

Marcin Trzęsiok, dr hab., profesor w Katedrze Kompozycji i Teorii Muzyki Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach. Autor książek *Krzywe zwierciadło proroka. Rzecz o Księżycowym Pierrocie Arnolda Schönberga* (Katowice 2002), *Pieśni drzemią w każdej rzeczy. Muzyka i estetyka wczesnego romantyzmu niemieckiego* (w ramach „Serii humanistycznej” Monografii FNP, Wrocław 2009), *Dyptyk tragiczny. Muzyka i mit w Królu Edypie i Apollu Igora Strawieńskiego* (Katowice 2015). Zajmuje się humanistycznymi wymiarami muzyki, zwłaszcza jej uwikłaniem w przemiany światopoglądowe epoki poświeceniowej.

Marcin Trzęsiok

Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach

<https://orcid.org/0000-0003-3843-0877>

Glossa do *Z księgi nocy I* (1990) Marka Stachowskiego

Chciałbym na wstępie osłonić się tarczą niewiedzy: otóż muzykę Marka Stachowskiego znam słabo, co zresztą wynika nie tylko z moich zaniedbań, lecz także z niedostępności nagrań, nie mówiąc już o wykonaniach koncertowych jego dzieł. To, co słyszałem, wystarczy jednak, by wyrobić sobie zdanie, z jak nietuzinkową twórczością i osobowością mam do czynienia. Mój cel jest więc ograniczony: chcę przyjrzeć się nieco bliżej jednej tylko partyturze – *Z księgi nocy I* (1990). Dodatkowo ośmiela mnie też miła okoliczność biograficzna: ja, Górnosiążak podążałem śladem innego Górnosiążaka, bohatera tego artykułu.

Tryptyk Marka Stachowskiego *Z księgi nocy* ma już swą kanoniczną interpretację hermeneutyczną zaproponowaną przez Leszka Polonego¹, uzupełnioną przez Agnieszkę Draus². Polony osadza tę kompozycję w głębi archetypów: jego zdaniem tryptyk *Z księgi nocy* „odsyła [...] do

1 Zob. Leszek Polony, *Tryptyk symfoniczny „Z księgi nocy”: Próba interpretacji hermeneutycznej* [w:] *Marek Stachowski i jego muzyka*, red. L. Polony, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2007, s. 193-205.

2 Zob. Agnieszka Draus, *Brzmienie i sens. Studia nad twórczością Marka Stachowskiego*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2016, s. 279-282.

najstarszych przekazów naszej kultury: mitycznego królestwa bogini Nyks, córki Chaosu i Ciemności, a siostry Erebu czyli Podziemia³. Polony przedstawia także interesującą, choć bardziej „punktową” niż całościową analizę *Z księgi nocy*, która pozwala mu na sformułowanie właśnie interpretacji hermeneutycznej:

Ta muzyka maluje niewątpliwie koloryt zapadającego zmierzchu, rozblyskujący blaskiem pierwszych gwiazd i poświatą księżyca. W swej wyjściowej strukturze zdaje się symbolizować opozycję między ogarniętą ciemnością ziemią i rozgwieżdżonym niebem. Ma w sobie moment majestatycznej dostojności, zakłócony pojawieniem się jakichś dziwnych, tajemniczych zjaw⁴.

Tezy te są całkowicie przekonujące. Pozostawiają jednak miejsce na szereg dopowiedzeń, zwłaszcza w kwestiach technicznych. Ta właśnie sprawa będzie tu przedmiotem namysłu, a w szczególności harmonika utworu i jej rola formotwórcza. Nie chodzi jednak o czystą analizę, bo jej rezultaty otworzą zarazem pole nowych spekulacji hermeneutycznych. Ale o tym na koniec.

Harmonikę *Z księgi nocy* I będę rozpatrywać w czterech aspektach: po pierwsze, pod kątem dyspozycji centrów tonalnych; po drugie, pod kątem modalizmów; po trzecie, pod kątem typologii współbrzmień; po czwarte, pod kątem zastosowania dwunastodźwięku. Chodzi tu o zjawiska organizujące przebieg makroformalny, czyli o fenomeny, które generują akcję muzyczną utworu.

Centra tonalne

Kompozycja oparta jest na zderzeniu dwóch centrów tonalnych: C oraz H. Opozycja tych dwóch „tonik” niesie ze sobą także opozycję ich „dominant” (G oraz Fis). Przedstawia to *quasi*-schenkerowski schemat formy (liczby odnoszą się do numeru strony w faksymilowym wydaniu partytury):

3 L. Polony, *Tryptyk symfoniczny...*, op. cit., s. 193.

4 Ibidem, s. 199.

Mark Stachowski, *Z księgi nocy I*
1.5 strona 1, takt 5 (etc.)

Schemat 1. M. Stachowski, *Z księgi nocy I*, redukcja harmoniczna makroformy

Schemat ten ujawnia silne relikty tonalności. Całość jest rozkomponowaną w warstwie głębokiej praosnową C–G–C. Mimo nietonalnego charakteru dzieła, wyznaczenie tych trzech centrów przychodzi bez trudu: są one ustabilizowane albo pod względem czasu trwania (zwłaszcza w przypadku przełamania basu na dźwięk G, który trwa aż 26 taktów) albo pod względem faktury (zwłaszcza w przypadku unisonu C, który wzmocniony jest masywną instrumentacją blachy – puzonów i tuby).

Ponad tą warstwą podstawową znajduje się najniższa z warstw środkowych, która przesuwą basową praosnową C–G–C o półton w dół, przybierając postać H–Fis–H. To półtonowe przesunięcie stanowi strukturalny zaczyn akcji muzycznej. Muzyka dąży do wyrównania tego uskoku harmonicznego, przy czym równowaga taka, mimo że bliska realizacji, ostatecznie nie zostaje osiągnięta.

Zanim dodam do tego coś więcej, trzeba wpierw zwrócić uwagę na inną rzecz zasadniczą. Otóż centra tonalne tej kompozycji przyjmują dwojaką postać: 1) z superpozycją oktawy lub kwinty; 2) z superpozycją trytonu. Postać pierwsza ma charakter *quasi*-toniczny (szerzej: tonalny, alikwotowo-naturalny). Postać druga ma charakter *quasi*-dominantowy (szerzej: posttonalny, wynikający z symetrycznego podziału oktawy przez tryton, jak to bywa w licznych systemach harmoniki XX wieku). Zgodnie z tym, czego można by się intuicyjnie spodziewać, postać pierwsza występuje jedynie na dźwiękach C basowej praosnowy, przy czym drugie, repryzowe wystąpienie jest silniejsze, bo z superpozycją kwinty (podczas gdy pierwsze jest w wariacie oktawaowym). Co więcej, środkowe G praosnowy basowej zaciera granicę tych dwóch kategorii, gdyż przez pierwsze 16 taktów współwystępuje z superpozycją trytonową

(*g-cis*), zaś w kolejnych dziesięciu taktach w postaci unisonowej. Ta przemiana centrum harmonicznego z typu trytonowego w typ unisonowy nie jest pełna, bo po zniknięciu brząającego *cis* dźwięk ten rzutowany jest – by tak rzec, wirtualnie – na oktawy w postaci śladu pamięciowego. Ów ślad niebawem (na początku recytatywu klarnetowego) ponownie zmaterializuje się w postaci dźwięku realnego.

Wynika z tego, że Stachowski posługuje się stopniowalną skalą stabilizacji centrum harmonicznego, do której – obok wspomnianych dwóch typów (oktawowo-kwintowego oraz trytonowego) – należy dodać typ trzeci: oscyluje on między tamtymi, wprowadzając rodzaj trytonu domyślnego w ramach superpozycji oktawowych (jak w przypadku opisanego wyżej, okresowo zanikającego *cis*)⁵. Przypomina to trochę grę *scrabble*: założmy, że reguły pozwalają do jakiegoś leżącego na planszy wyrazu dodać bądź też odjąć literę, zmieniając tym samym jego sens. Np. ze słowa „maj” można zrobić słowo „maja”, a w następnym ruchu ze słowa „maja” zrobić „majak” (i *vice versa*).

Owa technika cieniowania i transformacji sensu harmonicznego może przybrać jeszcze inny wariant. Pozostając przy analogii ze zmodyfikowanym *scrabble*, można by to nazwać zasadą podmiany jakiejś litery. To tak, jakby w słowie „maj” zamienić „m” na „g”, aby w ten sposób otrzymać „gaj”; lub tak, jakby „majak” mógł przekształcić się w „kajak”. Coś takiego dzieje się w kluczowym momencie *Z księgi nocy I*, kiedy do początkowego centrum C (*vc, cb*) zostaje dodane (na s. 4 partytury) wysokie *fis* (*fl*). Owo *fis* stanowi względem C superpozycję trytonową, będąc zarazem, w stosunku do centrum H, potencjalną superpozycją kwintową, która zaktualizowałaby się, gdyby podmienić C przez H, co Stachowski robi niezwłocznie w postaci sygnatury waltorniowej *h-fis*¹ (powtórzonej z echem *da lontano*). Przekładając to z języka *scrabble* na język teorii muzyki, mamy tu do czynienia z innym typem przejścia od centrum z superpozycją trytonową do centrum z superpozycją oktawowo-kwintową. Tym razem dodany tryton nie zaniknął, lecz pozostał jako nuta stała, która otrzymała inną podstawę harmoniczną, o kwintę niżej. To właśnie ów ruch od C do H, dokonujący się na początku utworu,

5 Ten obraz należałoby wzbogacić: centrum G (z superpozycją *cis*) także jest wynikiem wygasania (aż do eliminacji) większego kompleksu harmonicznego, tj. odcinka chorałowego (klarnety, fagot, waltornie – s. 10 partytury) kończącego się akordem *Es-dur*, z którego zostaje tylko przedłużony dźwięk *b* (fagot i waltornia), tworzący wraz *g/cis* akord zmniejszony. Po wygaśnięciu owego *b* zostaje sam tryton, który z kolei w kolejnym kroku wytraci dźwięk *cis*, pozostawiając sam unison *g*.

rozpoczyna całą akcję muzyczną dzieła (i właśnie w tym momencie ma miejsce przesunięcie na pierwsze centrum H).

Aby nie wikłać się w zbyt liczne subtelności, dodajmy do tego obrazu tylko trzy sprawy o podstawowym znaczeniu. Otóż po pierwsze, w obu kolejnych centrach pobocznych (czyli Fis i H) mamy do czynienia z superpozycją trytonową. I po drugie, w momencie przesilenia formy, tj. w chwili powrotu do wyjściowego centrum C, ma miejsce wyraźna kadencja czystych współbrzmień – jedyna taka w całym utworze. Przybiera ona postać dwóch akordów: to Ges-dur na kwincie z tercją w głosie górnym rozwiązane na C z superpozycją kwinty (czyli C–G–C). Dokonuje się to zgodnie z klasyczną zasadą prowadzenia głosów najbliższą drogą. Tak mocne przejście, niby przęśło mostu, dźwiga całe strukturalne napięcie harmoniczne: dominanta (enharmoniczna) centrum H rozwiązuje się na tonikę centrum C. Taki układ rozładowuje też napięcie między superpozycją trytonową a kwintową: Ges i C dzieli tryton, ale oba te akordy przybierają postać superpozycji kwintowej (w przypadku Ges-dur, uzupełnionej tercją).

I jeszcze ostatnia uwaga o harmonice. Punkt zwrotny utworu przypada po pierwszym *tutti* (kulminującym na centrum Fis z superpozycją trytonu, s. 11), kiedy stabilizuje się centrum H (o ambiwalentnej superpozycji). Od tego miejsca zmienia się strategia prowadzenia basu. Wcześniej szedł on typowym, wielkointerwałowym zygzakiem *Bassbrechung* – odtąd będzie się poruszać (od dźwięku H) opadającym meandrem, zatrzymując się dłużej na dźwiękach *f* oraz *e* (jakby podkreślając, w przypadku F – charakter subdominanty, a w przypadku E – tonicznej tercji). Ostatni dźwięk przed *c*, czyli *des*, to właśnie miejsce wspomnianej wyżej kadencji łączącej dominantę toniki H (czyli akord Ges/Fis-dur) z toniką C. Samo to długie zejście basu, od *h* do *c*, także stanowi nader istotny aspekt procesu pośredniczenia między dwoma niezgodnionymi centrami harmonicznymi *Z księgi nocy I*. Opadający bas tworzy jakby pole, z którego wyłania się, na poziomie lokalnym, akord Ges-dur. Dodajmy, że kadencja Ges–C ma swój odpowiednik (nieco słabiej artykułowany) w kadencji F–H, która doprowadzała do centrum H (na s. 23; chodzi o jedną z ważniejszych cezur formalnych, czyli drugie centrum H w ramach *Bassbrechung* H–Fis–H).

Skale

Również aspekt modalny trzeba rozpatrywać w postaci silnych opozycji, które podlegają procesowi wzajemnej integracji, jednak nie w pełni osiągniętej. Mogę tu jedynie hasłowo wywołać zagadnienia, które wymagałyby drobiazgowego przedstawienia. A są to sprawy bardzo złożone.

Zacznijmy od oczywistości: materiał wysokościowy tego utworu w prosty sposób zależy od warstwy harmoniczej – skale są ciałem obrastającym szkielet harmoniczny. Szkielet ten, jak widzieliśmy, w lwiej części przebiegu związany jest z centrami mającymi postać superopozycji trytonowej. Skalą, która wypełnia taki szkielet najczęściej, jest w tym utworze skala całotonowa. Przy czym, wskutek harmonicznego przesunięcia półtonowego (C versus H), występują tu obie jej transpozycje: od Fis oraz od G (wymieniam te dźwięki jako punkty centralne, bo ich dominantowy charakter – w H-dur i C-dur – skorelowany jest z dominantowym charakterem obu transpozycji skali całotonowej). Te właśnie dwie transpozycje stanowią pierwszą parę opozycji modalnych.

Szczególnie ciekawe są miejsca, w których dokonuje się modulacja między tymi dwoma porządkami harmonicjno-modalnymi, czyli – w zasadzie – przesunięcie o półton. Widać to np. w recytatywie klarnetu; czy też w momencie, kiedy mini-kanony skrzypiec *divisi* wpisane są w szkielet dwóch trytonów przesuniętych względem siebie o kwintę ($h^2 - f^3 + e^2 - b^2$). Taki układ generuje liczne półtony tworzące jakby dwie transpozycje (niepełnej) skali oktatonicznej, która dzieli jedną istotną cechę wspólną ze skalą całotonową: oparta jest na trytonowym podziale oktawy. Szczególne nasycenie wycinków skal o podłożu oktatonicznym ma miejsce przed kadencją centralną (Ges–C), ale tam dochodzi subtelna modyfikacja – same te wycinki oktatoniczne zaczynają przemieszczać się w polu dwunastodźwiękowym. Tym samym destabilizujący charakter oktatoniki (względem skali całotonowej) zostaje spotęgowany i obraca się niejako przeciw samej oktatonice, która okazuje się narzędziem samowywrotnym: wcześniej wytrąciła grunt spod nóg całotonowości, teraz sama traci grunt pod nogami.

Takie zacieranie tożsamości skalowej danego odcinka jest odpowiednikiem subtelnych gradacji centrów harmonicznych, o których była mowa wcześniej. Nie miejsce tu, by wnikać w tę trudną materię.

Dość powiedzieć, że w przypadku najprostszym mamy do czynienia z całymi partiami o ustabilizowanym (tj. całotonowym) doborze materiału wysokościowego, na tle którego wyodrębniają się pojedyncze współbrzmienia łamiące ten układ (np. nałożone na siebie akordy H⁷ i B⁷ w t. 2 na s. 17, w chorale blachy; partia trąbek, klarnetów i fagotów na s. 18; obie sekcje dętych na s. 19), niby wstrząsy zapowiadające większą erupcję. Owe wstrząsy są odpowiednikiem tarć między centrami harmonicznymi C i H. To dzięki takim podskórnym i stopniowym procesom dokonują się w końcu nagłe rewolucje w całościowym układzie sił modalnych.

Współbrzmienia

Elementem pośrednim między szkieletem harmonicznym a ciałem modalnym są współbrzmienia, które – jeśli trzymać się tych metafor – skojarzyć by można ze ścięgniami. Chodzi o te agregaty harmoniczne, które wypełniają dwie podstawowe postacie centrów (czyli z superpozycją kwinty bądź trytonu). Otóż oba te typy, kwintowy i trytonowy, mają swoje warianty, powiedzmy „kolorystyczne” (przy czym chodzi teraz o barwę harmoniczną).

Zacznijmy od akordów barwiących opartych na podziale trytonowym, gdyż jest to typ dominujący. Występują one w dwóch wariantach: dominantowo-septymowym oraz zmniejszonym. Typ dominantowo-septymowy ma postać, idąc od dołu, przewrotu dominanty septymowej bez kwinty (np. *c–d–fis*). Taki wariant pośredniczy między szkieletem centrum trytonowego a ciałem skali całotonowej. Drugi wariant skalowy agregatu trytonowego, czyli zwykły trójdźwięk zmniejszony, jest statystycznie rzadszy: pośredniczy między skalami *quasi*-oktatonicznymi a szkieletem trytonowym. Ale wspomniana statystyka ma szczególnie rozkład: w miarę jak utwór dobiega do końca faktury migotliwe coraz bardziej nasycają się strzępami skali oktatonicznej, które niosą za sobą współbrzmienie akordu zmniejszonego.

Widać teraz, że także w przypadku współbrzmień wpisanych w superpozycję trytonową mamy do czynienia z dialektyką biegunów opozycyjnych, które zmierzają do nieosiągniętej syntezy. Dążenie takie przejawia się najsilniej jako alternacja obu postaci akordu koloryzującego centrum trytonowe. Ich naprzemienne występowanie jest w szczególności

(tj. słyszalny) sposób eksponowane w dwóch fazach formy: najpierw w połowie utworu (tam, gdzie rozpoczyna się meandrujące zejście basu od *h* do *c*), kiedy harmonizowany tryl w drzewie ma obie postaci – zmniejszoną (s. 24) oraz dominantową (s. 26); jeszcze bliżej siebie, a przez to jeszcze uchwytniej są one zestawione pod sam koniec (s. 38-40, trzy prezentacje: septymowa, zmniejszona, septymowa).

Tyle na temat centrów harmoniczych z superpozycją trytonu. Drugi, rzadszy typ centrów z superpozycją kwinty, ma odpowiednio mniej liczne warianty w grupie współbrzmień na nich opartych. Ale są to współbrzmienia istotne, silnie nacechowane – tworzą frazy chorałowe (może dalekie echo intarsji chorałowych z *La Mer* Claude'a Debussy'ego), które wyodrębniają się wyraźnie od dominujących tu faktur rozmigotanych oraz surowych recytatywów (*notabene*, te recytatywy, występujące też w wariacie *quasi*-kanonów, zupełnie w tej analizie pomijam). Najczystszy typem takich współbrzmień jest kadencja Ges–C, o której była mowa (choć dialektyczne sprzężenie trytonowo-kwintowe jest tu silne: nie dość, że relacja tych akordów jest trytonowa, to jeszcze ich dźwięki składowe należą do jednego zbioru oktatonicznego). Przebieg poprzedzających ją dwóch dłuższych fraz chorałowych oparty jest na materiale całotonowym – dopiero akord ostatni w każdym z tych ciągów jest czystym trójdźwiękiem (w partyturze sekcje numer 5 oraz 13). Jednak jest to całotonowość z superpozycją tercji, więc zbliżona do funkcyjności. Trzeba też odnotować, że w jednym przypadku (numer 9) fraza chorałowa nie zmierza do trójdźwięku przełamującego ograniczenia skali całotonowej.

Dwunastodźwięk

Pozostaje jeszcze omówienie sprawy dwunastodźwięku. Przypomnijmy uwagę o dyspozycji skal wypełniających szkielet trytonowy: najpierw dominuje całotonowość, później wchodzi oktatonika, w końcu strzępy oktatoniki poruszają się w całym polu dwunastodźwiękowym. Uśredniając (bo chcę raz jeszcze podkreślić, że rzeczywisty obraz jest o wiele bogatszy), mamy więc do czynienia z rozszerzaniem pola dźwiękowego: od sześciu dźwięków, przez osiem, aż po dwanaście. Przy czym także nasycenie pola chromatycznego na poziomie migotliwych figur modalnych jest stopniowane: najpierw kondensacja jest

mniejsza (s. 29-31), potem – większa (s. 35-36). Ten ostatni fragment to rozkomponowana, *quasi*-Ligetiowska chmura chromatyczna, która rozszerza się stopniowo, przesuwa i zwęża, by w końcu osiągnąć czystą oktawę *h*, który to dźwięk utrzyma się, jako wysoka nuta stała, aż do ostatniego taktu. Jest to mocny gest zamknięcia: redukcja pierwszej pełnej chmury chromatycznej do jednego dźwięku, który trwa jakby *ad infinitum*.

Ale obecność dwunastodźwięku w tej postaci została precyzyjnie przygotowana – i to będzie już ostatnim przedmiotem moich dywagacji czysto technicznych. Otóż materiał dwunastodźwiękowy pojawia się także w planie bliższym, jako rodzaj figuracji harmonicznyc. Tu także mamy do czynienia z gradacją, zarówno materiałową, jak i kolorystyczną (w tej grze udział biorą jedynie metalofony, w tym harfa jako ich bliski krewny). Są trzy etapy tego procesu (zob. schemat 2, s. 77): po pierwsze, figuracja harfy w połowie utworu (tam, gdzie stabilizuje się drugie centrum *H*, s. 23) – wykorzystuje ona jedynie siedem dźwięków ze zbioru chromatycznego, ale jest zaczynem dalszych zdarzeń; po drugie, *quasi*-aleatoryczne figuracje wibrafonu i dzwonek (z towarzyszeniem trójkąta i metalowych dzwonek wiatrowych), wykorzystujące dziewięć dźwięków chromatycznych (a dziesiąty jest nutą pedałową – s. 22); po trzecie, dłuższe i gęstsze *quasi*-aleatoryczne figuracje tych samych instrumentów, z zastosowaniem tym razem pełnej chromatyki (s. 29-30). Jest to uporządkowana i celowa sekwencja – po kolei: siedem, dziewięć (dziesięć), dwanaście dźwięków chromatycznych. Po tym stopniowym nasyceniu (dodawaniu elementów) spektrum chromatycznego w ramach tego zestawu instrumentów, Stachowski dokonuje powolnego ich odfiltrowywania (odejmowania), które przebiega w dwóch etapach: najpierw w figuracjach dzwonek, harfy i wibrafonu (także z towarzyszeniem trójkąta i metalowych dzwonek wiatrowych, s. 34-35), które wykorzystują, z jednym wyjątkiem, tylko dźwięki skali całotonowej⁶; potem zaś, pod sam koniec, w postaci przyciszonej, jedynie z wibrafonem *arco* (na dźwiękach *c-d*), któremu towarzyszą inne metalofony (talerz, gong, tam-tam), również w artykulacji *arco*. Ta wersja liczy więc jedynie dwa dźwięki określone, plus całą paletę szmerów i przydźwięków. Nasycenie szmerami układu się zatem w celową sekwencję: pierwsze

6 Wyjątkiem jest *c*² wibrafonu (s. 35, t. 2), które jest, być może, błędną notacją (czy nie powinno być raczej *cis*²?).

wejście harfy było bezszmerowe, potem szmery narastają aż do końca. Zatem na proces redukcji figuracji chromatycznej w drugiej fazie tego odcinka (od dwunastu, przez sześć [siedem], do dwóch dźwięków) nakłada się niezależny proces intensyfikacji szmerów.

Trzeba jeszcze zauważyć, że pierwszy etap tej redukcji materiału chromatycznego do sześciu (siedmiu) dźwięków bezpośrednio poprzedza pojawienie się chromatycznej chmury, o której była mowa wcześniej. Można więc uznać, że nasycenie chromatyczne w warstwie migotliwego tła jest odpowiedzią na całotonowe ograniczenie grupy „metalofonowej” – tym bardziej, że punktem wyjścia dla zagęszczania pola harmonicznego w smyczkach jest segment całotonowy metalofonów.

Aspekty hermeneutyczne

I na koniec trzy uwagi hermeneutyczne. Rodzi się pytanie o funkcję retoryczną tych lśniących, metalicznych figur. Otóż taka instrumentacja to dość rozpowszechniony topos *musica coelestis*: znajdziemy go np. u Gustava Mahlera, u Arnolda Schönberga i jego uczniów, u Béli Bartóka; w jakiś wyabstrahowany sposób także chyba u Witolda Lutosławskiego; silnie i jednoznacznie pojawia się też w *Requiem* Romana Maciejewskiego. W połączeniu z chromatycznym nasyceniem, w którym niejako rozpuszczają się dyskutowane wcześniej ograniczenia harmoniczne i modalne – tworzy to symbol pełni, transcendencji; a może raczej Heideggerowskiego „prześwitu” – owej *Lichtung*, czyli przejaśnionej przesieki z widokiem na gwiazdy. Co więcej jeśli przyjąć, za Polonym, że wspomniane wcześniej harmonizowane tryle są echem nocnej sceny z *Peleasa*⁷, to wyrażnie symbolicznego znaczenia nabiera dwukrotny powrót muzyki niebiańskiej w przygaszonej postaci (z wibrafonem i metalową perkusją *arco*), kiedy przeplata się ona z figurami tryłów.

Uwaga druga łączy się z tą metalofonową „muzyką nocy”, która, jak się wydaje, nawiązuje bezpośrednio do motto utworu, wziętego z *Księgi godzin* Rainera Marii Rilkego (w przekładzie Mieczysława Jastruna): „Godzina się zbliża, dotyka mi czoła / metalem swych czystych brzmień / i drżą moje zmysły”. Motto sugeruje jakiś proces: najpierw zbliżanie się godziny, potem dotknięcie metalem czystych brzmień, wprawiające człowieka w rezonans z wymiarami nocy. Tak właśnie można by widzieć układ formalny *Z księgi nocy I*: pierwsza połowa – przygotowanie,

7 Zob. L. Polony, *Tryptyk symfoniczny...*, op. cit., s. 200.

oczekiwanie, nastrajanie się (tu znów przychodzi na myśl Heideggerowska kategoria „nastroju”, *Stimmung*), druga połowa – rezonans, współbrzmienie, spełnienie, rozszerzenie własnej jaźni w poczuciu, jak by powiedział Rilke, wejścia w „czysty związek” z wymiarem *Weltinnenraum* (czyli jakby kosmicznej przestrzeni psychicznej). W podziale formalnym utworu bardzo pomocne są numery partyturowe, które Stachowski umieścił w punktach węzłowych. Wyróżnił w sumie 20 sekcji. Sekcja, w której po raz pierwszy zjawia się topos „muzyki niebiańskiej” ma numer 11, przypada więc dokładnie w połowie utworu – co koresponduje z zaproponowaną tu dwufazowością, konotującą wprawdzie oczekiwanie, dostrajanie się do wibracji nocy, a potem stopniowe przechwycenie przez noc i rezonans z nieskończonością. Jeśli pod tym kątem popatrzeć na formę, to wyraźna staje się też jej korelacja z centrami harmonicznymi: część wstępna – w C, część spełniająca – w H. Początek sekcji 11 wyznacza moment ustabilizowania się drugiego H w ramach *Bassbrechung* H–Fis–H. Dodać należy, że z „metalem czystych brzmień” wiąże się też zapewne dość zagadkowe miejsce (s. 24-25): eksponowane „samotne” dźwięki wibrafonu i harfy – tak dziwne z punktu widzenia sztuki instrumentacji, że aż narzuca się myśl, iż chodzi tu zapewne o element semantyczno-programowy.

Marek Stachowski, *Z księgi nocy I*

1.5 strona 1, takt 5 (etc.)

8 nota pedatora z dodaną oktawą

5 nota pedatora z dodaną kwintą

4< nota pedatora z dodaną trytonem

1-10 11-20 segmentacja formy przez numery sekcji podane w partyturze

7 m.c. musica celestis na bazie 7 klas wysokości (etc.)

Schemat 2. M. Stachowski, *Z księgi nocy I*, redukcja harmoniczna makroformy wraz z ujęciem aspektów hermeneutycznych

I uwaga trzecia. Kompozytor zostawia nas z nierozwiązanym dysonansem obu centrów C–H. Ale dźwięki te rozstrzelone są tak bardzo, że ich tarcie można znieść bez poczucia ostrego dyskomfortu. Brzmi to raczej jak zagadka, znak tajemnicy. Rodzi się przy tym pytanie, czy aby Stachowski nie czyni w ten sposób aluzji do *Tako rzecze Zaratustra* Richarda Straussa. Na ostatniej stronie tego poematu słysząc, jak wiadomo, niezgodnione H-dur (tonacja ducha i snu, rejestr niebiański) oraz C-dur (tonacja natury i jawy, rejestr ziemski). Identyczny z tą straussowską puentą jest nie tylko układ harmoniczny zakończenia *Z księgi nocy*. Dokładna paralela dotyczy również artykulacji: *h* jest dźwiękiem ciągłym, zaś *c* to punktowe *pizzicato*. Może to być czysty przypadek, ale jakoś nie mogę uwolnić się od wrażenia, że duch Straussa unosi się nad ostatnią stroną partytury Stachowskiego i to on właśnie podsunął mu tę konkluzję wziętą z *Nocnej pieśni wędrowca*, bo tak właśnie – *nomen omen* – nazywa się przecież finałowe ogniwo poematu Straussa, który nie tylko w finale, ale także w skali makroformy również oparty został na niezgadnialnym sporze centrów tonalnych C i H.

Jeśli intuicja ta nie jest chybiona⁸, to by znaczyło, że na cały schemat harmoniczny *Z księgi nocy* można nałożyć interpretację hermeneutyczną, która ogniskowałaby się wokół zagadkowej opozycji ziemi i nieba, materii i ducha, jawy i snu – a także prześwitującego na chwilę i zaraz umykającego sensu. Ale o tym czasem nawet lepiej mówić ezopową mową analizy muzycznej.

Bibliografia

- Draus A., *Brzmienie i sens. Studia nad twórczością Marka Stachowskiego*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2016.
- Polony L., *Tryptyk symfoniczny „Z księgi nocy”. Próba interpretacji hermeneutycznej* [w:] *Marek Stachowski i jego muzyka*, red. L. Polony, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2007.

8 Podczas Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Polska Muzyka Niepodległa. Twórcy – idee – dzieła – konteksty” w ramach Jubileuszu 130-lecia Akademii Muzycznej w Krakowie zabrali na ten temat głos Leszek Polony i Wojciech Wiślak. Obaj zgodnie zaświadczyli, że *Zaratustra* należał do ulubionych utworów Marka Stachowskiego, który opowiadał o tym utworze (przedstawiając własną interpretację hermeneutyczną) podczas spotkań prywatnych oraz w trakcie lekcji kompozycji.

A Commentary to *From the Book of Night I* (1990)

by Marek Stachowski

Summary

The article presents a formal and hermeneutic analysis of Marek Stachowski's *From the Book of Night I*. The former deals with four interconnected aspects of the work's function: tonal centres, modalities, chord typology, and the use of the twelve-tone harmony. The main result of the inquiry is the defining of the macroform marked by the nodal points based on two opposite tonal centres (C and B), and their dominants (G and F-sharp). This structure correlates with the hermeneutic aspect of an allusion to Richard Strauss' *Also sprach Zarathustra*. Another hermeneutic notion is the topos of *musica coelestis*, initiated in the second part of the work by a group of metallophones, connected with the motto, taken from a poem of Rainer M. Rilke (translated by Babette Deutsch): "Now the hour bows down, it touches me, throbs/metallic, lucid and bold:/my senses are trembling".

Słowa kluczowe: Marek Stachowski, *Z księgi nocy I*, *musica coelestis*, harmonika

Keywords: Marek Stachowski, *From the Book of Night I*, *musica coelestis*, harmony