

Bachowska fuga w webernowskiej orkiestracji - ujęcie Carla Dahlhausa

Marcin Krajewski

Wypowiedzi Antona Weberna z jego lat ostatnich przyniosły ideę kompozycji, która poprzez оголошение z barwy, dynamiki i artykulacji sprowadzałaby się do układu samych tylko stosunków rytmicznych i wysokościowych – zupełnie tak, jak choćby kanony i fugi z *Musikalisches Opfer* Bacha¹. Niewiele wcześniej (w 1935 r.) zdarzyło się jednak Webernowi zorkiestrować wyjątek z tego zbioru (sześciogłosowy *Ricercar c-moll*), a więc postąpić odwrotnie niż pod koniec życia zamierzył: nadać brzmieniowy kształt „abstrakcyjnej” strukturze polifonicznej lub – jak powiedziałby Carl Dahlhaus – *Tonsatz* przekształcić w *Tonwerk*.

Webernowska transkrypcja ani jednej nuty oryginału nie pomija i nie zmienia, żadnej nowej też do niego nie dodaje, co więcej – nie operuje prawie zdwojeniami, mającymi powiększać wolumen brzmienia (wyjątek stanowi tu kilkanaście ostatnich taktów). Transkrypcyjna praca ograniczyła się w tym przypadku do znalezienia odpowiedniej barwy dla każdej z Bachowskich nut, do rozdysponowania ich w partiach instrumentalnych². Rezultat jest niezwykły: zarówno brzmienie, jak i partyturowy obraz *Ricercaru* odsyłają raczej do punktualistycznych dzieł samego Weberna, niż do utworów Bacha czy jakiegokolwiek znanych ich transkrypcji³ – a przecież wysokościowa i rytmiczna struktura oryginału została tu odwzorowana „w skali 1:1”.

Za pierwszym swoim wystąpieniem (t. 1-8) *thema regium* rozpościera się w partiach harfy, rogu, trąbki i puzonu (trzy ostatnie – *con sordino*) w ten sposób, że każdy instrument wykonuje nie więcej niż pięć kolejnych dźwięków, a ze wszystkich dziewiętnastu zdwajane są tylko cztery – stanowi to wzór dla dalszych prezentacji tematu. Dezorientację pierwszych słuchaczy – wiedeńskich melomanów

¹ Por.: L. Stawowy, *Webern*, Kraków 1992, s. 221.

² Skład zespołu: 6 instrumentów dętych drewnianych (flet, obój, rożek angielski, klarnet, klarnet basowy, fagot), 3 dęte blaszane (róg trąbka, puzon), kotły, harfa i kwintet smyczkowy.

³ Webernowskie opracowanie sytuuje się w opozycji zarówno do „powiększającej i zagęszczającej” orkiestracji Leopolda Stokowskiego (*Toccata i fuga d-moll*), jak i do „przeźroczystych” ujęć Józefa Kofflera (*Wariacje Goldbergowskie*) czy Zygmunta Mycielskiego (*13 preludiów chorałowych z „Orgelbüchlein”*); *Ricercarowi* Bacha/Weberna najbliższą chyba do „odkształcających” oryginał transkrypcji Strawińskiego (wariacje *Vom Himmel hoch*) lub Schönberga (*Preludium i fuga Es-dur z Klavierübung*, przygrywki chorałowe) – tam jednak dochodzi do daleko idących zmian w substancji rytmiczno-wysokościowej pierwowzoru, które nie mają tu miejsca.

i nazistowskich zarządców kulturą – przyjmijmy więc bez zdziwienia: pierwsi uznali rzecz za wybryk Weberna, dla drugich nie była ona przejawem *Entartete Kunst* ⁴.

Odmienne od siebie są opinie badaczy – dla jednych Webernowska wersja *Ricercaru* jest jego „rozcłonkowaniem muzycznym” (Hans-Heinz Stuckenschmidt), dla innych „analizą” (Rudolf Stephan, Hans-Klaus Metzger), „rekompozycją” (Joseph N. Straus i – poniekąd – Richard Taruskin) czy „metamorfozą” (Michał Bristiger) ⁵. W swoim artykule *Analytical instrumentation: Bach's six-part ricercar as orchestrated by Anton Webern*, wydanym po raz pierwszy w 1969 i zamieszczonym później w tomie *Schönberg and the New Music* ⁶, Carl Dahlhaus przypisuje procedurze Weberna kolejne określenie. Hasło „instrumentacji analitycznej” nie pojawia się tam jednak w konkluzji rozważań ale jako punkt wyjścia – od samego początku instrumentacja *Ricercaru* jest i dla Dahlhauasa czymś innym niż tylko kreśleniem ekscentrycznych wzorów, dekoracją narzuconą polifonicznej strukturze bez żadnego z nią związku; stąd właśnie dochodzi autor do wykrycia zasad, na mocy których przeprowadził Webern analizę Bachowskiej fugi, rozpisaną na instrumenty orkiestry.

Osobliwy podział „tematu królewskiego” (na siedem zróżnicowanych kolorystycznie odcinków) podkreśla – zdaniem Dahlhauasa – „wewnętrzna dynamikę” tej zasadniczo trójdzielnej melodii, której półnutowe czoło (dźwięki I-V) to rodzaj rytmicznego „wzorca”, sztywnego „modelu pulsacji” dla swobodniejszej pod tym względem chromatycznej grupy środkowej (dźwięki VI-XI tworzą rytmiczne *ritardando*, a XII-XIV *accelerando*). Przez wzgląd na tę właściwość tematu, czoło przypisuje Webern jednemu instrumentowi (puzonowi), „retardację” w pierwszej połowie chromatycznego pochodzenia uwydatnia przez rozbitcie go na odcinki dwudźwiękowe (kolejno: róg-trąbka-róg), pozostawiając drugą, „przyspieszającą” połowę nie podzieloną (puzon). Jednocześnie dostrzega Dahlhaus podział tematu na cztery odcinki po pięć dźwięków każdy – z centralnym *es* (t. 5) wspólnym dla obu środkowych grup i artykulacyjnie wyodrębnionym (*marcato*). Segmentacja taka (5+4+1+4+5) wiązałaby się z wystąpieniem kolejnej prawidłowości, swoistej „reguły dopełnień”, zgodnie z którą instrumentacyjnie niepodzielnej (puzon) grupie pięciu początkowych dźwięków odpowiadałby końcowy pięciodźwiękowy odcinek dzielony między trąbkę i róg, a dzielonej między te dwa instrumenty pierwszej grupie czterodźwiękowej – druga taka grupa, wykonywana w całości przez puzon. Według Josepha N. Strausa o podziale tematu zdecydowała – dokonana rzekomo przez Weberna – interpretacja melodii w kategoriach *pitch-class sets* (kolorystyczne podobieństwa i różnice między odcinkami *thema regium* odzwierciedlałyby relacje między

⁴ L. Stawowy, *op. cit.*, s. 150 i 205.

⁵ W. Kolneder, *Anton Webern. An Introduction to His Works*, London 1968, s. 173; J. N. Straus, *Remaking the past. Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*, Cambridge 1990, s. 70-2; M. Bristiger, *Dziewiętnastowieczne aspekty myśli muzycznej Antona Weberna i Edgara Varèsa*, [w:] *Muzykolog wobec dzieła muzycznego. Zbiór prac dedykowanych doktor Elżbiecie Dziębowskiej w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. M. Woźna-Stankiewicz, Z. Dobrzańska-Fabiańska, Kraków 1999, s. 450 i 462; R. Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, vol. IV, Oxford – New York 2005, s. 360-3.

⁶ Korzystamy tu z wersji angielskiej artykułu – [w:] C. Dahlhaus, *Schönberg and the New Music*, transl. by D. Puffet, A. Clayton, Oxford 1987, s. 181-91; oryginalna wersja niemiecka: C. Dahlhaus, *Analytische instrumentation – Bachs sechsstimmiges Ricercar in der Orkestrierung Anton Weberns*, [w:] *Bach-Interpretationen. Walter Blankenburg zum 65. Geburtstag*, hrsg. von M. Geck, Göttingen 1969, s. 197-206.

tymi zbiorami). Richard Taruskin skłonny jest widzieć w motywie czołowym tematu komórkę interwałową konstytutywną dla całego dzieła, jego swoistą *Grundgestalt*⁷. Michał Bristiger pisze zaś o szczególnej roli dźwięków *es* i *d*, wypadających w połowie i na końcu melodii, a instrumentowanych – jako jedyne – za pomocą zdwojeń (t. 5-6 oraz 8).

Timbrową segmentację pierwszego pokazu *thema regium* ukazuje poniższy diagram⁸:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	1	1	1	18	19		
<i>c'</i>	<i>es'</i>	<i>g'</i>	<i>as'</i>	<i>h</i>	<i>g'</i>	<i>fis'</i>	<i>f'</i>	<i>e'</i>	<i>es'</i>	<i>d'</i>	<i>des'</i>	<i>c'</i>	<i>h</i>	<i>g</i>	<i>c'</i>	<i>f'</i>	<i>es'</i>	<i>d'</i>	
2	2	2	2	2	(1)	1	2	2	2	2	1	1	1	1	1	1	1	2	2
<i>Tn</i>				<i>Cr</i>			<i>Tr</i>		<i>Cr+Ar</i>		<i>Cr+Tn</i>		<i>Tn</i>			<i>Cr</i>		<i>Tr+Ar</i>	

Diagram 1.: Instrumentacja *thema regium* w t. 1-8.

Analogiczny podział właściwy jest pozostałym (z wyjątkiem ostatniej) prezentacjom tematu⁹:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	1	1	14	1	16	17	1	1
	2	3										2	3		5			8	9
I (t. 1-8)	<i>Tn</i>				<i>Cr</i>			<i>Tr</i>		<i>Cr+Ar</i>		<i>Cr+Tn</i>		<i>Tn</i>		<i>Cr</i>		<i>Tr+Ar</i>	
II (t. 9-16)	Fl				Cl			Ob		Cl+Ar		Fl+Cl		Fl		Cl		Ob+Ar	
III (t. 17-24)	Clb				<i>Tn</i>			Fg		<i>Tn+Ar</i>		Clb+ <i>Tn</i>		Clb		<i>Tn</i>		Fg+Ar	
IV (t. 25-32)	Ci				Cr			Cl b		Cr+Ar		Ci+Cr		Ci		Cr		Cl b+Ar	
V (t. 37-44)	<i>Tr</i>				Ob			Cl		Ob+Ar		Ob+ <i>Tr</i>		<i>Tr</i>		Ob		Cl+Ar	
VI (t. 49-55)	Cl b + Cb				Fg			Vcl		Fg+Ar		Clb+Fg		Clb		Vcl		Fg+Ar	
VII (t. 95-102)	Fg				Clb			<i>Tn</i>		Clb+Ar		Clb+Fg		Fg		Clb		<i>Tn</i> +Ar	

⁷ Inspirujące i eleganckie koncepcje Strausa (tenże: *op. cit.*, s. 270-2) i Taruskina (tenże, *op. cit.*, s. 360-3) mają – jak się zdaje – pewne istotne mankamenty. Wskazywane przez Strausa relacje między zbiorami klas wysokości są nazbyt wyabstrahowane, by mogły przekonująco uzasadniać taką a nie inną barwową segmentację tematu: badacz wskazuje np. na komplementarność zbioru złożonego z pierwszych dziesięciu dźwięków tematu względem kolekcji powstałej z czterech pierwszych (tj. z VI, VII, X i XI w melodii) nut partii rogu itp. Wadą propozycji Taruskina jest m. in. uznanie dźwięków *es* i *d* w t. 5-6 za zdwajane przez harfę, gdy w rzeczywistości dobarwia ona tylko pierwszy z nich.

⁸ Wytluszczone cyfry arabskie oznaczają pozycję dźwięków w temacie. Cyfry arabskie bez wytłuszczenia wskazują na wartości rytmiczne (ćwierćnuta = 1), przy czym pionowe w odnośnym rzędzie odpowiadają kreskom taktowym, a zapis „(1)” oznacza pauzę ćwierćnutową. Kursywa w nazwie instrumentu dętego blaszanego oznacza grę *con sordino*. Prezentowana tu segmentacja odpowiada ściśle zapisowi partyturowemu, nie pokrywając się jednocześnie z analogicznym diagramem Dahlhausa (tenże, *op. cit.*, s. 183), w którym pominięto partię harfy.

⁹ Cyfry rzymskie oznaczają kolejne pokazy tematu, cyfry arabskie w najwyższym rzędzie oraz użycie kursywy – jak w diagramie 1.

VIII (t. 115-22)	<i>Tr</i>	<i>Ci</i>	<i>Cr</i>	<i>Ci+Ar</i>	<i>Ci+Tr</i>	<i>Tr</i>	<i>Ci</i>	<i>Cr</i> <i>+Ar</i>
IX (t. 131-8)	<i>Ob</i>	<i>Fl</i>	<i>Tr</i>	<i>Fl+Ar</i>	<i>Fl+Ob</i>	<i>Ob</i>	<i>Fl</i>	<i>Tr+Ar</i>
X (t. 145-52)	<i>Cr</i>	<i>Tn</i>	<i>Tr</i>	<i>Tn+Ar</i>	<i>Cr+Tn</i>	<i>Cr</i>	<i>Tn</i>	<i>Tr+Ar</i>
XI (t. 171-8)	<i>Cl</i>	<i>Tr</i>	<i>Cr</i>	<i>Tr+Ar</i>	<i>Cl+Tr</i>	<i>Cl</i>	<i>Tr</i>	<i>Cr</i> <i>+Ar</i>
XII (t. 197-205)	<i>Clb + Fg + Vcl + Cb</i>							

Diagram 2.: Instrumentacja kolejnych pokazów *thema regium*.

Instrumentacyjna „atrybucja” dźwięków tematu w jego kolejnych pokazach kojarzy się Dahlhausowi z techniką dodekafoniczną. Decyduje o tym przypisanie motywu czołowego innej za każdym razem barwie (przy uwzględnieniu zróżnicowania *con sordino – senza sordino* oraz traktowaniu „miksatur” timbrowych jako barw osobnych), dające dwunastoelementowy „szereg kolorystyczny” (por.: diagram 2. – drugi od lewej rząd pionowy). Pochodną procedur dodekafonicznych widzi autor ponadto w „permutacyjnym” użyciu instrumentów wewnątrz każdego z pokazów, wpisującym się niezmiennie w schemat: 1-2-3-2-1-2-3 (puzon-róg-trąbka-róg-puzon-róg-trąbka, flet-klarnet-obój-klarnet-flet-klarnet-obój itd.)¹⁰. Podany przez Dahlhaus cyfrowy wzór nie uwzględnia jednak m. in. partii harfy, wnoszącej istotne kolorystyczne zróżnicowanie (por. przypis 8 na s. 3 niniejszego tekstu). Właściwy wzór „kolorowania” *thema regium* przedstawiono poniżej (zastępując pojedynczymi literami cyfry ze schematu Dahlhaus):

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	1	1	1	1	1	1	1	1	
2	2	2	2	2	(1) 2	2	2	2	2	1	1	1	1	1	1	1	1	2	2
a					b		c	b + ar		a+b	a			b			c + ar		

Diagram 3.: Schemat segmentacji i instrumentacji kolejnych pokazów *thema regium*.

Układ barw przypisanych tematowi nie wykazuje już chyba innych „permutacyjnych” właściwości. Takie jednak uporządkowanie timbrowe uwydatnić ma relacje między „barwionymi” elementami – według Michała Bristigera: „(...) dochodzi [tu] do fragmentacji melodii na cztery motywy, co umożliwia ich permutację i co przyczynia się do uchwycenia funkcji, jakie sprawują wewnątrz samego dzieła” (w tekście Dahlhaus mowa jest o „ujawnianiu krótko- i długodystansowych powiązań”)¹¹. Uwydatnianie motywiczych reminiscencji prowadzi niekiedy aż do zatarcia struktury głosowej oryginału lub

¹⁰ Od tego wzorca odstępuje szósta prezentacja tematu (t. 49-55), por.: diagram 2.

¹¹ M. Bristiger, *op. cit.*, s. 462. „The intention behind Webern’s instrumentation (...) is to divide up the melody in order to bring out the various connections – and not short-term connections but longer-term ones as well”; C. Dahlhaus, *op. cit.*, s. 186.

do osłabienia jego kontrapunktycznej logiki (łączenie dźwięków pochodzących z różnych głosów w jednej partii instrumentalnej – t. 38-41: skrzypce, t. 50-7: róg; wadliwa z punktu widzenia ścisłego kontrapunktu instrumentalna interpretacja nuty *des* – partia waltorni: t. 78-81)¹².

To „strukturalne użycie timbru”¹³ ma swój odpowiednik (a może i swój rodowód) w procedurach właściwych dodekafonicznym utworom Weberna. Jego op. 24 – *Koncert na 9 instrumentów* – rozpoczyna się ekspozycją budującą serię komórek, z których każda potraktowana jest inaczej pod względem instrumentacji, artykulacji i dynamiki¹⁴. W *I Kantacie* op. 29 mamy do czynienia z powtórzeniami dźwięku *fis'* (w bezpośrednim wzajemnym sąsiedztwie) wynikającymi ze szczególnego zestawienia form szeregu – seryjna proveniencja każdego z owych *fis'* jest tu za każdym razem inna i uwydatniona zróżnicowanym ujęciem brzmieniowym (klarnet, *p* – skrzypce solo, *pp* – trąbka *con sordino*, *f*)¹⁵. W obu przypadkach barwa dźwięku pozostaje na usługach wysokościowej (tu: dodekafonicznej) struktury.

Instrumentacja, na jaką zdecydował się Webern, jest dla Dahlhauza „tyleż analityczna, co i dialektyczna”¹⁶ – myśl tę chwytą i rozwija Bristiger, twierdząc: „W strukturach melodycznych powstają polaryzacje między tymi, które są traktowane jako *Klangfarbenmelodie* a tymi, które są użyte, jak dawniej, linearnie, to jest przy utrzymaniu jednego, określonego timbru; między sposobem traktowania tematu i traktowania kontrapunktu, między częściami «twardymi» i «miękkimi» dyskursu muzycznego (ekspozycje i epizody)”¹⁷. Najłatwiej uchwytna i najbardziej może zdumiewająca dwoistość ujawnia się w opracowaniu samego tematu –instrumentowanego jedenastokrotnie przy użyciu pojedynczych instrumentów, a za dwunastym razem solennie w całości zdwanego (por.: diagram 2.), co sprawia, że ostatnie takty „odstają osobliwie od reszty”¹⁸. Zjawisko nie uchodzi oczywiście uwadze Dahlhauza, ten jednak jego źródeł nie identyfikuje. Próbę wyjaśnienia przynosi interpretacja idei Weberna w kategoriach Goetheańskiej nauki o „metamorfozie”, proponowana przez Michała Bristigera. Píše on: „Goethego pogląd na Naturę zakładał, iż jest ona organizmem i tym samym dla jej rozumienia staje się rzeczą konieczną określenie [związków?] między częściami a całością. Organizmami w takim ujęciu są twory zarówno biologiczne, jak i artystyczne – dla Weberna było to oczywiste”; i dalej: „Jeżeli (...) miałyby wywołać zdziwienie fakt, iż ta kompozycja, tak różnobarwna w swych odcinkach początkowych, przybiera pod koniec postać kolorystycznie zredukowaną, warto przypomnieć myśl Goethego: «zmiany barwy, jak i forma potęgowania, sprawiają, że rośliny, które osiągnęły już najwyższy stopień czystości, zdają się być białe i bezbarwne»”¹⁹.

Webernowską orkiestrację uznać należy niewątpliwie za wyraz szczególnego rozumienia *Ricercaru* Bacha – wspomiane wcześniej, a różniące się od siebie w szczegółach interpretacje są co tu najzupełniej

¹² Por.: C. Dahlhaus, *op. cit.*, s. 188.

¹³ Określenie M. Bristigera, por.: tenże, *op. cit.*, s. 457.

¹⁴ Por.: B. Schaeffer, *Klasyki dodekafonii. Część analityczna*, Kraków 1964, s. 78-9.

¹⁵ Por.: *ibidem*, s. 112-3.

¹⁶ „Webern's instrumentation (...) may be described as being dialectical as well as analytical”; C. Dahlhaus, *op. cit.*, s. 186.

¹⁷ M. Bristiger, *op. cit.*, s. 462.

¹⁸ „(...) the end which stands oddly against the rest”; C. Dahlhaus, *op. cit.*, s. 181.

¹⁹ M. Bristiger, *op. cit.*, s. 460 i 463.

zgodne. Bez względu na to, czy widzieć będziemy w działaniu Weberna „rozcłonkowanie”, „rekompozycję” czy „metamorfozę”, zgodzimy się, że *Ricercar c-moll* został przezeń zanalizowany (a więc i zinterpretowany), a rezultat analizy wyrażony nie – jak zazwyczaj – przy pomocy słów, lecz samymi tylko dźwiękami. Polifonię oryginału potraktował przy tym Webern „bardziej motywicznie, niż linearnie”²⁰, a nawet w kategoriach *Grungestalt* i rozwojowej wariacji²¹, zgodnie z przekonaniem, które wyraził w cyklu swoich wykładów: „Zastrzeżone jest czasem późniejszym odkrycie ściślejszych zależności, które istnieją już tu w dziełach”²². Wykłady Weberna ujmowały praktykę Szkoły Wiedeńskiej jako punkt szczytowy historii muzyki, co poparte też zostało w ich tekście odpowiednimi przykładami z chorału gregoriańskiego, z Dufaya, Senfla i Brahmsa. Opracowanie *Ricercaru* ma zapewne podobny, „polemiczny” charakter – służy historycznej legitymizacji tego, co stało się udziałem wiedeńczyków w ich własnej twórczości. Richard Taruskin pisze o stwarzanej przez Weberna „*pseudohistorical fiction*”, a Joseph Straus o „Bachu usynowionym”; sam Dahlhaus mówi nie tylko o „ujawnianiu” (*bringing out*) ale też – co znamienne – o „u s t a n a w i a n i u” (*establishing*) związków wewnątrz dzieła²³.

Antona Weberna „instrumentacja z tezą”, niczego w Bachowskim *Ricercarze* z pozoru nie zmieniająca, przeobraża w istocie wszystkie relacje wewnątrz dzieła, a dokonuje tego „jednym ruchem” – wyłącznie dzięki instrumentacyjnemu barwieniu. Jednocześnie zmianie ulegają też „stosunki zewnętrzne” – fuga w nowej swojej wersji zdaje się być poza czasem historycznym, co ujmuje Dahlhaus tak oto: „(...) nie każda epoka dysponuje środkami pozwalającymi wyrazić wszystko, co jest jej właściwe; wiele pozostaje niewypowiedziane. Ale pominiętego niesposób już odzyskać w okresach późniejszych; (...) idea (...) instrumentalnej prezentacji *Ricercaru* sytuuje się na ziemi niczyjej, między tym, co nie było jeszcze możliwe w czasach Bacha, a tym, co jest już niemożliwe w naszej własnej epoce”²⁴.

Ostatnie miesiące życia poświęcił Webern pracy nad *Koncertem kameralnym* op. 32, który zapisywał w formie geometrycznego diagramu na blacie starego, drewnianego stołu. Latem 1945 kompozytor oznajmił ukończenie pracy, a o samym dziele powiedział, że nie jest przeznaczone do wykonywania²⁵. Muzyka Weberna – wzorem Goetheańskiej *Urpflanze* – osiągnęła więc w „atimbrowym” i „bezcasowym” op. 32 „najwyższy stopień czystości”, a dokonało się to na drodze „zmian barwy i form potęgowania”, jak w Bachowskiej fudze odmienionej przez *Klangfarbenmelodie*.

²⁰ „(...) Webern regards Bach’s polyphony as a form of counterpoint that is primarily motivic rather than linear”; C. Dahlhaus, *op. cit.*, 189.

²¹ Por.: R. Taruskin, *op. cit.*, s. 363.

²² A. Webern, *Droga do komponowania za pomocą dwunastu dźwięków*, tłum. Z. Wachowicz, [w:] *Res Facta* nr 1, Kraków 1967, s. 78.

²³ C. Dahlhaus, *op. cit.*, s. 183 i 186.

²⁴ „(...) not every period has at its disposal the means to express everything that is contained within; much remains inarticulate and undeveloped. But what has been neglected cannot be made up for in a later epoch; (...) the idea of (...) [an] instrumental presentation of the *ricercar* is located in the no-man’s-land between what was not yet possible in Bach’s time and what is no longer possible in our own”; *ibidem*, s. 191.

²⁵ Por.: L. Stawowy, *op. cit.*, s. 235.