowych Rathausa (*I symfonii* op. 5, *II symfonii* op. 7, *Koncertie fortepianowym* op. 45, *Polonaise symphonique* op. 52).

Jakości brzmieniowe (niem. Klangstruktur, ang. Texture) jako samodzielny przedmiot studiów pojawiły się właściwie dopiero we współczesnych pracach, na szerszą skalę w drugiej połowie XX wieku⁶. Termin *Texture* nie został w ogóle uwzględniony np. w *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, wyd. 1954⁷, choć wcześniej powstało studium Donalda F. Toveya na ten temat⁸. Zainteresowanie kompozytorów i teoretyków problemem brzmieniowych właściwości materiału dźwiękowego nasiliło się w następnych latach – należy wspomnieć zasługi na tym polu Józefa M. Chomińskiego⁹, którego przemyślenia stały się inspiracją do badań kolejnych pokoleń¹⁰. Jak wiadomo Chomiński opracował teorię sonorystyki, której przedmiotem są właśnie zjawiska czysto brzmieniowe, obecne zwłaszcza w twórczości nowatorskiej, wykorzystującej nowe, elektroniczne instrumentarium. Chomiński początków równouprawnienia przez twórców aspektu brzmieniowego z innymi aspektami dzieła muzycznego upatrywał w okresie rozpadu systemu tonalnego dur-moll: „przemiany w zakresie techniki dźwiękowej XX wieku były [...] zasadnicze w stosunku do poprzedniego okresu, mimo to istnieją pewne punkty styeczne pomiędzy muzyką naszego stulecia a okresów poprzednich. Już wówczas pojawiły się nowe wartości niezbędne dla prawidłowego działania późniejszych dwudziestowiecznych struktur dźwiękowych. Tym czynnikiem w strukturze dźwiękowej dzieł stały się jego walory brzmieniowe, sonorystyczne [...]. Dopiero w chwili, gdy system funkcyjny został zachwiany, a nawet zniesiony, odkryto tzw. <<czysty dźwięk>> uniezależniony od stosunków akordowych pomiędzy sobą. Jak wiadomo, stało się to w okresie impresjonizmu”¹¹.

Guido Adler jest autorem wielokrotnie cytowanego poglądu, że charakter obiektu analizy determinuje wybór metody¹², co uzupełniłabym o postulat Roberta Morgana¹³, że analiza „musi zbadać intencje kompozytora w relacji do ich kompozycyjnej realizacji”. Refleksja teoretyczno-muzyczna Karola Rathausa została wyrażona w artykułach, wykładach, konspektach i notatkach do wykładów z zakresu teorii muzyki i harmonii, listach przechowywanych w archiwum kompozytora – w większości w materiałach niepublikowanych¹⁴. Można zauważyć podobieństwa między poglądami teoretycznymi kompozytora a koncepcjami sformułowanymi w pracach teoretyków: Jana LaRue (*Guidelines for Style Analysis*, New York 1970), Wallace'a Berry'ego (*Structural functions in music*, Englewood Cliffs, New Jersey 1976) i Ernsta Tocha (*The Shaping Forces in Music. An Inquiry into the*

⁶ Por. Jonathan DUNSBY, *Considerations of Texture*, „Music & Letters” LXX 1989 nr 1 (February), s. 46-57.

⁷ Red. Eric BLOM, t. I-IX, London ⁵1954.

⁸ Donald F. TOVEY, *A Musician Talks*. T. I *The Integrity of Music*, t. II: *Musical Texture*, London 1941.

⁹ Józef M. CHOMIŃSKI, *Z zagadnień techniki kompozytorskiej XX wieku*, „Muzyka” I 1956 nr 3, s. 23-48; ibidem, *Technika sonorystyczna jako przedmiot systematycznego szkolenia*, „Muzyka” IV 1961 nr 3, s. 3-10; ibidem, *Muzyka Polski Ludowej*. Warszawa 1968 oraz Józef CHOMIŃSKI, Krystyna WILKOWSKA-CHOMIŃSKA, *Formy muzyczne*, t. 1: *Teoria formy*, Kraków 1983, s. 126-153.

¹⁰ Zob. np.: Włodzimierz KOTOŃSKI, *Instrumenty perkusyjne we współczesnej orkiestrze*, Kraków 1963; Witold SZALONEK, *O nie wykorzystanych walorach sonorystycznych instrumentów dętych drewnianych*, „Res facta” 1973 nr 7, s. 110-119; Irena PONIATOWSKA, *Faktura fortepianowa Beethovena*, Warszawa 1972; Elżbieta DZIEBOWSKA, *Koncepcja realnego kształtu dzieła muzycznego*, „Muzyka” XXIV 1979 nr 4, s. 5-16.

¹¹ J.M. CHOMIŃSKI, *Z zagadnień techniki...*, op. cit., s. 26.

¹² Guido ADLER, *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*. „Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft” I 1885 nr 1, s. 15.

¹³ Robert P. MORGAN, *On the Analysis of Recent Music*, „Critical Inquiry” 1977 nr 4 (Autumn), s. 40.

¹⁴ Niepublikowane wykłady, konspekty i notatki do wykładów z zakresu teorii muzyki i harmonii są przechowywane w archiwum kompozytora (Karol Rathaus Archive) w głównej bibliotece uniwersyteckiej Benjamin Rosenthal College Library, Queens College, City University of New York w Nowym Jorku (dalej KRA).

nature of Harmony, Melody, Counterpoint and Form, New York 1/1948), będącymi nota bene równocześnie muzykami.

Jan LaRue niemal dekadę przed opublikowaniem swojego przewodnika analizy *Guidelines for Style Analysis* w tekście poświęconym analizie stylu¹⁵ tłumaczył, że określony wybór kolejności w referowaniu poszczególnych elementów dzieła muzycznego w jego teorii wynika ze stopnia przyswajalności tych elementów w doświadczeniu percepcyjnym. W tak pomyślanej hierarchii jakości brzmieniowe (*sound*) znalazły się na pierwszym miejscu, jako ten parametr „który słyszymy”, natomiast dalej autor wymieniał „zasadnicze składniki muzyki”, do jakich zaliczył: harmonię, rytm i melodię¹⁶, poprzedzone najtrudniejszą w odbiorze formą. LaRue twierdził wówczas, że akustyczne właściwości dźwięku są natychmiast uchwytnie i ewidentne, więc zamiast koncentrować się na badaniu dźwięku trzeba skupić się na bardziej niejednoznacznych elementach muzyki.

Zarówno Ernst Toch, jak i Karol Rathaus (w materiałach do wykładów dla studentów pisanych przed 1954 rokiem) nie wyróżniali brzmienia, ani zjawisk z nim związanych, jako odrębnego elementu muzyki. Reprezentowali oni, podobnie jak LaRue w pracach z lat 60-tych, klasyczny pogląd o pomocniczej roli barwy dźwięku wobec architektury dzieła, uznając, że zmiany w zakresie jakości brzmieniowych pozostają w ścisłym związku z realizacją procesów tematycznych.

W *Guidelines for Style Analysis* obserwujemy ewolucję stanowiska Jana LaRue: teoretyk postuluje rozdzielenie brzmienia dźwięku od melodii, harmonii czy rytmu¹⁷. W swoim podręczniku wytyczył zakresy badania jakości brzmieniowych, które przedstawił następująco:

1. barwa instrumentu czy głosu;
2. siła brzmienia – wskazana oznaczeniami w partyturze, ale też wynikająca z możliwości instrumentów;
3. faktura i tkanka dźwiękowa – układ brzmień w danym momencie (wertykalnie) i w trakcie trwania utworu (horyzontalnie).

W rozumieniu Wallace'a Berry'ego jakości brzmieniowe obejmują wszystkie zjawiska dźwiękowe; są uwarunkowane zarówno przez liczbę brzących elementów, jak i przez rodzaj interakcji, zależności i związków zachodzących pomiędzy nimi¹⁸. Autor pisząc swoją pracę niemal kolejną dekadę później wyraził ubolewanie, że nie stworzono dotychczas praktycznego sposobu postępowania przy badaniu zjawisk dźwiękowych, pozwalającego na połączenie go z metodami analizy innych czynników dzieła muzycznego. Potwierdził tym samym przeświadczenie o wyjątkowych trudnościach w stworzeniu jednolitych kryteriów oceny dla najbardziej subiektywnego elementu dzieła, jakim jest brzmienie.

W twórczości kameralnej Rathausa można obserwować znaczne różnice pomiędzy utworami koncertowymi i dydaktycznymi, których kompozytor nie opatrywał numerami opusowymi. Odrębność obu grup jest widoczna w zwłaszcza w tonalności, gdyż utwory o przeznaczeniu edukacyjnym są utrzymane w tradycyjnym systemie dur-moll, natomiast koncertowe są atonalne. Bardzo wyraźnie widać również odmienności w rodzaju zastosowanej obsady instrumentalnej (por. poniższe *Zestawienie składów instrumentalnych w twórczości kameralnej Karola Rathausa*). Nie budzi wątpliwości fakt, że kompozytor zostawiał sobie znacznie więcej swobody tworząc utwory na potrzeby studenckich zespołów Music Department w Queens College, City University of New York. Wszystkie

¹⁵ Jan LARUE, *On Style Analysis*, „Journal of Music Theory” VI 1962 nr 1 (Spring), s. 91-107.

¹⁶ Jw., s. 92.

¹⁷ Jan LARUE, *Guidelines for Style Analysis*, New York 1970, s. 23.

¹⁸ Wallace BERRY, *Structural functions in music*, Englewood Cliffs, New Jersey 1976, s. 184.

utwory dydaktyczne opracował na różne zespoły instrumentów dętych drewnianych i blaszanych (ewentualnie z towarzyszeniem fortepianu). Uprzywilejowaną grupą instrumentów stanowią dęte drewniane, wśród których poważną rolę odgrywa klarnet. W tej grupie utworów zestawienia instrumentów w większym stopniu odbiegają od klasycznych składów – najbardziej zdumiewającym połączeniem jest tercet: flet piccolo z fagotem i fortepianem (omówiony w niniejszym tekście). Są one generalnie prostsze formalnie, utrzymane w bardziej swobodnej konwencji, a ich tytuły nasuwają ilustracyjne skojarzenia: *Melodia (Melody)*, *Melodia pasterza (Shepherd's Mountain Air)*, *Pieśń jesieni (Song of the Autumn)*, *Niedzielne popołudnie (Sunday Afternoon)*, *Pogmatwane Intermezzo (Confused Intermezzo)*.

Natomiast niemal wszystkie opusowane kompozycje kameralne przeznaczone do wykonań koncertowych zostały skomponowane na instrumenty smyczkowe (też z towarzyszeniem fortepianu), przeważnie na małe zespoły – duety, tercety i kwartety; utwory na większe obsady nie zostały ukończone bądź nie zachowały się. Wśród zachowanych utworów opusowanych trzy są przeznaczone na instrumenty dęte (*Sonata* op. 21, *Eine kleine serenade* op. 23 oraz *Trio* op. 53), co może dowodzić wpływu eksperymentów brzmieniowych Franza Schreкера, a także twórczości kompozytorów Szkoły Wiedeńskiej stosujących niekonwencjonalną obsadę z uprzywilejowaniem klarnetu. Zespoły proponowane przez Rathausa mieszczą się w tradycji kameralistyki.

Zestawienie składów instrumentalnych w twórczości kameralnej Karola Rathausa.

Utwory opusowane

Obsada	tytuł
skrzypce, fortepian	<i>I Sonata</i> op. 14 (1924)
klarnet, fortepian	<i>Sonata</i> op. 21 (1927)
klarnet B, fagot, waltornia F, trąbka C, fortepian	<i>Eine kleine Serenade</i> op. 23 (1927)
skrzypce, fortepian	<i>Pastorale and Dance</i> op. 39 (1937)
skrzypce I, skrzypce II, altówka, wiolonczela	<i>III kwartet smyczkowy</i> op. 41 (1936)
skrzypce, fortepian	<i>II Sonata</i> op. 43 (1937)
skrzypce, klarnet, fortepian	<i>Trio</i> op. 53 (1944)
skrzypce I, skrzypce II, altówka, wiolonczela	<i>IV kwartet smyczkowy</i> op. 59 (1946)
skrzypce I, skrzypce II, altówka, wiolonczela	<i>V kwartet smyczkowy</i> op. 72 (1954)
skrzypce, fortepian	<i>Dedication and Allegro</i> op. 64 (1949)
wiolonczela, fortepian	<i>Rapsodia notturna</i> op. 66 (1950)
skrzypce, wiolonczela, fortepian	<i>Trio Serenade</i> op. 69 (1953)

Zestawienie składów instrumentalnych w twórczości kameralnej Karola Rathausa.

Utwory nieopusowane

Obsada	Tytuł
fagot, fortepian	<i>Polichinelle</i> (1939)
klarnet B, fortepian	<i>In ancient style</i> (1939)
klarnet B, fortepian.	<i>Sarabande</i> (1939)
trąbka B I, II, waltornia, puzon	<i>Invocation and Fanfare</i> (1940)
obój, fortepian	<i>A Shepherd's Mountain Air</i> (1940)
klarnet B, fortepian	<i>Song of the Autumn</i> (1941)
obój, fortepian	<i>Mazurka</i> (1941)
trąbka, fortepian	<i>Polish Polka</i> (1941)
flet piccolo, fagot, fortepian	<i>Confused Intermezzo</i> (1941)
flet, obój, klarnet B, waltornia F, fagot	<i>Galant serenade</i> (1948)
flet, obój, fortepian	<i>Gavotte classique</i> (1948)
klarnet B I, II, III, IV	<i>Country Serenade</i> (1948)
trąbka I, II, puzon I, II, III	<i>Tower music</i>
trąbka, fortepian	<i>Melody</i>

Karol Rathaus nie stosował w swojej twórczości dźwięków elektronicznych, instrumentów egzotycznych czy niekonwencjonalnych sposobów wydobywania dźwięku na instrumentach tradycyjnych. Czynnikiem brzmieniowym nie zakłócał jego poczucia formy jako procesu o wyraźnym rozwoju dramaturgicznym. Poza pierwszymi kompozycjami ekspresjonistycznymi, których heterogeniczność brzmienia można prześledzić na przykładzie *I symfonii* op. 5 i *II symfonii* op. 7, kolejne kompozycje Rathausa – a więc właściwie cała twórczość kameralna – należą do szeroko rozumianego nurtu neoklasycznego.

Należy zauważyć, że reprezentanci nurtu neoklasycznego, zwłaszcza na początku, dążyli do fakturalnej czystości i wyrazistości brzmienia, do zdecydowanego zarysowania kierunku wertykalnego i horyzontalnego, rezygnując niekiedy całkowicie z błyskotliwych efektów kolorystycznych. Koncepcja brzmienia była w tej muzyce bardziej środkiem służącym wewnętrznemu kontrastowaniu formy niż punktem wyjścia, tak jak miało to miejsce w twórczości późniejszej, zwłaszcza lat 50-tych i 60-tych XX wieku. Zofia Helman zaznacza jednak, że w utworze neoklasycznym współbrzmienia mogą zyskać walor perkusyjny, gdy nastąpi kumulacja względnie tradycyjnie strukturowanej melodyki z typowo neoklasyczną rytmiką, szczególną dynamiką i agogiką¹⁹. Z opisaną sytuacją mamy do czynienia w twórczości Rathausa, w której długie pochody małych interwałów w drobnych wartościach rytmicznych lub szybko wymieniające się pomiędzy poszczególnymi głosami kontrapunkty zmierzają do efektownego rozstrzygnięcia w postaci pionów akordowych, mocno podkreślonych (zob. przykład 1).

¹⁹ Zofia HELMAN, *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku*, Kraków 1985.

The image displays three systems of handwritten musical notation for violin and piano. The first system features a violin part with a melodic line and a piano accompaniment with a rhythmic pattern. The tempo marking is *cresc... poco a poco*. The second system continues the piece, with the piano part showing more complex textures. The tempo marking is *Ande*. The third system is marked *a tempo* and includes a date *Aug 13-15, 1899* and the initials *K.R.* in the right margin. At the bottom center, there is a circled number *(12)*. The publisher information at the bottom left reads "Holtwood Blue Print Co. 1332 New St., L.A."

Przykład 1. Karol Rathaus *Dedication and Allegro* na skrzypce i fortepian op. 64

W zakresie artykulacji kompozytor tworząc na instrumenty smyczkowe, które pozwalają na wydobyć wiele różnorodnych efektów barwowych, zachował umiar w stosowaniu bardziej wyrafinowanych sposobów: nie spotyka się u niego takich środków modyfikujących barwę dźwięku, jak gra nad gryfem (*sul tasto*) i przy mostku (*sul ponticello*), gra drzewcem smyczka (*col legno*) czy glissando, a także kombinacji tych efektów. Rathaus ograniczał się do podstawowego zestawu środków artykulacyjnych, wzbogaconych sporadycznie o na przykład flażolety (zob. przykład 2: flażolety kwartowe podkreślające rozczłonkowanie formy w ustępie Lento perdendosi z III kwartetu smyczkowego op. 41). Nie zapisywał również najdrobniejszych szczegółów wykonawczych, na przykład w zakresie smyczkowania, pozostawiając je doświadczeniu wykonawcy, ale w momentach istotnych, takich jak prezentacja tematu czy motywu, wskazywał sposób smyczkowania, chcąc osiągnąć podkreślenie dźwięku przez pociągnięcie smyczkiem z góry do dołu (*tiré*); zob. przykład 2).

Przykład 2. Karol Rathaus III kwartet smyczkowy op. 41

Podobnie jak w przypadku środków artykulacyjnych, w zakresie środków dynamicznych także nie zostały wyczerpane możliwości znane z muzyki wcześniejszej. Pamiętając jednak o konwencji neoklasycznej większości kompozycji trzeba przyznać, że ograniczenie zasobu środków dynamicznych służyło tworzeniu efektów blokowych, pozwalając na przeciwstawienie sobie krótkich przebiegów. Osiągnięty w ten sposób rezultat brzmieniowy nasuwa skojarzenia z barwną mozaiką, tak typową dla neoklasyków. Istotna jest też rola dynamiki w dystrybucji tematów i motywów w przebiegu formy muzycznej.

Przegląd oznaczeń agogicznych w twórczości kameralnej Rathausa potwierdza ogólne wrażenie o motoryczności, ruchliwości i wysokiej energetyczności tej muzyki – zdecydowanie najczęściej stosowanym określeniem jest Allegro (Allegro con brio, Allegro con moto, Allegro energico, Allegro giocoso, Allegro marcato, Allegro vivace). Pozostałe oznaczenia agogiczne to Allegretto, Andante i Andantino (na ogół w wolniejszych częściach środkowych form wieloczęściowych). Określenia metronomiczne są zasugerowane mniej więcej w połowie przypadków.

Faktura muzyki kameralnej Rathausa jest naprzemiennie polifoniczna i homofoniczna, przy czym typowe jest utrzymywanie istotnych dla rozczłonkowania formy momentów – zakończeń ustępów czy części – w fakturze homofonicznej. Jak w innych utworach neoklasycznych występuje też tu rodzaj „przejrzystej” faktury, w której poszczególne instrumenty wykonują swoje partie niemal całkowicie solo, a towarzyszące głosy – jeśli są przewidziane – wydają się w jakimś stopniu niekompletne bądź dalece podporządkowane prezentacji myśli powierzonej solowemu instrumentowi. Współbrzmienia pomiędzy głosami nie są jednak przypadkowe – w muzyce Rathausa można obserwować jedność zasad harmoniczných w planie wertykalnych i horyzontalnym (zob. przykład 3).

Allegro Karol Rathaus

Sonata Op. 64, risoluto

Holloway Blue Print Co.
1533 Van St., L.A.

⑥

Przykład 3. Karol Rathaus *Dedication and Allegro* na skrzypce i fortepian op. 64

* * *

Jednym z najbardziej efektownych pod względem brzmieniowym utworów Karola Rathausa jest *Confused Intermezzo (The Pole in Spain) / Pogmatwane Intermezzo (Polak w Hiszpanii)* na flet piccolo, fagot i fortepian z 1939 roku²⁰. W *Confused Intermezzo* niekonwencjonalny dobór instrumentów podyktowany był zamiarem ilustracji muzyką dwóch kultur: polskiej i hiszpańskiej. Informuje nas o tym zarówno tytuł utworu, jak i notatka dołączona do rękopisu, prawdopodobnie autorstwa Karola Rathausa:

„Muzyka wykorzystuje tutaj podobieństwo rytmiczne hiszpańskiej habanery i polskiego mazurka. Pierwsza część ilustruje, przy pomocy odmiennie brzmiących instrumentów, krajobraz hiszpański i różne odczucia polskiego odwiedzającego. W drugiej części fagot jest czułą senioritą, a piccolo polskim szlachcicem. Habanera i mazur, piccolo i fagot – łączą się i odnajdują w tańcu o wspólnej ekspresji”²¹.

Warto przeanalizować dokładnie ten utwór rozpatrując kolejno czynniki składające się na warstwę brzmieniową kompozycji.

Wspomniane dwa instrumenty z grupy dętych drewnianych: flet piccolo oraz fagot nie tworzą klasycznego zestawu. Ich skale nie pokrywają się, a barwa znacznie różni i pomimo, że należą do tej samej grupy dają brzmienie nie stopliwe, bardzo skontrastowane. Skala piccolo w tym utworze zawiera się pomiędzy d^2 - d^4 (możliwości instrumentu w zakresie d^2 - h^4), a skala fagotu – D - f^1 (możliwości instrumentu w zakresie B_1 - fis^2), więc wykorzystane są dźwięki z niskiego, środkowego i częściowo wysokiego rejestru (bez najwyższych dźwięków). Skrajne rejestry, choć rzadziej niż środkowe, pojawiają się dość często. Kompozytor sytuuje linie melodyczne praktycznie we wszystkich odcinkach wybranego zakresu, więc można niemal utożsamiać skalę z tessiturą.

Partia fortepianu jest znacznie mniej samodzielna niż w utworach solowych, w których kompozytor wyzyskuje różnorodne środki techniki instrumentalnej, by uzyskać atrakcyjne, „symfoniczne” brzmienie. W utworach, w których fortepian spełnia rolę akompaniamentu środki te są bardzo zredukowane, co wywołane jest choćby koniecznością zrównoważenia poziomów głośności wszystkich instrumentów (co wiąże się z nieużywaniem rozbudowanych akordów, ograniczeniem tessitury). W przypadku omawianej kompozycji zakres dźwięków fortepianu nie jest duży – fortepian pokrywa skalę fagotu, lecz nie wchodzi w zakres fletu piccolo.

Kompozytor miał świadomość, że połączenie piskliwego fletu piccolo z nisko brzmiącym fagotem daje efekt komiczny, a dodając fortepian do dwóch instrumentów melodycznych stworzył parodię tradycyjnego tria.

W zakresie dynamiki Rathaus zastosował konwencjonalne określenia, nie wykorzystując oznaczeń ekstremalnych. Zastosowane określenia, to:

pp p mp mf f ff oraz *crescendo* i *decrescendo*.

Najczęściej wykorzystywane są średnie poziomy głośności: *mezzo piano* i *mezzo forte*. Zmiany określeń dynamicznych współgrają z rytmem zmian barwy (zmianą instrumentu). Największy kontrast poziomów głośności występuje w zakończeniu utworu (t. 144-145), gdy po *decrescendo* występującym po *piano* pojawia się *fortissimo*; przejście to, pojawiające się tylko raz, wzmacnia wyraz efektownego finału. Oznaczenia sugerujące wzmocnienie czy ściszenie pojawiają się dosyć często, lecz nie przygotowują one stopniowych zmian dynamicznych – wręcz przeciwnie: po *decrescendo* pojawi się *forte*, a po *crescendo* – *piano*. Rozkład poziomów głośności przebiega więc raczej zaskakująco i potęguje wrażenie aktywności linii melodycznych.

²⁰ Rękopis *Confused Intermezzo* (zapis ołówkiem) jest przechowywany w KRA.

²¹ Notatka (maszynopis) przechowywana razem z rękopisem w KRA.

Faktura *Confused Intermezzo* jest z reguły homofoniczna. Akompaniament fortepianu przebiega w blokach akordowych, a instrumenty melodyczne wykonują partię prowadzącą, ale też wchodzi z sobą i z fortepianem w miejscowe relacje o charakterze kontrapunktycznym. Stopień kontrastu zależy tutaj w dużej mierze od partii fortepianu, mającego znacznie większe możliwości różnicowania od pozostałych instrumentów. Faktura partii fortepianu wytycza dłuższe, w miarę jednorodne odcinki. Fortepian pełni przede wszystkim funkcję akompaniamentu, choć lokalnie powtarza imitacyjnie linię melodyczną, uczestniczy w całym przebiegu utworu. Zdwojenia głosów zdarzają się stosunkowo rzadko i na bardzo krótkich odcinkach (takty 18, 42, 61-4, 121-2, 131, 137-9); zwykle wiążą się ze wzmocnieniem dynamiki i wzbogaceniem brzmienia danego motywu (gdy w partii fortepianu jest powtarzany głos melodyczny). Flet i fagot występują naprzemiennie, bądź razem, przy czym nigdy nie wchodzi równocześnie – jeden z głosów dołącza do grającego wcześniej. Zmiany w liczbie uczestniczących w danym momencie instrumentów tworzą swoisty rytm.

Znaczenie strukturalne jakości brzmieniowych w zakresie kształtowania formy polega na wytworzeniu regularnego ruchu poprzez kombinacje różnych brzmień, wolumenów i tkanki dźwiękowej, a także przez stworzenie aktywnych i statycznych obszarów. Dłuższe jednorodne obszary występujące naprzemiennie (dialog pomiędzy *tutti* i *concertino*) tworzą swoisty rytm powierzchniowy. Również regularności można obserwować w ramach rytmu tkanki dźwiękowej, rytmu barw i rytmu dynamiki. Takie prawidłowości akcentuje w swojej pracy LaRue, a za nim podąża Berry²² mówiąc o progresji, recesji i wariacji fakturalnej jako czynnikach strukturalnych.

W omawianym utworze odmienne brzmieniowo instrumenty – flet, fagot i fortepian występują w następujących układach:

- 3 instrumenty: flet + fagot + fortepian;
- 2 instrumenty: flet + fortepian lub fagot + fortepian lub flet + fagot (jedynie trzy razy w krótkich odcinkach);
- 1 instrument: fortepian solo.

Stopień i częstość kontrastów barw użytych przez kompozytora jest znaczna – dotyczy to zarówno przejść od instrumentu o wysokim brzmieniu do instrumentu o niskim brzmieniu niskiego, a także ilości tych zmian. Słuchacz jest więc nieustająco pobudzany nowymi wrażeniami barwowymi.

Prześledzenie liczby instrumentów w wymiarze wertykalnym pozwala na zaobserwowanie licznych regularności, zasady symetrycznego wzrostu i opadania oraz naprzmienności. W poniższym zestawieniu cyfry wskazują liczbę uczestniczących instrumentów w danym momencie utworu (wymiar wertykalny). Typowej dla Rathausa logice przebiegu dążącej do kulminacji w finale odpowiada widoczne zwiększenie udziału w wymiarze wertykalnym wszystkich instrumentów w ostatniej części utworu – jest to wzmaganie głośności uzyskane włączeniem do gry wszystkich „uczestników” utworu. Zwraca uwagę fakt, że utwór zapisany w 146 taktach, nie jest przerwany w ani jednym miejscu pauzą generalną; postępuje cały czas naprzód, aż do jego kulminacji, która przypada na koniec.

²² Por. W. BERRY, *op.cit.*, s. 186.

Rytm barw instrumentalnych:

1 2 3 2 (1)	t. 1-24
1 2 1 2	t. 24-40
1 2 1 2	t. 41-46
3 2 3	t. 49-64
1 2 1 2	t. 65-82
3 2 3 2	t. 83-120
3 2 3 2 3	t. 121-146

Podobnie jak przy badaniu zmienności barw, tak i przy badaniu akordów tylko w samej partii fortepianu można zaobserwować konsekwencję kompozytora w wyborze środków.

Akordy z reguły w układzie skupionym, zmieniające swą treść harmoniczną, mają przez dłuższe odcinki jednakową liczbę składników. Pozwala to na uzyskanie jednolitej objętościowo faktury, pozostającej we względnej równowadze do jednogłosowych partii pozostałych instrumentów, a zarazem na stworzenie dwóch planów: „ruchliwych” instrumentów dętych i statycznego akompaniamentu. Równocześnie każda zmiana tego układu (np. z czterodźwięków na trójdźwięki) wywołuje silny efekt, nie tyle poprzez zawartość harmoniczną, ale przez zmianę gęstości akordu. Można więc mówić o rytmie liczby głosów (zob. przykład 4.).

Przykład 4. Karol Rathaus *Confused Intermezzo*

Partia fortepianu zasługuje na uwagę jeszcze z innego powodu: wielokrotnie zmienia się nie tylko gęstość, ale i rodzaj faktury. Można wyodrębnić dziesięć dłuższych odcinków, następujących bezpośrednio po sobie lub pośrednio, po materiale o charakterze łącznikowym (przykładem mogą być pochody sekundowe). Odcinki te, skontrastowane wobec siebie, są raczej statyczne wewnątrznie, co pomaga na zachowanie ich homogeniczności. Tworzą one rytm zmian gęstości i rodzaju faktury w partii fortepianu, dopasowanej do treści głosów solowych, więc w istocie te zmiany faktury dotyczą wszystkich partii tria.

Rytm zmian typów faktury

Bloki akordowe czterodźwiękowe, trójdzźwiękowe	t. 1-23
Bloki akordowe pięciodźwiękowe	t. 25-40
Bas + dwudźwiękowe	t. 42-56
Bloki akordowe czterodźwiękowe, pięciodźwiękowe, siedmiodźwiękowe	t. 67-82
Figuracja - bas Albertiego	t. 83-96
Zdwojenia oktawowo	t. 99-106
Bloki akordowe czterodźwiękowe	t. 109-114
Bloki akordowe sześciodźwiękowe, pięciodźwiękowe,	t. 121-124
Bas + trójdzźwiękowe, dwudźwiękowe	t. 125-138
Bloki akordowe pięciodźwiękowe, czterodźwiękowe, sześciodźwiękowe, pięciodźwiękowe, dziesięciodźwiękowe	t. 139-146

Zróznicowanie fakturalne w *Confused Intermezzo* precyzyjnie wspomaga wydzielenie istotnych strukturalnie odcinków utworu. Jednak faktura odgrywa również samodzielną rolę czynnika strukturalnego: ma to miejsce w technice „echo”, w której tożsame pod względem melodycznym, harmonicznym i rytmicznym fragmenty są powtarzane ze zmianą barwy czy wolumenu. Wejścia poszczególnych partii zwykle wiążą się z dyspozycją formy. Istotne, że również przedstawiona zmiana rytmu barw (np. **1 2 1 2** na **3 2 3** etc.) wytycza momenty istotne strukturalnie. Sonorystyczne właściwości akordów służą dość jednoznacznie podkreśleniu kolejnych części utworu. Zwraca uwagę stopniowanie liczby głosów w przebiegu utworu: w takcie pierwszym występują dźwięki w zdwojeniu oktawowym, a w takcie ostatnim – najgęstszy akord o największej liczbie składników (dziesięciodźwiękowy); zob. finał *Confused Intermezzo*; przykład 5).

Rytm zmian typów faktury, omówiony powyżej, ma również wpływ na architekturę utworu: kolejne odcinki o różnej gęstości i fakturze zmieniają się częściej i trwają krócej, im bliżej końca kompozycji, co odpowiada założonej przez kompozytora kulminacji w finale. Ponadto należy podkreślić, że rytmy: faktury oraz barw zmieniają się w okolicy tych samych punktów, tym samym sankcjonując podziały formy utworzone przez inne elementy utworu, takie jak melodia, harmonika i rytm.

Innym elementem istotnym brzmieniowo są nuty pedałowe, które pojawiają się kilkakrotnie i pozwalają wyodrębnić dany fragment jako całość (zob. przykład 5.). Podobną rolę spełniają ostinatowe powtórzenia.

Szczegółowe badanie jakości brzmieniowych w *Confused Intermezzo* ujawnia dbałość kompozytora o detale kompozycji muzycznej. W omawianym utworze zwraca uwagę znaczna ilość akcentowanych dźwięków (akcent dynamiczny >) oraz częstość występowania oznaczeń sposobów wzbudzenia dźwięku: staccato (.) i portato (-), rozrywających ciągłość linii melodycznej. Elementy te przyczyniają się do wywołania wrażenia dynamicznej i zróżnicowanej kompozycji muzycznej.

30. VII. 1939. Bricolage (Chalet Indien).
Karol Rathaus.

No. 4. 12 Staves (Medium)

Przykład 5. Karol Rathaus *Confused Intermezzo*

Podsumowując analizę brzmień w *Confused Intermezzo* (*The Pole in Spain*) trzeba podkreślić, że w tym interesującym fakturalnie, zaskakującym bogactwem odniesień i uporządkowań utworze, aspekt brzmieniowy stanowi dla kompozytora ważny element dzieła muzycznego i jest równie starannie przemyślany jak melodyka, harmonika czy rytmika. Atrakcyjność tej kompozycji polega na współwystępowaniu zjawisk łatwych do uchwycenia, takich jak kontrast dwóch instrumentów o odległych od siebie zakresach dźwiękowych oraz prawidłowości, których odkrycie umożliwia dopiero szczegółowe badanie. Tak wysoka liczba regularności, uchwycona w wybranych wątkach i przedstawiona jako rytmy: barw, typów faktur i liczby głosów, pozwala myśleć o znaczeniu jakości brzmieniowych w tej kompozycji Rathausa niemal równorzędnym wobec idei melodycznych czy harmonicznyc. Porównując refleksję teoretyczną polskiego twórcy z jego muzyką nie można oprzeć się wrażeniu, że jako teoretyk okazał się stosunkowo zachowawczy, ale w komponowaniu potrafił przekroczyć narzuconą sobie konwencję myślenia o hierarchii elementów w utworze muzycznym.