

## *Barokowe inspiracje w Antithetonach Krzysztofa Baculewskiego*

IWONA ŚWIDNICKA

Wydział Kompozycji i Teorii Muzyki UMFC w Warszawie

· ✉ iwonaswidnicka@hotmail.com

„Najbardziej twórcze okazuje się otwieranie drzwi za sobą”

K. Penderecki<sup>1</sup>

### Wstęp

„Wielkie dzieła często powstają jako synteza idei zawartych w wielu inspirowanych utworach, są wchłonięciem wszystkiego, co już zaistniało”<sup>2</sup>; jak mawiał Krzysztof Penderecki: „muzyki nie można zaczynać od początku. Można tylko kontynuować”<sup>3</sup>. Nawiązania do baroku, spojrzenie na tę odległą epokę przez pryzmat dzisiejszej świadomości rozwoju muzyki, można znaleźć w twórczości wielu polskich kompozytorów współczesnych, począwszy od Tadeusza Bairda *Colas Breugnon* (1952), Bolesława Szabelskiego *Concerto grosso* (1954), *Sinfonietty* (1956) Kazimierza Serockiego, poprzez Krzysztofa Pendereckiego *Trzy utwory w dawnym stylu* (1963), Eugeniusza Knapika *Corale, interludio e aria* (1978), po *Preludio et Toccata* (1986) Romualda Twardowskiego i Wojciecha Kilara *Preludium chorałowe* na orkiestrę kameralną (1988). Do tej niekompletnej listy twórców

1 Krzysztof Penderecki, *Labirynt czasu. Pięć wykładów na koniec wieku*, Warszawa 1997, s. 11.

2 K. Penderecki, *Muzyki nie można zaczynać od początku*, „Ruch Muzyczny” 1987 nr 22, s. 9.

3 Ibidem.

dołączyć należy Krzysztofa Baculewskiego<sup>4</sup> — kompozytora, autora artykułów, haseł encyklopedycznych, prac w sposób całościowy opisujących polską twórczość współczesną<sup>5</sup>; laureata i jurora licznych konkursów kompozytorskich.

## Baculewski

Pokaźny dorobek Baculewskiego — liczący ponad 100 kompozycji — obejmujący zarówno dzieła orkiestrowe, kameralne, wokально-instrumentalne, jak i chórálne, uzupełnia lista utworów elektroakustycznych. Ponadto jest autorem muzyki filmowej i teatralnej, opracowań ok. 40 kolęd oraz rekonstrukcji rękopisów (m.in. opery *Beata* Stanisława Moniuszki i *Koncertu fortepianowego As-dur* op. 2 Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego). Jego fascynacja barokiem rozpoczęła się we wczesnych latach 70. XX wieku, kiedy podczas kursów językowych w Wiedniu zetknął się z nagraniami kantat oraz koncertów skrzypcowych i klawesynowych Johanna Sebastiana Bacha w wykonaniu zespołu Concertus Musicus Wien. Od tego momentu w jego dziełach zaczęły coraz częściej pojawiać się barokowe instrumenty, dawne formy oraz cytaty, m.in.: z Purcella, Albiniego i Bacha<sup>6</sup>.

- 
- 4 Krzysztof Baculewski urodził się 26 grudnia 1950 roku w Warszawie, ukończył kompozycję w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w klasie Witolda Rudzińskiego w 1974 roku i Oliviera Messiaena w Conservatoire National Supérieur de Musique w Paryżu, gdzie odbył także studia w zakresie elektroakustyki w Groupe de Recherches Musicales Pierre'a Schaeffera. W 1982 roku uzyskał stopień doktora nauk humanistycznych. Od tego roku prowadzi działalność pedagogiczną w UMFC na Wydziale Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki. W 2001 roku uzyskał tytuł profesora zwyczajnego. Wykładał gościnnie w wielu krajach (m.in.: Bułgaria, Niemcy, Austria, Francja), w tym także na uczelniach muzycznych.
- 5 *Polska twórczość kompozytorska 1945–1984*, Kraków 1994; *Współczesność*, cz. 1: 1939–1974 („Historia Muzyki Polskiej”, t. 7/1), Warszawa 1996; *Współczesność*, cz. 2: 1975–2000; („Historia Muzyki Polskiej”, t. 7/2), Warszawa 2012.
- 6 Kompozytor wspomina: „barokowe instrumenty nie tylko brzmią w pojedynkę inaczej, ale dają inne efekty w różnych zestawieniach, dla mnie było to fascynujące [...]. Skrzypce są cichsze, bezwibracyjne [...], nosowość brzmienia tych instrumentów bardzo mi się

Utwory Baculewskiego powstałe pod wpływem fascynacji muzyką barokową<sup>7</sup> można sklasyfikować w następujący sposób:

- 1 będące hołdem dla konkretnych twórców takich, jak Henry Purcell w *The Profane Anthem To Anne* na sopran, kwartet solistów, chór kameralny, zespół instrumentów dawnych, klawesyn i organy (1993) i w *Motecie na Boże Narodzenie* na solistów, chór, barokowy zespół smyczkowy i basso continuo (1994) czy Johann Sebastian Bach w *Antithetonie II*<sup>8</sup> na zespół instrumentów barokowych (1996),
- 2 odwołujące się do retoryki barokowej, jak *Anitheton I* (1989),
- 3 nawiązujące do dawnych form, m.in. do passacaglii w *Antithetonie I*, fugata i kanonu w *Antithetonie III* (2013), do kantaty w *The Profane Anthem To Anne* i *Rilke-Lieder* (1994) czy do chorału i wariacji w opracowaniu kolęd *Jezus malusienki* i *Mędracy świata*,
- 4 nawiązujące (w różny sposób) do baroku angielskiego, jak *The Profane Anthem To Anne*, *The Whole & Broken Consort* (1986), *Ground* (1981),
- 5 nawiązujące do epoki obsadą instrumentalną np. poprzez zastosowanie klawesynu, m.in. w *Ground*, *A Walking Shadow* (1990), *Partita* (1980), *Antitheton II*, *Antitheton III* lub *violi da gamba*, m.in. w *Antithetonie II* czy *Chansons romanesques* (1998).

W dorobku Baculewskiego znajduje się zatem szereg kompozycji powstałych pod wpływem fascynacji muzyką przeszłości. Zbiór trzech utworów objętych wspólną nazwą *Antitheton* jest rzadko wykonywanym, rejestrowanym i opisywanym cyklem należącym do tego nurtu.

---

spodobała”. Cyt. na podstawie wypowiedzi kompozytora udzielonej podczas wywiadu z autorką niniejszego artykułu w dniu 5 czerwca 2018.

- 7 „The trend towards archaism [...] is a particular feature of certain composers. Krzysztof Baculewski has made plain his fascination with Baroque idioms and procedures”, w: Adrian Thomas, *Polish Music Since Szymanowski*, Cambridge 2005, s. 299.
- 8 Adrian Thomas w biografii kompozytora pisał m.in.: „He found inspiration in 17th- and 18th-century idioms: [...] *Antitheton II* incorporates more dislocated references, including overt allusions to the finale of Bach's Brandenburg Concerto no. 3”; A. Thomas, *Baculewski Krzysztof*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. Stanley Sadie, t. 2, London, New York 2001, s. 451.

## *Antitheton I*

Pierwszy utwór z cyklu — *Antitheton I* na trio fortepianowe z 1989 roku — odwołuje się do barokowej retoryki muzycznej. Sam tytuł nawiązuje do figury retorycznej *antitheton*<sup>9</sup> będącej środkiem emfatycznym przedstawiającym różnego rodzaju kontrasty za pomocą nagłych zmian agogicznych, fakturalnych, rejestrowych. Tego typu zabiegi stosowane są na przestrzeni całej kompozycji. Dzieło składa się z trzech części: *Tirata*, *Aposiopesis*<sup>10</sup> i *Circulatio*. W skrajnych ogniwach, których zadaniem jest przedstawienie figur onomatopeicznych (*hypotyposis*<sup>11</sup>), pierwsza ilustruje ruch, rzut, prędkość (*tirata*<sup>12</sup>) (por. przykład 1), a ostatnia — krążenie, wirowanie (*circulatio*).

Są one dla wykonawców nie lada wyzwaniem ze względu na bardzo szybkie tempa, niewygodną aplikaturę oraz zróżnicowaną i nieregularną akcentację (por. przykład 2).

- 
- 9 *Antitheton* (Kircher), „A musical contrast, to express things contrary and opposite, occurring successively or simultaneously”, na podstawie: George J. Buelow, *Rhetoric and Music*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 21, London, New York 2001, s. 268. Na *antitheton* składają się „różne rodzaje kontrastu uzyskiwane przez zmianę (*mutatio*): ruchu (*per motus*), polifonii na homofonię (*noema*), diatoniki na chromatykę (*per genus*), tonacji (*per tonos*), pozycji wysokiej na niską i odwrotnie (*per systema*), wyrazu spokojnego na wzburzony i odwrotnie (*per melopoeiam*)”, na podstawie: Józef Chomiński, Krystyna Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. 5, Kraków 1984, s. 95.
- 10 *Aposiopesis* oznacza „nagłe przerwanie mowy”, na podstawie: Wiesław Lisiecki, *Vademecum muzycznej „Ars Oratoria”*, „Canor” 1993 nr 3, s. 19.
- 11 *Hypotyposis* (Burmeister), „A large class of musical-rhetorical figures, many without specific names, all serving to illustrate words or poetic ideas and frequently stressing the pictorial nature of the words”, na podstawie: George J. Buelow, op. cit., s. 267.
- 12 *Tirata* „jest szybkim przebiegiem dźwięków w górę lub w dół skali” a tenuta „oznacza trwanie w bezruchu”, na podstawie: W. Lisiecki, op. cit., s. 18.

Przykład 1. K. Baculewski, *Antitheton I*, cz. 1, takty 114–116 — ilustracja figury retorycznej *tirata*

## I TIRATA

Presto ♩=80–96

Krzysztof Baculewski (1989)

Przykład 2. K. Baculewski, *Antitheton I*, cz. 1, takty 1–15 — zróżnicowana akcentacja, szybkie tempo

The image shows a musical score for two instruments, VN (Violoncello) and VC (Wiolonczelowy), spanning measures 19 to 23. The music is in 12/8 time. Measure 19 is marked with a circled 'B'. The dynamics range from *f* (forte) to *pp* (pianissimo). The VN part consists of eighth and sixteenth notes, while the VC part features a more melodic line with some rests.

Przykład 3. K. Baculewski, *Antitheton I*, cz. 1, takty 19–23 — duet skrzypcowo-wiolonczelowy

Partie poszczególnych instrumentów kontrastują ze sobą pod względem wyrazowym; zawierają naprzemiennie występujące odcinki o statycznym lub ruchliwym charakterze. W każdej części użyte zostały inne skale, np. we wstępie *Tiraty* materiał dźwiękowy wykorzystuje skalę *c cis d es fis g gis a b* (por. przykład 4)<sup>13</sup>. Brakujące do pełnej skali chromatycznej dźwięki skal części skrajnych tworzą epizod środkowy — *Aposiopesis* — skontrastowany z pozostałymi pod względem tempa (*Largo*), metrum (trójdzielne), faktury (stojące akordy) i wyrazu (por. przykład 5).

The image shows a musical score for a single instrument, VN (Violoncello), in measure 1. The music is in 12/8 time and features a melodic line with various accidentals, including naturals, sharps, and flats.

Przykład 4. K. Baculewski, *Antitheton I*, cz. 1, takt 1 — materiał dźwiękowy zbudowany na pierwszej skali

13 „Jest on ułożony w cztery grupy po 16 dźwięków, które wykorzystywane są na podobnej do dodekafonii zasadzie, tj. że przeważnie nie pojawia się nowy dźwięk przed wykorzystaniem całej grupy. Są jednak odstępstwa od tej reguły, dźwięki nie występują w bezwzględnej kolejności, pojawia się sztyk przestawny, ponadto niekiedy pierwszy dźwięk grupy jest «implantowany» do jej środka lub następują elizje” (autorski komentarz kompozytora).

## II. APOSIOESIS

Largo  $\text{♩} = 40-45$

Przykład 5. K. Baculewski, *Antitheton I*, cz. 2, takty 1-6 — kontrastująca część *Aposiopsis*

Słuchacz z łatwością spostrzeże zawieszenie, milczenie, gdyż zjawiska te, zgodnie z sugestią zawartą w tytule, pojawiają się w przebiegu utworu dość często. Finałowe *Circulatio* jest rodzajem wariacyjnej passacagii opartej na 7-taktowym schemacie harmonicznym. Ową część otwierają posągowe akordy w partii fortepianu wzmocnione stopniowo gęstniejącymi brzmieniami skrzypiec i wiolonczeli, które w drugim odcinku stają się znacznie ruchliwsze z uwagi na zmieniające się tempo (*Presto*) oraz ósemkowy rytm. Następny odcinek (3) — z wiolonczelowym, śpiewnym solo — poprzedzają finezyjne czterodźwięki realizowane na fortepianie (4), które nawiązują do *tiraty* z pierwszej części. Kulminację stanowią najdłuższe i najmocniejsze w wyrazie, bardzo ekspresyjne odcinki 5 i 6, zaś przygotowaniem do finałowego *Presto* jest 4-taktowe *Andante* ze słupami akordów fortepianu, będących reminiscencją wstępu. Konstrytuwnym elementem kody są natomiast gamy prowadzone w kierunku wznoszącym. Analogiczne rozwiązanie pojawia się także w kodach poprzednich części.

*Antitheton I* napisany został na Konkurs Kompozytorski Oddziału Warszawskiego ZKP w 1990 roku (otrzymał I nagrodę). Jego prawykonanie odbyło się 21 maja 1993 roku podczas festiwalu Warszawskie Spotkania Muzyczne w interpretacji Nowego Tria Warszawskiego (Adam Zarzycki — skrzypce, Jerzy Wołochowicz — wiolonczela, Sławek Wróblewski — fortepian). Jeszcze w tym samym roku zaprezentowano go powtórnie, tym

razem na festiwalu Warszawska Jesień (20.09.1993) — w recenzji z koncertu został określony jako „przemawiający bezpośrednio, urzekający”<sup>14</sup>. Sam autor uważa utwór za „interesujący z punktu widzenia warsztatu kompozytorskiego z powodu skrzyżowania techniki dwunastodźwiękowej z teorią afektów”<sup>15</sup>. Paradoks tego dzieła polega na tym, iż inspiracje barokiem są w nim absolutnie niesłyszalne, brak w nim brzmieniowych śladów stylistycznych epoki. Zupełnie inaczej rzecz się ma z kolejnym dziełem z cyklu *Antithetonów*.

### *Antitheton II*

W latach poprzedzających powstanie drugiego *Antithetonu* Baculewski komponował wyłącznie utwory wokalne i wokально-instrumentalne<sup>16</sup> (dwie kantaty i trzy motety). Zapewne nie pozostało to bez wpływu na kształt nowego dzieła, na co wskazują zastosowane formy i aparat wykonawczy (zarówno w kantacie na instrumenty barokowe *The Profane Anthem To Anne*, jak i w *Motecie na Boże Narodzenie* pojawiły się wiola da gamba, wiolone i klawesyn). Do pracy nad kolejnym utworem orkiestrowym skłoniło kompozytora zamówienie złożone w 1995 roku przez zespół muzyki dawnej Il Tempo<sup>17</sup>, który planował zaprezentować dzieło na koncercie zatytułowanym „Diabły i anioły” w ramach festiwalu Warszawskie Spotkania

14 Anna Ignatowicz, *Co pozostało z tej „Jesieni”*, „Ruch Muzyczny” 1993 nr 22, s. 4.

15 Fragment wypowiedzi udzielonej autorce tekstu podczas wywiadu z dnia 13 marca 2018 roku.

16 Kantata *The Profane Anthem To Anne* z 1993 roku do tekstu Johna Donne’a na sopran solo, kwartet solistów, chór mieszany i instrumenty barokowe: dwójce skrzypiec, wiola, wiolonczela, wiolone, organy i klawesyn; rok później *Motet na Boże Narodzenie* na czworo solistów, chór mieszany, instrumenty barokowe takie same jak w kantacie; cztery utwory a cappella: *Rilke-Lieder* — kantata z 1994 roku do tekstu Rainera Marii Rilkego na sopran solo, bas solo i dwa chóry mieszane, *Elegiae Latinae* — motet z 1995 roku do tekstu Horacego na chór męski a cappella, *Nox ultima, nox beata* — motet z 1995 roku do tekstu Albiusa Tibullusa na chór mieszany oraz *Gloria* z 1996 roku na alt solo i chór mieszany.

17 Zespół Il Tempo powstał w 1990 roku z inicjatywy Agaty Sapięchy i pod jej kierownictwem gra od początku istnienia. Wykonuje muzykę instrumentalną i wokально-instrumentalną



Muzyczne. Partię pierwszych skrzypiec miał wykonać solista zespołu The English Concert — Simon Standage<sup>18</sup>. Kompozytor, w komentarzu autorskim do partytury wydanej w 1998 roku przez AMFC w Warszawie, napisał:

[m]otywacja była [...] bardzo silna — i utwór powstał wiosną 1996 roku w kilkanaście dni. Jednocześnie *Antitheton II* odwołuje się, podobnie, jak *Antitheton I*, do barokowej retoryki. Ale nie elementy archaizacji [...] decydują o stylistycznym kształcie utworu. Dawna muzyka instrumentalna widziana tu jest przez pryzmat doświadczeń późniejszej harmoniki i polifonii, a także xx-wiecznej kolorystyki. *Antitheton II* to rodzaj żartu, scherza<sup>19</sup>, w którym mieszają się środki współczesne i barokowe. Wśród archaizowanych [...] wyróżnia się „diabolus in musica” — interwał trytonu oraz inne, w epoce baroku niestosowane (jak *glissanda* czy *pizzicato* bartókowski), niedozwolone (jak paralelizmy akordowe) lub niemożliwe do zrealizowania w nietemperowanym systemie pomysły [...]. Wyeksponowanie trytonu podkreśla jeszcze motto: *Diaboli non est credendum, etiam vera dicenti*, nawiązujące do tytułu koncertu<sup>20</sup>.

O tym, że utwór z założenia jest żartem, jak określał sam autor „zabawką”, słuchacz dowiaduje się już na samym początku, kiedy po pięciu akordach i klawesynowym trylu pojawia się kilka glissand w smyczkach<sup>21</sup> (por. przykład 6).

---

od wczesnego baroku po klasycyzm, kameralną i orkiestrową. Utwór Baculewskiego jest opatrzony dedykacją: „To Agata Sapiecha and «Il Tempo» ensemble”.

- 18 Simon Standage — pierwszy skrzypek zespołu The English Concert w latach 1972–1991. W 1990 r. założył wraz z Richardem Hickoxem zespół Collegium Musicum 90, z którym dokonał wielu nagrań dzieł m.in.: Telemanna, Vivaldiego, Marcellego i Albiniego.
- 19 O formie wariacyjnej, quasi-passacagliowej.
- 20 Krzysztof Baculewski, *Antitheton I & II* [partytura], Warszawa 1998, s. 3.
- 21 Skład instrumentalny dzieła to: skrzypce I i II, viola da gamba, klawesyn i violone continuo.

## ANTITHETON II

TO AGATA SAPIECHA  
AND "IL TEMPO" ENSEMBLE  
Krzysztof Baculewski (1996)

Largo  $\text{♩} = 48-56$

Violini I *f* *pp*

Violini II *f* *pp*

Viola da Gamba *f*

Cembalo Concertato *f*

Violone Continuo *f*

6 4 6 6 7  
5 2 5 6 2

Przykład 6. K. Baculewski, *Antitheton II*, takty 1-5 — glissanda w instrumentach smyczkowych

Po 17-taktowym wstępie *Largo* następuje kolejny, znacznie dłuższy odcinek *Allegro molto*, brzmieniem nawiązujący do koncertów Vivaldiego z gamowymi pochodami w obu kierunkach oraz z nieodłącznymi, groteskowymi glissandami i przesadnym vibrato, przeplatany jest motywami westchnień. W następnych trzech ogniwach: *Presto* (takty 81-204), *Adagio molto* (takty 205-210) i *Lento* (takty 223-248), słuchacz z łatwością rozpozna dość dosłowne cytaty z trzech utworów. Są to kolejno: *Allegro z III Koncertu Brandenburskiego G-dur* BWV 1048 Bacha (nie chodzi tu o cytat dosłowny, lecz podobieństwo schematów rytmicznych — por. przykład 7 i 8), *Adagio* Albiniego (niezaprzeczalne podobieństwo linii melodycznej tematu głównego — por. przykład 9 i 10) oraz *Adagio z I Koncertu Brandenburskiego F-dur* BWV 1046 Bacha (dosłowny cytat koncertowej partii oboju I — por. przykład 12 i 13).

Presto ♩ = 68-76 T

Przykład 7. K. Baculewski, *Antitheton II*, takty 81-87 — schematy rytmiczne jak w *III Koncercie Brandenburskim*

Przykład 8. J.S. Bach, *III Koncert Brandenburski* — *Allegro*, takty 5-6 — ósemkowo-szesnaściektove figury rytmiczne

W tym odcinku pojawia się także fugato, w którym 7-taktowy temat prezentowany przez skrzypce II (pierwszy takt napisany został w obrębie trytonu, co zgodnie z intencją kompozytora, stanowi podkreślenie „diabolus in musica”) przeprowadzony jest czterokrotnie, kolejno w skrzypcach II, skrzypcach I, wioli z klawesynem oraz violone.

Przykład 9. K. Baculewski, *Antitheton II* — takty 205–207 — cytata melodii skrzypiec I z *Adagia* Albiniego

Przykład 10. T. Albinoni, *Adagio* — takty 6–10 — temat główny w skrzypcach I

Nie bez powodu Baculewski nazywa ten fragment utworu „epizodem ironicznym”. Jak wiadomo, to nie Albinoni był autorem *Adagia*, lecz włoski muzykolog i kompozytor Remo Giazotto<sup>22</sup>, który w 1945 roku odnalazł w Staatsbibliothek Dresden rękopisy Albiniego i do ocalałego basu jednej z sonat dopisał w 1949 roku melodię. Całość podpisał jednak nazwiskiem Albiniego, siebie wskazując jedynie jako redaktora. Do

<sup>22</sup> Remo Giazotto, ur. 4.09.1910 w Rzymie, zm. 26.08.1998 w Pizie — włoski muzykolog, krytyk muzyczny, kompozytor i historyk (wykładał historię muzyki we Florencji), był autorem biografii m.in. Tomasa Albiniego i Antonia Vivaldiego.

mystyfikacji przyznał się 10 lat przed śmiercią, w 1988 roku, po zdementowaniu przez władze biblioteki informacji o istnieniu rękopisu. W konstruowaniu tematu<sup>23</sup> wykorzystał motywy westchnieniowe, popularne nie tylko w baroku, ale i w epokach późniejszych (m.in. Henryk Wieniawski<sup>24</sup> użył ich w linii melodycznej *Poloneza koncertującego D-dur* Op. 4 — por. przykład 11).



Przykład 11. H. Wieniawski, *Polonez koncertujący D-dur* Op. 4, takty 67–71 — melodia skrzypiec I przypominająca temat *Adagia* Albiniego

Przykład 12. K. Baculewski, *Antitheton II*, takty 223–227 — melodia skrzypiec I przypominająca fragment *Adagia* z I Koncertu Brandenburskiego Bacha

W tym ogniwie (takty 223–227, por. przykład 12) kompozytor użył dwugłosowego kanonu w skrzypcach I i skrzypcach II — temat powtórzony został w odległości kwarty. Natomiast zakończenie utworu stanowią trzy

- 23 Temat z *Adagia* stał się w XX wieku na tyle popularny, że przeniknął nawet do kultury popularnej. Cytaty z tej kompozycji pobrzmiewają w utworach m.in. takich zespołów, jak The Doors i Procol Harum, a także w filmach *Gallipoli* w reżyserii Petera Wiera (1981) czy *The Trial* Orsona Wellesa (1962).
- 24 Oprócz kompozycji Wieniawskiego motywy te pojawiają się także m.in. u Mozarta (np. w II części *Koncertu fortepianowego Es-dur* KV 271 w partii fortepianu w taktach 17–23 i 100–107; w pierwszej części *Koncertu c-moll* KV 491) czy u Bacha (w altowej arii *Es ist vollbracht* z *Johannes-Passion*).

krótkie, zaledwie kilkuktowe odcinki *Allegro*, *Presto* i *Adagio* z opadającymi, szeroko wibrującymi glissandami, które mają przypominać diabelski śmiech; stąd dopisek kompozytorski w kodzie (takty 271-275 — por. przykład 14): „ridacchio del diavolo”<sup>25</sup>.

Przykład 13. J.S. Bach, *I Koncert Brandenburski* — *Adagio*, takty 1-3 — melodia oboju I

Przykład 14. K. Baculewski, *Antitheton II*, takty 271-275 — koda wraz z dopiskiem kompozytorskim

25 Znaczenie dosłowne: „diabelski chichot”.

Prawykonanie drugiego dzieła z cyklu odbyło się 7 maja 1996 roku w Studiu Koncertowym Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego. Partię pierwszych skrzypiec realizował Simon Standage, a towarzyszył mu zespół Il Tempo w składzie: Agata Sapięcha — skrzypce II, Alison Mc Gillivray — wiolonczela, Barbara Hofmann — violone, Lilianna Stawarz — klawesyn. Kompozycja została ciepło przyjęta przez publiczność. Utwór spodobał się do tego stopnia, że był z dużym powodzeniem wykonywany jeszcze dwukrotnie w Warszawie (8 grudnia 1998 roku i 13 lutego 2002 roku), a później także w Mińsku na Białorusi (5 czerwca 2008 roku).

### *Antitheton III*

*Antitheton III* ukończony przez Krzysztofa Baculewskiego w marcu 2013 roku jest ostatnim — jak deklaruje kompozytor — dziełem z cyklu utworów odnoszących się do teorii afektów; idea ta realizuje się tu w najmniejszym stopniu. Do epoki baroku kompozycja nawiązuje obsadą (skrzypce, wiolonczela, klawesyn) oraz zastosowanymi formami barokowymi (*passacaglia*, fuga). Utwór składa się z czterech atonalnych części: *Intrada*, *Fantasia*, *Interludium* i *Passacaglia*, których wykonanie wymaga posiadania umiejętności precyzyjnego słyszenia ćwierćtonów, albowiem kompozytor wprowadza do partytury dodatkowe oznaczenia podwyższania lub obniżania dźwięków o  $\frac{1}{4}$  tonu (por. przykład 15).

♯	<b><math>\frac{1}{4}</math> tone higher</b> <b>podwyższenie o <math>\frac{1}{4}</math> tonu</b>
##	<b><math>\frac{1}{4}</math> tone higher</b> <b>podwyższenie o <math>\frac{1}{4}</math> tonu</b>
♭	<b><math>\frac{1}{4}</math> tone lower</b> <b>obniżenie o <math>\frac{1}{4}</math> tonu</b>
♭♭	<b><math>\frac{1}{4}</math> tone lower</b> <b>obniżenie o <math>\frac{1}{4}</math> tonu</b>

Przykład 15. K. Baculewski, *Antitheton III* — objaśnienia znaków w partyturze (egzemplarz kompozytorski)

Część pierwszą (*Intrada. Andante ma poco mosso*) rozpoczyna delikatne ześlizgiwanie i wślizgiwanie się na dźwięk *a* w smyczkach, którym od taktu 13. towarzyszą ostre klawesynowe akordy *sforzato* — w tym sensie wymóg jaki narzuca znaczenie tytułu *Antitheton* (z gr. „kontrast”) zostaje spełniony. W drugim odcinku zagęszczenie faktury, rytmiki oraz tempa prowadzi do kulminacji w takcie 42., po której w zakończeniu pojedyncze dźwięki wiolonczeli i skrzypiec oscylujące ćwierćtonami wokół wiolonczelowego *cis* i skrzypcowego *g* tworzą „diaboliczną” aurę brzmieniową nawiązującą do poprzedniego *Antithetonu*.

*Fantasia* charakteryzuje się jeszcze większym urozmaiceniem i swobodą wykonawczą, co sugeruje sama nazwa owej drugiej części dzieła, jak i dopisek „*Fantasia con alcune licenze. Vivace*”. Oprócz skomplikowanych rytmów, częstych przesunięć akcentów, zmian rejestrów (*mutatio per systema*<sup>26</sup>), pojawiają się w niej naprzemienne przebiegi chromatyczne w kontrastujących wartościach i różnych instrumentach. Kulminację stanowi efektowne solo klawesynu, poprzedzone dialogiem smyczków imitujących bicie dzwonów (por. przykład 16).

Przykład 16. K. Baculewski, *Antitheton III*, cz. 2, takty 104–105 — efekt brzmienia dzwonów w smyczkach

26 *Mutatio per systema* to „przeciwstawienie pozycji niskiej — wysokiej i przeciwnie”, na podstawie: Franciszek Wesołowski, *Wprowadzenie do retoryki muzycznej*, „Zeszyt Naukowy Akademii Muzycznej we Wrocławiu” 1979 nr 21, s. 171.



Część trzecią — *Interludium* — otwierają wznoszące interwały kwinty czystych w smyczkach. W kolejnym odcinku nawiązaniem do pierwszej części utworu jest temat wiolonczeli z delikatnymi sekundowymi wychyleniami w górę i w dół (patopoje), przy akompaniamentcie klawesyнового trylu, który po redukcji smyczków rozpoczyna swe solo (por. przykład 17).

The image shows a musical score for measures 153-157. The top system includes staves for Violin (Vn) and Viola (Vc). The Vn part has long, sustained notes with slurs, while the Vc part has a rhythmic pattern of eighth notes with slight pitch bends. The Cembalo (Cemb) part features a trill in the right hand and a melodic line in the left hand, marked 'poco rubato'. A double bar line is placed after measure 155. The bottom system shows the Cembalo part continuing with a solo of chords and arpeggios in measures 156 and 157.

Przykład 17. K. Baculewski, *Antitheton III*, cz. 3, takty 153–157 — sekundy małe w wiolonczelach i klawesyнове solo

Ostatnia część to passacaglia, stąd nazwa (*Passacaglia. Allegro molto*) i zastosowana technika wariacyjna. Choć kompozytor podkreśla, że nie przywiązuje wagi do symboliki liczb, to siódemka pełni w tym fragmencie dość istotną rolę. Część utrzymana jest bowiem w metrum  $\frac{7}{8}$  i składa się z siedmiu wariacji zbudowanych z 7-taktowych epizodów. Pierwsza z nich brzmieniowo nawiązuje do wstępu, polega na naprzemiennych przebiegach pięcio- lub sześciodźwięków występujących we wszystkich instrumentach. W kolejnej wariacji pojedyncze dźwięki skrzypiec przeciwstawiane są szemrzącemu akompaniamentowi wiolonczeli i klawesynowu, co odróżnia ten fragment brzmieniowo od kolejnej

wariacji z charakterystycznym *staccato* smyczków. Motoryczna, zdecydowana w charakterze wariacja czwarta, posiada charakterystyczną dla tego gatunku stałą formułę basową (ostinato — por. przykład 18) oraz swoisty dla passacaglii wariacyjnej rytm (ćwierćnuta z kropką, ósemka, ćwierćnuta), który występuje tu w dyminucji.

The image shows a musical score for measures 231-234. It consists of three staves: Violin (Vn), Viola (Vc), and Cembalo (Cemb). The music is in 7/8 time. The bass line (ostinato) is characterized by a rhythmic pattern of dotted quarter, eighth, and quarter notes. The upper staves contain melodic and harmonic material for the strings and piano.

Przykład 18. K. Baculewski, *Antitheton III*, cz. 4, takty 231–234 — ostinato z charakterystycznym rytmem

Nieco chaotyczna, posiadająca duże skoki interwałowe wariacja piąta poprzedza kolejną — znów nawiązującą do wstępu. Syntetyczny, brawurowy finał jest prezentacją większości dotychczasowych pomysłów artykulacyjnych i brzmieniowych. Z efektownymi trylami i glissandami stanowi mocne, zdecydowane zakończenie dzieła (por. przykład 19).

Jedyne wykonanie *Antithetonu III* odbyło się podczas XXVII Warszawskich Spotkań Muzycznych 15 maja 2013 w Zamku Królewskim w Warszawie<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> Utwór został dofinansowany ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu „Kolekcje” — priorytet „Zamówienia kompozytorskie”, realizowanego przez Instytut Muzyki i Tańca.

Przykład 19. K. Baculewski, *Antitheton III*, cz. 4, takty 277–278 — finał utworu

## Recepcja

Krzysztof Baculewski zapytany, czym jest dla niego tradycja kulturowa, odparł: „jest dla mnie niezwykle istotna, chociaż nie w każdym utworze odwołuję się do literatury, muzyki albo architektury. Jeżeli w mojej muzyce występują cytaty, to są przeważnie pochowane i stanowią dla mnie, dla idei utworu, pewną pomoc jako punkt odniesienia. To jest dla mnie taka trochę «wariacja na temat», a cytat nabiera większej wagi. Dla słuchacza nie zawsze musi być on zauważalny”<sup>28</sup>.

Różnie krytycy i muzykolodzy odnosili się do czerpania z muzyki przeszłości przez kompozytora. Małgorzata Gąsiorowska pisała: „[w] swoich zabawach z tradycją [...] okazuje się erudytą korzystającym bardziej ze zdobyczy technicznych dawnych mistrzów niż próbującym nadawać swoim praktykom jakieś nowe sensy i znaczenia”<sup>29</sup>. Trudno się z tą opinią zgodzić, bo kwestii odnoszenia się w twórczości Baculewskiego do przeszłości

28 Fragment wypowiedzi udzielonej autorce tekstu podczas wywiadu z dnia 5 czerwca 2018 roku.

29 Małgorzata Gąsiorowska, *Krzysztof Baculewski. Works for Orchestra*, w: *Krzysztof Baculewski. Works for Orchestra*, CD, 2009, s. 7.

po pierwsze nie można nazwać zabawą z tradycją, a po drugie — owszem, kompozytor nadał swym współczesnym utworom zupełnie nowy wymiar i odsłonił sens istnienia „muzyki starej w muzyce nowej”. Z kolei w książeczce płytowej z utworami orkiestrowymi czytamy: „Kompozytor ceni więź i prymat tradycji [...], wrażliwy na formę odrzuca niejasność; jego dzieła są [...] imponująco precyzyjne i silnie mówiące”<sup>30</sup>. W utworach z tej płyty, jak pisał Adam Suprynowicz, dochodzi do głosu „dualizm barokowego brzmienia i aluzyjnych kompozytorskich gestów oraz najzupełniej współczesnej reinterpretacji tradycji”<sup>31</sup>. Bohdan Pocię natomiast o autorze cyklu zainspirowanego barokiem wyraził się następująco: „wiedziony intuicją artystyczną, trafia bezbłędnie w ciągle żywe źródło muzyczności; swoją inwencję i pomysłowość [...], wyobraźnię kompozytorską podporządkowuje regułom wielkiej gry muzycznej sprzed dwu i pół wieku”<sup>32</sup>. W innej recenzji napisał: „gdzie pole tej archaizacji jest tak szerokie [...], a rezultaty tak frapujące, jak u Krzysztofa Baculewskiego, ten sposób poczynania sobie z dawnością muzyczną budzi zrozumiałą ciekawość”<sup>33</sup>.

## Podsumowanie

Cykl *Antithetonów* Krzysztofa Baculewskiego pod wieloma względami jest wyjątkowym przykładem kontynuacji tradycji. Stanowi *cantus prius factus in cantum novum*<sup>34</sup> twórcy zasłuchanego w muzykę czasu, który minął, a mimo to komponującego własnym, indywidualnym językiem. Jego dzieła, zwrócone chwilami wstecz, ujęte w logiczną formę zachwycają, oczarowują, przemawiają do słuchaczy wielobarwnością

30 Jonathan Woolf, *Krzysztof Baculewski Works for Orchestra*, DUX 0725 [recenzja], [www.musicweb-international.com/classrev/2012/Jon12/baculewski\\_dux0725.htm](http://www.musicweb-international.com/classrev/2012/Jon12/baculewski_dux0725.htm) [dostęp: 19.03.2019].

31 Adam Suprynowicz, *Wydarzenie w Akademii*, „Ruch Muzyczny” 2002 nr 7, s. 17.

32 Bohdan Pocię, *Kolędy nowe*, „Ruch Muzyczny” 1993 nr 6, s. 3.

33 Bohdan Pocię, *Archaizować?*, „Canor” 1998 nr 2, s.12.

34 Mieczysław Tomaszewski, *Krzysztof Penderecki i jego muzyka. Cztery eseje*, Kraków 1994, s. 59.

i wielowarstwowością struktur, obfitością skomplikowanych rytmów i bogactwem harmonii. Odrzucają wszelkie obowiązujące dotąd prawa, posiadają własną tożsamość, bo jak mawiał sam kompozytor, sztuka „nie znosi zamykania w najpiękniejsze nawet ramy, nie daje się na długo schować w reguły, karmi się bowiem wolnością, której jest uosobieniem”<sup>35</sup>.

#### BIBLIOGRAFIA

##### Partytury i nagrania

Krzysztof Baculewski, *Antitheton I & II*, partytura, AMFC Warszawa 1998.

Krzysztof Baculewski, *Antitheton III*, rękopis.

Krzysztof Baculewski. *Works for Orchestra*, CD, DUX 0725, 2009.

##### Literatura

George J. Buelow, *Rhetoric and Music*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. Stanley Sadie, t. 21, London, New York 2001, s. 260–275.

Józef Chomiński, Krystyna Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. 5, *Wielkie formy wokalne*, Kraków 1984, s. 95–101.

Małgorzata Gąsiorowska, *Krzysztof Baculewski. Works for Orchestra*, w: *Krzysztof Baculewski. Works for Orchestra*, CD, DUX 0725, 2009.

Anna Ignatowicz, *Co pozostało z tej „Jesieni”*, „Ruch Muzyczny” 1993 nr 22, s. 4–5.

Wiesław Lisiecki, *Vademecum muzycznej „Ars Oratoria”*, „Canor” 1993 nr 3, s. 13–25.

Krzysztof Penderecki, *Muzyki nie można zaczynać od początku*, „Ruch Muzyczny” 1987 nr 22, s. 9.

Krzysztof Penderecki, *Labirynt czasu. Pięć wykładów na koniec wieku*, Warszawa 1997.

Bohdan Pocij, *Kolędy nowe*, „Ruch Muzyczny” 1993 nr 6, s. 3.

Bohdan Pocij, *Archaizować?*, „Canor” 1998 nr 2, s. 12.

Adam Suprynowicz, *Wydarzenie w Akademii*, „Ruch Muzyczny” 2002 nr 7, s. 16–17.

Anna Szostak, *Musica figurata ad usum publicum. Krzysztof Baculewski — twórczość chóralna w kontekście praktyki wykonawczej*, Katowice 2012.

Adrian Thomas, *Baculewski Krzysztof*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 2, London, New York 2001, s. 451–452.

35 Anna Szostak, *Musica figurata ad usum publicum. Krzysztof Baculewski — twórczość chóralna w kontekście praktyki wykonawczej*, Katowice 2012, s. 122.

- Adrian Thomas, *Polish Music Since Szymanowski*, Cambridge 2005.
- Mieczysław Tomaszewski, *Krzysztof Penderecki i jego muzyka. Cztery eseje*, Kraków 1994.
- Franciszek Wesołowski, *Wprowadzenie do retoryki muzycznej*, „Zeszyt Naukowy Akademii Muzycznej we Wrocławiu” 1979 nr 21, s. 135-195.
- Jonathan Woolf, *Krzysztof Baculewski Works for Orchestra*, DUX 0725 [recenzja], [www.musicweb-international.com/classrev/2012/Jon12/baculewski\\_dux0725.htm](http://www.musicweb-international.com/classrev/2012/Jon12/baculewski_dux0725.htm) [dostęp: 19.03.2019].

**STRESZCZENIE***Barokowe inspiracje w Antithetonach  
Krzysztofa Baculewskiego*

Wielkie dzieła często stanowią syntezę idei zawartych w innych utworach, są „wchłonięciem wszystkiego, co już zaistniało”, twórczą kontynuacją. Nawiązanie do muzyki minionej, spoglądanie na nią przez pryzmat dzisiejszej świadomości rozwoju muzyki jest charakterystyczne dla wielu polskich kompozytorów współczesnych, począwszy od Bairda *Colas Breugnon*, przez Knapika *Corale, interludio e aria*, po Kilara *Preludium chorałowe*. Do tej, rzecz jasna, niekompletnej listy twórców urzeczonych muzyką dawną dołączyć należy wybitnego kompozytora — Krzysztofa Baculewskiego, którego dzieła powstałe pod wpływem fascynacji muzyką barokową można podzielić na: będące hołdem dla konkretnego twórcy np. J.S. Bacha w *Antithetonie II* (1996); odwołujące się do retoryki barokowej, jak *Anitheton I* (1989); nawiązujące do dawnych form, m.in. passacaglii, fugi i kanonu w *Antitheton I* i *Anthiteton III*. Cykl trzech utworów objętych wspólną nazwą *Antitheton* jest rzadko wykonywanym, rejestrowanym i opisywanym zbiorem, powstałym pod wpływem fascynacji muzyką przeszłości. Celem mojego artykułu

**ABSTRACT***Baroque Inspirations in Krzysztof  
Baculewski's Antithetons*

Great works are often created as a synthesis of many inspirational pieces; they absorb everything that has already been created, are its continuation. References to the music of the past, a look at it from the perspective of today's knowledge of musical development has been a characteristic feature of many contemporary Polish composers, from Baird (*Colas Breugnon*), through Knapik (*Corale, interludio e aria*) to Kilar (*Choral Prelude*). To this obviously incomplete list of artists captivated by old music should be added the outstanding composer Krzysztof Baculewski, whose works created under the influence of his fascination with Baroque music can be classified as being a tribute to a specific composer, e.g. J.S. Bach in *Antitheton II* (1996); referring to Baroque rhetoric like *Anitheton I* (1989); or referring to old forms like passacaglia, fugue, and canon in *Antitheton I* and *Anthiteton III*. His cycle of three works under the joint name of “Antitheton” is a rarely performed, recorded and discussed the collection, created under the influence of the composer's fascination with music of the past. The aim of my

będzie wskazanie związków i analogii zachodzących między tymi dziełami a tradycją i przeszłością.

**SŁOWA KLUCZOWE:** Krzysztof Baculewski, inspiracje, barok, Antitheton, retoryka

paper will be to show links and analogies of these works with tradition and the past.

**KEYWORDS:** Krzysztof Baculewski, inspirations, Baroque, Antitheton, rhetorics