

**Original research paper**

Received: 5.09.2016

Accepted: 15.12.2016

**Iwona Świdnicka**

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina

Warszawa

iwonaswidnicka@hotmail.com

**OCZAROWANIE ANGIELSKIM BAROKIEM  
W GROUND KRZYSZTOFA BACULEWSKIEGO**Słowa kluczowe: *Baculewski, ground, barok, inspiracja, forma***Wstęp**

Wielkie dzieła powstają często jako synteza wielu inspirujących utworów, są „wchłonięciem wszystkiego, co już zaistniało”<sup>1</sup>, kontynuacją. Jak mawiał Krzysztof Penderecki: „Muzyki nie można zaczynać od początku. Można tylko kontynuować [...]. Bach dlatego jest wielki, że potrafił dokonać wielkiej syntezy – brał wszystko, co było przed nim i umiał napisać lepiej”<sup>2</sup>. Nawiązania do muzyki dawnej, spojrzenie na nią przez pryzmat dzisiejszej świadomości rozwoju muzyki były cechą charakterystyczną wielu polskich kompozytorów współczesnych, począwszy od Tadeusza Bairda *Colas Breugnon* z 1952 roku, Bolesława Szabelskiego *Concerto grosso* z 1954 roku, Michała Spisaka *II Symfonii concertante* i Kazimierza Serockiego *Sinfonietty* z 1956 roku, poprzez Pendereckiego *Trzy utwory w dawnym stylu* z 1963 roku, Zygmunta Krauzego *Suite de danses et de chanson* na klawesyn i orkiestrę z 1977 roku i Eugeniusza Knapika *Corale, interludio e aria* z 1978 roku, po Romualda Twardowskiego *Preludio et Toccata* z 1986 roku i Wojciecha Kilara *Preludium chorałowe* na orkiestrę kameralną z 1988 roku. Kompozytorzy Ci z upodobaniem stosowali w swej muzyce formy barokowe, np. suity, sonaty, concerto grosso wykorzystywał Spisak, a toccaty, fugi i passacaglie Szabelski. Do tej, rzecz jasna, niekompletnej listy twórców urzeczonych muzyką baroku dołączyć należy wybitnego kompozytora, autora wielu artykułów, recenzji, esejów, haseł encyklopedycznych, prac w sposób całościowy opisujących polską twórczość współczesną (*Polska twórczość kompozytorska 1945-84*, Kraków 1994; *Współczesność 1: 1939-1974*, seria: „Historia muzyki polskiej”, T. 7/1, Warszawa 1996; *Współczesność 2: 1975-2000*, seria: „Historia muzyki polskiej”,

<sup>1</sup> K. Penderecki, *Muzyki nie można zaczynać od początku*, „Ruch Muzyczny” 1987, nr 22, s. 9.

<sup>2</sup> Ibidem.

T. 7/2, Warszawa 2012)<sup>3</sup>; laureata i jurora licznych konkursów kompozytorskich – Krzysztofa Baculewskiego. Jego pokaźny dorobek – liczący ponad 100 dzieł – obejmujący zarówno dzieła orkiestrowe, kameralne, wokalnie-instrumentalne, jak i chóralne, uzupełnia lista utworów elektroakustycznych, pisanych do spektakli, na potrzeby filmu, opracowań ok. 40 kolęd oraz rekonstrukcji rękopisów (m.in. opery Stanisława Moniuszki *Beata* i *Koncertu fortepianowego As-dur* op. 2 Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego).

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. Po powrocie do kraju w 1976 roku debiutował napisanym rok wcześniej utworem *Is-slottet* na 12 instrumentów na Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”. W utworze tym, podobnie jak w powstałym dwa lata wcześniej *Meandrze* na flet solo (1973), kompozytor poszukiwał nowych brzmień i możliwości artykulacyjnych instrumentów. Jego sonorystyczne zainteresowania stopniowo ewoluowały w kierunku problematyki formy, zwłaszcza instrumentalnej. Ważne miejsce zajęła także faktura polifoniczna w utworach powstałych bezpośrednio przed *Groundem – Passacaglii* na kwartet perkusyjny z 1979 roku i dwóch utworach z następnego roku – *Concertinie* na klawesyn i kwintet smyczkowy oraz *Particie I* na saksofon altowy i klawesyn. Krzysztof Baculewski przyznał, że z sonoryzmu, w którym tworzył od czasów studiów, wy dobył go dopiero orkiestrowy *Ground*, który jednocześnie otworzył dość pokaźną listę dzieł powstałych pod wpływem fascynacji muzyką barokową<sup>4</sup>. Można dokonać ich klasyfikacji na:

1. utwory 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 (1992) czy Jan Sebastian Bach w *Antithetone II*<sup>5</sup> na zespół instrumentów barokowych (1996) i *Motecie na Boże Narodzenie* na solistów, chór, barokowy zespół smyczkowy i basso continuo (1993-1994);
2. utwory odwołujące się do retoryki barokowej jak *Antitheton I* (1989);
3. utwory nawiązujące do dawnych form, m.in. chorału (np. opracowane kolędy *Jezus malusienki* i *Gdy się Chrystus rodzi*, wariacji (*Mędracy świata*), fugi (*Jezusa narzonego*) i wspomnianego wcześniej motetu<sup>6</sup>;

<sup>3</sup> Ludwik Bielawski tak komentował w recenzji do pierwszej książki pracę Krzysztofa Baculewskiego: „Oto młody kompozytor, teoretyk, krytyk i publicysta muzyczny podejmuje temat ambitny i zdawałoby się ryzykowny, dotyczący całej polskiej twórczości muzycznej [...], z tego niepokojąco ogromnego zadania Autor wyszedł obronną ręką”. L. Bielawski, *Drogi i bezdroża muzykologii polskiej*, Wrocław 1986, s. 25.

<sup>4</sup> „The trend towards archaism [...] is a particular feature of certain composers. Krzysztof Baculewski has made plain his fascination with Baroque idioms and procedures”. A. Thomas, *Polish Music Since Szymanowski*, Cambridge 2005, s. 299.

<sup>5</sup> Adrian Thomas w biografii o kompozytorze pisał m.in.: „He found inspiration in 17th- and 18th- century idioms: *The Profane Anthem* is a mildly distorted reflection of the music of Purcell [...] and *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. S. Sadie, t. 2, London 2001, s. 451.

<sup>6</sup> Krzysztof Baculewski o swoim motecie pisał: „*Motet na Boże Narodzenie* to trzy kolędy: *Każde stworzenie*, *Tryumfy Króla Niebieskiego* i *Anioł pasterzom mówił*. Pierwsza z nich to polifoniczna forma krzyżowa: «la lolia», a więc ostinato basowe oraz stały schemat harmoniczny z kano-

4. utwory nawiązujące (w różny sposób) do baroku angielskiego: *The Profane Anthem To Anne* (1992), *The Whole & Broken Consort* (1986), *Ground* (1981).

Spośród angielskich form barokowych szczególne zainteresowanie wzbudził u kompozytora właśnie ostatni z wymienionych – *ground*. Jest to ostinatowa forma barokowa, rozwijająca się w Anglii już od XVI wieku<sup>7</sup>, polegająca na „stałych zmianach w polifonicznym strukturu powtarzających się odcinków melodycznych”<sup>8</sup>. Ostinato stanowi w niej podstawę konstrukcyjną (podobnie jak w *chaconnie* i *passacaglii* opierających się na zasadzie rondowej). W drugiej połowie XVII wieku forma ta otrzymała nazwę: *divisions on a ground* lub *variations on a ground*. Początkowo komponowano ją na różne instrumenty klawiszowe, wiole, skrzypce, a nawet flety proste. Z czasem wykształciły się dwa rodzaje form: oparte wyłącznie na *basso continuo* oraz wprowadzające na jego podłożu melodię będącą tematem (niekiedy pochodzenia ludowego, np. *Come kiss* w Johna Playforda *The Division-Violin* z 1685 roku). Pierwszy z nich polegał głównie na dodawaniu różnych kontrapunktów, drugi na stosowaniu bogatej figuracji i ornamentyki. Często w *groundach* ostinato w basie słyszalne jest na początku utworów, jak w Humphrey’a Saltera *The Genteel Companion* z 1683 roku, w którym do złudzenia przypomina ono początek madrygału *Zefiro torna* Claudia Monteverdiego z 1632 roku. Twórcami tej formy w Anglii byli, oprócz wspomnianych Astona, Playforda i Saltera, Christopher Simpson, Robert Smith, John Blow i Henry Purcell<sup>9</sup>. I właśnie dzieła ostatniego z wymienionych kompozytorów miały wpływ na twórczość Krzysztofa Baculewskiego, głównie z powodu purcellowskiej harmoniki, stosowania ukośnych brzmień półtonów itp.

Orkiestrowy *Ground* powstał między lutym a kwietniem 1981 roku na zamówienie Macieja Negreya na festiwal Młodzi Muzycy Młodemu Miastu w Stalowej Woli (organizatorem pierwszych sześciu edycji, dzięki któremu miało szansę zaistnieć, wypromować swe dzieła wielu rozpoczynających karierę kompozytorów, był Krzysztof Droba). Twórczość tych muzyków odznaczała się silnie ekspresyjnym zabarwieniem i była odpowiedzią na panującą wówczas tendencję odwrotu od awangardy w kierunku tradycyjnych wartości w muzyce, rehabilitujących m.in. melodię jako ważny element dzieła. Ową sytuację tak komentował Baculewski:

W muzyce nastawienie eksperymentatorskie przyniosło ofensywę serialną, aleatoryczną i przede wszystkim sonorystyczną, a ponadto zainteresowanie nowymi technologiami

---

nem [...]. Faktura jest czterogłosowa, orkiestra instrumentów barokowych dwoi niekiedy zespół wokalny. Utwór kończy się polifonicznym chórem. W drugiej części *Motetu* melodię kolędy jako *cantus firmus* śpiewa *unisono* chór sopranów (tylko), natomiast cała barokowa konstrukcja polifoniczna znajduje się w solowych głosach: mezzosopranu, tenoru i basu. Towarzyszy im jedynie *continuo*. Całość zachowana jest w bachowskiej stylistyce, Ostatnia część *Motetu* jest czterogłosową fugą wokально-instrumentalną”. K. Baculewski, *Musica figurata ad usum proprium*, [w:] *Dzieło muzyczne między inspiracją a refleksją*, red. J. Krassowski, Gdańsk 1998, s. 42.

<sup>7</sup> Najwcześniejszy *ground* (Hugh Astona) pochodzi z ok. 1540 roku.

<sup>8</sup> J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Teoria formy. Male formy instrumentalne*, Kraków 1983, s. 491.

<sup>9</sup> „The English ground reached a highpoint in the vocal and instrumental music of Purcell (numerous examples, including the famous lament from *Dido and Aeneas*)”. R. Hudson, *Ground*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. Sadie, vol. 10, London 2001, s. 449.

dźwiękowymi: muzyką konkretną, elektroniczną, komputerową [...]. Pojawił się też happening, teatr instrumentalny, minimal music, repetitive music i konceptualizm [...]. Taka oto „wielość” rzeczywistości – i artystycznej i estetycznej – doprowadziła do kryzysu Wielkiej Awangardy<sup>10</sup>.

Pojawiły się także inne tendencje i nurty, które pomimo znacznych między nimi różnic określano jako postmodernistyczne lub jako „musica nova”. Najbardziej charakterystyczną ich cechą było odwoływanie się do przeszłości. Małgorzata Gąsiorowska w komentarzu znajdującym się w książeczce do płyty z orkiestrowymi utworami Krzysztofa Baculewskiego pisała: „*Ground* to próba oderwania się od spuścizny pozostawionej przez »ojców« i poszukiwania własnej tożsamości. A tę można ukształtować sięgając głębiej w historię, na przykład baroku, niewyczerpanego źródła pomysłów”<sup>11</sup>.

Niestety festiwal stalowowolski w 1981 roku się nie odbył. Kompozytor, będąc od kilku miesięcy autorem znakomitej, liczącej ponad 600 stron pracy doktorskiej, świeżo powstałej *Partity* na saksofon altowy i klawesyn oraz *Concertina* na klawesyn i smyczki<sup>12</sup> (oba utwory z 1980 roku), stworzył swe przełomowe dzieło z nadzieją na szybkie zaprezentowanie go szerszej publiczności. Tymczasem utwór wykonany został dopiero 15.06.1984 roku w Rzeszowie przez Orkiestrę Filharmonii Rzeszowskiej pod dyrekcją Bogdana Ołędzkiego, po dwóch latach w Szczecinie podczas festiwalu Młoda Muzyka Polska (28.02.1986 r.) przez Orkiestrę Filharmonii Szczecińskiej pod dyrekcją Jacka Kraszewskiego oraz 27.03.2011 roku w warszawskim Studiu Koncertowym im. W. Lutosławskiego przez Polską Orkiestrę Radiową pod dyrekcją Moniki Wolińskiej. Nagrania utworu dokonała w 2009 roku Białostocka Filharmonia Podlaska pod dyrekcją Szymona Bywalca. Utwór dotąd nie został wydany drukiem, istnieje jedynie w rękopisie.

*Ground* nie ma określonej tonacji<sup>13</sup>, wyodrębnionych części, liczy 231 taktów, metrum wyjściowe to  $\frac{3}{4}$ . Bogate instrumentarium obejmuje dwojone flety, oboje, klarnety in B, fagoty, waltornie in F, trąbki in D, puzony, tubę; instrumenty perkusyjne: trójkąt, talerze, tam-tam, dzwonki, dzwony rurowe, wibrafon, marimbafon, werbel, wielki bęben, kotły; kwintet smyczkowy. Dodatkowo pojawiają się także organy i klawesyn, dość często wplatane przez kompozytora w skład orkiestrowy ze względu na szczególne walory kolorystyczne.

W utworze można wyodrębnić kilka odcinków do złudzenia przypominających części schematu kompozycyjnego przemowy (elementy retoryki).

## Exordium

Utwór rozpoczyna krótki, zaledwie 6-taktowy wstęp (*Animato*) będący zapowiedzią dramatycznej opowieści, który otwiera trzykrotny okrzyk *fortissimo* smyczków i instrumentów dętych drewnianych. Po chwili słyhać jeszcze dwa uderzenia wzmo-

<sup>10</sup> K. Baculewski, *Ars Perennis czy Ars Brevis?*, „Ruch Muzyczny” 1987, nr 8, s. 3.

<sup>11</sup> M. Gąsiorowska, książeczka do płyty Krzysztofa Baculewskiego *Works for Orchestra*, Warszawa 2009, s. 7.

<sup>12</sup> Za *Concertino* kompozytor otrzymał wyróżnienie na Konkursie z okazji XX-lecia Dni Muzyki Kameralnej w Łańcucie.

<sup>13</sup> Utwór jest nietonalny, ale bardzo często kompozytor wykorzystuje efekt centralizacji tonalnej (tzw. dźwięki centralizacyjne).

nione kotłami i instrumentami dętymi blaszanymi. Kończy go *sforzato* instrumentów dętych blaszanych, wielkiego bębna, wiolonczel i kontrabasów, po którym następuje pauza generalna. Po tym niezwykle wyrazistym, energicznym i intrygującym wstępie rozpoczyna się narratio.

### Narratio

Odcinek (*Sostenuto*) otwiera cichy, sekundowy pięciodźwięk (*a, h, c, d, e*) w organach i szmerzące ostinato altówek, wiolonczel i kontrabasów z powtarzającymi się figurami:



Przykl. 1. Ostinato altówek, wiolonczel i kontrabasów (t. 8-9)

Dzięki użyciu różnych figur rytmicznych oraz przeplataniu się linii melodycznych w smyczkach kompozytor uzyskał zagęszczoną fakturę, którą wzmacnia sekundowymi współbrzmieniami w waltorniach i fagotach. Dzwony rurowe pojawiające się kilkakrotnie wprowadzają tajemniczy nastrój, potęgowany szybkimi przebiegami arpeggiowymi klawesynu:



Przykl. 2. Arpeggio w klawesynie (t. 16)

Tryle w fagotach i fletach oraz szybkie, wznoszące i opadające przebiegi trzydziestodwójkowych kwintol (tiraty w instrumentach dętych drewnianych, klawesynie i dzwonek) wprowadzają element niepokoju:

Przykł. 3. Tryle w fagotach i fletach (t. 19-21)

Za sprawą miarowych uderzeń w kotłach (od t. 30 *Poco meno mosso*, metrum  $\frac{3}{8}$ ), na tle brzmiącego w waltorniach dźwięku *d* oraz stojącego akordu *a, h, c, d* (nawiązanie do partii organów z początku *narratio*) w bardzo niskim rejestrze tuby, puzonów, waltorni i fagotów, razem brzmiących niczym tybetański dung-chen<sup>14</sup>, opowieść staje się niemal mroczna:

Przykł. 4. Miarowe uderzenia w kotłach na tle akordu w instrumentach dętych (t. 30-31)

<sup>14</sup> Podobne brzmienie jak we wstępie – na trzecią miarę w takcie 2: fagot i tuba (*h*), puzon i wionczela (*c*), bęben (*d*).

Stopniowo wydłużają się tiratowe przebiegi (od pięciu aż do dziewiętnastu dźwięków w t. 35), pojawia się *tremolo* werbli (t. 41-50), dynamika wzrasta do *forte*, a wraz z nią napięcie, aż do kulminacji w *tutti* orkiestry (t. 51). Niepokój potęguje także zmieniające się niemal co takt metrum:

The image shows a musical score excerpt with five staves. The first staff is a vocal line with lyrics: "tutti alzar uis. (s.s.)". The second and third staves are piano accompaniment. The fourth and fifth staves are bassoon and double bass parts. The score includes dynamic markings: *mp*, *pizz.*, *sfz.*, *f*, *mp*, *p*, *f*, *mp*, *p*, *f*. The meter changes are indicated by large numbers below the staves: 4/4, 3/4, 2/4, 3/4. The tempo is marked *sempre p*.

Przykł. 5. Zmieniające się metra (t. 51-55)

Tempo ulega stopniowemu spowolnieniu, aż do całkowitego zatrzymania w takcie 56 (stojący dźwięk *H* w kontrabasach i wiolonczelach stanowiący w tej fazie centrum tonalne), po czym od taktu 59 następuje kolejny odcinek.

### Confirmatio

*Allegro* (metrum  $\frac{3}{4}$ ) rozpoczyna solo klawesynu prezentującego ostatowe wariacje z udziałem skoków interwałowych (różnych, poza oktawą) z konsekwentnie pojawiającym się w każdym takcie dźwiękiem *H* i naprzemiennie, w różnej konfiguracji, występującymi pozostałymi dźwiękami (*c, d, e, f, g, a*):

The image shows a musical score excerpt for keyboard (Cemb) in 3/4 time. The tempo is marked *Allegro*. The score includes dynamic markings: *mp*, *f*, *mp*, *f*. The tempo is marked *Legato sempre* and *sim.*. The score includes a 4-measure rest.

Przykł. 6. Klawesynowe ostinato otwierające *Allegro* (t. 68-70)

Krótkie motywy, początkowo w instrumentach dętych, a później także w perkusji i smyckach, uderzenia gongu, dzwonów, zagęszczenie faktury przy stałym *crescendo* aż do kolejnego *tutti* w takcie 122 prowadzą nieuchronnie do kolejnej kulminacji *Animato* (metrum  $\frac{7}{8}$ , takt 123, z centrum tonalnym *dis*), w której na tle tremola altówek następuje kilka uderzeń *sforzato* w instrumentach dętych, przeplatanych pauzami generalnymi, nawiązując do wstępu utworu:

The image displays two systems of musical notation. Each system consists of three staves. The top two staves represent woodwind instruments, and the bottom staff represents percussion. The notation includes dynamic markings such as *sff* (sforzato fortissimo) and *sf* (sforzato fortissimo), along with general rests labeled 'P.G.'. The first system shows a woodwind staff with a key signature of one sharp (F#) and a percussion staff with a key signature of one flat (Bb). The second system shows a woodwind staff with a key signature of one flat (Bb) and a percussion staff with a key signature of one flat (Bb). The notation includes various rhythmic values and articulation marks, illustrating the 'sforzato' effect and its interaction with general rests.

Przykł. 7. *Sforzato* instrumentów dętych przeplatane pauzami generalnymi (t. 126-129)

Trzeci odcinek kończą dramatyczne eksklamacje *tutti* orkiestry (t. 132-142) w małosekundowych współbrzmieniach (od *des* do *h*) długo brzmiących akordów wzmacnianych kotłami i werblami.

### Confutatio

Ten najbardziej zróżnicowany kolorystycznie, rytmicznie, agogicznie (aż dziewięć zmian temp: *Sostenuto*, *Animato*, *Andante*, *Vivo*, *Piu Vivo*, *Ancora Piu Vivo*, *Andante*, *Presto*, *Adagio*), metrycznie (dwadzieścia cztery zmiany metrum na przestrzeni sześćdziesięciu sześciu taktów) i wyrazowo fragment dzieła jest jednocześnie najbardziej skomplikowany, a przez to najbardziej interesujący. Pod wieloma względami nawiązuje do poprzednich trzech odcinków. Już we wstępie (t. 143) słychać quasi-repetytywny



powrót do klawesynowego ostinata z początku *Confirmatio*, wspomagany partią organów na tle uporczywych, jednostajnych uderzeń dzwonnków (*dis*<sup>3</sup>):

The musical score for Example 8 consists of several staves. At the top, there are two organ staves labeled 'I Org' and 'II Org'. Below them is a staff for 'Cymb' (cymbals) and another for 'Org' (organ). The organ part features a repeating ostinato pattern. The cymbals and bells provide a steady accompaniment. The score is marked with dynamics like *ff* and *mf*, and includes a circled measure number 143.

Przykl. 8. Powrót do ostinata w klawesynie i organach na tle jednostajnego akompaniamentu dzwonnków (t. 143-145)

Delikatnemu, koronkowemu wstępowi przeciwstawia się nagle masa akordów *tutti* orkiestry i szybkie przebiegi wznoszących (klawesyn) i opadających (marimbafon i wibrafon) trzydziestdwójek. W *Animato* instrumenty perkusyjne (werbel, tom-tom, kotły) powtarzają uderzenia (najpierw trzy i po pauzie jeszcze dwa) z *Exordium*:

The musical score for Example 9 shows the drum hits in the *Exordium*. It includes staves for 'tomb mil', 'mtr in tom', 'mbf', and 'tomb'. The drum part features a repeating pattern of three hits followed by a two-hit pattern after a pause. The score is marked with dynamics like *ff* and *mf*.

Przykl. 9. Uderzenia werbla, tom-tomu i kotłów (t. 149-150)

Krótkiemu powrotowi do ościnowej partii klawesynowo-organowej (jednotaktowe *Andante*) ponownie przeciwstawia się masa pozostałych synkopujących instrumentów (*Vivo*, takty 153-159), do których w *Piu vivo* (takty 159-168; centrum tonalne *gis*) dołączają opadające chromatycznie przebiegi w wibrafonie wraz z wznoszącymi przebiegami w dzwonach. Chaos wywołany eksklamacjami *tutti* orkiestry dodatkowo podsyćany nieustającymi zmianami metrum, rubatami, zmianami rytmu (na zmianę z synkopowanego na miarowy), narastającym *crescendo*, przerywa nagle pojawienie się dźwięku *fis* (kolejne centrum tonalne) unisono w całej orkiestrze zatrzymanego fermatą (znów jednotaktowe *Adagio* – t. 180). W *Presto* (t. 181), w partii smyczków wchodzi temat jakby fugi, jednak w miejsce podjęcia jego przez inne instrumenty, co kilka taktów przerywają go klasterowe akordy w instrumentach dętych, aż do *Adagio* (t. 199). W nim przejmujący, trzykrotny pisk w wysokich rejestrach skrzypiec i altówek na tle stojących akordów instrumentów dętych przypomina zabiegi stosowane przez Krzysztofa Pendereckiego w *Trenie Ofiarom Hiroszimy*:

Przykł. 10. Skrzypce i altówki w wysokich rejestrach (t. 200-204)

Po nim nagle chromatyzacje opadających przebiegów w smyczkach prowadzą w dół do jednego wspólnego dźwięku *d* w wiolonczelach, kontrabasach, dzwonach, klawesynie i organach. Nim też rozpoczyna się odcinek piąty.

### Culminatio

*Lento assai* (metrum  $\frac{4}{4}$ ) stanowi podsumowanie całej kompozycji, zawiera punkty centralizacyjne wszystkich części, ale także najistotniejsze i najbardziej charakterystyczne motywy pojawiające się w utworze: ostinato, szybkie przebiegi melodyczne,

arpeggia i tiraty klawesynu. Jego początek, niemal tonalny (*d-moll*)<sup>15</sup>, z przejmującymi motywami melodycznymi w altówce, jest zaskakujący, refleksyjny, wprowadzający w stan zadumy:



Przykl. 11. Zwroty melodyczne w altówce. Drugi dźwięk centralizacyjny *gis* (t. 211-215)

Nie jest w stanie go zmniejszyć nawet szesnastkowe ostinato w dzwonekch. Łkające drugie skrzypce odsłaniają kolejny dźwięk – *fis* – a podobne do nich w charakterze wznoszące i opadające trzydziętkowe figury wykonują skrzypce i altówki. Długie, pozornie niepowiązane ze sobą akordy prezentują następujące dźwięki centralizacyjne: pierwszy – *dis* (akord *dis-fis-gis-h*), drugi – *d* (*d-e-gis-ais-h*), trzeci – *h* (*h-d-fis-gis-a*), czwarty – *gis* (*gis-h-cis-d*) i ostatni – *a* (unisono smyczków, organów, klawesynu i dzwonów rurowych).

### Conclusio

Ostatni odcinek *Ground* jest jeszcze krótszy od wstępu (exordium), liczy zaledwie cztery takty. Otwiera go *Allegro* z wznosząco-opadającymi przebiegami melodycznymi w organach i instrumentach dętych drewnianych, a w kolejnym takcie także w klawesynie, wibrafonie i dzwonekch. W zakończeniu *A tempo* instrumenty dęte grają unisono sześć kolejnych dźwięków: *a*, *h*, *dis*, *gis*, *fis*, *d* będących jednocześnie rodzajem streszczenia całego utworu, czyli konkluzją. Punkty centralizacyjne prezentowane w poprzednich odcinkach kompozycji w postaci nut stałych, wcześniej ukryte w wielu warstwach i instrumentach, zostały odsłonięte.

Utwór Krzysztofa Baculewskiego w konsekwentny i przemyślany sposób nawiązuje do techniki *ground* i zawiera każdą z jego charakterystycznych cech:

- 1) stosowanie ostinata – przykłady 1, 6, 8,
- 2) zmiany tempa (ważny środek wariacyjny) – w niektórych odcinkach zmiany zachodzą niemal co takt,
- 3) stosowanie *basso continuo* i nuty pedałowej – przykład 12 i przykład 13,

<sup>15</sup> Tonacja *d-moll* według XIX-wiecznych teoretyków oznacza: skargę, silny ból (Hand), żalobę (Berlioz), nerwowość, upór, wojowniczość (Ertel).

Cemb  
f  
ff  
f

Org  
ped.  
pp

Przykł. 12. Nuta pedałowa w organach (t. 210-213)

ve

vc  
div. a. 3

cb  
(10)

Przykł. 13. Basso continuo w kontrabasie (t. 10-15)

4) nagłe zmiany dynamiczne podkreślające różnice wyrazowe – przykład 14,

ff

fff

ppp

ff

fff

ppp

P.G.

P.G.

Przykł. 14. Kontrasty dynamiczne w instrumentach dętych (t. 4-9)

- 5) zmiany kolorystyczne: podział instrumentów na grupy różniące się siłą brzmienia i kolorytem – przykład 15,

The image shows a handwritten musical score for a piece titled 'Ground' by Krzysztof Baculewski. The score is divided into two sections: 'RITENUTO' and 'A TEMPO'. The 'RITENUTO' section features a drum set (Batt. I and II), a keyboard (Batt. III pto), and a comb (Comb). The 'A TEMPO' section features a string ensemble (vni I, vni II div.a 2, vle div.a 2, vc div.a 2, cb) and a piano (p). The score includes dynamic markings such as *mf*, *f*, and *p*, and tempo markings 'RITENUTO' and 'A TEMPO'. The score is written in a style that suggests a Baroque or early modern setting, with a focus on color and texture.

Przykł. 15. Podział instrumentów na grupy: I – perkusja, klawesyn, organy; II – smyczki (t. 228-230)

- 6) powracanie schematów rytmicznych i melodycznych – przykład 8,  
7) dodawanie różnych kontrapunktów – przykład 16,

The image shows a musical score for woodwinds and brass instruments. It consists of two systems of staves. The top system has five staves, with the first two staves containing complex woodwind parts (flutes and oboes) featuring sixteenth-note patterns and slurs. The bottom system has three staves, with the first staff containing a brass part (trumpets) and the second and third staves containing a woodwind part (clarinets/bassoons). A dynamic marking 'P' (piano) is present at the beginning of the second system. The score is written in a key with one flat and a common time signature.

Przykł. 16. Kontrapunktujące instrumenty dęte drewniane i blaszane (t. 41-42)

8) stosowanie środków polifonicznych, form fugowanych – kanon w instrumentach dętych drewnianych w odcinku confirmatio (takty 121-122) – przykład 17,

The image shows a musical score for woodwinds, illustrating a canon. It consists of five staves. The top staff is a woodwind part (flute/oboe) with a melodic line. The second staff is another woodwind part (clarinet/bassoon) with a similar melodic line. The third staff is a woodwind part (clarinet/bassoon) with a similar melodic line. The fourth staff is a woodwind part (clarinet/bassoon) with a similar melodic line. The fifth staff is a woodwind part (clarinet/bassoon) with a similar melodic line. The score is written in a key with one flat and a common time signature. The canon is clearly visible as the same melodic line is repeated in different instruments.

Przykł. 17. Kanon w instrumentach dętych drewnianych (t. 121-122)

- 9) użycie instrumentów typowych dla *groundu* – klawesynu, skrzypiec, wiolonczel, fletów,  
 10) przesunięcia akcentów – synkopy w *confutatio* – przykład 18,

Przykł. 18. Synkopy w instrumentach dętych drewnianych (t. 153-157)

- 11) zmiany rytmu, np. rozdrobnienia lub odwrotnie – nuty długie tzw. *Slow Notes*,  
 12) ornamentacje w partiach instrumentalnych – arpeggia, tryle, obiegniki – przykład 3,  
 13) zmiany metrum – przykład 5.

Obecność aż tylu elementów techniki *ground* w utworze potwierdza niezwykłą dokładność, z jaką Krzysztof Baculewski wykonał swe kompozytorskie zadanie. Małgorzata Gąsiorowska w recenzji pisała: „W swoich zabawach z tradycją kompozytor okazuje się erudytą korzystającym bardziej ze zdobyczy technicznych dawnych mistrzów niż próbującym nadawać swoim praktykom jakieś nowe sensy i znaczenia”<sup>16</sup>. Trudno się z tą opinią zgodzić, gdyż po pierwsze kwestii odnoszenia się w twórczości Baculewskiego do przeszłości nie można nazwać zabawą z tradycją, a po drugie owszem, kompozytor nadał swemu współczesnemu utworowi, pisanemu do starych zasad, zupełnie nowy wymiar i odsłonił sens istnienia „muzyki starej w muzyce nowej” pozbawionej jednak prób naśladownictwa czy stylizacji, czemu nie można odmówić znaczenia.

Sam kompozytor powód powołania do życia swego dzieła komentuje następująco:

Od czasu skomponowania orkiestrowego utworu pt. *Ground* [...] interesowały mnie możliwości wykorzystania dla własnego języka dźwiękowego pewnych elementów teo-

<sup>16</sup> M. Gąsiorowska, op. cit., s. 10.

rii, np. retoryki lub muzyki dawnej, głównie baroku angielskiego, który mnie od dawna fascynował [...]. *Ground* był transformacją techniki barokowej kompozytorskiej (stał tytuł) na współczesne możliwości<sup>17</sup>.

Recepcja utworu podczas rzeszowskiego prawykonania była niezbyt entuzjastyczna w odróżnieniu od entuzjastycznego przyjęcia dzieła na szczecińskim festiwalu w 1986 roku. Co prawda wówczas Olgierd Pisarenko w recenzji wypowiadał się głównie o miernym poziomie zespołu i o „produkcjach dalekich od ideału”<sup>18</sup>, ale dalej stwierdził:

i właściwie jedynym w tym zestawie utworem, który się obronił swym profesjonalizmem był *Ground* Krzysztofa Baculewskiego, konstrukcja wielce zdyscyplinowana, logicznie rozwinięta, wyrazista, [...] ciekawie brzmiąca. Ten jeden utwór miałbym ochotę usłyszeć jeszcze raz [...]. No, ale Baculewski jest dojrzałym kompozytorem nie od wczoraj<sup>19</sup>.

Z kolei w recenzji płyty, na której nagrano *Ground*, czytamy:

Muzyka Baculewskiego jest frapująca, lecz opierająca się na uznanych praktykach historycznych, jak technika, która znalazła się w tytule utworu z 1981 roku [...]. Kompozytor ceni więź i prymat tradycji [...], wrażliwy na formę odrzuca niejasność; jego dzieła są [...] imponująco precyzyjne i silnie mówiące<sup>20</sup>.

Reminiscencje tego utworu, polegające m.in. na sposobie konstruowania nabrzmiewającego tutti z motywów o charakterze kanonicznym, odnaleźć można także w skomponowanych bezpośrednio po nim kompozycjach, m.in. w *Concerto* na orkiestrę z 1983 roku oraz nieco późniejszych *Concerto armonico* na orkiestrę smyczkową z 1987 roku i *A Walking Shadow* na orkiestrę z 1990 roku.

W utworach tych, jak pisał Adam Suprynowicz, dochodzi do głosu „dualizm barokowego brzmienia i aluzyjnych kompozytorskich gestów oraz najzupełniej współczesnej reinterpretacji tradycji”<sup>21</sup>. Bohdan Pocięj o autorze opracowanych kolęd, z których wiele zainspirowanych było barokiem, wyraził się natomiast następująco:

wiedziony intuicją artystyczną, trafia bezbłędnie w ciągle żywe źródło muzyczności; swoją inwencję i pomysłowość interpretatora melodii kolędowych zestrza z duchem bachowskiej formy; swoją wyobraźnię kompozytorską podporządkowuje regułom wielkiej gry muzycznej sprzed dwu i pół wieku<sup>22</sup>.

W innej recenzji, dotyczącej *The Profane Anthem To Anne* Pocięj twierdził:

Krzysztof Baculewski urzeczony czarem XVII-wiecznej muzyki i zainspirowany jej mową dźwięków, napisał utwór we własnym, indywidualnym stylu [...]; wczuwa się w tamtą muzykę, wręcz się z nią utożsamia, do tego stopnia i tak głęboko w nią wnika-

<sup>17</sup> K. Baculewski, *Musica figurata...*, s. 118.

<sup>18</sup> O. Pisarenko, *Młoda muzyka polska*, „Ruch Muzyczny” 1986, nr 10, s. 6.

<sup>19</sup> Ibidem.

<sup>20</sup> J. Woolf, Review Krzysztof Baculewski *Works for Orchestra*, DUX 0725, [www.musicweb-international.com/classrev/2010/Sept10/baculewski\\_DUX0725.htm](http://www.musicweb-international.com/classrev/2010/Sept10/baculewski_DUX0725.htm) [dostęp: 21.08.2015], tłum. własne.

<sup>21</sup> A. Suprynowicz, *Wydarzenie w Akademii*, „Ruch Muzyczny” 2002, nr 7, s. 17.

<sup>22</sup> B. Pocięj, *Kolędy nowe*, „Ruch Muzyczny” 1993, nr 6, s. 3.



jąc, iż wydobywa, aktualizuje tkwiące w niej potencjalne skłonności brzmieniowo-narracyjno-harmoniczne, które dostrzegalne się stają dopiero z odpowiedniej perspektywy czasu<sup>23</sup>.

Na zakończenie przytoczę jeszcze dwie krótkie opinie dotyczące twórczości Baculewskiego – Małgorzaty Mikulskiej oraz Anny Szostak (autorki książki o chóralnej twórczości kompozytora) – pierwsza: „Twórczość Krzysztofa Baculewskiego zwraca uwagę bardzo udanym stosowaniem nowych technik kompozytorskich i nowych efektów instrumentalnych oraz wyjątkową klarownością formy”<sup>24</sup>; druga opinia: „Twórczość Baculewskiego cechuje bogactwo i kunsztowność środków wyrazu, wielość i zmienność inspiracji stanowi jej cechę immanentną”<sup>25</sup>.

*Ground* Krzysztofa Baculewskiego pod wieloma względami jest dziełem wyjątkowym. Stanowi przykład *cantus prius factus in cantum novum* twórcy zasłuchanego w muzykę czasu, który minął, a mimo to komponującego własnym, indywidualnym, dojrzałym językiem. Jego muzyka, zwrócona chwilami wstecz, lecz osobista, pozbawiona stylizacyjnego cudzysłowu, ujęta w logiczną formę, doskonale zorganizowaną niczym oracja urzeka, zachwyca, oczarowuje, przemawia do słuchaczy wielobarwnością i wielowarstwowością struktur, obfitością skomplikowanych rytmów, bogactwem harmonii. Odrzuca wszelkie obowiązujące dotąd prawa i ma własną tożsamość, gdyż 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>26</sup>.

## Bibliografia

- Baculewski K., *Ars Perennis czy Ars Brevis?*, „Ruch Muzyczny” 1987, nr 8.  
Baculewski K., *Musica figurata ad usum proprium*, [w:] *Dzieło muzyczne między inspiracją a refleksją*, red. J. Krassowski, Gdańsk 1998.  
Bielawski L., *Drogi i bezdroża muzykologii polskiej*, Wrocław 1986.  
Chomiński J., Wilkowska-Chomińska K., *Teoria formy. Male formy instrumentalne*, Kraków 1983.  
Gąsiorowska M., książeczka do płyty Krzysztofa Baculewskiego *Works for Orchestra*, Warszawa 2009.  
Hudson R., *Ground*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. Sadie vol. 10, Londyn 2001.  
Mikulska M., *Portrety*, „Ruch Muzyczny” 1979, nr 9.  
Penderecki K., *Muzyki nie można zaczynać od początku*, „Ruch Muzyczny” 1987, nr 22.  
Pisarenko O., *Młoda muzyka polska*, „Ruch Muzyczny” 1986, nr 10.  
Pociej B., *Archaizować?*, „Canor” 1998, nr 2.  
Pociej B., *Kolędy nowe*, „Ruch Muzyczny” 1993, nr 6.

<sup>23</sup> B. Pociej, *Archaizować?*, „Canor” 1998, nr 2, s. 12.

<sup>24</sup> M. Mikulska, *Portrety*, „Ruch Muzyczny” 1979, nr 9, s. 3.

<sup>25</sup> A. Szostak, *Musica figurata ad usum publicum. Krzysztof Baculewski – twórczość chóralna w kontekście praktyki wykonawczej*, Katowice 2012, s. 8.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 34.

- Suprynowicz A., *Wydarzenie w Akademii*, „Ruch Muzyczny” 2002, nr 7.
- Szostak A., *Musica figurata ad usum publicum. Krzysztof Baculewski – twórczość chóralna w kontekście praktyki wykonawczej*, Katowice 2012.
- Thomas A., *Baculewski Krzysztof*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. Sadie, vol. 2, London 2001.
- Thomas A., *Polish Music Since Szymanowski*, Cambridge 2005.
- Woolf J., *Review Krzysztof Baculewski Works for Orchestra*, DUX 0725, [www.musicweb-international.com/classrev/2010/Sept10/baculewski\\_DUX0725.htm](http://www.musicweb-international.com/classrev/2010/Sept10/baculewski_DUX0725.htm). [dostęp: 21.08.2015].

### Summary

#### ENCHANTMENT WITH ENGLISH BAROQUE IN KRZYSZTOF BACULEWSKI'S *GROUND*

References to the music of the past, and such is the baroque music, was characteristic of many Polish contemporary composers: Tadeusz Baird, Bolesław Szabelski, Krzysztof Penderecki, Zygmunt Krauze and Eugeniusz Knapik among others.

This incomplete list should be supplemented with the name of the eminent composer Krzysztof Baculewski. When it comes to baroque forms, he focused his interest on the English *ground*. Inspired by this form, he composed an orchestral work entitled *Ground* in 1981. Several sections resembling the composition of a speech can be distinguished in this work: exordium, narratio, confirmatio, confutatio, culminatio, conclusio.

Krzysztof Baculewski's work in a well-thought out and consistent manner alludes to the ground technique and contains each of its characteristic features. It is an example of *cantus prius factus in cantum novum* of the composer engrossed in the music of the past time, and yet composing in his own, individual, mature language.

Key words: *Baculewski, ground, baroque, inspiration, form*