

**AKADEMIA MUZYCZNA
im. KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO
W KRAKOWIE**

Natalia Jarząbek

**Oddech permanentny jako środek wyrazu
w utworach fletowych XX i XXI wieku.**

**Opis artystycznej pracy doktorskiej w ramach postępowania
w sprawie nadania stopnia doktora
w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie artystycznej: sztuki muzyczne**

promotor: prof. dr h.c. Barbara Świątek-Żelazna

Kraków 2023

Oświadczenie promotora pracy doktorskiej

Oświadczam, że niniejsza rozprawa doktorska została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie stopnia naukowego.

Miejscowość, data Kraków
2023-IX-25

Podpis promotora

Barbara Świątek-Żelaz

Oświadczenie autora pracy doktorskiej

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza rozprawa doktorska została przygotowana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora: prof. dr h. c. Barbary Świątek-Żelaznej i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami w rozumieniu art. 115 ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz.U. z 2019 r. poz. 1231, z późn. zm.).

Oświadczam również, że przedstawiona rozprawa doktorska nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem stopnia naukowego.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja rozprawy doktorskiej jest identyczna z załączoną na nośniku danych wersją elektroniczną.

Miejscowość, data Kraków, 25.09.23

Podpis autora

Natalie Jurek

Dzieło artystyczne – program

1. Natalia Jarząbek - *Infinity* (2023)
2. Pablo Martínez Teutli (Meksyk) - *Promise of Wind* (2020)
3. Paweł Siek (Polska) - *Cathédrale Électronique* (2020)
4. Adam Porębski (Polska) - *FluteDiving* (2020)
5. Jailton De Oliveira (Brazylia) - *Floating Landscapes* (2020)
6. Leszek Hefi Wiśniowski (Polska) - *Blues for N.* (2020)
7. Natalia Jarząbek (Polska)- *Windspire* (2020)
8. Marcel Chyrzyński (Polska) - *Haiku no. 3 for flute solo* (2018)
9. Ilio Volante (Włochy) - *La Musica delle forme* (2018)
10. Zoran Novačić (Chorwacja) *Fish in an Aquarium* (Chorwacja, 2017)
11. Ian Clarke (Wielka Brytania) *The Great Train Race* (1993)
12. Robert Dick (USA) - *Flames must not encircle sides* (1980)
13. Istvan Matuz (Węgry) *Studium 1/974* (1974) (fragment w transkrypcji na glissando headjoint)

Wykonawcy:

Natalia Jarząbek – flet

Dominika Grzybacz – fortepian

(w utworach: *Windspire*, *La Musica delle forme*, *Fish in an Aquarium*)

Dominika Peszko – fortepian (w utworze *Promise of Wind*)

Paweł Siek – fortepian (w utworze - *Cathédrale Électronique*)

Realizator dźwięku:

Paweł Łyżwa










Nagrania zostały zrealizowane:





13.07.2020 w Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha

15.04.2023 w Sali Koncertowej Państwowej Szkoły Muzycznej II st. im. W. Żeleńskiego w Krakowie

Nagrania utworów numer 4-7, 9, 10 zostały zrealizowane w ramach programu stypendialnego Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego – Kultura w sieci 2020.


Spis treści

Oświadczenie promotora pracy doktorskiej.....	2
Wstęp	7
ROZDZIAŁ 1 Historia techniki oddechu permanentnego w grze na flecie poprzecznym.....	8
Instrumenty historyczne i etniczne	8
Aerofor Samuela	9
Antonio Pasculli – Paganini oboju.....	10
Muzyka jazzowa	11
Oddech permanentny w historii wykonawstwa fletowego	13
ROZDZIAŁ 2 Metodologie oddychania permanentnego dla flecistów	21
Na czym polega oddychanie permanentne?.....	21
Dlaczego oddech permanentny jest tak rzadko stosowany w grze na współczesnym flecie poprzecznym?.....	22
Metody nauki techniki oddychania permanentnego w grze na flecie poprzecznym	25
Proces nauki – spostrzeżenia	31
Zalety wynikające ze stosowania oddychania permanentnego	32
Fleciści o oddychaniu permanentnym.....	33
Glissando headjoint.....	36
ROZDZIAŁ 3 Oddech permanentny – zastosowania	38
Barok i klasycyzm	39
Romantyzm	41
Impresjonizm.....	42
Transkrypcje.....	43
Nicolo Paganini, <i>Moto perpetuo</i> op. 11 na skrzypce i fortepian (1835), <i>24 Kaprysy</i> op. 1 na skrzypce solo (wybór)	44
Antonio Pasculli, <i>Le Api</i> na obój i fortepian (ok. 1905)	46
Tomaso Antonio Vitali, <i>Chaconne g-moll</i> na skrzypce i fortepian	47
Arvo Pärt, <i>Spiegel im Spiegel</i> na skrzypce i fortepian (1978).....	48
ROZDZIAŁ 4 Oddech permanentny jako środek wyrazu w utworach fletowych XX i XXI wieku	51
Utwory historyczne.....	51
Konrad Lechner, <i>Drei Stücke</i> (1972).....	51
István Matuz, <i>Studium 1/974</i> (1974).....	53
Transkrypcja utworu <i>Studium 1/974</i> na glissando headjoint (fragment) 	55
Karlheinz Stockhausen, <i>In Freundschaft</i> (1977), <i>Xi</i> (1986).....	55
Robert Dick, <i>Flames Must not Encircle Sides</i> (1980) 	56
Gergely Ittész, <i>Projections</i> (1992–1993).....	58
Ian Clarke, <i>The Great Train Race</i> (1993) 	59
Isang Yun, <i>Etude No. 5 (Allegretto)</i> (1974).....	60
Leszek Wojtal, <i>Z głębi pustej doliny</i> (2019)	61
Utwory dedykowane projektowi <i>Infinity</i>	63
Zoran Novačić, <i>Fish in an Aquarium</i> (2017) 	63
Dimitri Arnauts, <i>Weird Bird</i> (2018).....	64
Marcel Chyrzyński, <i>Haiku no. 3</i> (2018) 	65
Tim Mulleman, <i>Take My Breath Away</i> for flute and piano (2018)	66
Ilio Volante, <i>La Musica delle forme</i> (2018) 	67
Natalia Jarząbek, <i>Windspire</i> for flute solo (2020) 	68
Jailton de Oliveira, <i>Floating Landscapes</i> for flute solo (2020) 	70
Adam Porębski, <i>FluteDiving</i> (2020) 	71
Paweł Siek, <i>385 × 40 Mpx. Luca Marenzio but wide, filtered and reversed</i> (2020)	72

Leszek Wiśniowski, <i>Blues for N.</i> (2020) 	73
Pablo Martínez Teutli, <i>The wind's promise</i> (2020) 	75
Paweł Siek, <i>Cathédrale Électronique</i> (2021) 	77
Natalia Jarząbek, <i>Infinity</i> (2023) 	78
ROZDZIAŁ 5 Projekt <i>Infinity</i> – <i>oddech permanentny</i>	81
Zakończenie	88
O kompozytorach	90
Podziękowania	97
Bibliografia	99
Spis przykładów nutowych	102
Źródła ilustracji	104
Przypisy	105

Wstęp

Oddech permanentny jest techniką gry na instrumentach dętych umożliwiającą nieprzerwane utrzymanie dźwięku przez długi czas. Polega ona na szybkim zaczerpnięciu oddechu nosem przy równoczesnym tłoczeniu do instrumentu powietrza zgromadzonego w jamie ustnej. Choć sama technika ma kilkusetletnią historię, pierwsze wzmianki o jej zastosowaniu w muzyce klasycznej pojawiają się pod koniec XIX wieku, natomiast jej rozkwit przypada na wiek XX. Powstał wówczas szereg utworów, w których stosowanie oddechu permanentnego jest wymagane przez kompozytorów. Technika ta pojawia się też coraz częściej w wykonawstwie muzyki współczesnej. Ponadto, umiejętność stosowania oddechu permanentnego daje instrumentalistom szersze możliwości frazowania, warto zatem podkreślić, że jest ona również przydatna w wybranych utworach wszystkich epok. Technika ta staje się więc niezbędnym narzędziem, którym powinien dysponować każdy ambitny wykonawca.

Niniejsza praca doktorska ma na celu zgłębienie tematyki oddychania permanentnego jako środka wyrazu w utworach muzyki fletowej XX i XXI wieku. W pracy zostaną omówione zarówno dzieła historyczne, jak i nowe – powstałe w ramach badań przeprowadzonych przez autorkę pracy we współpracy z kompozytorami. Wybrane utwory – oznaczone symbolem  - zostały nagrane i dołączone w formie płyty CD jako dzieło artystyczne.

Praca składa się z pięciu rozdziałów. Pierwszy prezentuje krótko historię stosowania techniki oddechu permanentnego w grze na flecie – autorsko opracowaną i opublikowaną w rozszerzonej wersji jako rozdział I podręcznika *Infinity. Oddech permanentny* Natalii Jarząbek i Barbary Świątek-Żelaznej (wyd. Jarmuła Music, PSMK, Kraków 2020). Rozdział drugi opisuje metodologię oddychania permanentnego dla flecistów i wpływ stosowania tej techniki na wykonawstwo fletowe – na podstawie prowadzonych przez autorkę badań i dydaktyki wśród flecistów. W rozdziale trzecim omówione zostały zastosowania techniki oddychania permanentnego w utworach fletowych. Kwintesencją pracy jest rozdział czwarty poświęcony roli oddechu permanentnego jako środka wyrazu w utworach fletowych XX i XXI wieku. Ostatni rozdział to podsumowanie projektu *Infinity. Oddech permanentny*.

ROZDZIAŁ 1

Historia techniki oddechu permanentnego w grze na flecie poprzecznym

Instrumenty historyczne i etniczne

Technika oddechu permanentnego – chociaż kojarzona dopiero z muzyką XX wieku – jest obecna w różnych ośrodkach kulturowych świata już od wielu setek lat. W Europie używano jej co najmniej od X wieku w grze na instrumentach takich, jak alboka (Kraj Basków)¹, launeddas (Sardynia)², szalamaja (tereny współczesnej Francji)³ oraz zurna (kraje bałkańskie)⁴. Największa liczba instrumentów, które wymagają stosowania tej techniki, powstała w Azji. Są to m.in. starożytne instrumenty dęte: pochodzący z Chin flet dizi⁵, mongolski flet limbe⁶, armeński duduk⁷, turecki mey⁸ czy wietnamski kèn-bầu⁹.

Oddech permanentny jest również jedną z podstawowych technik gry na pochodzącym z Australii didgeridoo. Jak podają źródła, jest to jeden z najstarszych instrumentów muzycznych na świecie, wynaleziony przez Aborygenów co najmniej 1500 lat temu¹⁰. Gra na didgeridoo polega na modulowaniu dźwięku wibrującymi wargami, a dzięki zastosowaniu techniki oddechu permanentnego dźwięk może być utrzymywany tak długo, jak to jest konieczne. Współcześni muzycy są w stanie grać na tym instrumencie nieprzerwanie ponad 40 minut¹¹. Wśród nich warto wymienić artystów takich, jak Mark Atkins, Lies Beijerinck czy Stephen Kent.

Ze względu na podobieństwo sposobu zadęcia w grze na współczesnym flecie poprzecznym oraz mongolskim flecie limbe warto poświęcić więcej uwagi historii stosowania techniki oddechu permanentnego w grze na tym instrumencie. W technice oddychania cyrkulacyjnego specjalizowali się XIII-wieczni mongolscy kowale produkujący naczynia i inne przedmioty ozdabiane srebrem i złotem. Wytwarzając taki przedmiot, musieli nieprzerwanie przedmuchiwać płomień przez ostro zakończoną rurkę, aby ogień rozgrzewał metal przez długi czas, co umożliwiało jego stopienie. W związku z tym nauczyli się oddychać permanentnie: nieustannie tłocząc powietrze do rurki przy jednoczesnym wdechu nosem. Technikę tę zaobserwowali i przejęli lokalni muzycy specjalizujący się w grze na flecie limbe. Do dziś technika oddechu permanentnego jest nieodłącznie związana z



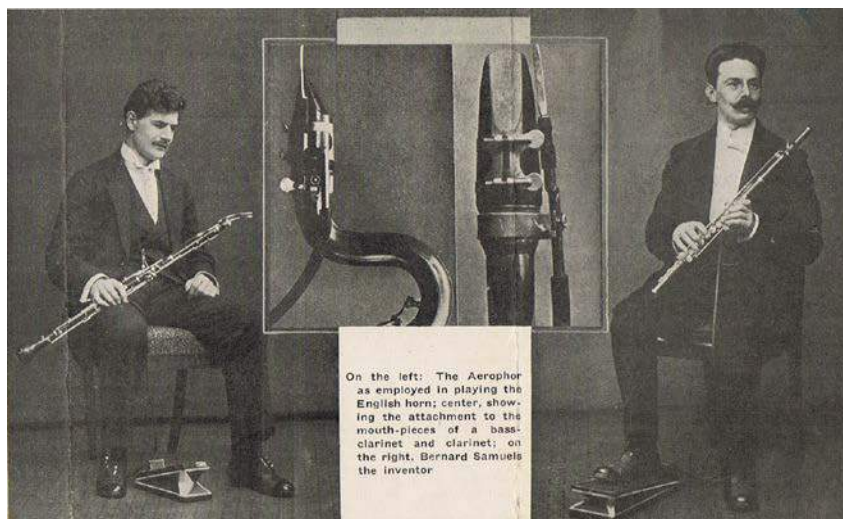
Rys. 1.1. Tsevegsuren Tserenbaljir grający na mongolskim flecie limbe

mongolską szkołą fletu limbe, przyczyniając się do malowania dźwiękiem nieskończonej przestrzeni azjatyckich stepów. W Mongolii wciąż istnieją ośrodki nauczania tej techniki, w których przekazuje się ją z pokolenia na pokolenie. Tradycja gry na flecie limbe została wpisana na listę niematerialnego dziedzictwa kulturowego ludzkości wymagającego pilnej ochrony UNESCO¹².

Podobieństwo zadęcia w grze na flecie limbe i na współczesnym flecie, a także łatwość i naturalność stosowania przez mongolskich muzyków oddychania permanentnego skłaniają do refleksji, dlaczego opanowanie tej techniki w grze na flecie Boehma jest wciąż tak rzadko spotykane wśród flecistów – czy spowodowane jest to jej trudnością, czy też

wynika z braku tradycji wykonawczej i prostego sposobu przekazywania wiedzy w tej dziedzinie.

Aerofor Samuelsa



Rys. 1.2. Aerofor Samuelsa

Przełom XVIII i XIX wieku to czas rozwoju instrumentów dętych i fascynacji ich rosnącymi możliwościami. Z czasem przedmiotem poszukiwań wykonawców oraz kompozytorów stało się także uzyskanie niezależności oddechowej w grze na instrumentach dętych. Prace prowadzono

dwutorowo. Z jednej strony dążono do zwiększenia możliwości fizjologicznych wykonawcy (na przykład dzięki wykorzystaniu techniki oddechu permanentnego). Z drugiej – toczyły się prace nad zbudowaniem maszyny wspomagającej budowę instrumentu dętego. Jej przykładem jest aerofor Samuela, skonstruowany i opatentowany w latach 1911–1912 przez flecistę Bernarda Samuela (1872–1944). Urządzenie to było wyposażone w obsługiwaną nogą pompkę oraz rurkę doprowadzającą powietrze bezpośrednio do ust grającego. W momencie zaczerpnięcia oddechu nosem wykonawca mógł wpompować powietrze do instrumentu, utrzymując ciągłość dźwięku. Urządzenie zostało wykorzystane przez Richarda Straussa (1864–1949) w *Festliches Präludium* op. 61 (1913) i *Symfonii alpejskiej* op. 64 (1915). Aerofor Samuela – pomimo początkowego zainteresowania muzyków grających na instrumentach dętych – nie przyjął się w wykonawstwie¹³.

Antonio Pasculli – Paganini oboju



Rys. 1.3. Antonio Pasculli

Pierwsze wzmianki o stosowaniu oddechu permanentnego w muzyce klasycznej pojawiają się w XIX wieku. Jednym z muzyków posiadających tę umiejętność był Antonio Pasculli (1842–1924), nazywany wymownie „Paganinim oboju”. Ten włoski oboista i kompozytor dzięki inspiracji współczesnymi sobie operami przyczynił się do ogromnego rozwoju obojowej sztuki wykonawczej w zakresie możliwości technicznych. Jego kariera rozpoczęła się, gdy w wieku 14 lat odbył tournée po Włoszech, Niemczech i Austrii. W latach 1860–1913 był profesorem oboju i rożka angielskiego w konserwatorium muzycznym w Palermo. Słynął z niezwyklej biegłości technicznej. Był także jednym z pierwszych kompozytorów wymagających od wykonawcy stosowania techniki oddechu permanentnego. Jego najpopularniejszym utworem, w którym te słowa znajdują potwierdzenie, jest *Le Api* (*Pszczoły*) – trwająca około pięciu minut kompozycja bazująca na niekończącym się ciągu szesnastek, który nie daje wykonawcy możliwości zaczerpnięcia naturalnego oddechu¹⁴.

Warto wspomnieć, że kolejnym oboistą i kompozytorem, który w szczególny sposób przyczynił się do rozwoju możliwości wykonawczych w grze na tym instrumencie, był Heinz Holliger (ur. 1939).

Po zdobyciu nagród w prestiżowych międzynarodowych konkursach muzycznych w Genewie i Monachium rozpoczął międzynarodową karierę – występował w najsłynniejszych salach koncertowych na całym świecie. Jako kompozytor Holliger położył szczególny nacisk na rozwój nowych technik w wykonawstwie współczesnej muzyki obojowej. W niektórych utworach wymagał stosowania techniki oddechu permanentnego, czego przykładem są *Studie über Mehrklänge* na obój solo (1971) oraz *Lied for Amplified Flute* (1974)¹⁵.

Oddech permanentny w grze na flecie nie był techniką powszechnie stosowaną w okresie przełomu XIX i XX wieku, stąd luka w repertuarze utworów solowych z jej wykorzystaniem w utworach tego czasu. Badania prowadzone przez autorkę w ramach niniejszej pracy nad możliwościami i metodami wykorzystania cyrkulacji powietrza w grze na flecie wskazują, że utwór *Le Api* może być z powodzeniem wykonany na współczesnym flecie poprzecznym z zachowaniem walorów artystycznych – z odpowiednim wykorzystaniem techniki oddychania permanentnego. Może posłużyć ona także w wypadku transkrypcji innych dzieł z tego okresu, np. *Moto perpetuo* Niccolò Paganiniego lub jego kaprysów skrzypcowych. Słuszności powyższych wniosków dowodzą nagrania zawarte na płycie *Infinity* (DUX, 2019) oraz transkrypcje nutowe opublikowane w podręczniku i zbiorze ćwiczeń i utworów *Infinity. Oddech permanentny* (wyd. Jarmuła Music, SPMK, Kraków 2020).

Muzyka jazzowa

Oddech permanentny pojawił się w muzyce jazzowej w połowie XX wieku. Jednym z pierwszych jazzmanów, którzy stosowali tę technikę, był Harry Carney (1910–1974), amerykański saksofonista i klarncista występujący w zespole Duke’a Ellingtona. Carney wykorzystał technikę oddechu permanentnego m.in. w standardzie jazzowym *Sophisticated Lady* skomponowanym przez Ellingtona. Utrzymywana przez Carneya ostatnia nuta utworu, na nagraniach trwająca nieprzerwanie ponad minutę, początkowo stanowi tło dla improwizacji fortepianu, kontrabas i perkusji, a następnie narasta dynamicznie, by ostatecznie zakończyć cały utwór¹⁶.

Kolejnym wirtuozem stosowania oddechu permanentnego w muzyce jazzowej, pozostającym zresztą pod wpływem twórczości Carneya, był Rahsaan Roland Kirk (1935–1977), amerykański multiinstrumentalista jazzowy specjalizujący się zwłaszcza w grze na saksofonie. Znany był z umiejętności gry na kilku instrumentach równocześnie – były to różnego rodzaju saksofony, klarnety



Rys. 1.4. Rahsaan Roland Kirk

i flety. Podczas występu akompaniował sam sobie, wykorzystując rozmaite efekty akustyczne oraz instrumenty, które samodzielnie modyfikował. Stosował technikę oddechu permanentnego w celu utrzymania długich, statycznych dźwięków, jak również do nieprzerwanej improwizacji. Jego album *Prepare Thyself to Deal with a Miracle* zawiera eksperymentalne nagrania równoczesnej gry na wielu instrumentach (w tym na autorskim flecie nosowym) z wykorzystaniem techniki oddechu permanentnego¹⁷.

Oddech permanentny w historii wykonawstwa fletowego

Jednym z pierwszych flecistów klasycznych, który stosował technikę oddechu permanentnego, był Antonín Mach. Podczas pierwszego etapu prestiżowego konkursu Praska Wiosna w 1959 roku wykonał za kotarą *Allemande z Partity a-moll* na flet solo Jana Sebastiana Bacha bez jakiegokolwiek przerwy na zaczerpnięcie naturalnego oddechu, szokując tym jury oraz zgromadzoną publiczność¹⁸.

W latach 70. XX wieku czeski flecista Zdeněk Bruderhans (ur. 1934), późniejszy profesor Elder Conservatorium of Music w Adelajdzie w Australii, zawarł w programach swoich recitali transkrypcje takich utworów, jak *Lot trzmiela* Nikołaja Rimskiego-Korsakowa czy *Moto perpetuo* Niccolò Paganiniego w opracowaniu na flet solo z zastosowaniem techniki oddechu permanentnego. Swoje umiejętności Bruderhans przekazywał podczas licznych kursów i warsztatów w Australii, Stanach Zjednoczonych i Europie, a także poprzez artykuły w czasopismach muzycznych¹⁹.

Utwory na flet, w których kompozytorzy wymagają od wykonawcy zastosowania techniki oddechu permanentnego, zaczęły pojawiać się w drugiej połowie XX wieku. Ze względu na różnorodność kierunków poszukiwań XX-wiecznych kompozytorów oraz ogromną liczbę powstałych dzieł niezwykle trudno jest zidentyfikować pierwszy utwór napisany na flet z intencją zastosowania techniki oddechu permanentnego. Niewątpliwie warto przytoczyć jednak w tym kontekście kilka znaczących pozycji i publikacji z literatury fletowej.

Jednym z pierwszych takich dzieł jest utwór niemieckiego kompozytora, dyrygenta, wiolonczelisty i flecisty Konrada Lechnera (1911–1989) *Drei Stücke* z 1972 roku. Został on zadedykowany francuskiemu wirtuozowi fletu Aurèle'owi Nicoletowi (1926–2016), który zawarł go w swojej publikacji *Pro Musica Nova. Studium zum Spielen Neuer Musik* (1973) wraz z autorskim opisem oraz wskazówkami co do poszczególnych oznaczeń nowych technik wykonawczych i sposobu ich realizacji. Znajomość techniki oddechu permanentnego jest przydatna również w wykonaniu innego utworu zawartego w *Pro Musica Nova – Lied* Heinza Holligera²⁰.

W 1974 roku węgierski flecista István Matuz (ur. 1947) po kilku latach poszukiwań nowych efektów brzmienia oraz doskonalenia techniki oddechu permanentnego skomponował *Studium 1/974*, które następnie nagrał i wydał na płycie *The New Flute* w 1992 roku. *Studium 1/974* wchodzi w skład cyklu sześciu utworów, które Matuz podsumował w następujących słowach:

Podczas komponowania *Studium* doszedłem do wniosku, że dla flecisty komponowanie utworów na własny instrument jest nie tylko możliwością, ale po prostu obowiązkiem. Co więcej, w dzisiejszych czasach częściej niż kiedykolwiek odkrywane są nowe dźwięki i techniki. Wyniki tego ciągłego eksperymentowania i odkrywania powinny być upubliczniane poprzez nowe kompozycje – etiudy²¹.

Studium jest jednym z pierwszych utworów na flet skomponowanych z intencją stosowania przez wykonawcę techniki oddechu permanentnego. Opiera się na nieprzerwanym utrzymywaniu i modulowaniu trwającego prawie dziewięć minut dźwięku, będącego bazą dla pojawiających się w tym samym czasie innych efektów akustycznych: równoczesnej gry i śpiewu czy stosowania multifonów.

Wart wspomnienia jest również skomponowany przez Gergelya Ittzésa (ur. 1969) utwór *Projections* (1992–1993) dedykowany węgierskiemu fleciście Zoltánowi Gyöngyössyemu, a inspirowany twórczością Istvána Matuza. Jest to wirtuozowski utwór bazujący na grze światła. Tak jak obiekt fizyczny rzuca różne cienie w zależności od tego, skąd pochodzi światło i jak pozorne odległości zmieniają się w perspektywie, tak i zróżnicowane są interwały, proporcje i barwy w *Projections*²². W środkowej części utworu dźwięk jest utrzymywany nieprzerwanie przy zastosowaniu oddechu permanentnego. W tym samym czasie na bazie trwającego dźwięku pojawiają się kolejne tony, wykonywane w wysokości i rytmie ustalonych przez kompozytora. Tworzy to efekt podobny do uzyskiwanego na takich instrumentach, jak zbudowane z wielu piszczałek launeddas i arghul. W przypadku tych instrumentów jedna z nich podtrzymuje ciągły dźwięk, podczas gdy na innej wykonywana jest melodia. Ittzés natomiast osiągnął ten efekt za pomocą pojedynczego korpusu współczesnego fletu.

Technika oddechu permanentnego inspirowała również innych kompozytorów węgierskich, by wspomnieć László Sárýego (ur. 1940) i jego trwający 144 minuty utwór *Voices* z 1975 roku.

Postacią wartą szczególnej uwagi dla tematu tego opracowania oraz wykonawstwa muzyki współczesnej jest amerykański flecista Robert Dick.



Rys. 1.5. Robert Dick, fot. Günter Horn

Urodził się w 1950 roku w Nowym Jorku. Rozpoczął naukę gry na flecie jako dziecko, jego najważniejszymi nauczycielami byli: Henry Zlotnik, James Pappoutsakis, Julius Baker i Thomas Nyfenger. Początkowo planował zostać muzykiem orkiestrowym, jednak z czasem zdał sobie sprawę, że powinien rozwijać się jako solista i kompozytor. Robert Dick zmienił postrzeganie brzmienia fletu, znacząco rozszerzając możliwości instrumentu i tworząc szerokie spektrum nowych barw dźwięku. Od lat 70. ubiegłego wieku w swoich kompozycjach i improwizacjach kierował się ideą, że współczesne instrumenty mogą brzmieć i wyrażać ekspresję w sposób nieograniczony, daleko wykraczający poza ich tradycyjne role odziedziczone po poprzednich epokach. Dick wywarł ogromny wpływ na rozwój fletowej sztuki wykonawczej również poprzez działania pedagogiczne, w tym liczne kursy mistrzowskie prowadzone w obu Amerykach, Europie, Australii i Azji, a także przełomowe publikacje: *The Other Flute*, *Tone Development Through Extended Techniques*, *Circular Breathing for the Flutist* oraz dwa tomy etiud *Flying Lessons*²³.

Ważną pozycją w literaturze współczesnego wykonawstwa fletowego i stosowania techniki oddechu permanentnego jest zwłaszcza wydana w 1987 roku książka *Circular Breathing for the Flutist*, w której autor przedstawia opracowaną przez siebie metodę wraz z opisem sposobu zadęcia i koordynacji koniecznej do opanowania cyrkulacji powietrza.

Historię indywidualnego stosowania tej techniki oraz proces powstawania jej metodyki Robert Dick opisuje następująco:

Pracowałem w IRCAM, instytucie założonym w Paryżu przez Pierre’a Bouleza w celu równoległego prowadzenia badań z dziedziny akustyki i muzyki, od sierpnia 1977 do stycznia 1978. Tam spotkałem kilku flecistów dysponujących techniką oddychania permanentnego. Gdy lepiej wsłuchałem się w ich grę, przyznaję, ogarnęły mnie wątpliwości. Pamiętam, jak pomyślałem, że jeśli oddech permanentny daje takie efekty w grze na flecie, to chyba nie jest wart zachodu. Tam też znalazł mnie Aurèle Nicolet, który zwrócił się z prośbą o wykład dla jego studentów w Musikhochschule we Fryburgu w Niemczech. Moje pierwsze zajęcia w Europie! Pomysł bardzo mnie ucieszył, a jeszcze bardziej – możliwość współpracy z samym Nicoletem, którego podziwiałem za nagrania.

Po przyjeździe do Fryburga spytałem profesora Nicoleta o umiejętność oddechu permanentnego, bo słyszałem, że nią dysponuje. Przekonał mnie, gdy tylko zaczął grać! Dźwięk był absolutnie płynny, a samo oddychanie niesłyszalne dla ucha: po samym dźwięku nie dało się powiedzieć, że stosował oddech permanentny – to dokładnie ten poziom, do którego aspiruję we wszystkich aspektach technicznych. Sama technika w żadnym wypadku nie może przyciągać uwagi, ma funkcjonować jako środek wyrazu ekspresji muzycznej.

Profesor Nicolet w krótkich i prostych słowach wyjaśnił mi, jak postrzega oddech permanentny. Takie same wyjaśnienia słyszałem wcześniej od innych muzyków – grających czy to na instrumentach dętych blaszanych, czy drewnianych – posiadających tę umiejętność. Zdałem sobie sprawę, skąd bierze się różnica: Nicolet miał swoją wizję muzyki i był w pełni zaangażowany w to, by ją osiągnąć. Zapytał mnie, czy zrozumiałem. A moją odpowiedź twierdzącą skwitował słowami: „I dobrze. Więc teraz masz coś do zrobienia. O ile ci się uda!”.

Ponieważ właśnie miałem wrócić z Paryża do Buffalo w stanie Nowy Jork, by grać w rezydującym tam zespole muzyki współczesnej Creative Associates, uznałem, że po powrocie nauka oddechu permanentnego będzie moim priorytetem. Ciężko nad nim pracowałem, a mizerne postępy były powodem sporego rozgoryczenia. Miałem za sobą dwadzieścia lat gry na flecie i dobrze wiedziałem, co mogę osiągnąć dzięki godzinie ćwiczeń. W wypadku oddechu permanentnego moje postępy były dalekie od oczekiwań. Nie jestem jednak z tych, którzy się łatwo

poddają, więc uparcie ćwiczyłem dalej, aż przekroczyłem jakiś tajemny próg i wreszcie oddech permanentny nie tylko się udawał, ale też posługiwanie się nim stawało się coraz łatwiejsze!

Zacząłem go wpisywać w muzykę, którą komponowałem, ale także w utwory klasyczne – tam, gdzie uznawałem, że „wsparcie oddechowe” pomoże mi kształtować frazy tak, jak uważam, że muzyka powinna się układać, a nie tylko podlegać frazowaniu wymuszonemu fizyczną koniecznością zaczerpnięcia oddechu. Wszystko szło jak najlepiej, cieszyłem się tym, jak rozwijam swoje zdolności interpretacji i opanowania instrumentu.

Później studenci zaczęli mnie prosić, żeby nauczyć ich techniki permanentnej. Na tym etapie poziom mojej frustracji po wielokroć przerósł ten, z którym się borykałem, próbując samemu opanować tę technikę. Pedagogika kończyła się wyłącznie na krótkim opisie mechaniki oddechu permanentnego, a dalej nie było nic. Żadnego planu, co robić krok po kroku. Przypominałem bardziej cheerleaderkę niż nauczyciela: „Uda ci się! Na pewno ci się uda! Tylko trochę popracuj. Wiem, że dasz radę...”.

Nienawidziłem takich bajeczek zastępujących prawdziwą naukę i coraz intensywniej myślałem o tym, jak lepiej uczyć innych i siebie oddechu permanentnego. Wtedy zdałem sobie sprawę, że w wypadku fletu tradycyjne podejście do nauki oddechu wymuszało zaczynanie edukacji od końca. Wszyscy zaczynali od samego oddychania. Oddechu permanentnego chyba najłatwiej nauczyć się na oboju, instrumencie, który od fletu różni się diametralnie pod względem ciśnienia i przepływu powietrza. Gra na oboju wymaga o wiele mniejszej ilości powietrza niż na flecie, za to tłoczy się je pod znacznie wyższym ciśnieniem, co sprawia, że w przypadku oboju oddech permanentny jest po prostu łatwy. Oboista może grać co najmniej od trzech do pięciu sekund na powietrzu, które zgromadził w ustach, ma więc mnóstwo czasu na nabranie oddechu. (Powód, dla którego tak wielu oboistów czerwienieje na twarzy, by potem szybko i głośno złapać powietrze, a nie korzysta z naturalnego rytmu oddechu, który może im zapewnić technika oddechu permanentnego, pozostaje prawdziwą tajemnicą).

Spośród wszystkich instrumentów dętych, czy to drewnianych, czy blaszanych, flet zużywa najwięcej powietrza – nawet więcej niż tuba – i to pod najniższym ciśnieniem. Flecista nie ma stroika, którego może się uchwycić, ustnika do oparcia zadęcia, który mógłby pomóc w regulacji przepływu powietrza. Zdałem sobie sprawę, że koncentracja na oddechu przed rozwinięciem zadęcia, mająca z założenia pomóc w radzeniu sobie z licznymi kolejnymi etapami oddechu permanentnego, prowadzi do skutków wprost przeciwnych do pokładanej w niej nadziei, bo jest po prostu sprzeczna z logiką.

Kiedy zrozumiałem tę najbardziej podstawową kwestię, mogłem się wziąć do pracy nad metodą pokazującą flecistom, jak krok po kroku nauczyć się oddechu permanentnego. To wielka radość móc powiedzieć, że naprawdę wielu flecistów opanowało tę technikę, bazując na mojej książce *Circular Breathing for the Flutist*.

Z czasem – a przecież moja przygoda z fletem w 1978 roku liczyła lat dwadzieścia, dziś trwa już od przeszło sześćdziesięciu – doskonaliłem swój oddech permanentny i wykorzystywałem go w stale rosnącej liczbie muzycznych pomysłów. Rozwinałem oddech permanentny w pasażach *staccato*, a także w nieustannie ewoluujących językach muzyki multifonicznej wymagających technik zadęcia, których w latach 70. ubiegłego wieku nie potrafiłbym sobie nawet wyobrazić.

Takie są radości życia twórczego. A możliwość ciągłego uczenia się nowych rzeczy i niesienia muzyki w miejsca najdalsze, w które tylko ona jest skora się wybrać, jest naszym przywilejem i celem.

Robert Dick, 2020²⁴

Robert Dick skomponował wiele utworów z wykorzystaniem techniki oddechu permanentnego. Jednym z jego najciekawszych i najczęściej wykonywanych utworów, spektakularnie łączącym multifony i oddychanie cyrkulacyjne, jest *Flames Must not Encircle Sides* (1980). Nieprzerwany ciąg tryli o specyficznej barwie tworzy złudzenie wykonywania utworu przez wielu instrumentalistów rozlokowanych w różnych częściach pomieszczenia. Utwór ten był kompozycją na liście repertuarowej konkursu Internationaler Musikwettbewerb der ARD w Monachium w 1990 roku.

Innym flecistą oraz kompozytorem wykorzystującym niekonwencjonalne brzmienia instrumentu, wplecione zwykle pomiędzy kantylenowe linie melodyczne lub fragmenty improwizacyjne, jest brytyjski flecista i kompozytor Ian Clarke (ur. 1964). Jego kompozycje inspirowane są muzyką filmową, orientalną i jazzową. Jeden z jego najsłynniejszych utworów *The Great Train Race* imituje odgłosy jadącego pociągu. Kulminacyjnym momentem jest mikrotonowy tryl, w którym kompozytor pozostawia wykonawcy możliwość utrzymywania go – przy pomocy oddechu permanentnego – jak najdłużej, by imitował niekończący się przejazd pociągu. Clarke nie wymaga stosowania tej techniki obligatoryjnie, lecz jako dodatkowy efekt brzmienia, co potwierdza jego uwaga: „circular breathe if able!”.

Specjalistą w stosowaniu techniki oddechu permanentnego jest również francuski flecista Patrick Gallois (ur. 1956), który wykorzystał cyrkulację w opracowanych przez siebie transkrypcjach na flet solo kaprysów Niccolò Paganiniego. W swoich kompozycjach i podręcznikach wykorzystują ją także Wil Offermans, Tilmann Dehnhard i Rogier de Pijper²⁵.

Technika oddechu permanentnego jest również coraz częściej przedmiotem zainteresowania współczesnych kompozytorów – sięgają po nią w swoich utworach m.in. Efraín Amaya, Dimitri Arnauts, Marcel Chyrzyński, Tim Mulleman, Jailton de Oliveira, Eduardo Luís Patriarca, Adam Porębski, Pablo Martínez Teutli czy Salvador Torr .

W roku 2020 (wersja polska) oraz 2021 (wersja angielska) ukazały się podręcznik i zbiór etiud *Infinity. Oddech permanentny* (wyd. Jarmuła Music, SPMK, Kraków 2020) autorstwa Natalii Jarząbek i prof. Barbary  wi tek- elaznej. Jest to drugi w historii kompleksowy podręcznik do nauki techniki oddechu permanentnego. Sposób cyrkulacji zosta  tu potraktowany odmiennie od tego opisywanego przez Roberta Dicka, wykorzystuje bowiem prac  języka oraz adaptuje indywidualne zadęcie flecisty do stosowania tej techniki. Publikacja zdobyła pierwszą nagrodę w organizowanym przez National Flute Association konkursie Newly Published Music Competition w kategorii „pedagogical work” (2022).

Celem projektu *Infinity* – oprócz stworzenia podręcznika do nauki oddychania permanentnego – jest wspólpraca z kompozytorami owocująca nowymi utworami inspirowanymi t  technik , które uzupe ni  luk  w literaturze fletowej. Liczba kompozycji na flet, w których oddech permanentny ma kluczowe znaczenie dla formy utworu, jest stosunkowo niewielka i wynika z braku świadomości zarówno flecistów, jak i kompozytorów, że oddychanie permanentne w grze na tym instrumencie może być czym s prostym i naturalnym. Efektem prac jest szereg kompozycji, które odcisn y ślad w

historii światowej literatury fletowej z wykorzystaniem oddychania permanentnego. Wśród nich warto wspomnieć: *Fish in an Aquarium*, aut. Zoran Novačić (Chorwacja, 2017); *Floating Landscapes*, aut. Jailton de Oliveira (Brazylia, 2020); *Haiku no. 3 for flute solo*, aut. Marcel Chyrzyński (Polska, 2018); *Promise of Wind*, aut. Pablo Martínez Teutli (Meksyk, 2020); *Blues for N.*, aut. Leszek „Hefi” Wiśniowski (Polska, 2020); *FluteDiving*, aut. Adam Porębski (Polska, 2020); *Cathédrale Électronique* oraz *385 × 40 Mpx. Luca Marenzio but wide, filtered and reversed*, aut. Paweł Siek (Polska, oba dzieła 2020); a także utwór autorki niniejszej pracy - *Infinity* na flet solo, który jest podsumowaniem myśli zawartych w niniejszej pracy.

Szczegółowa analiza powyższych utworów zawarta jest w rozdziale IV niniejszej pracy, a wybór nagrań zróżnicowanych pod względem formy i charakteru kompozycji znajduje się na dołączonej do niej płycie będącej dziełem artystycznym – kwintesencją pracy doktorskiej.

ROZDZIAŁ 2

Metodologie oddychania permanentnego dla flecistów

W celu dogłębnego zrozumienia istoty techniki oddychania permanentnego i jej wpływu na ostateczny kształt wykonywanych utworów konieczne jest krótkie omówienie sposobu przeprowadzenia cyrkulacji powietrza w metodzie, która została szczegółowo opisana we wspomnianym już podręczniku *Infinity. Oddech permanentny* autorstwa Natalii Jarząbek oraz prof. Barbary Świątek-Żelaznej. Poniżej przytoczone zostaną jego fragmenty, które dowodzą przydatności oddychania permanentnego i pozytywnego wpływu tej techniki na elementy warsztatu flecisty oraz akcentują, że prawidłowo zastosowana nie powoduje żadnej zmiany w barwie dźwięku podczas cyrkulacji. To z kolei przyczynia się do istotnego zwiększenia potencjału długości wykonywanych przez instrumentalistę fraz oraz lepszej kontroli intonacji. W niniejszym rozdziale autorka poszukiwać będzie także odpowiedzi na pytanie, dlaczego oddech permanentny jest tak rzadko stosowany w grze na współczesnym flecie poprzecznym, podkreślając zarazem nowatorskość prezentowanej metody i korzyści płynące z jej zastosowania w utworach fletowych.

Na czym polega oddychanie permanentne?

Aby uświadomić sobie, na czym polega oddychanie permanentne, konieczne jest zrozumienie roli przepony i mięśni międzyżebrowych w procesie oddychania, a następnie zgłębienie procesu oddychania przeponowo-żebrowego.

Przepona to mięsień oddzielający jamę klatki piersiowej od jamy brzusznej. Praca przepony powoduje zmianę kształtu oraz objętości klatki piersiowej, co umożliwia wdychanie i wydychanie powietrza. Wdech jest aktem czynnym. Skurcz włókien mięśniowych powoduje obniżenie przepony i zmniejszenie ciśnienia w jamie klatki piersiowej. To umożliwia nabranie powietrza, które rozszerza płuca głównie w płaszczyźnie wertykalnej. Pomocne okazuje się również horyzontalne poszerzenie objętości płuc przy użyciu mięśni międzyżebrowych – otwierające żebra. Wydech następuje zaś wskutek skurczenia mięśni brzucha przy jednoczesnym rozkurczu i uniesieniu przepony. Bez dodatkowej kontroli następuje wówczas zbliżenie się do siebie żeber. Swobodny wydech jest aktem

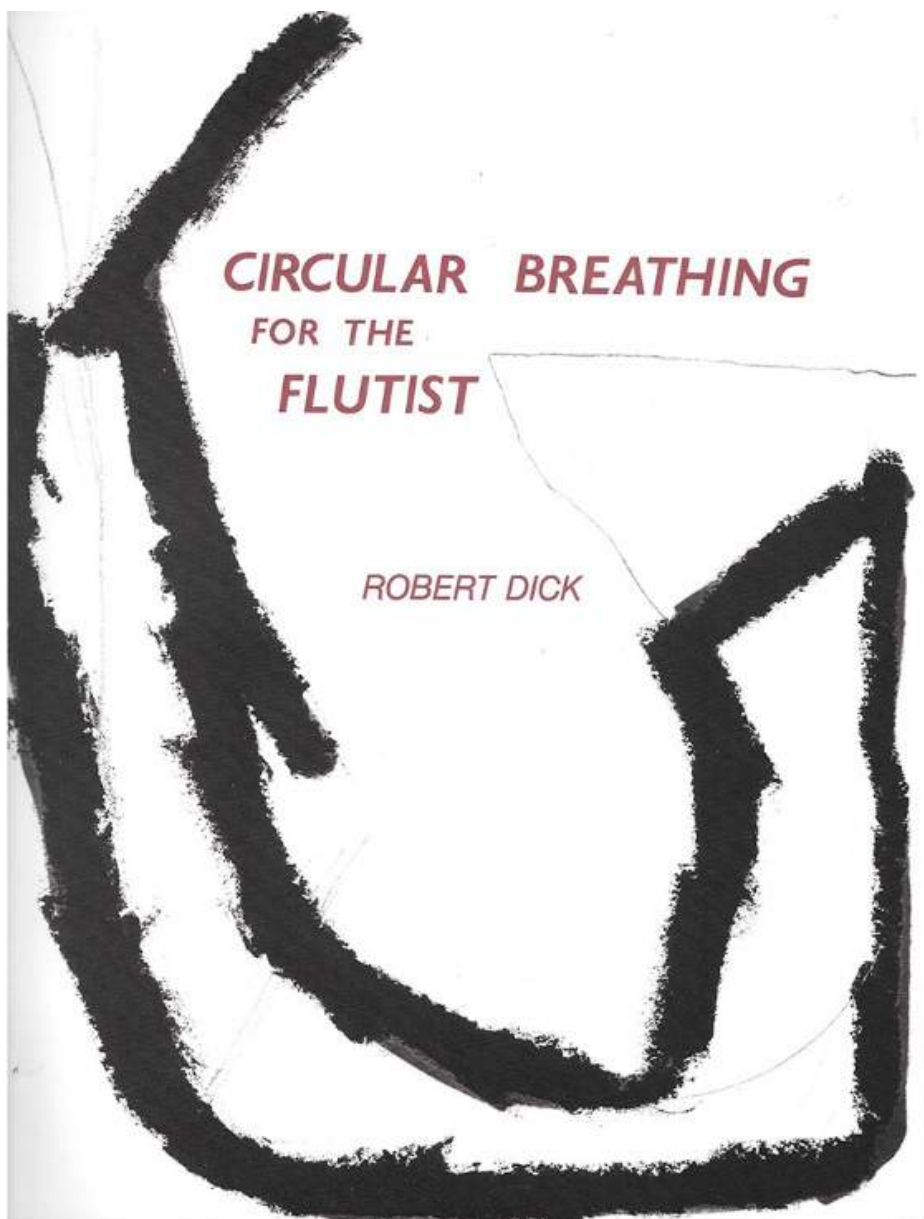
biernym, jednak w celu uzyskania kontroli nad strumieniem powietrza podczas gry na instrumentach dętych wykonawca powinien zaangażować do tego procesu odpowiednie partie mięśniowe²⁶.

Rozpoczynając naukę techniki oddychania permanentnego należy zdać sobie sprawę z oczywistego faktu, że powietrze nie jest w stanie równocześnie płynąć przez tchawicę w dwóch kierunkach. Idea oddechu cyrkulacyjnego polega na wprowadzeniu następujących kroków: zgromadzenia powietrza w szczelnie zamkniętej jamie ustnej, a następnie wypchnięcia go przy użyciu języka, mięśni policzków i gardła przy równoczesnym wdechu nosem.

Dlaczego oddech permanentny jest tak rzadko stosowany w grze na współczesnym flecie poprzecznym?

Oddech permanentny jest coraz częściej wykorzystywanym elementem wykonawstwa utworów współczesnych na instrumentach dętych. Ze względu na sposób zadęcia i aspekty techniczne najczęściej jest stosowany w grze na instrumentach takich, jak obój, saksofon i trąbka. Ciągłość strumienia powietrza w ich wypadku może być zachowana dzięki wykorzystaniu mięśni policzków oraz stroika lub ustnika instrumentu. Specyfika budowy fletu poprzecznego i sposobu gry na nim sprawiają, że technika oddychania permanentnego nie weszła do kanonu powszechnie stosowanych technik gry. Próby jej użycia w sposób analogiczny do instrumentów stroikowych lub blaszanych skutkują często napotkaniem problemów wykonawczych, które wywołują konieczność zmiany zadęcia, co z kolei zniechęca instrumentalistów do nauki i doskonalenia tej techniki. Trudności sprawia przede wszystkim utrzymanie ciągłości strumienia powietrza ze względu na zbyt niskie jego ciśnienie utrzymywane jedynie mięśniami policzków. Innym ważnym problemem, który napotyka flecista próbujący przyswoić sobie oddychanie permanentne, jest kwestia zużycia powietrza. Jego ciśnienie podczas gry jest równomierne i stosunkowo niskie. Większość powietrza, które wydmuchuje flecista, nie trafia w całości do wnętrza instrumentu²⁷. Dlatego tak trudno utrzymać odpowiednie ciśnienie powietrza tłoczonego z jamy ustnej podczas cyrkulacji. Spostrzeżenia te, wynikające z doświadczeń autorki niniejszej pracy zdobytych podczas nauki i opracowywania podręcznika do nauki techniki oddychania permanentnego, dzielają również inni fleciści starający się zgłębić tę technikę.

Pierwszym flecistą, który napisał spójny kompleksowy podręcznik do nauki tej techniki w grze na flecie, był Robert Dick – książka *Circular Breathing for the Flutist* ukazała się w 1987 roku.



Rys. 2.1. R. Dick, *Circular Breathing for the Flutist*, okładka

Jak w opisie publikacji zaznacza sam autor, przeznaczona dla flecistów metoda obejmuje naukę odpowiedniego zadęcia i koordynacji oddechowej potrzebnej do opanowania oddychania permanentnego. Trudności w przyswojeniu tej techniki przez flecistów przedstawia on w następujący sposób:

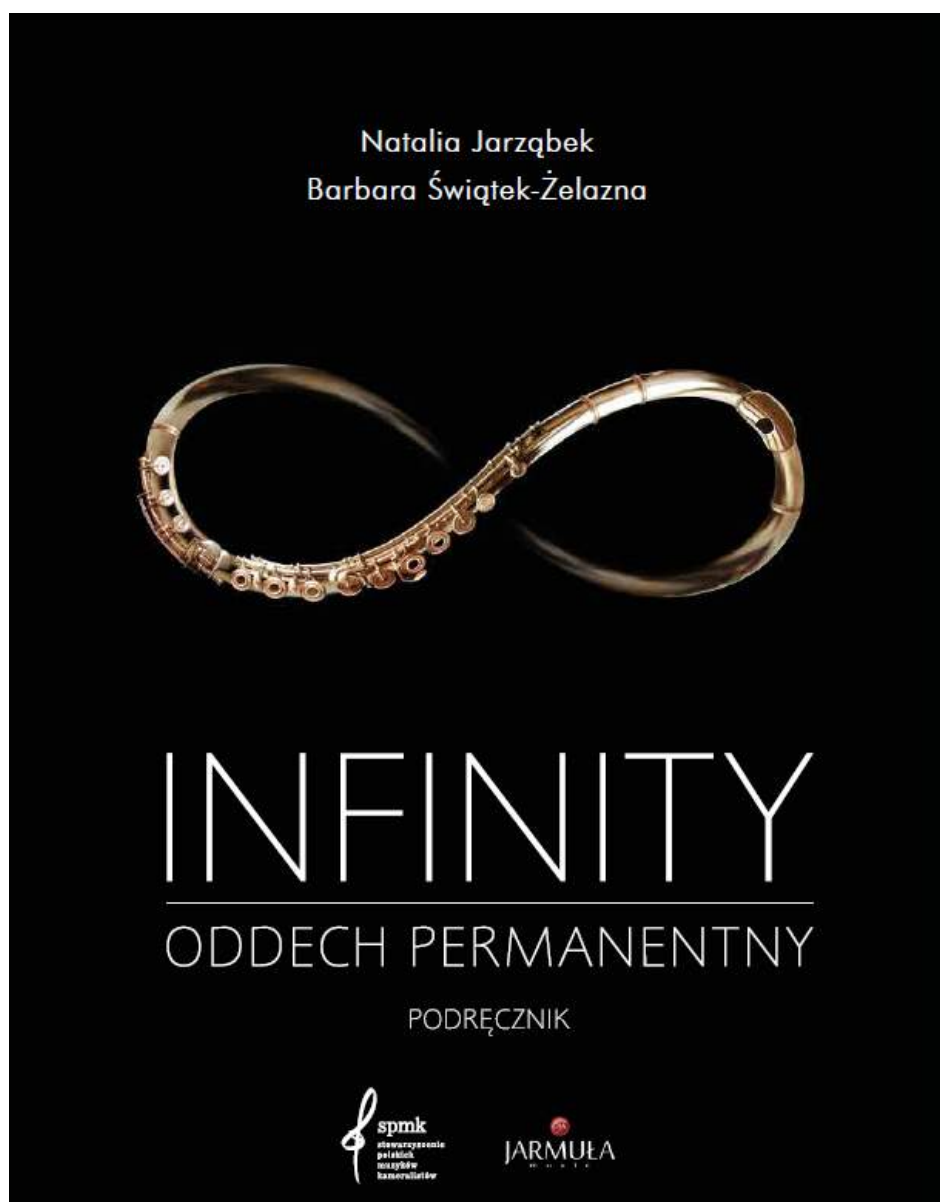
Tubiści od dawna stosują oddychanie permanentne, podobnie jak instrumentalisci grający na pojedynczym i podwójnym stroiku. Dlaczego muzycy grający na flecie Boehma tak rzadko sięgają po oddech permanentny? Odpowiedź na to pytanie leży w dziedzinie akustyki. Ze wszystkich instrumentów dętych, w tym blaszanych o najniższym brzmieniu, flet zużywa najwięcej powietrza pod najniższym ciśnieniem. Ponieważ oddychanie permanentne jest łatwiejsze w grze na instrumencie, który zużywa mało powietrza i zapewnia duże ciśnienie (idealnym przykładem jest obój), flet jest problematyczny. Co więcej, flet nie posiada ustnika ani stroika, który utrzymałby prawidłowy kształt zadęcia, gdy policzki są w ruchu²⁸.

Zmiana zadęcia, ingerencja w układ wypracowywany przez lata i konieczność pracy nad mięśniami kształtującymi dźwięk są problematyczne dla flecistów. Być może to zespół powodów, dla których oddychanie permanentne nie znalazło się w kanonie powszechnie stosowanych technik w grze na flecie. Pomimo wspomnianych problemów Robert Dick podkreśla jednak również niepodważalne zalety stosowania tej techniki oraz wartości, jakie niesie ona dla wykonawcy. Zaznacza, że oddech permanentny jest od wieków wykorzystywany w muzyce etnicznej przez muzyków niebędących profesjonalistami oraz że oddychanie permanentne w żadnym wypadku nie jest egzotyczną techniką przeznaczoną dla nielicznych i wyjątkowych osób.

Dowodem na to może być wspomniany w rozdziale I niniejszej pracy flet limbe – stosowanie oddechu permanentnego w grze na tym instrumencie ma kilkusetletnią tradycję. Muzycy grający na nim nie są profesjonalistami, lecz często samoukami, np. pasterzami, czego przykładem jest nagranie flecisty z materiału dokumentalnego UNESCO²⁹. Przykłady stosowania tej techniki na instrumentach etnicznych dowodzą, że zdobycie niezależności oddechowej było pożądane przez wykonawców już od wielu setek lat i w ten sposób stało się naturalne dla artystów grających na flecie limbe.

Metody nauki techniki oddychania permanentnego w grze na flecie poprzecznym

Obecnie (w roku 2023) na rynku istnieją dwa kompleksowe podręczniki do nauki techniki oddechu permanentnego: to wspomniane już wcześniej *Circular Breathing for the Flutist* Roberta Dicka (1987) oraz *Infinity. Oddech permanentny* autorstwa Natalii Jarząbek oraz prof. Barbary Świątek-Żelaznej (2020).



Rys. 2.2. N. Jarząbek, B. Świątek-Żelazna, *Infinity. Oddech permanentny*, okładka

W dalszej części rozdziału zostają rozważone podobieństwa i różnice pomiędzy tymi publikacjami.

Obydwa podręczniki podkreślają niezaprzeczalną wartość umiejętności oddychania permanentnego dla flecisty. W podręczniku *Infinity. Oddech permanentny* zauważamy:

Współczesny świat sztuki wykonawczej ciągle zmienia swoje oblicze, wzbogaca się o nowe środki ekspresji – tym samym stawia przed wykonawcą wysokie wymagania, a także prowokuje do poszukiwań dalszych, nowych propozycji odkrywania tajemnic swojego instrumentu.

Oddech permanentny to magiczna technika – choć nie zawsze niezbędna, bowiem muzyka powinna oddychać naturalnie. Jednak posiadając tę umiejętność, dajemy sobie szansę rozwoju i kontroli w szeroko pojętej sztuce fletowej. Nasza publikacja przybliży metodę opanowania techniki oddychania permanentnego, a także wskazuje przykłady stosowania jej w muzyce wszystkich epok. Zalety wynikające z tej umiejętności traktujemy jako jeden z elementów warsztatu wykonawczego flecisty.

Na doniosłość zjawiska oddechu permanentnego reagują także kompozytorzy współcześni, coraz częściej sięgając po tę technikę dającą nowe środki wyrazu. Przywilejem wykonawcy jest możliwość inspirowania twórców dzieł fletowych – publikacja nasza jest tego dowodem.

Zgłębiając technikę oddechu permanentnego, proponujemy metodykę jej stosowania – przekazujemy ją flecistom, którzy podejmą trud włączenia się w nurt współtworzenia estetyki współczesnego fletu³⁰.

Z kolei Robert Dick w swoim podręczniku pisze:

We wszystkich aspektach naszego życia – jako istot ludzkich i jako flecistów – znajdujemy się w środowisku, w którym tempo zmian przyspiesza. Rozsądnie jest patrzeć w przyszłość i robić wszystko, co w naszej mocy, aby przygotować się na

nadchodzące wyzwania. Dźwięk fletu przyszłości będzie jeszcze potężniejszy i bardziej kolorowy. Fleciści będą musieli sprostać wymaganiom technicznym o rosnącym poziomie trudności. Możliwości wykonawcze flecistów jako kameralistów i solistów koncertowych będą się stale poszerzać, z jednoczesną potrzebą dostosowywania projekcji dźwięku do odbiorców, którzy przywykli do jakości nagrań i oczekują, że dźwięk „na żywo” będzie odpowiadał oczekiwaniom stawianym przez rejestracje wykonane z blisko ustawionymi mikrofonami. Stawiając czoła tym wyzwaniom, fleciści, którzy potrafią oddychać permanentnie, uzyskają wyraźną przewagę techniczną nad tymi, którzy tego nie potrafią³¹.

Obydwie publikacje podają również wiele przykładów z literatury zarówno solowej, jak i orkiestrowej, które dowodzą przydatności stosowania oddychania permanentnego dla utrzymania ciągłości frazy zaproponowanej przez kompozytora.

Główną różnicą pomiędzy publikacjami jest natomiast technika przeprowadzania cyrkulacji powietrza. Robert Dick swój podręcznik rozpoczyna od rozważań nad aspektami warsztatowymi procesu nauki. Skupia się na wypracowaniu odpowiedniego zadęcia umożliwiającego utrzymanie ciśnienia strumienia powietrza:

Próbując nauczyć się oddychania permanentnego, wielu przeceniło kwestię koordynacji wdechu i wydechu, skupiając się na ćwiczeniach łączących te dwie czynności zamiast na potrzebnej adaptacji zadęcia. Należy nad tym pracować w pierwszej kolejności, a następnie przejść do koordynacji cyrkulacji³².

Jak zaznacza Robert Dick, jego metodyka zawiera ćwiczenia dostosowujące zadęcie flecisty do utrzymania ciągłości strumienia powietrza podczas cyrkulacji. Wymaga ona od flecisty napełnienia policzków powietrzem, co często wpływa na zmianę barwy dźwięku i intonacji ze względu na brak odpowiedniego ciśnienia podczas gry. Natomiast w żadnym ze zbiorów wiedzy na temat oddychania permanentnego dla flecistów wydanych przed rokiem 2020 nie została poruszona kwestia zastosowania języka w procesie cyrkulacji, które umożliwia utrzymanie stabilnego strumienia

powietrza i nie powoduje konieczności zmiany zadęcia podczas oddychania permanentnego. Na tym właśnie opiera się technika wypracowana przez autorkę pracy podczas jej badań. Nie wymaga ona od flecisty zmiany zadęcia, lecz adaptuje je do przeprowadzenia cyrkulacji i angażuje w nią język.

Jest to zasadnicza różnica pomiędzy metodą zaproponowaną przez Roberta Dicka a metodą wykorzystywaną przez autorkę podczas oddychania permanentnego.

Jak już zaznaczono wyżej, cechą charakterystyczną opisywanej metodyki jest fakt, że nie wymaga ona od flecisty zmiany zadęcia w momencie przeprowadzania cyrkulacji. Przedstawione metody ułożenia języka, gardła, ust i policzków są adaptowane do indywidualnego układu zadęcia wykonawcy. Bazą niezbędną do przyswojenia wiadomości zawartych w podręczniku jest opanowanie poprawnego zaczerpnięcia naturalnego oddechu oraz prawidłowe funkcjonowanie innych elementów warsztatu niezbędnych do właściwej emisji dźwięku.

Naturalnym następstwem badań prowadzonych przez autorkę niniejszej pracy podczas studiów doktoranckich – wraz z promotorem prof. Barbarą Świątek-Żelazną – były chęć i potrzeba napisania podręcznika do nauki techniki oddechu permanentnego, który umożliwiłby każdemu ambitnemu fleciście przyswojenie tej umiejętności dzięki adaptacji indywidualnego zadęcia na potrzeby cyrkulacji. Pamiętając o trudnościach, jakie może powodować zastosowanie techniki analogicznej do tej używanej w grze na instrumentach stroikowych, autorki podręcznika wypracowały metodę, która nie powoduje tego typu problemów.

Efektom tych badań jest wydany w roku 2020 roku podręcznik dla flecistów *Infinity. Oddech permanentny* przeznaczony do nauki tej techniki (wersja angielskojęzyczna – wydana w 2021 roku). Do podręcznika dołączony jest zbiór ćwiczeń, etiid i utworów *Infinity*, w którego skład wchodzi utworów skomponowanych przez międzynarodową grupę kompozytorów na zamówienie Natalii Jarząbek, a ich główną inspiracją jest wykorzystanie przez wykonawcę techniki oddechu permanentnego.

Zbiorowi ćwiczeń została przyznana druga nagroda w konkursie National Flute Association na najlepszą fletową publikację dydaktyczną / zbiór etiid roku 2020, natomiast podręcznik *Infinity. Oddech permanentny* zdobył pierwszą nagrodę w konkursie National Flute Association – Newly Published Music Competition w kategorii „pedagogical work” (2022).

Publikacja podkreśla nadrzędną wartość frazy muzycznej – ponad techniczny popis wirtuozowski. Bezasadne stosowanie techniki oddechu permanentnego – wbrew frazie – powodować będzie

zaburzenie narracji. Z kolei jej nieprawidłowe użycie może wpływać na wykonanie: takie mankamenty, jak głośny oddech nosem, zmiana intonacji, zmiana barwy dźwięku, słyszalny akcent podczas cyrkulacji czy nielogiczne frazowanie, wpłyną negatywnie na ostateczny kształt utworu i jego odbiór.

Metodologia nauczania techniki oddychania permanentnego opisana w podręczniku *Infinity. Oddech permanentny* została opracowana na podstawie licznych, regularnych i indywidualnych zajęć z flecistami z różnych ośrodków naukowych i artystycznych o różnych stopniach zaawansowania w grze na instrumencie. Zajęcia miały na celu sprawdzenie skuteczności metodologii, opracowanie optymalnych i zrozumiałych ćwiczeń oraz obserwację procesu nauki. Przekrojowy dobór osób, z którymi konsultowana była opisywana metoda, umożliwił dostosowanie przekazywanej wiedzy do wszystkich grup odbiorców. Owocem szerokiego spektrum doświadczeń i przemyśleń autorek jest spójny, kompleksowy podręcznik będący źródłem wiedzy na temat techniki oddychania permanentnego dla każdego flecisty, który opanował poprawne zaczerpnięcie naturalnego oddechu oraz wszystkie elementy warsztatu niezbędne do właściwej emisji dźwięku.

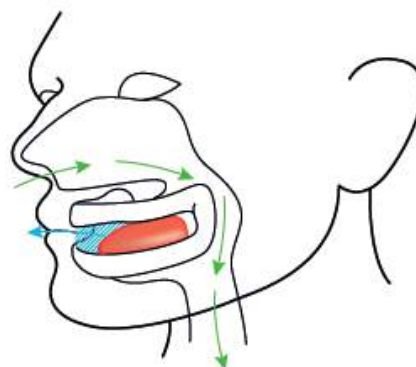
Pamiętajmy, aby pomiędzy zaczerpnięciem oddechu nosem a przejściem do wydmuchu język przez ułamek sekundy wciąż tłoczył powietrze, a mięśnie międzyżebrowe i mięśnie brzucha przygotowały właściwe ciśnienie strumienia powietrza. Zauważmy, że podczas wydmuchu dźwięk jest pełny i brzęczy, natomiast podczas przejścia do tłoczenia następuje obniżenie intonacji i dźwięk staje się słabszy. Przy ponownym wydmuchu słyszalny jest akcent (nagłe uderzenie mocniejszego strumienia powietrza z płuc) oraz podwyższenie intonacji.

W dalszej części podręcznika przedstawimy metody pozwalające na ujednolicenie barwy dźwięku i intonacji, a także wyeliminowanie akcentu podczas przejścia z tłoczenia do wydmuchu.

Schematy przeprowadzenia prawidłowej cyrkulacji



Rys. 4.4. Wydmuch powietrza z płuc, język ustawiony w pozycji U, gardło, krtąń i żuchwa w pozycji O



Rys. 4.5. Przejście języka do pozycji G, tłoczenie powietrza do instrumentu przy równoczesnym wdechu nosem



Rys. 4.6. Dalsze tłoczenie powietrza po zakończonym wdechu nosem



Rys. 4.7. Przejście do wydmuchu powietrza z płuc, cofnięcie języka (powrót do pozycji U)

Proces nauki – spostrzeżenia

W toku prowadzonych zajęć wypracowany został system kolejnych kroków pozwalających na uporządkowane i skuteczne przekazanie informacji i wskazówek pozwalających na opanowanie techniki oddychania permanentnego. Wprowadzeniem do zajęć jest wykład z krótką prezentacją historii techniki oddechu permanentnego i jej zastosowania. Następny krok obejmuje omówienie procesu oddychania – najpierw naturalnego, z uwzględnieniem budowy anatomicznej układu oddechowego, a następnie oddychania permanentnego, co pozwala na wskazanie i podkreślenie różnic między nimi. Kolejny element to budowanie świadomości, gdzie należy zgromadzić powietrze konieczne do przeprowadzenia cyrkulacji. Szczególnie pomocna okazuje się tu przygotowana przez autorkę pracy animacja umożliwiająca zaobserwowanie ruchu języka podczas cyrkulacji. Jest ona ogólnodostępna na stronie internetowej projektu www.fluteinfinity.com oraz pod adresem: <https://youtu.be/h2rdVEDy50s>.

Zajęcia praktyczne rozpoczynające się po części teoretycznej prowadzone są w małych, maksymalnie czteroosobowych grupach. Istotą ćwiczeń jest nauka przeprowadzenia cyrkulacji powietrza – początkowo bez fletu, następnie z wykorzystaniem główki, a w końcu także korpusu instrumentu.

Podstawowe problemy, jakie napotykali fleciści, to:

- nieutrzymywanie odpowiedniego ciśnienia powietrza w jamie ustnej podczas wdechu nosem,
- brak koordynacji wdechu i tłoczenia powietrza,
- nieutrzymywanie odpowiedniego ciśnienia powietrza tłoczonego z jamy ustnej spowodowane nieprawidłową pracą języka,
- przerwa w strumieniu powietrza podczas łączenia powietrza tłoczonego i wydmuchiwanego spowodowana niewystarczającą pracą mięśni międzyżebrowych i przepony oraz/lub zbyt dalekim przesunięciem czubka języka,
- zmiana intonacji lub brak stabilności dźwięku podczas cyrkulacji wywołane nierównomiernym ciśnieniem strumienia powietrza tłoczonego i wydmuchiwanego,
- brak koordynacji oddychania permanentnego ze zmianą aplikatury.

Warto zaznaczyć, że przyswojenie podstawy techniki oddychania permanentnego było najłatwiejsze dla flecistów dysponujących luźnym zadaniem, odpowiednim ułożeniem języka („zawieszonym” w przestrzeni jamy ustnej) oraz świadomym oddechem przeponowo-żebrowym. Jakiegokolwiek niepotrzebne napięcia (a szczególnie czubek języka dotykający dolnych zębów) oraz szczytowy,

płytki wdech utrudniały zrozumienie i wprowadzenie procesu cyrkulacji. Co istotne, proponowane ćwiczenia nie tylko wносиły do warsztatu wykonawców podstawy techniki oddychania permanentnego, ale również pozwalały im uświadomić sobie prawidłowe ustawienie języka, ust, gardła oraz właściwy sposób oddychania.

Zalety wynikające ze stosowania oddychania permanentnego

Na bazie procesu powstawania metodologii oraz przeprowadzonych lekcji, kursów i warsztatów, można dojść do wniosku, że stosowanie techniki oddechu permanentnego ma pozytywny wpływ na wiele elementów gry na flecie i zwiększa świadomość ich prawidłowego stosowania.

Do takich zalet można zaliczyć:

- możliwość wykonywania długich fraz z komfortem bezproblemowego ich wykończenia,
- świadomość funkcji języka: jego ułożenia oraz elastycznej pracy i płynnego ruchu,
- utrzymywanie otwartych żeber, aktywną pracę przepony i mięśni międzyżebrowych,
- świadomość utrzymywania odpowiedniego ciśnienia i kierunku strumienia powietrza, co wpływa na właściwą emisję dźwięku,
- kontrolę intonacji dźwięku, szczególnie w dynamice *decrescendo*,
- odpowiednie ustawienie ust i ich elastyczność,
- odpowiednie ustawienie żuchwy i jej elastyczną pracę,
- utrzymywanie otwartego gardła,
- utrzymywanie prawidłowej postawy,
- rozluźnienie mięśni twarzy, gardła, szyi i języka,
- możliwość wykonania wyrazistych kontrastów dynamicznych,
- zapewnienie organizmowi rytmu oddechowego zbliżonego do naturalnego,
- zdobycie i rozwój umiejętności szybkiego i efektywnego zaczerpnięcia oddechu nosem.

Doskonalenie techniki oddechu permanentnego i uzyskanie perfekcji w jej stosowaniu – podobnie jak w wypadku każdej nowej umiejętności – wymaga regularnego ćwiczenia i cierpliwości. Należy pamiętać, że niewłaściwe używanie techniki oddechu permanentnego może wpływać negatywnie na wykonanie utworu. Także jej bezzasadne stosowanie – wbrew frazie – powodować będzie zaburzenie

narracji. Takie mankamenty, jak: głośny oddech nosem, zmiana intonacji, zmiana barwy dźwięku, słyszalny akcent podczas cyrkulacji czy nielogiczne frazowanie wpłyną negatywnie na ostateczny kształt utworu i jego odbiór. Opracowana metodologia i zajęcia prowadzone w ramach projektu *Infinity* są jednak dowodem na to, że przy świadomej i regularnej pracy możliwe jest opanowanie tej techniki pozwalające na wykorzystanie jej w sposób niezauważalny i bezgłośny. Nadrzędnym celem jest takie opanowanie techniki oddychania permanentnego, aby móc stosować ją płynnie i automatycznie w zamierzonych przez siebie miejscach. Warto również wspomnieć, że to nie jest technika jedynie dla profesjonalistów – jak pokazują doświadczenia zyskane w trakcie prowadzonych zajęć, nawet kilkunastoletni fleciści byli w stanie przyswoić ją w satysfakcjonujący sposób.

Fleciści o oddychaniu permanentnym

Warto odnieść się do techniki oddechu permanentnego z perspektywy osób, które miały z nią do czynienia w ramach projektu *Infinity* i wzięły udział w wykładzie i warsztatach.

Z techniką oddechu permanentnego zetknęłam się po raz pierwszy podczas studiów w Konserwatorium Muzycznym w Turku w Finlandii. Wspominam to jako wyjątkowe doświadczenie na drodze mojego fletowego rozwoju. Zorganizowanie warsztatów *Techniki oddechu permanentnego* dla studentów Akademii Sztuki w Szczecinie uważam za niezwykle istotne dla poszerzania nie tylko ich umiejętności, ale przede wszystkim horyzontów. Każdy młody flecista dąży do perfekcyjnego opanowania warsztatu, poświęcając temu procesowi wiele godzin każdego dnia. Świadomość ciała i procesów w nim zachodzących podczas gry jest kluczowa dla prawidłowego rozwoju instrumentalisty. W moim odczuciu praca nad techniką oddechu permanentnego wymagała od studentów ogromnego skupienia, świadomości i kontroli własnego ciała, swoistego „wyhamowania”. Widocznym było, jak trudno jest w pędzie codziennych czynności zatrzymać się, skupić na sobie i odpowiedzieć na proste pytania, wykonać proste, wydawałoby się, ćwiczenia. Umiejętność posługiwania się techniką oddechu permanentnego jest niewątpliwie istotnym elementem warsztatu każdego flecisty. Dla mnie największą

wartością dodaną warsztatów doskonalących tę technikę jest wzrost świadomości i kontroli własnego ciała.

dr Magdalena Morus-Fijałkowska
Akademia Sztuki w Szczecinie

Konferencję o oddechu permanentnym „Project Infinity” w Akademii Sztuki w Szczecinie organizowałam nie tylko z myślą o studentach, ale i o sobie. Miałam kilka nieudanych i krótkich podejść do nauki techniki oddychania permanentnego. Brak efektów zniechęcał do ćwiczenia i za każdym razem myślałam, że to nie dla mnie. Podczas dwudniowych warsztatów mieliśmy przyjemność wysłuchać wykładu o historii i fizjologii oddechu permanentnego oraz wziąć udział w zajęciach praktycznych w małych grupach pod czujnym okiem Pani Natalii. Dzięki warsztatom poznałam teorię i fizjologię oddychania permanentnego oraz mam świadomość błędów, które popełniam przy próbie cyrkulacji. Znam sposób doskonalenia umiejętności, aby kiedyś móc korzystać z tej techniki swobodnie. Jestem przekonana, że tym razem tylko czas i konsekwentne ćwiczenia dzielą mnie od sukcesu – podczas warsztatów pokonałam bowiem najważniejszą barierę w swojej głowie (kończy się powietrze = przestaję dmuchać) i jestem w stanie nieprzerwanie wydychać powietrze na wyciągniętą dłoń. Zauważyłam także pogłębienie naturalnego oddychania po doskonaleniu oddechu permanentnego. W mojej opinii zatem samo ćwiczenie cyrkulacji usprawnia i pogłębia oddech naturalny.

dr Joanna Kowalczyk
Akademia Sztuki w Szczecinie

Umiejętność oddychania w sposób permanentny podczas gry na flecie umożliwiła mi w znaczący sposób rozwinięcie moich umiejętności z zakresu kontroli układu oddechowego i ruchowego. Dzięki tej technice zaczęłam być bardziej świadoma swojego ciała i jego pracy, co przełożyło się także na jakość mojej gry. Technika ta w moim odczuciu polega na nabieraniu powietrza przez nos przy jednoczesnym

wydychaniu nagromadzonego powietrza z policzków. Trzeba jednocześnie podczas tych czynności używać maksymalnego podparcia przeponowego oraz zachować pełną koordynację. Uważam, że technika oddechu permanentnego może w przyszłości ułatwić mi wykonywanie wymagających oddechowo partii solowych i orkiestrowych.

Magdalena Chudzikiewicz

studentka V roku, Akademia Muzyczna im. K. Szymanowskiego w Katowicach

Moja pierwsza styczność z oddychaniem permanentnym miała miejsce w roku 2019 podczas spotkania z Natalią w Mexico City. Próbowałem nauczyć się tej techniki podczas zajęć – niestety, z marnym skutkiem. Byłem jednak pod ogromnym wrażeniem jej koncertu, więc powiedziałem sobie: „Chciałbym któregoś dnia też tak zagrać”. W trakcie pandemii miałem możliwość uczestniczenia w prowadzonym przez Natalię kursie online oddychania permanentnego i bardzo pomocne było dla mnie uważne obejrzenie filmu wyjaśniającego, w jaki sposób stosuje się tę technikę, graficzne przedstawienie ułożenia języka, wydychania powietrza i ustawienia jamy ustnej. Przejście od niemożności wykonywania cyrkulacji do drugiego etapu, jakim było świadome stosowanie tej techniki, było niemal natychmiastowe. Jestem przekonany, że ta nowa technika umożliwi mi pracę nad nowym repertuarem z wykorzystaniem oddychania permanentnego, a także wykonanie długich fraz w standardowym repertuarze. Dysponowanie nowymi technikami jest niezbędne we współczesnych czasach.

Alex Ruiz

absolwent Escuela Superior de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura,
Mexico City

Podstaw techniki oddechu permanentnego nauczyłam się, korzystając z książki Roberta Dicka, ale metoda Natalii Jarząbek wydaje się o wiele bardziej praktyczna. Największym odkryciem jest dla mnie to, że przy wzięciu oddechu permanentnego

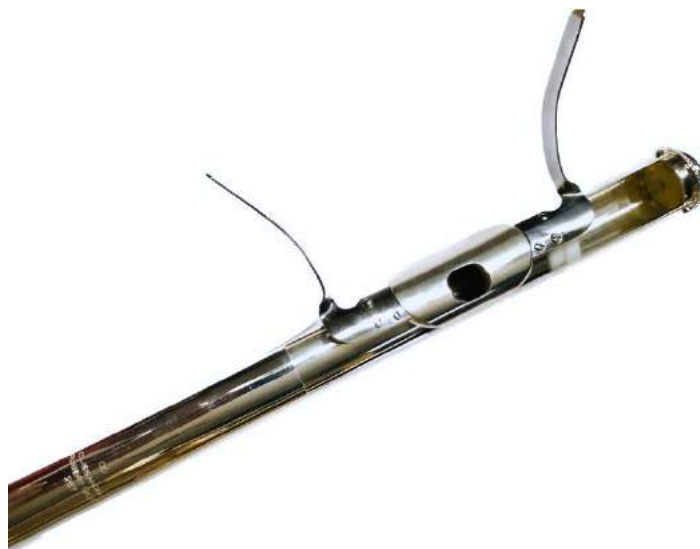
policzki nie muszą się poruszać – pracują tylko przepona i gardło. Takie podejście daje możliwość zachowania wysokości i barwy dźwięku. Dzięki książce Natalii mam pełniejszą kontrolę nad dźwiękiem oraz intonacją w trakcie wzięcia oddechu permanentnego. Sama książka została bardzo dobrze opracowana – są zawarte w niej zarówno informacje na temat historii pochodzenia techniki, jak i różne ćwiczenia, etiudy i utwory napisane specjalnie dla projektu *Infinity*.

Daryna Bachyńska
absolwentka Akademii Muzycznej im. K. Pendereckiego w Krakowie
studentka Conservatoire royal de Liège

Glissando headjoint

Poszukiwana – i odnaleziona – przez kompozytorów i flecistów niezależność oddechowa dała możliwości eksperymentowania z barwą dźwięku i kolorystyką w szerszym wymiarze. Pojawiły się dalsze pytania dotyczące możliwości uzyskania płynności brzmienia dźwięku fletu w jego szerokim spektrum. Interesujące jest rozważanie nie tylko 12 dźwięków skali chromatycznej w zdomowionym w kulturze europejskiej systemie tonalnym, ale również ćwierćtonów i tkanki brzmieniowej między nimi – co w połączeniu z oddychaniem permanentnym daje wykonawcy niesamowite możliwości wykonawcze.

Glissando headjoint to główka fletowa skonstruowana przez amerykańskiego flecistę Roberta Dicka, która umożliwia wykonanie płynnego glissando aż do amplitudy tercji małej. Powstawała w latach 1984–2003 przy współpracy Roberta Dicka z Evą Kingmą, Kasparem Baechim i firmą Brannen. Jej premiera miała miejsce w roku 2003 podczas konwencji fletowej National Flute Association w Stanach Zjednoczonych. Badanie możliwości brzmieniowych fletu przy wykorzystaniu zarówno oddechu permanentnego, jak i glissando headjoint przynosi ciekawe rozwiązania, nową paletę barw oraz nowe efekty brzmieniowe i wyrazowe, jak np. utrzymanie wznoszącego się lub opadającego dźwięku przez długi czas bez przerw na zaczerpnięcie naturalnego oddechu. Rozważany jest również potencjał brzmieniowy fletu poszerzany dzięki zastosowaniu odpowiedniego mikrofonu.



Rys. 2.4. Glissando headjoint

Główka glissando headjoint nie była jeszcze dostępna, gdy pierwsze utwory na flet z zastosowaniem oddychania permanentnego tworzyli István Matuz czy Gergely Ittész. Natomiast ten niezwykle interesujący wynalazek wspaniale współgra ze stosowaniem techniki oddychania permanentnego, czego dowodzą przykłady użycia glissando headjoint w transkrypcji utworu *Studium 1/974* Istvána Matuza oraz w kompozycji Pawła Sieka *Cathédrale Électronique*.

Oddech permanentny – zastosowania

Celem autorki w poprzednich rozdziałach pracy było wskazanie, że oddech permanentny jest techniką niezwykle wartościową, dającą wykonawcy swobodę gry i interpretacji. Wspomniane wcześniej metodologie umożliwiają każdemu ambitnemu wykonawcy, który opanował poprawne zaczerpnięcie naturalnego oddechu oraz prawidłowe funkcjonowanie wszystkich elementów warsztatu, skuteczne przyswojenie umiejętności oddychania permanentnego. Technika ta może być wykorzystywana w wykonawstwie utworów minionych epok oryginalnie napisanych na flet, transkrypcji utworów oryginalnie napisanych na inne instrumenty (np. *Sonaty A-dur* na skrzypce i fortepian Césara Francka czy *Koncertu skrzypcowego d-moll* Arama Chaczaturiana), a także utworów współczesnych kompozytorów, którzy coraz częściej wymagają od flecisty umiejętności oddychania permanentnego jako jednej z technik wykonawczych.

Dodatkowo, oddech permanentny znajduje wiele zastosowań podczas gry w orkiestrze, która wymaga umiejętności współpracy, dostosowania się do wspólnej interpretacji, ujednolicenia artykulacji, wypracowania spójnego brzmienia, intonacji oraz elastyczności w wykonawstwie partii solowych i akompaniujących. Instrumentalista powinien posiadać zasób umiejętności technicznych, dzięki któremu sprosta wymaganiom wykonywanych dzieł i wraz z innymi członkami orkiestry czy też zespołu stworzy koherentny materiał brzmieniowy. Umiejętność operowania techniką oddechu permanentnego otwiera tu przed wykonawcą możliwość uzyskania lepszej emisji i intonacji dźwięku, wykonywania długich fraz, a także uzyskania swobody w tworzeniu spójnego brzmienia akompaniamentu towarzyszącego partiom solowym innych instrumentów.

W niniejszej pracy szczególny nacisk zostaje położony na zastosowanie oddychania permanentnego w utworach XX i XXI wieku, które szerzej omówione są w kolejnym rozdziale. Natomiast dla zaprezentowania szerszego spojrzenia na poruszaną problematykę w bieżącym rozdziale krótko zostaną omówione możliwości zastosowania tej techniki w utworach epoki baroku, klasycyzmu, romantyzmu i impresjonizmu, a także w transkrypcjach utworów na inne instrumenty.

Barok i klasycyzm

Chociaż oddech permanentny nie był techniką popularną w okresie baroku, okazuje się niezwykle przydatny w wykonawstwie utworów tej epoki na współczesnych instrumentach.

Flety barokowe – oraz inne instrumenty dęte z tego okresu – były wykonane w sposób istotnie różny od ich współczesnych odpowiedników pod względem materiału, wielkości otworów i mechaniki. Wszystko to powodowało, że ilość powietrza potrzebna do wydobywania satysfakcjonującego dźwięku była dużo mniejsza niż we współczesnych instrumentach. Ponadto, składy orkiestr barokowych były dużo mniejsze niż współczesnych orkiestr symfonicznych. Składały się z kilku lub kilkunastu osób, były zwielokrotnionym połączeniem kwartetu (lub kwintetu) smyczkowego i dętego z towarzyszeniem klawesynu i – w razie potrzeby – instrumentów perkusyjnych. Często skład był tak mały, że nawet nie potrzebował dyrygenta. W związku z tym wymagania dotyczące wolumenu brzmienia stawiane flecistom epoki baroku i klasycyzmu były mniejsze niż te, które niesie za sobą gra w kilkudziesięcioosobowej orkiestrze symfonicznej z rozbudowaną obsadą instrumentalną. Również miejsca występów – barokowe kościoły i pałace z nośną akustyką – nie wymagały użycia takiej ilości powietrza, jakiej potrzebują współcześni fleciści grający w salach koncertowych mieszczących często kilkaset (i nawet więcej) osób.

W epoce baroku nastąpił dynamiczny rozwój muzyki instrumentalnej. Postęp w pracach nad doskonaleniem budowy i możliwości technicznych instrumentów skutkował rosnącymi trudnościami wykonawczymi utworów. Niezwykle ważna dla tej epoki jest rola harmonii oraz strukturalność kompozycji. Szybkie części utworów charakteryzują się wirtuozowskimi przebiegami melodyczno-rytmicznymi, w których każda nuta pełni często istotną rolę w przebiegu harmonicznym modulującym do innej tonacji.

Kształtowane przez kompozytorów frazy są często bardzo długie, towarzyszy im motoryczna partia orkiestry lub basso continuo. Trudności w odpowiednim dysponowaniu powietrzem wynikają także ze wspomnianych różnic w budowie instrumentów historycznych i współczesnych. Jako przykłady posłużyć mogą dołączone fragmenty: *Koncertu e-moll* F. Buffardina (cz. III) oraz *Sonaty fletowej e-moll* BWV 1034 J.S. Bacha (cz. II).

(126) **Vivace**

pp

f

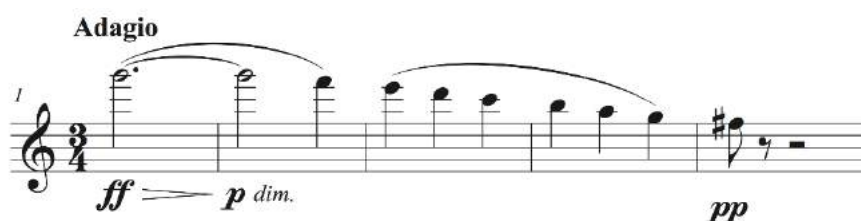
tr

tr

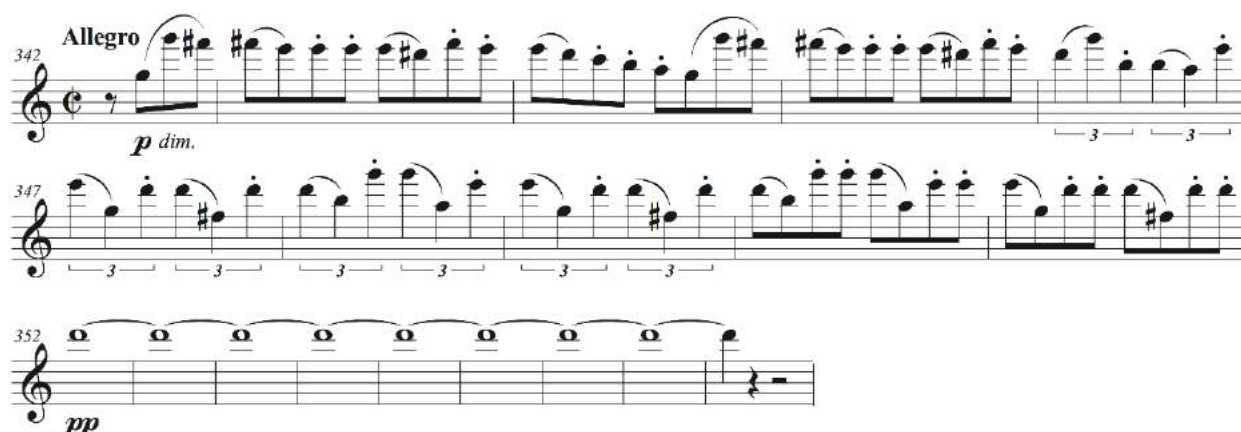
Rys. 3.1. F. Buffardin, *Koncert fletowy e-moll*, cz. III

Rys. 3.2. J.S. Bach, *Sonata fletowa e-moll* BWV 1034, cz. II

Również w utworach epoki klasycyzmu oddech permanentny może znaleźć zastosowanie – szczególnie w dziełach orkiestrowych. Przykładem może być uwertura *Leonora III* Ludwiga van Beethovena, wymagająca umiejętności odpowiedniego dysponowania zapasem powietrza. Dla właściwego wykonania długich fraz prowadzonych równoległe z innymi instrumentami dętymi kluczowe są kontrola intonacji i wolumenu brzmienia, a także dostosowanie się do wspólnej interpretacji dzieła. Podobną problematykę możemy spotkać również w innych kompozycjach Ludwiga van Beethovena, np. w *IV Symfonii B-dur* op. 60 (długie dźwięki na początku utworu lub solo fletowe w cz. II).



Rys. 3.3. L. van Beethoven, uwertura *Leonora III* op. 72b

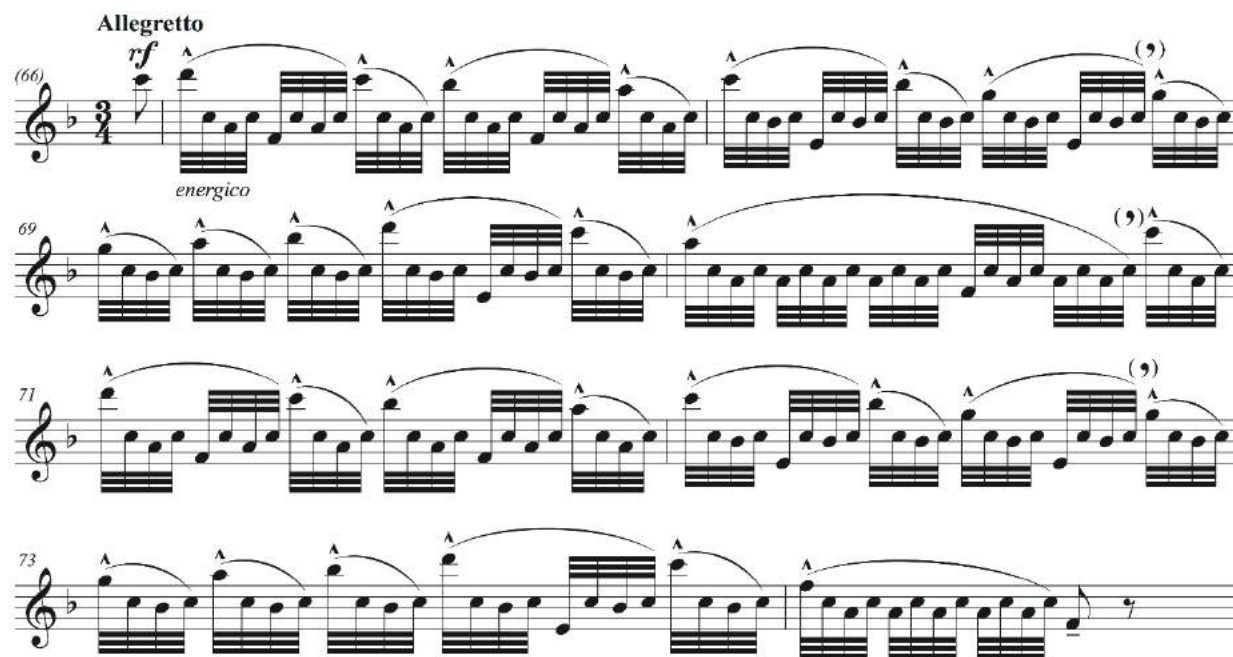


Rys. 3.4. L. van Beethoven, uwertura *Leonora III* op. 72b

Romantyzm

W 1832 roku budowa fletu została zrewolucjonizowana przez Theobalda Boehma, flecistę, kompozytora i złotnika z Monachium. Określił on optymalną długość rury instrumentu i jej średnicę oraz dodał system klap. Ilość powietrza potrzebna do uzyskania satysfakcjonującego dźwięku również uległa zmianie.

Oddech permanentny może okazać się niezwykle przydatny w utworach epoki romantyzmu i impresjonizmu, wykonywanych już na flectie Boehma. Ruch motoryczny, figuracje, modulacje, gęstość brzmienia oraz szybkie tempo partii wirtuozowskich w utworach epoki romantyzmu wymagają umiejętności odpowiedniego dysponowania powietrzem, by możliwe było utrzymanie wymaganej ekspresji narracji i długich fraz.



Rys. 3.5. G. Briccialdi, *Il Carnevale di Venezia* op. 78

Impresjonizm

Impresjonizm to epoka barw, w której brzmienie było traktowane jako samodzielny środek wyrazu. Poszukiwano nowych kolorów, wyostrozono różnice artykulacyjne i dynamiczne. W utworach tej epoki modulowanie pojedynczego dźwięku kształtuje frazę w różnorodny sposób. W zależności od interpretacji i kontekstu nuta często może być zarazem zakończeniem jednej frazy i początkiem kolejnej.



Rys. 3.6. A. Roussel, *Joueurs de flûte* op. 27 nr 4: *Monsieur de la Péjaudie*

Początek *Preludium do „Popołudnia fauna”*, chociaż nie został objęty przez kompozytora jednym łukiem frazowym, inspiruje wykonawcę i dyrygenta do poprowadzenia go w formie długiej, nieprzerwanej myśli muzycznej. Istnieją świetne interpretacje tej partii solowej z zaczerpnięciem naturalnego oddechu, jednak umiejętność wykonania tego fragmentu orkiestrowego z zastosowaniem techniki oddechu permanentnego będzie cennym atutem – zarówno podczas koncertów, jak i przesłuchań do orkiestr.



Rys. 3.7. C. Debussy, *Preludium do „Popołudnia fauna”*

Najważniejsze z historycznego punktu widzenia utwory fletowe, w których kompozytorzy wymagają od wykonawcy stosowania techniki oddechu permanentnego, przedstawione są w rozdziale IV. Niewielka liczba istniejących przed rokiem 2020 utworów na flet z zastosowaniem techniki oddychania permanentnego jest wynikiem małej świadomości – zarówno wykonawców, jak i kompozytorów – możliwości, jakie można dzięki niej uzyskać. Jednym z celów badań autorki podczas studiów doktoranckich było uzupełnienie tej luki poprzez współpracę z kompozytorami i wspólne odkrywanie wartości oddechu permanentnego jako środka wyrazu artystycznego i narzędzia wykonawczego. Efekty tych prac zostały przedstawione w kolejnym rozdziale oraz nagrane w formie dzieła artystycznego będącego kwintesencją niniejszych badań.

Transkrypcje

Poszukiwania i rozważania na temat oddychania permanentnego – głównie ze względu na niewielką liczbę utworów na flet z wykorzystaniem tej techniki – zostały rozpoczęte od transkrypcji utworów napisanych na inne instrumenty. Niektóre z nich zostały nagrane na płycie *Infinity* (DUX, 2019) będącej początkiem analiz autorki dotyczących techniki oddychania permanentnego w grze na flecie.

Nicolo Paganini, *Moto perpetuo* op. 11 na skrzypce i fortepian (1835), 24 *Kaprysy* op. 1 na skrzypce solo (wybór)

Allegro

p

4

7

①

p

13

cresc.

pp

16

cresc.

19

②

mf

22

pp

25

pp

③

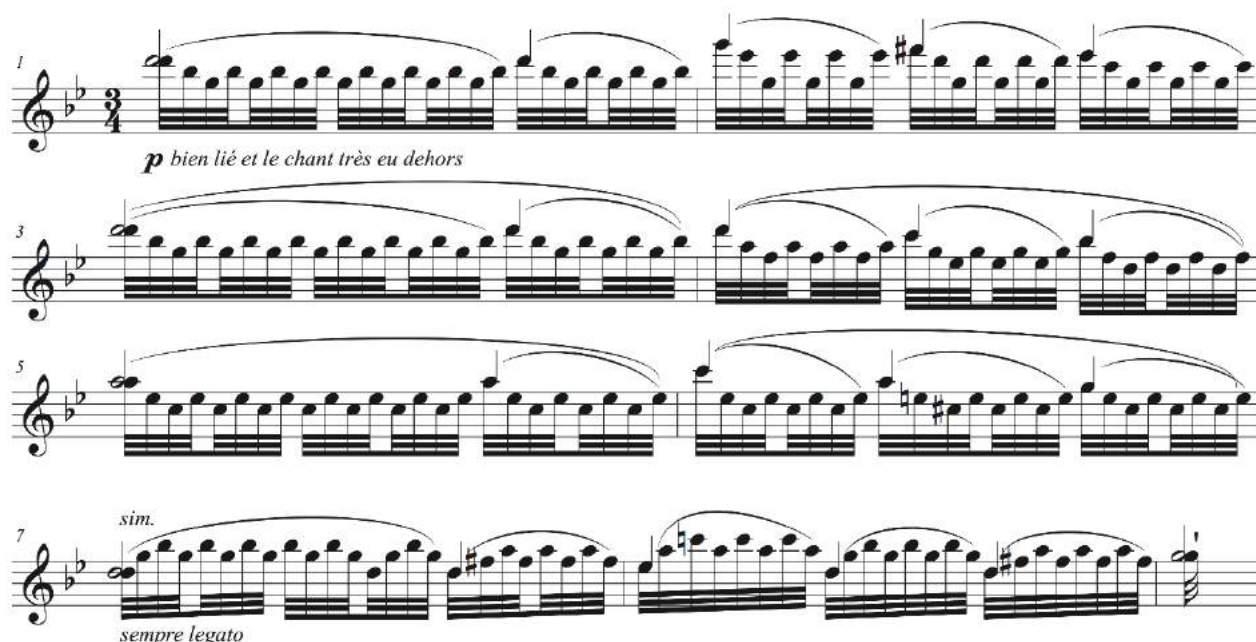
28

Rys. 3.8. N. Paganini, *Moto perpetuo* op. 11

Skonstruowanie perpetuum mobile – samonapędzającego się mechanizmu – zgodnie z I i II zasadą termodynamiki nie jest możliwe. Idea takiej maszyny stała się jednak inspiracją dla XIX-wiecznych

kompozytorów, którzy zapragnęli stworzyć utwór sprawiający wrażenie niekończącego się. Napisane w roku 1835 przez słynnego wirtuoza skrzypiec Niccolò Paganiniego *Moto perpetuo* op. 11 zasługuje na miano kompozycji, która pozwala słuchaczom posmakować cząstki wieczności. Utwór hipnotyzuje, utrzymuje w pełnym napięciu i skupieniu, bez najmniejszej przerwy, nieustannie modulując i poszukując wyjścia z labiryntu tonacji. Jego techniczne trudności wymagają doskonałego warsztatu wykonawczego oraz umiejętności operowania szeroką paletą odcieni dynamicznych i barw. Dodatkowym wyzwaniem jest również konieczność utrzymania ostrej, wyrazistej artykulacji. Utwór ten jest wyzwaniem technicznym już dla instrumentów smyczkowych, a co dopiero dla instrumentów dętych, gdzie – oprócz trudności artykulacyjnych, dynamicznych i brzmieniowych – należy nieustannie pamiętać o ciągłości strumienia powietrza. *Moto perpetuo* w transkrypcji na flet, którą opracowała autorka niniejszej pracy, stało się utworem otwierającym płytę *Infinity* inspirowaną techniką oddychania permanentnego. Ideą Paganiniego było uzyskanie nieprzerwanej, niezakłóconej, nieustannie modulującej linii melodycznej, która zdaje się nie mieć końca. Jakiegokolwiek zaburzenie tego pochodzenia nut – chociażby poprzez zaczerpnięcie oddechu – spowodowałoby więc przerwanie narracji³³.

Oddech permanentny może być też z powodzeniem wykorzystany w wielu kapryсах Paganiniego w transkrypcji na flet solo.



Rys. 3.9. N. Paganini, *Kaprys nr 6* op. 1 (transkrypcja na flet solo)

Specjalistą w stosowaniu tej techniki jest również francuski flecista Patrick Gallois, który wykorzystał cyrkulację w opracowanych przez siebie transkrypcjach kaprysów Paganiniego na flet solo (szczególnie warto tu wspomnieć o kaprysach numer 5 i 6). *Kaprys nr 5* – podobny koncepcyjnie do opisanego wcześniej *Moto perpetuo* – obliuguje wykonawcę do utrzymania logicznego, niezaburzonego frazowania w niekończącym się ciągu szesnastkowym. *Kaprys nr 6* w transkrypcji Gallois wykorzystuje dwa plany – akompaniujący, grany na flecie, oraz śpiewany. Oddech permanentny jest doskonałym narzędziem do utrzymania nieprzerwanej linii akompaniamentu.

Antonio Pasculli, *Le Api* na obój i fortepian (ok. 1905)

11 *ppp e senza mai rallentare*

14 *ppp*

17 *ppp*

20

23 *ppp* versione originale (oboe)

26 *ppp senza rall.* versione originale (oboe) - e sim.

Rys. 3.10. A. Pasculli, *Le Api* (transkrypcja na flet i fortepian)

Wyjątkowy i wart szczególnej uwagi jest utwór *Le Api* (*Pszczoły*), jedno z najbardziej wirtuozowskich dzieł napisanych na obój. Jest to kompozycja o tyle istotna, że wymaga od

wykonawcy oddychania permanentnego przez kilka minut – wykonawca naśladuje brzęczenie pszczoł, obrazując je przez szybkie przebiegi melodyczno-rytmiczne przerywane tylko jedną krótką pauzą.

Utwór ten doczekał się wielu transkrypcji na inne instrumenty, w tym również na flet i fortepian (Jarząbek N., Świątek-Żelazna B., *Infinity. Oddech permanentny. Ćwiczenia, etiudy i utwory*, 2020). Brak przerwy na zaczerpnięcie naturalnego oddechu powoduje, że wykonanie tego utworu na instrumencie dętym wymaga zastosowania techniki oddechu permanentnego.

Tomaso Antonio Vitali, *Chaconne g-moll* na skrzypce i fortepian



Rys. 3.11. T.A. Vitali, *Chaconne g-moll* (transkrypcja na flet i fortepian)

Monumentalny, poruszający początek utworu oraz następujące po nim wariacje stopniowo budują napięcie, a poprzez różnorodne nastroje i obrazy wzbudzają u słuchaczy całą gamę uczuć. *Chaconne g-moll* na skrzypce i basso continuo to prawdopodobnie dzieło Tomasa Antonia Vitaliego, lecz autentyczność kompozycji – znanej jedynie z kopii sporządzonej przypuszczalnie w Dreźnie między 1710 a 1730 rokiem i oznaczonej „Tomaso Vitalino” – nie jest jednak pewna. Niektóre cechy stylistyczne *Chaconne*, zwłaszcza modulacje do odległych tonacji b-moll i es-moll, wykraczają poza

konwencje epoki baroku. Nie zmienia to faktu, że *Chaconne*, wydana po raz pierwszy w 1867 roku przez Ferdinanda Davida, skrzypka i przyjaciela Felixa Mendelssohna, jest niezwykle popularna zarówno wśród skrzypków, jak i altowiolistów czy wiolonczelistów. Transkrypcje tego utworu na instrumenty dęte są rzadkością, gdyż następujące bezpośrednio po sobie wariacje tworzą jednolitą, nieprzerwaną linię melodyczną niepozwalającą na zaczerpnięcie oddechu. Konieczne jest również uzyskanie odpowiedniej gęstości brzmienia i zastosowanie bogatej palety barw umożliwiającej zróżnicowanie odcieni wyrazu. Oddech permanentny pozwala jednak na spełnienie wszystkich tych wymagań. *Chaconne* została nagrana przez Natalię Jarząbek oraz Emmy Wils (fortepian) na płycie *Infinity* (DUX, 2019).

Arvo Pärt, *Spiegel im Spiegel* na skrzypce i fortepian (1978)

Spiegel im Spiegel to jeden z najbardziej rozpoznawalnych utworów estońskiego kompozytora Arvo Pärta, w dużej mierze dzięki temu, że był szeroko wykorzystywany w filmowych i telewizyjnych ścieżkach dźwiękowych, a także w spektaklach baletowych i teatralnych. Został napisany w roku 1978 roku, wkrótce przed wyjazdem kompozytora z Estonii. Utwór pierwotnie przeznaczony był na fortepian i skrzypce, istnieje też wiele jego transkrypcji na inne instrumenty. Jest przykładem muzyki minimalistycznej, medytacyjnej, charakteryzuje się prostotą pod względem zarówno struktury, jak i tonalności.

Niemiecki tytuł *Spiegel im Spiegel* znaczy „lustro w lustrze” (ale także „lustra w lustrach”) i odnosi się do nieskończoności obrazów wytwarzanych przez ustawione równolegle względem siebie płaskie lustra. W utworze odzwierciedlenie to kompozytor osiągnął przez ciągłe powtarzanie, jedynie z niewielkimi zmianami, fragmentów partii fortepianu, jak gdyby odbijających się bez końca w lustrach. Faktura ta jest ubarwiona przez wysokie, dzwonkowate, powracające dźwięki w górnym rejestrze – *tintinnabuli*. Partia skrzypiec (fletu) opiera się na spokojnie prowadzonej linii melodycznej, która na przemian wznosi się i opada, zstępując do dźwięku a. Przy każdym wznoszeniu się i opadaniu do tak utworzonej sekwencji dodawana jest kolejna nuta. To właśnie ciągłość i nieustanna inwersja oraz poszerzanie linii melodycznej w połączeniu z partią fortepianu tworzą atmosferę doskonałego spokoju. Nie ma tutaj dramatycznego napięcia ani niejednoznaczności, ponieważ mamy poczucie, że muzyka zawsze powróci do wyjściowej tonacji. Źródłem emocji w utworze jest atmosfera prostoty i czyste brzmienie muzyki, która w efekcie gra sama sobą, bez żadnej potrzeby nadinterpretacji. Wykonawca powinien po prostu podążyć ścieżką wytyczoną przez kompozytora, zawierając przy tym w muzyce część siebie.



Rys. 3.12. A. Pärt, *Spiegel im Spiegel* (transkrypcja na flet altowy i fortepian)

Na płycie *Infinity* autorka pracy nagrała transkrypcję utworu na flet altowy i fortepian. Zastosowanie techniki oddechu permanentnego pozwala na wykonanie długich fraz bez konieczności dzielenia ich w celu zaczerpnięcia naturalnego oddechu. W ten sposób unikamy załamania niezaburzonej linii następujących po sobie dźwięków zasugerowanej przez kompozytora za pomocą oznaczeń artykulacyjnych, a tym samym – zniekształcenia charakteru utworu.

Oddech permanentny znajduje zastosowanie w wielu innych transkrypcjach, jak w *Sonacie A-dur* na skrzypce i fortepian Césara Francka czy *Koncertie skrzypcowym d-moll* Arama Chaczaturiana³⁴.



Rys. 3.13. C. Franck, *Sonata A-dur* na skrzypce i fortepian, cz. II (transkrypcja na flet i fortepian)

119 **Allegro**

sempre ff

dim.

123

dim.

126


129

Rys. 3.14. A. Chaczaturian, *Koncert skrzypcowy d-moll*, cz. III (transkrypcja na flet i fortepian)

ROZDZIAŁ 4

Oddech permanentny jako środek wyrazu w utworach fletowych XX i XXI wieku

Wiek XX przyniósł wielotorowość poszukiwań nowego języka muzycznego. Kompozytorzy szukali i wciąż szukają indywidualnych rozwiązań, barw, a także nowych technik wykonawczych w grze na instrumentach i stawiają wykonawców przed ambitnymi wyzwaniami w zakresie frazowania czy stosowania współczesnych sposobów gry. Wielość kierunków poszukiwań powoduje, że instrumentalista musi dysponować różnorodnymi technikami wykonawczymi. Niekiedy kompozytor pozostawia instrumentalistcie dowolność co do wykonania poszczególnych fragmentów – na przykład w muzyce o zapisie graficznym. W tym wypadku wyobrażenia wykonawcy i jego rozbudowany warsztat mają szczególny wpływ na ostateczny kształt i brzmienie utworu.

Przykłady utworów z XX i XXI wieku, w których kompozytorzy zaznaczają możliwość, a niekiedy konieczność stosowania oddychania permanentnego, wraz z analizą i opisem wpływu tej techniki na ich ostateczny kształt, zostały zamieszczone poniżej. Wybrane z nich (oznaczone symbolem ) – najbardziej zróżnicowane i prezentujące oddychanie permanentne z różnych perspektyw – zostały nagrane i dołączone na płycie w formie dzieła artystycznego³⁵.

Utwory historyczne

Konrad Lechner, *Drei Stücke* (1972)

Jednym z pierwszych utworów na flet, w którym twórca wymaga od instrumentalisty umiejętności stosowania cyrkulacji, jest pochodząca z roku 1972 kompozycja *Drei Stücke* Konrada Lechnera. Utwór ten został umieszczony przez Aurèle'a Nicoleta w publikacji *Pro Musica Nova. Studium zum Spielen Neuer Musik*, a jego trzecia część *Kontinuum* jest ćwiczeniem do nauki cyrkulacji.

Nicolet opisuje je w następujący sposób:

Kontinuum – ćwiczenie doskonalące stosowanie oddechu permanentnego.

Ćwiczenia przygotowawcze:

1) Bez fletu, ale ze słomką w szklance wody: dmuchając w słomkę, wdychaj powietrze przez nos, jednocześnie kontynuując dmuchanie z wykorzystaniem powietrza zgromadzonego w ustach.

2) Zrób to samo, używając stroika obojowego lub fagotowego.

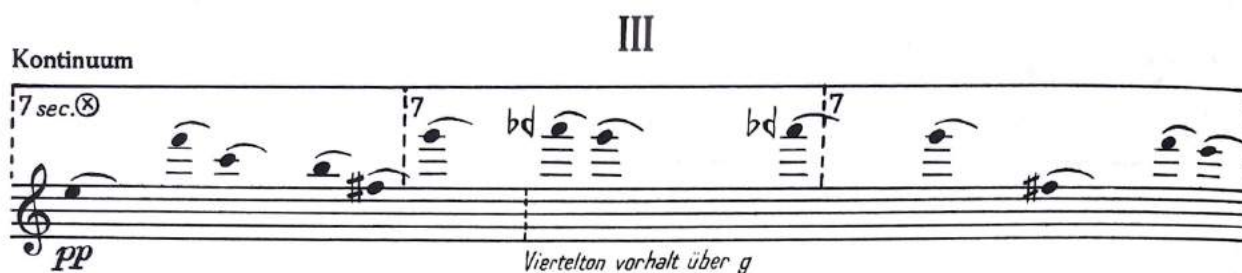
3) Na samej główce fletowej rozpocznij dźwięk zadęciem jak do trąbki, a następnie rozpocznij dźwięk normalnie.

4) Z kompletnie złożonym fletem rozpocznij dźwięk zadęciem jak do trąbki, zagraj następnie długie dźwięki w trzeciej oktawie w dynamice *piano*.

» Utrzymuj konsekwentnie *legato*, albo bez dynamicznych zmian, albo co najwyżej z niewielkimi, niezauważalnymi akcentami zawieszonych nut.

» Jeżeli utwór *Kontinuum* jest wykonywany bez oddechu permanentnego, intencja kontinuum musi być jednak jasna: przerwa na oddech powinna być tak krótka i niesłyszalna, jak to możliwe (należy oddychać przez nos!). Oddech powinien nastąpić przed zawieszonymi nutami lub w dynamicznie nieakcentowanych punktach (pomiędzy falami melodii).

» Aby utrzymać uporządkowany upływ czasu w utworze, pomocne jest podzielenie ołówkiem siedmiu jednostek taktowych na siedem równych części.



Rys. 4.1. K. Lechner, *Drei Stücke*, cz. III: *Kontinuum*

Oddech permanentny jako środek wyrazu w utworze

Utwór ten (a szczególnie część *Kontinuum*) ma wyraźne cechy etiudy. Oddychanie permanentne zostało potraktowane przez kompozytora jako nowinka wykonawcza – szczególnie wśród flecistów – a proste ćwiczenie ma na celu doskonalenie tej techniki bez innych trudności wykonawczych. Wykonanie *Kontinuum* zgodnie z zamierzeniem kompozytora umożliwi zbudowanie długiej frazy, niemożliwej do uzyskania przy przerwie na zaczerpnięcie naturalnego oddechu. W prosty sposób dzieło pokazuje, jak oddech permanentny zwiększa możliwości frazowe wykonawcy. Ćwiczenie wykorzystuje interwały dysonansowe dążące do rozwiązania (które nie następuje), ćwierćtony, jak również pojawiające się jedynie na krótko interwały czyste. Budowa harmoniczna *Kontinuum* oddaje nazwę ćwiczenia – melodia nie osiąga końcowego tonicznego rozwiązania, a oddech permanentny jest narzędziem umożliwiającym fleciście spójne prowadzenie myśli muzycznej.

István Matuz, *Studium 1/974* (1974)

Studium 1/974 węgierskiego kompozytora Istvána Matuza jest o tyle wyjątkowe, że cała jego konstrukcja jest oparta na technice oddechu permanentnego. Utwór ukazuje wzajemne przenikanie się artysty i wykonywanego przez niego dzieła. W jego budowie uwzględniony jest naturalny oddech muzyka, bicie jego serca, jedność z dźwiękiem. Nowatorskie wykorzystanie aplikatury, preparacji instrumentu oraz technik wykonawczych zadecydowało o powstaniu utworu wyjątkowego, ważnej pozycji w historii literatury fletowej.

We wstępie do utworu autor w następujących słowach ujął historię jego powstania:

Po trzech tygodniach intensywnych poszukiwań, przemyśleń i eksperymentów 20 stycznia 1974 roku po raz pierwszy udało mi się jednocześnie wydmuchiwać powietrze z ust i czerpać oddech nosem bez przerywania dźwięku.

Cóż za cudowna chwila! Od razu wpadł mi do głowy pomysł na utwór na flet z wykorzystaniem nowo opanowanej techniki – oddechu permanentnego. Kilka godzin później pierwsza wersja *Studium 1/974* ujrzała światło dzienne [...].

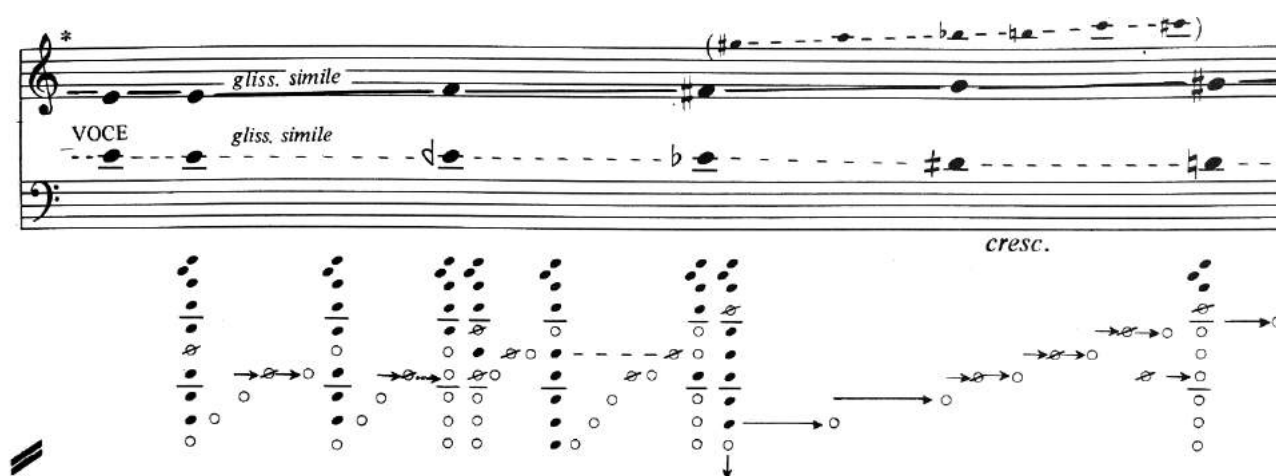
Piękne węgierskie słowo *L(élek)zem* opiera się na słowie „oddycham” – *lélegzem* z dodatkiem pierwszych sylab słowa oznaczającego „ducha” bądź „duszę”. Pozbawione otwierającej je głoski *l* słowo to ponadto oznacza „żyć”.

Wskazówki dotyczące czasu wykonania poszczególnych fragmentów są jedynie przybliżeniami, wskazane jest, aby artysta wykonujący utwór zwrócił uwagę co

najmniej na ich wzajemne proporcje. W przypadku trudności czas wykonywania można skrócić, wykonując partię *ossia*.

Ponieważ wysoki rejestr wymaga większej energii, pulsowanie cyklicznego oddychania staje się szybsze. To zabieg celowy, a jego geneza leży w istocie dzieła. Z kolei dynamika zależy od konkretnej aplikatury, multifonów i specyfiki oddychania [...].

L(élek)zem to wyzwanie nie tylko natury instrumentalnej czy fizycznej, ale również umysłowej, a jego wykonanie jest testem woli walki i siły woli.



Rys. 4.2. I. Matuz, *Studium 1/974 ...L(élek)zem...*

Oddech permanentny jako środek wyrazu w utworze

Utwór rozpoczyna się symbolicznie – słyszalnymi wdechami i wydechami. Po około 50 sekundach płynnie przechodzi z szumu do dźwięku e^1 , który jest początkiem trwającego 10 minut glissando, dążącego aż do dźwięku h^3 . Jest to niezwykle interesujący zamysł kompozytorski, niemożliwy do osiągnięcia w sposób tak płynny bez zastosowania oddychania permanentnego oraz odpowiedniej aplikatury. Kompozytor podaje wiele chwytów, nawet trzy lub cztery w ramach przejścia pomiędzy półtonami, aby uzyskać jednolite połączenie między dźwiękami. Konstrukcja bazuje na stosowaniu techniki oddychania permanentnego, która pozwala uzyskać ciągłość dźwięku na przestrzeni całego utworu. Niezwykle pomysłowe jest zastosowanie śpiewu, który niejako maskuje niedoskonałości połączeń między ćwierćtonami przy zmianie aplikatury. Kompozytor nie podaje konkretnych miejsc zaczerpnięcia oddechu, lecz pozostawia ten wybór wykonawcy wedle indywidualnego uznania. Dzięki odpowiedniemu wykorzystaniu nowatorskich środków wykonawczych możliwe jest oddanie

zamiaru kompozytora: ukazanie ludzkiego organizmu podczas wykonywania utworu, oddechu – zarówno tego naturalnego, jak i permanentnego – śpiewu, jedności flecisty i instrumentu, a także utrzymania nieskończonego napięcia. Wykonanie utworu jest sporym wyzwaniem kondycyjnym dla flecisty, gdyż wymaga doskonałej kontroli, znajomości możliwości i wytrzymałości organizmu, a także znakomitego posługiwania się oddychaniem permanentnym, odpowiednio rozłożonego w czasie – jak podczas biegu długodystansowego.

Transkrypcja utworu *Studium 1/974* na glissando headjoint (fragment)

W roku 1974 nie istniała jeszcze główka glissando, która w znaczący sposób mogłaby wpłynąć na płynniejsze wykonanie glissanda pomiędzy niektórymi dźwiękami. Autorka pracy postanowiła wykorzystać ją w sposób kreatywny do opracowania transkrypcji krótkiego fragmentu utworu *Studium 1/974* – zawierającego glissando o rozpiętości kwinty – z wykorzystaniem glissando headjoint. Fragment ten, związany w swojej formie, stał się świetnym przykładem zastosowania oddychania permanentnego w mikrotonalnych połączeniach dźwięków. Transkrypcja uwzględnia również zmianę sposobu zastosowania śpiewu w połączeniach dźwięków: dopuszczalne są dwie skale do wyboru, podczas gdy wersja oryginalna powstała z myślą o flecistach płci męskiej i nie mieści się w skali żeńskiej.

Oddech permanentny jako środek wyrazu w utworze

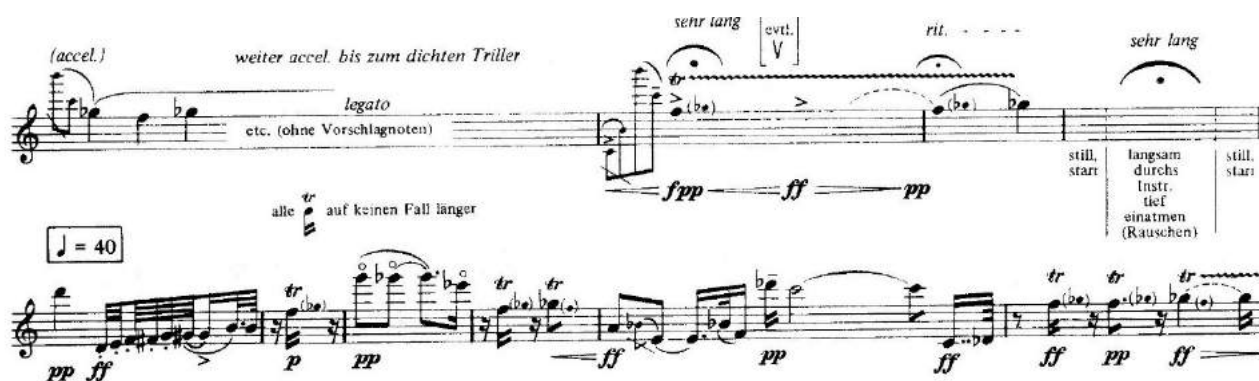
Technika ta umożliwia nieprzerwane utrzymanie dźwięku podczas płynnego wykonywanego glissanda, staje się więc fundamentem utworu. Dzięki niej możemy usłyszeć połączenia mikrotonalne dźwięków – nie tylko w spektrum skali 12-tonowej. Jednoczesne wykorzystanie śpiewu i glissanda daje efekt niespotykanego brzmienia.

Karlheinz Stockhausen, *In Freundschaft* (1977), *Xi* (1986)

In Freundschaft (W przyjaźni) to kompozycja Karlheinza Stockhausena na instrument solowy. Pierwotnie została napisana w roku 1977 jako prezent urodzinowy dla klarncistki Suzanne Stephens i wykonana w dzień jej urodzin – 28 lipca 1977 roku – w wersji na flet. Następnie na życzenie wykonawców utwór został zaaranżowany na prawie każdy orkiestrowy instrument dęty.

Praca jest przykładem kompozycji formułowej, w której najpierw przedstawiony jest motyw podstawowy, następnie urozmaicony w dwóch kontrastujących, cyklicznych warstwach przerywanych kadencjami³⁶.

Xi z mikrotonami powstało w 1986 roku, natomiast w wersji na flet – w roku 1987. Tytuł pochodzi z języka greckiego i oznacza nieznaną ilość. Początek utworu wywołuje w słuchaczu wrażenie ruchu fal, wznoszących się chmur, szybujących ptaków morskich, falującej wody i olśniewających horyzontów z ciemnymi, ciężkimi konturami przepływających statków. Odbiór taki wynika z wykorzystania mikrotonowych glissand w całej skali instrumentu³⁷.



Rys. 4.3. K. Stockhausen, *In Freundschaft*

Oddech permanentny jako środek wyrazu w utworach

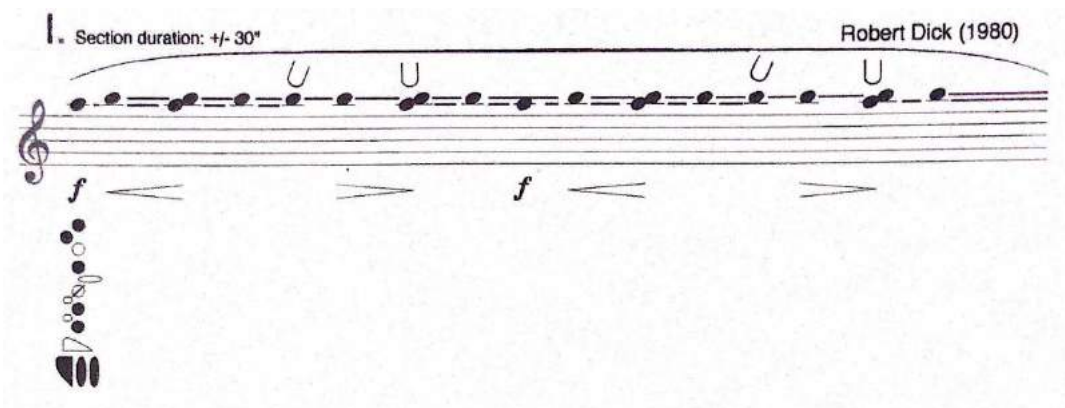
Technika ta ma na celu przede wszystkim płynne połączenie dźwięków w długotrwałych glissandach, a także uzyskanie długich fraz z zastosowaniem wielu współczesnych technik gry.

Robert Dick, *Flames Must not Encircle Sides* (1980)

W utworze *Flames Must not Encircle Sides* Robert Dick poprzez zastosowanie nieustannej cyrkulacji powietrza oraz autorskich przedęć uzyskuje nową paletę barw oraz ciągłość narracji.

Cytując kompozytora:

Flames Must not Encircle Sides to utwór złożony z wielu tremoli. Są one utrzymywane dzięki zastosowaniu techniki oddechu permanentnego. Flecista musi umieć płynnie przeprowadzać cyrkulację, ponieważ przerywanie długich fraz nie jest tutaj muzycznie dopuszczalne. Wykonawca ma w tym utworze dużą swobodę zarówno w improwizowaniu linii melodycznych z wykorzystaniem danych dźwięków jako materiałów brzmieniowych, jak i w pewnym stopniu w kształtowaniu proporcji w poszczególnych częściach utworu. Wykonawca powinien dążyć do stworzenia interpretacji, która będzie logiczna i gustowna muzycznie. [...] Utwór bazuje na naprzemiennych oscylacjach między trylami naturalnymi i kolorystycznymi, różnicami w barwie dźwięku oraz złudzeniem, że utwór wykonuje wielu rozmieszczonych przestrzennie flecistów³⁸.



Rys. 4.4. R. Dick, *Flames Must not Encircle Sides*

Oddech permanentny jako środek wyrazu w utworze

Robert Dick podzielił utwór na dziewięć fragmentów – każdy z nich jest autonomiczną myślą muzyczną, którą należy wykonać z zastosowaniem techniki oddychania permanentnego. Kompozytor podaje aplikaturę, dzięki której możliwe jest uzyskanie odpowiednich przedęć, wielodźwięków, ćwierćtonów. Kolejne dźwięki niejako ewoluują z poprzednich dzięki odpowiedniemu kształtowaniu strumienia powietrza, co byłoby niemożliwe na tak długich odcinkach bez zastosowania techniki oddychania permanentnego. Wykonawca może płynnie przejść przez szereg alikwotów bez obaw o zapas powietrza. Oddech permanentny daje fleciście swobodę wykonawczą, a pozostawiona przez

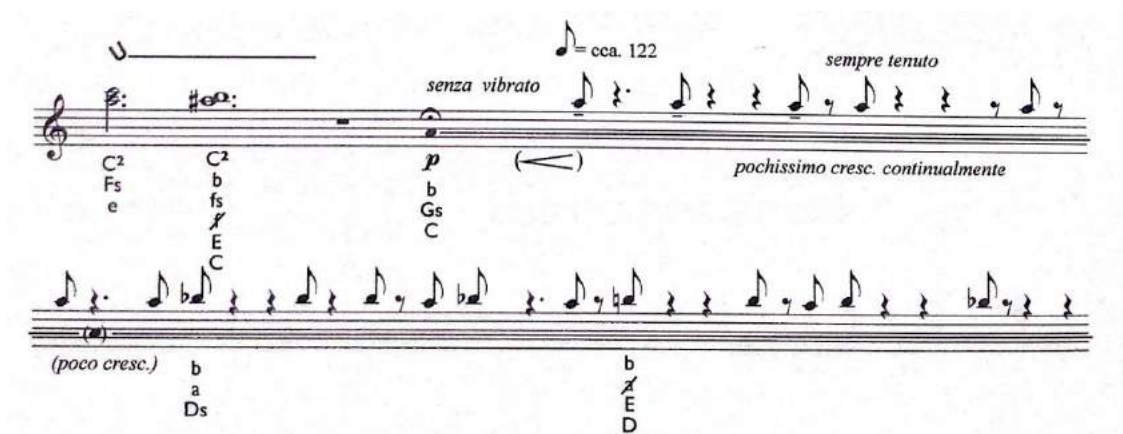
kompozytora przestrzeń na improwizację pozwala stworzyć indywidualny kształt wykonywanego dzieła, szczególnie w aspekcie budowanego napięcia i kolorystyki. Oddech permanentny jest w tym utworze narzędziem, dzięki któremu możliwe jest wydobycie z instrumentu unikalnej palety barw brzmienia.

Gergely Ittzés, *Projections* (1992–1993)

We wstępie do utworu kompozytor zaznacza:

Utwór *Projections* zapożycza zarówno tytuł, jak i strukturę jego elementów z wzorców wizualnych. Obiekt rzuca inny cień w zależności od źródła światła, pozorne odległości zmieniają się w perspektywie; interwały, czas trwania i barwy różnią się w ten sam sposób. Pośrodku utworu znajduje się sekcja, w której wszystkie dwanaście nut chromatycznych pojawia się ponad ciągle utrzymywanym dźwiękiem a. Ten gest symbolizuje dualne możliwości wykorzystania fletu³⁹.

Tak jak obiekt fizyczny rzuca różne cienie w zależności od tego, skąd pochodzi światło i jak pozorne odległości zmieniają się w perspektywie, tak i zróżnicowane są interwały, proporcje i barwy w *Projections*.



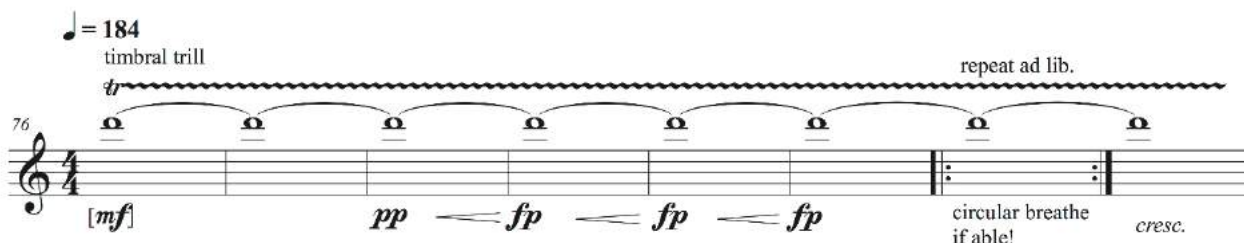
Rys. 4.5. G. Ittzés, *Projections*

Oddech permanentny jako środek wyrazu w utworze

W środkowej części utworu dźwięk jest utrzymywany nieprzerwanie przy zastosowaniu oddechu permanentnego. W tym samym czasie na bazie trwającego dźwięku pojawiają się kolejne tony, wykonywane w wysokości i rytmie ustalonych przez kompozytora. Tworzy to efekt podobny do uzyskiwanego na takich instrumentach, jak zbudowane z wielu piszczałek launeddas i argħul. W wypadku tych instrumentów jedna z nich podtrzymuje ciągły dźwięk, podczas gdy na innej wykonywana jest melodia. Ittżés natomiast osiągnął ten efekt za pomocą pojedynczego korpusu współczesnego fletu. Oddech permanentny nawiązuje do tradycji gry na instrumentach etnicznych, jak również daje współczesnemu fleciście możliwość uzyskania dwóch niezależnych linii melodycznych.

Ian Clarke, *The Great Train Race* (1993)

Jest to jeden z najbardziej znanych utworów Iana Clarke'a, określony przez samego kompozytora jako „showpiece for the flute as you don't usually hear it”. Clarke w doskonały sposób wykorzystuje współczesne techniki wykonawcze, jak wielodźwięki, przedęcia, frullato oraz równoczesną grę i śpiew, w celu przedstawienia zasugerowanego w tytule obrazu jadącego pociągu.



Rys. 4.6. I. Clarke, *The Great Train Race*

Oddech permanentny jako środek wyrazu w utworze

Kulminacyjnym momentem utworu jest mikrotonowy tryl, w którym kompozytor pozostawia wykonawcy możliwość utrzymywania go – potencjalnie przy pomocy oddechu permanentnego – tak długo, jak to tylko możliwe. W ten sposób znany wszystkim widok niekończącego się przejazdu pociągu, który mija po drodze rozmaite obiekty, znajduje sugestywne odzwierciedlenie w muzyce.

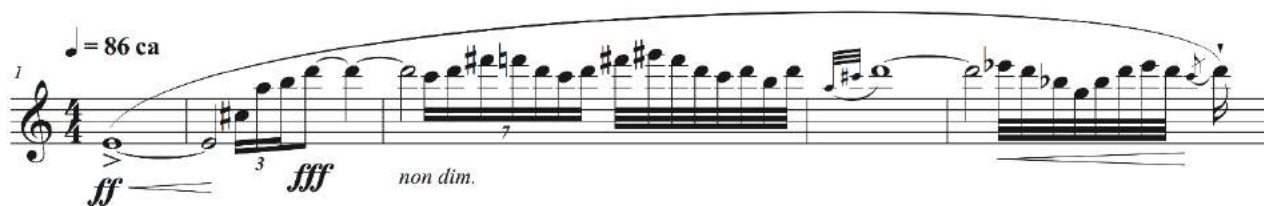
Zastosowanie tej techniki jest popisem umiejętności flecisty – fragment ten jest kulminacją konsekwentnego *accelerando* imitującego przyspieszanie pociągu, a sam tryl obrazuje jego pełną prędkość. Co jakiś czas pociąg mija obiekt, co kompozytor odzwierciedla za pomocą nagłych akcentów, możliwych do wykonania po zgromadzeniu odpowiedniego zapasu powietrza dzięki oddychaniu permanentnemu. Tryl powinien być utrzymywany tak długo, jak to tylko możliwe, a gdy słuchaczowi wydaje się, że to kres możliwości wykonawcy, na przekór wszystkiemu, za sprawą tej „magicznej” techniki flecista wciąż ma odpowiedni zapas powietrza, aby zwolnić tryl, aż do całkowitego zatrzymania pociągu, a następnie bez żadnego zmęczenia kontynuować grę.

Isang Yun, *Etude No. 5 (Allegretto)* (1974)

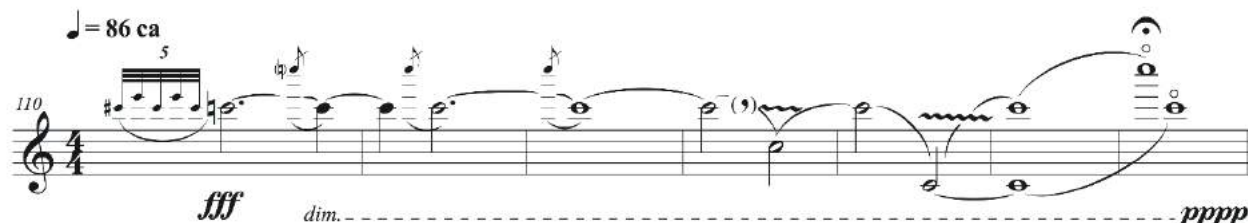
Etude No. 5 (Allegretto) na flet solo południowokoreańskiego kompozytora Isanga Yuna obrazuje wschodnioazjatycką sztukę wykonawczą przy użyciu XX-wiecznych europejskich technik kompozytorskich. Pomimo braku formalnego podziału na części kompozycja składa się z trzech kontrastujących ze sobą fragmentów. Dwa z nich utrzymane są w dynamice *fortissimo*, tworzą je szybkie przebiegi melodyczno-rytmiczne, połączone ze sobą długimi nutami, co daje wrażenie niekończącej się frazy oraz różnych możliwości interpretacji poszczególnych zdań. Kontrastujący z nimi środkowy fragment utrzymany w spokojnym charakterze jest bardzo barwny ze względu na zastosowanie różnorodnych współczesnych technik wykonawczych.

Oddech permanentny jako środek wyrazu w utworze

Chociaż stosowanie techniki oddechu permanentnego nie zostało zaznaczone przez kompozytora, może się ono przydać wykonawcy do zbudowania większej dramaturgii, poszerzenia możliwości interpretacyjnych i palety barw oraz utrzymania prawidłowej intonacji w szczególnie wymagających fragmentach. Za sprawą konstrukcji harmoniczej niektórych z nich utwór jest wspaniałym przykładem na to, że wykonawca w różny sposób może kształtować frazę w zależności od sposobu potraktowania długich dźwięków. Oddech permanentny umożliwia zgromadzenie odpowiedniego zapasu powietrza, aby długie nuty były barwne, trzymały w napięciu i rozwijały się, ewoluując do dalszych pochodów melodyczno-rytmicznych. Sam kompozytor sugeruje wykonawcy ten sposób interpretacji za pomocą zapisanej dynamiki.



Rys. 4.7. I. Yun, *Etude No. 5*



Rys. 4.8. I. Yun, *Etude No. 5*

Leszek Wojtał, *Z głębi pustej doliny* (2019)

Kompozycja, która powstała na okoliczność 31. Krakowskiego Międzynarodowego Festiwalu Kompozytorów, jest wyrazem inspiracji sonorystycznych twórcy: nie w zakresie poszukiwań nowych sposobów wydobywania dźwięku, ale w zakresie kreowania kolorystyki brzmienia i nastroju, stworzenia plastycznego obrazu muzycznego. Akcje dźwiękowe zostały tu ujęte w odcinki o wyznaczonym czasie trwania. Jest to jeden z nielicznych parametrów określonych w sposób dokładny. Pozostałe elementy posiadają charakter improwizowany – kreowane są w zależności od inwencji wykonawcy.

Oddech permanentny jako środek wyrazu w utworze

Kompozycja ta doskonale pokazuje, w jaki sposób oddech permanentny daje fleciście pełną gotowość do podjęcia akcji wykonawczej po fragmencie improwizowanym – wraz z pianistą. Na załączonym przykładzie widać, że flecista jest odpowiedzialny za utrzymanie narracji i napięcia w postaci tremoli po krótkim, akcentowanym pionie akordowym wykonanym z pianistą. Fragment ten ma przywołać na myśl nagle, dotkliwe ukłucia zaburzające statyczną tkankę muzyczną tła. Oddech permanentny pozwala na scalenie tych warstw i natychmiastową reakcję wykonawcy. Ze względu na ciągłość

przebiegu akcji i fraz zastosowanie oddechu permanentnego jest tu szczególnym walorem artystycznym oraz znacząco ułatwia współpracę z pianistą.

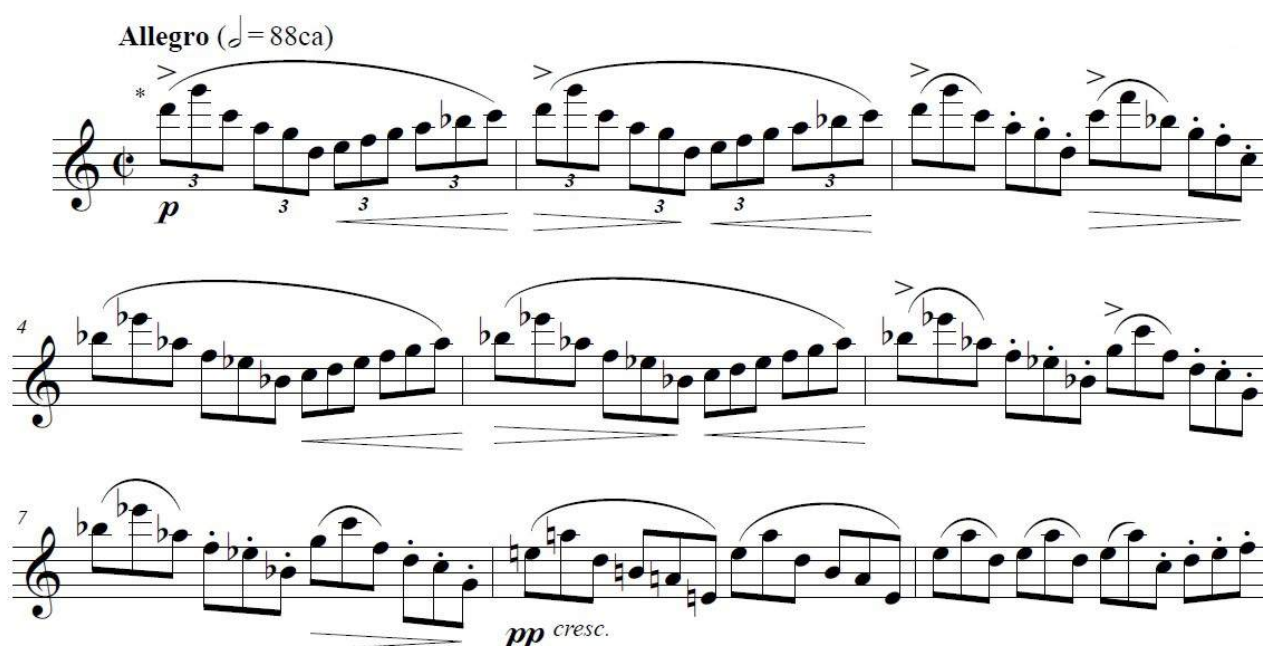
The image displays a musical score for a flute (fl.) and piano (pf.) duo. The score is divided into two systems. The first system features the flute part with dynamic markings *mp* (*mf*), *f* (*sf*), *mp*, *sf*, *mp*, *f*, *mp*, and *sf*. The piano part has dynamic markings *f* and *sf*. The second system shows the flute part with dynamic markings *mp*, *sf*, *p*, *f*, *mp*, and *p*. The piano part has dynamic markings *f* and *sf*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and breath marks.

Rys. 4.9. L. Wojtal, *Z głębi pustej doliny*

Utwory dedykowane projektowi *Infinity*

Zoran Novačić, *Fish in an Aquarium* (2017) 

Utwór jest muzyczną ilustracją przygód ryb w akwarium. Specjalnie dobrana „głębinowa” harmonia, zmiany rejestrów oraz zróżnicowana dynamika kształtują formę utworu, nadają mu lekkość i pozytywny charakter. Zawarte w nim rozmaite konfiguracje artykulacyjne (szczególnie w najwyższym rejestrze) pomagają w doskonaleniu połączenia oddechu naturalnego i permanentnego.



Rys. 4.10. Z. Novačić, *Fish in an Aquarium*

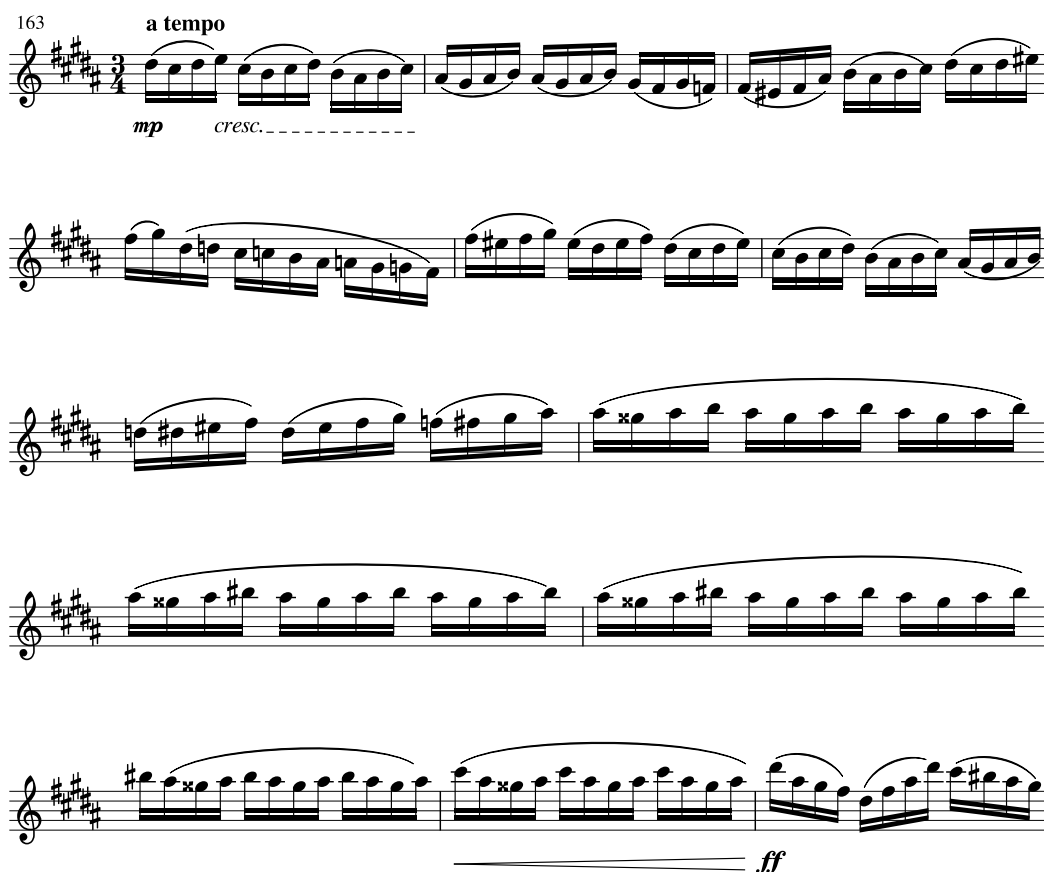
Oddech permanentny jako środek wyrazu w utworze

Utwór ten został zamówiony przez Natalię Jarząbek u chorwackiego kompozytora i dyrygenta Zorana Novačića jako krótka kompozycja – etiuda nawiązująca do trudności wykonawczych, jakie flecista może napotkać np. w *Etude No. 3* ze zbioru *24 Etudes for Flute* op. 15 Joachima Andersena. W obydwu trudno znaleźć właściwe miejsce na oddech, ponieważ linia melodyczna moduluje w sposób wymagający od wykonawcy kontynuowania myśli muzycznej. Novačić w brawurowy sposób dobrał harmonię, aby jednocześnie zachować postępującą narrację i oddać „podwodny” charakter. Utwór

został zamieszczony w zbiorze ćwiczeń, etiid i utworów *Infinity*. *Oddech permanentny* z podpowiedziami optymalnych miejsc na zaczerpnięcie oddechu permanentnego.

Dimitri Arnauts, *Weird Bird* (2018)

Utwór *Weird Bird* został skomponowany z dedykacją dla projektu *Infinity* przez belgijskiego kompozytora Dimitriego Arnautsa. Utwór jest surrealistycznym portretem, humorystyczną współczesną wersją muzycznej tradycji naśladowania i obrazowania śpiewu ptaków w muzyce. Przedstawiany ptak jest dość dziwaczny, ponieważ szybko ucieka z klatki klasycznych harmonii fortepianowych, by latać po swoim i wyśpiewywać dziwne pochody chromatyczne ponad nieszablonowymi i niespokojnymi akordami fortepianu. Najdłuższa fletowa fraza w tej partyturze ma niemal 290 dźwięków – kompozytor wykorzystał więc możliwości, jakie daje oddychanie permanentne, a przed wykonawcą otwiera ono nowe możliwości wyrazowe. Utwór ten został nagrany przez autorkę niniejszej pracy na płycie *Infinity* (DUX, 2019)⁴⁰.



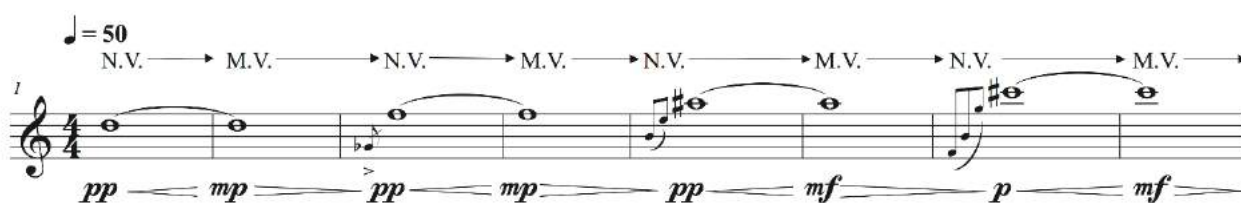
Rys. 4.11. D. Arnauts, *Weird Bird*

Oddech permanentny jako środek wyrazu w utworze

Kompozytor Dimitri Arnaouts łączy w swoich utworach współczesne echa wykonawcze z tradycją barokową, stąd w ramach projektu *Infinity* autorka niniejszej pracy poprosiła go o napisanie utworu, który będzie nawiązywał do problematyki stosowania oddychania permanentnego w utworach epoki baroku – we współczesnej formie. Dobrana harmonia jest wystarczająco sugestywna, aby wywołać skojarzenie z muzyką dawną, jednak co jakiś czas naturalny przebieg melodyczny zaburza nuta spoza tonalności, tworząc efekt muzycznego żartu nawiązującego do tytułu utworu. Oddech permanentny umożliwia niezaburzone wykonanie najdłuższych pochodów melodyczno-rytmicznych, analogicznie do fragmentów utworów muzyki barokowej opisanych w rozdziale III pracy.

Marcel Chyrzyński, *Haiku no. 3* (2018)

Haiku no. 3 na flet solo skomponowane przez Marcela Chyrzyńskiego – z dedykacją dla Natalii Jarząbek – nawiązuje do oryginalnej japońskiej formy poetyckiej. Sposób wykonania poszczególnych fragmentów oraz budowany przez kompozytora nastrój są tu jasno określone. Wykonawca ma więc niewiele miejsca na nadinterpretację utworu wzbudzającego u słuchacza różnorodne emocje. Kompozytor tworzy kontrastujące ze sobą obrazy w oparciu o ideę niekończącej się frazy i ciągłego dążenia w poszukiwaniu harmonicznego toniku, podkreślając upływający nieustannie czas. Zamysł ten wykonawca jest w stanie oddać jedynie przy zastosowaniu techniki oddechu permanentnego, która pozwala uniknąć jakichkolwiek zaburzeń⁴¹.



Rys. 4.12. M. Chyrzyński, *Haiku no. 3*

Oddech permanentny jako środek wyrazu w utworze

Utwór składa się z pięciu wewnętrznych quasi-części oddzielonych od siebie klarownym oddechem muzycznym oraz powrotem do lokalnej toniki. Na szczególną uwagę – z punktu widzenia

zastosowania techniki oddychania permanentnego – zasługują pierwszy i ostatni fragment, które przybierają pełny kształt jedynie poprowadzone spójną muzyczną myślą bez przerw na zaczerpnięcie naturalnego oddechu. W pierwszym fragmencie kolejno dodawane dźwięki – szczególnie ornamenty – tworzą współbrzmienia dążące do rozwiązania, które jednak nie następuje. Oddech permanentny pozwala utrzymać ich ciągłość. Lokalną kulminacją tego fragmentu jest takt 12 – kompozytor skonstruował go również za pomocą dynamiki oraz wysokości dźwięków, w których ciągu jeden wynika z drugiego. Ostatni fragment to ciąg sekstol szesnastkowych, nieustannie przyspieszających i modulujących, w których wykonawca może oddać w pełni swoje możliwości techniczne i zatracić się w nieustannie zmieniającej się harmonii. W odpowiednio szybkim tempie wykonawczym dźwięki imitują rozłożone na strunach skrzypiec arpeggia, co umożliwia czysto harmoniczne potraktowanie tej części utworu – oddech permanentny umożliwia płynne przechodzenie z jednej harmonii w kolejną. Znacząco zwiększa to możliwości wykonawcze fletu. Po szalonym ciągu progresji flecista zwalnia, powoli wracając do – jak się wydaje – toniki. Gdy jednak odbiorca już sądzi, że usłyszy rozwiązanie ostatniego akordu, następuje zawieszone arpeggio – ostatni akord będący pytaniem, na które odpowiedź musimy odnaleźć sami.

Tim Mulleman, *Take My Breath Away* for flute and piano (2018)

Cytując kompozytora:

Utwór *Take My Breath Away* został skomponowany dla Natalii Jarząbek i Emmy Wils w roku 2018, aby upamiętnić stulecie odzyskania przez Polskę niepodległości. Rzeczywiście, przez 123 lata oddech był odbierany Polakom przez zaborców. Z innej znów strony – projekt *Infinity* inspirowany jest techniką oddechu permanentnego, rzadko wykorzystywaną w grze na flecie. Przy każdym oddechu permanentnym flecista nie tylko przedłuża swoje frazy i błagania, ale także symbolicznie oddala zaczerpnięcie swojego ostatniego naturalnego oddechu. Jest to szlachetna próba opóźnienia i oszukania przeznaczenia, próba prześcignięcia samego siebie przy wrażeniu, że wykonawcy oraz słuchaczowi został odebrany oddech...

Utwór ten został nagrany przez autorkę niniejszej pracy na płycie *Infinity* (DUX, 2019).

Oddech permanentny jako środek wyrazu w utworze

Istotą utworu jest prowadzenie dwóch równorzędnych partii: fletu i fortepianu, spójnych w rozwijaniu wspólnej frazy. Dzięki zastosowaniu oddychania permanentnego flecista może dorównać pianiście w zakresie frazowania bez potrzeby złamania łuków oddechem naturalnym. Technika ta daje również wykonawcy możliwość utrzymania nieprzerwanych długich dźwięków i tryli, a także poszukiwania ciekawych barw dźwięków i ich połączeń, czego dowodem jest kadencja fletowa. Wreszcie i oddech permanentny ma tutaj również znaczenie symboliczne, o czym wspomina kompozytor w opisie utworu.

The image shows a musical score for a piece titled "Calmly floating" with a tempo of 70 beats per minute. The score is written for a single melodic line, likely for a flute or piano. It consists of three staves of music, numbered 11, 13, and 14. Staff 11 begins with a *pp* (pianissimo) dynamic and includes a breath mark "int. air" with a dashed line. Staff 13 continues the melodic line. Staff 14 starts with a *4:3* time signature change and includes a "free acc." (free acceleration) marking. The piece concludes with a *sf* (sforzando) dynamic and a "gradual overblowing into harmonics" instruction. Other performance instructions include "NV int. air", "breathy", "very smooth, no accents", and "p" (piano).

Rys. 4.13. T. Mulleman, *Take My Breath Away*

Ilio Volante, *La Musica delle forme* (2018)

Utwór powstał z zamiłowania kompozytora do mechaniki kwantowej – opisuje strukturę wszechświata jako modelu wielowymiarowych wibrujących strun. Tytuł kompozycji – *Muzyka*

kształtów – ilustruje jej formę i nawiązuje właśnie do teorii kwantowej. Zastosowanie techniki oddychania permanentnego pomaga utrzymać tu ciągłość narracji i przekształceń harmoniczych.

Oddech permanentny jako środek wyrazu w utworze

Zawarte w utworze tryle i przebiegi o małym ambitusie są sugerowanymi miejscami zaczerpnięcia oddechu permanentnego. Liczne zmiany dynamiczne mają na celu zwiększenie świadomości stosowania cyrkulacji w różnorodnych dynamikach.

Rys. 4.14. I. Volante, *La Musica delle forme*

Natalia Jarzabek, *Windspire* for flute solo (2020)

Utwór-etiuda nawiązująca do współczesnej muzyki popularnej ma na celu uświadomienie wykonawcy niezależności cyrkulacji od stosowania dwóch planów melodyczno-rytmicznych i

przesunięcia w akcentowaniu w szybkim tempie – wszystko to w różnych konfiguracjach łukowania. Powinna być wykonana lekko i swobodnie, z odpowiednim „swingiem”, a jednocześnie wirtuozowsko, z zaznaczeniem kontrastujących różnic dynamicznych.

The image displays a musical score for a piece titled 'Windspire' by N. Jarząbek. It consists of six staves of music, each featuring complex rhythmic patterns with many beamed sixteenth notes. The score includes several dynamic markings: *mp* (mezzo-piano) at the beginning, *mf* (mezzo-forte) in the second staff, *f* (forte) in the third staff, *espressivo* in the fourth staff, *ff* *brillante* (fortissimo, brilliant) in the fifth staff, and *meno mosso* (less motion) in the sixth staff. The tempo marking *meno mosso* is placed above the final staff, which also includes a *mf* marking. The notation includes various articulations such as accents (>) and slurs, indicating a highly technical and expressive performance style.

Rys. 4.15. N. Jarząbek, *Windspire*

Oddech permanentny jako środek wyrazu w utworze

Oddech permanentny daje wykonawcy swobodę i niezależność w wykonywaniu szybkich przebiegów melodyczno-rytmicznych, a także umożliwia zachowanie ciągłości narracji.

Jailton de Oliveira, *Floating Landscapes* for flute solo (2020)

Cytując kompozytora:

Utwór powstał jako etiuda doskonaląca technikę oddychania permanentnego. Jest podzielony na pięć długich fraz tworzących spójną całość. Tytuł jest metaforą formy utworu, a także sposobu, w jaki dźwięki są kreowane przez flecistę: krajobrazy malowane przez frazy muzyczne zawierają różnorodne barwy i „unoszą się” w strumieniu powietrza emitowanym i kontrolowanym przez wykonawcę. Angielskie *to float* ma również znaczenie czegoś, co krąży, swobodnie wędruje w przestrzeni – jak pomysł. W tym przypadku jest to analogia do oddychania permanentnego. W utworze nie są stosowane kreski taktowe, a kombinacje rytmiczne mają swobodny, asymetryczny układ i podążają za wewnętrzną strukturą każdej frazy. Utwór utrzymany w wolnym tempie rubato eksploruje także niuanse dynamiczne (od *ppp* do *f*).



Rys. 4.16. J. de Oliveira, *Floating Landscapes*

Oddech permanentny jako środek wyrazu w utworze

Utwór jest utrzymany w charakterze kompozycji impresjonistycznych – z rozszerzeniem skali instrumentu o ćwierćtony. Oddech permanentny spełnia tu rolę narzędzia umożliwiającego

zbudowanie fraz muzycznych trwających około 30 sekund (podobnie jak w podanych przykładach z nurtu impresjonizmu w rozdziale III). Konstrukcja harmoniczna poszczególnych zdań została zbudowana tak, aby dążyły one do tonicznego rozwiązania, co następuje w każdym przypadku. Oddech permanentny pozwala na kontrolę intonacji, dynamiki, operowanie barwą dźwięku długich nut – bez obaw o pozostały zapas powietrza. Daje to wykonawcy swobodę i znacząco rozszerza jego możliwości.

Adam Porębski, *FluteDiving* (2020) 

Cytując kompozytora:

Tytuł *FluteDiving* nawiązuje do specyficznej techniki nurkowania zwanej freediving (swobodne nurkowanie) polegającej na nurkowaniu na jednym oddechu bez używania aparatu powietrznego. Utwór *FluteDiving* na flet solo oddaje obraz nurkowania, w którym celem nurka jest osiągnięcie jak największej głębokości. Wstrzymuje on oddech, zanurza się i pozostaje pod wodą kilka minut. Utwór w symboliczny sposób opowiada o tej głębinowej podróży i przeprowadza słuchacza/widza przez jej kolejne etapy:

- początkowa hiperwentylacja – symbolizowana przez coraz krótsze, przedzielane pauzami/wdechami frazy,
- skok do wody – wysoki, długi i przenikliwy dźwięk h,
- nurkowanie w głąb oceanu – szesnastkowe przebiegi zwalniane aż do osiągnięcia najniższego rejestru,
- powolne wynurzanie – rozbudowa motywu od dźwięku c,
- coraz szybsze wypływanie na powierzchnię – stopniowa redukcja motywu do powtarzanych dwóch dźwięków, przechodzących ostatecznie w tryl,
- zaczerpnięcie upragnionego oddechu.

Oddech permanentny jako środek wyrazu w utworze

Utwór został zamówiony przez Natalię Jarząbek u wrocławskiego kompozytora Adama Porębskiego. Celem było otrzymanie utworu, w którym oddech permanentny zostanie potraktowany jako jedno ze współczesnych narzędzi wykonawczych, a całość stworzy barwną historię muzyczną, niemożliwą do

odtworzenia bez zastosowania tej techniki. Kompozytor potraktował te wytyczne bardzo dosłownie – napisał utwór, w którym oddech jest odbierany wykonawcy, podobnie jak nurkowi podczas freedivingu. Ze względów obiektywnych – fizjologicznych – nie jest możliwe zagranie trzyminutowej frazy na jednym oddechu. Na wykonanie tego utworu pozwala więc technika oddechu permanentnego, która zarazem oddaje – nie tylko wizualnie, ale również dzięki zabiegom harmonicznym i kolorystycznym – stan wstrzymania oddechu przez nurka.



Rys. 4.17. A. Porębski, *FluteDiving*

Paweł Siek, 385 × 40 Mpx. *Luca Marenzio but wide, filtered and reversed* (2020)

Cytując kompozytora:

W czerwcu 2020 roku pojawiła się nowa kategoria szerokości (always in frame), która zdominowała proporcje wielu internetowych artefaktów tego czasu.

Inspiracją dla rozciągnięcia stał się utwór *Song for Denise (Maxi Version)* (1985) z nurtu italo disco. W 385×40 Mpx pozostaje on „receptorem” rozciągnięcia. Chromatyczny pochód wznoszący z *Solo e pensoso* zostaje w utworze „przefiltrowany” przez warstwy *Song for Denise* skupiające – jak w soczewce – obraz renesansowego madrygału we współczesności (w czerwcu 2020 roku). Trwa cyrkulacja: skupione opadające pochody chromatyczne z *Song for Denise* (odwrócony „Luca Marenzio”) na powrót rozciągają się w czasie.

Rys. 4.18. P. Siek, 385×40 Mpx. Luca Marenzio but wide, filtered and reversed

Oddech permanentny jako środek wyrazu w utworze

Technika ta umożliwia wykonanie trudnych fraz wykorzystujących wiele współczesnych technik gry na instrumencie, jak wielodźwięki, następujące po sobie frullato i dźwięk klasyczny, tongue-ramy.

Leszek Wiśniowski, *Blues for N.* (2020)

Do taktu 36 kompozycja zbudowana jest na podstawie dwunastotaktowej formy bluesa jazzowego. Ósemki powinny być wykonane w konwencji swingowej, natomiast środkowy fragment, oparty na

ciągu szesnastkowym – z wykorzystaniem techniki oddechu permanentnego. Do taktu 46 zalecane jest utrzymanie jednolitego tempa. W zakresie dynamiki kompozytor pozostawia dowolność, poza zaznaczonymi fragmentami. Końcowa ekspozycja tematu (po pauzie z fermatą) może być zagrana w szybszym tempie⁴².

37

39

41

43

45

48

percussive sounds – gradually closing the embouchure hole

rall. embouchure hole completely closed

D.C. al Segno e poi Coda

Rys. 4.19. L. Wiśniowski, *Blues for N.*

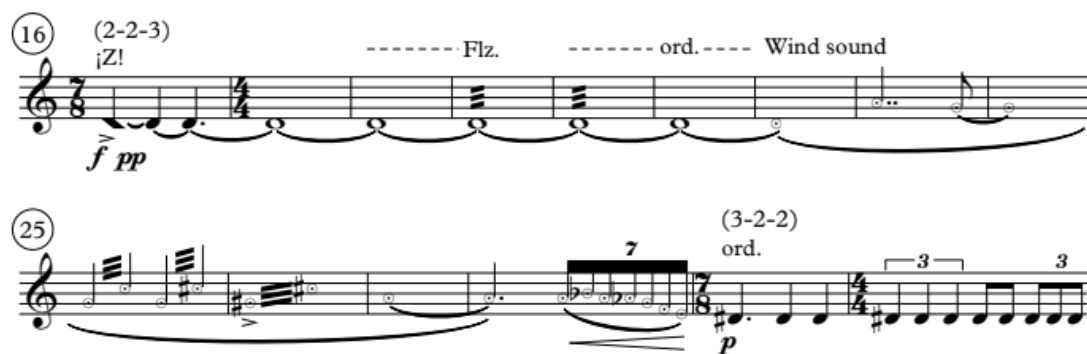
Oddech permanentny jako środek wyrazu w utworze

Utwór skomponowany jest w nurcie muzyki jazzowej i nawiązuje do techniki oddychania permanentnego stosowanej przez niektórych flecistów jazzowych (chętnie wykorzystywał ją np.

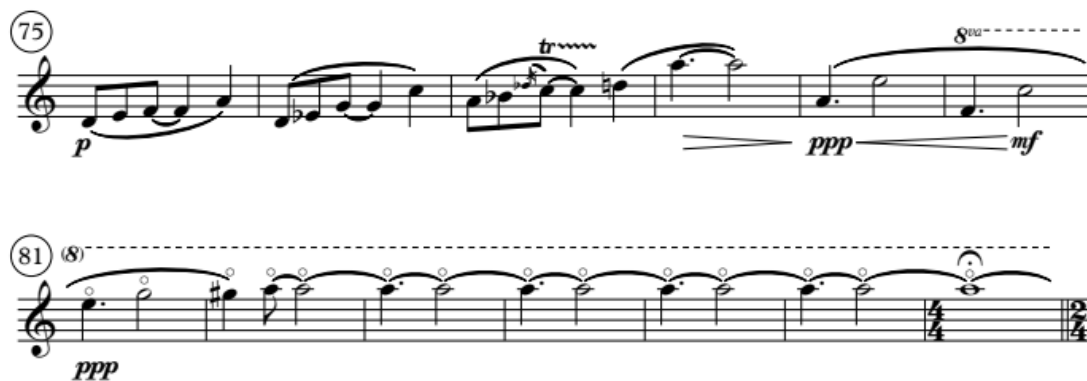
Rahsaan Roland Kirk). Technika ta umożliwia zagranie popisowych fragmentów ze swobodą wykonawczą i interpretacyjną.

Pablo Martínez Teutli, *The wind's promise* (2020)

The wind's promise to opowieść muzyczna o przygodach podmuchu wiatru, który napotyka ogień i obiecuje mu, że dzięki niemu będzie mógł płonąć wiecznie – symbolicznie za pomocą oddechu permanentnego. Utwór został napisany przez meksykańskiego kompozytora Pabla Martíneza Teutiego i zawiera fragmenty charakterystyczne dla folkloru i historii jego rodzinnego kraju. Forma kompozycji ilustruje wydarzenia zawarte w przedstawionej historii dołączonej przez kompozytora w formie tekstowej. Utwór ten jest dedykowany instrumentalistom, którzy na nowo rozpalają ducha muzyki, poświęcając swoje życie kompozycjom naszych czasów.



Rys. 4.20. P.M. Teutli, *The wind's promise*



Rys. 4.21. P.M. Teutli, *The wind's promise*

① **Lento, (Slowly), ♩ = 104**

ppp \rightarrow p

⑨ Flz. mp \rightarrow ppp

⑭ ppp

Rys. 4.22. P.M. Teutli, *The wind's promise*

① 2 f \rightarrow p

⑭ 4 sf \rightarrow p

⑮ Flz.

⑰ 4 sf \rightarrow p

⑲ 4 sf \rightarrow p

⑳ 4 sf \rightarrow p

㉑ 4 sf \rightarrow p

㉒ 4 sf \rightarrow p

㉓ 4 sf \rightarrow p

㉔ 4 sf \rightarrow p

㉕ 4 sf \rightarrow p

㉖ 4 sf \rightarrow p

㉗ 4 sf \rightarrow p

㉘ 4 sf \rightarrow p

㉙ 4 sf \rightarrow p

㉚ 4 sf \rightarrow p

㉛ 4 sf \rightarrow p

㉜ 4 sf \rightarrow p

㉝ 4 sf \rightarrow p

㉞ 4 sf \rightarrow p

㉟ 4 sf \rightarrow p

㊱ 4 sf \rightarrow p

㊲ 4 sf \rightarrow p

㊳ 4 sf \rightarrow p

㊴ 4 sf \rightarrow p

㊵ 4 sf \rightarrow p

㊶ 4 sf \rightarrow p

㊷ 4 sf \rightarrow p

㊸ 4 sf \rightarrow p

㊹ 4 sf \rightarrow p

㊺ 4 sf \rightarrow p

㊻ 4 sf \rightarrow p

㊼ 4 sf \rightarrow p

㊽ 4 sf \rightarrow p

㊾ 4 sf \rightarrow p

㊿ 4 sf \rightarrow p

Rys. 4.23. P.M. Teutli, *The wind's promise*

Oddech permanentny jako środek wyrazu w utworze

Technika oddychania permanentnego inspirowe rozwój melodyczny partii fletu, a także fantastyczną fabułę opowieści – służy do tchnięcia życia w podmuch wiatru, który jest głównym bohaterem historii. Dodatkowo, umożliwia ona instrumentalistcie wykonanie niekończących się pochodów drobnych wartości oraz utrzymanie długich nut obrazujących tematykę i przebieg pozamuzyczny utworu – często imitujących podmuchy wiatru podsycającego ogień. Długie, ciekawe kolorystycznie myśli w kadencji fletowej można wykonać niezaburzenie jedynie przy pomocy zastosowania oddychania permanentnego. Fragmenty wirtuozowskie również wymagają stosowania cyrkulacji. Technika ta daje wykonawcy komfort wykonania utworu pod względem kondycyjnym – przez ponad 13 minut flecista ma jedynie kilka krótkich przerw, w których może unormować naturalny oddech, natomiast stosowanie cyrkulacji pozwala utrzymać kontrolę przez cały czas trwania utworu.

Paweł Siek, *Cathédrale Électronique* (2021)

Utwór na flet i fortepian *Cathédrale Électronique* Pawła Sieka odnosi się do estetyki wody poddawanej algorytmicznym przekształceniom. Punktem wyjścia są harmonie zaczerpnięte z *Jeux d'eau* M. Ravela oraz *La cathédrale engloutie* C. Debussy'ego przetwarzane algorytmicznie w programie napisanym na potrzeby utworu generującym nowe jakościowo współbrzmienia. Utwór stanowi studium powolnego, usypiającego i niebezpiecznie pięknego „zanurzania się” w świecie brzmieniowym bez oddechów. Szerokozakresowe glissanda – możliwe do osiągnięcia na flecie dzięki użyciu glissando headjoint – znakomicie współgrają z ideą zastosowania w utworze oddechu permanentnego. Partia fortepianu w przeważającej części opiera się na rozciągniętych i stabilnych płaszczyznach dźwiękowych. Jednym z niewielu sposobów na ich wydobywanie na tym instrumencie, stwarzającym przy tym dalsze możliwości modelowania dźwięku ciągłego, jest użycie e-bowów umieszczonych na strunach.

Oddech permanentny jako środek wyrazu w utworze

Połączenie wykorzystania glissando headjoint i oddychania permanentnego daje wykonawcy możliwość płynnego przejścia pomiędzy płaszczyznami harmonicznymi – spójnych z partią fortepianu. Utwór nie narzuca wykonawcom konkretnego uporządkowania rytmicznego struktur;

aleatoryczne kontrolowanie tkanki muzycznej w zapisie nutowym umieszcza w pewnych ramach inwencję flecisty i pianisty, którzy muszą świadomie reagować na wybrzmiewające układy harmoniczne i utrzymywać stale budowane napięcie. Oddech permanentny umożliwia fleciście osiągnięcie swobody wykonawczej w prowadzonych glissandach oraz zbudowanie spójnej formy utworu.

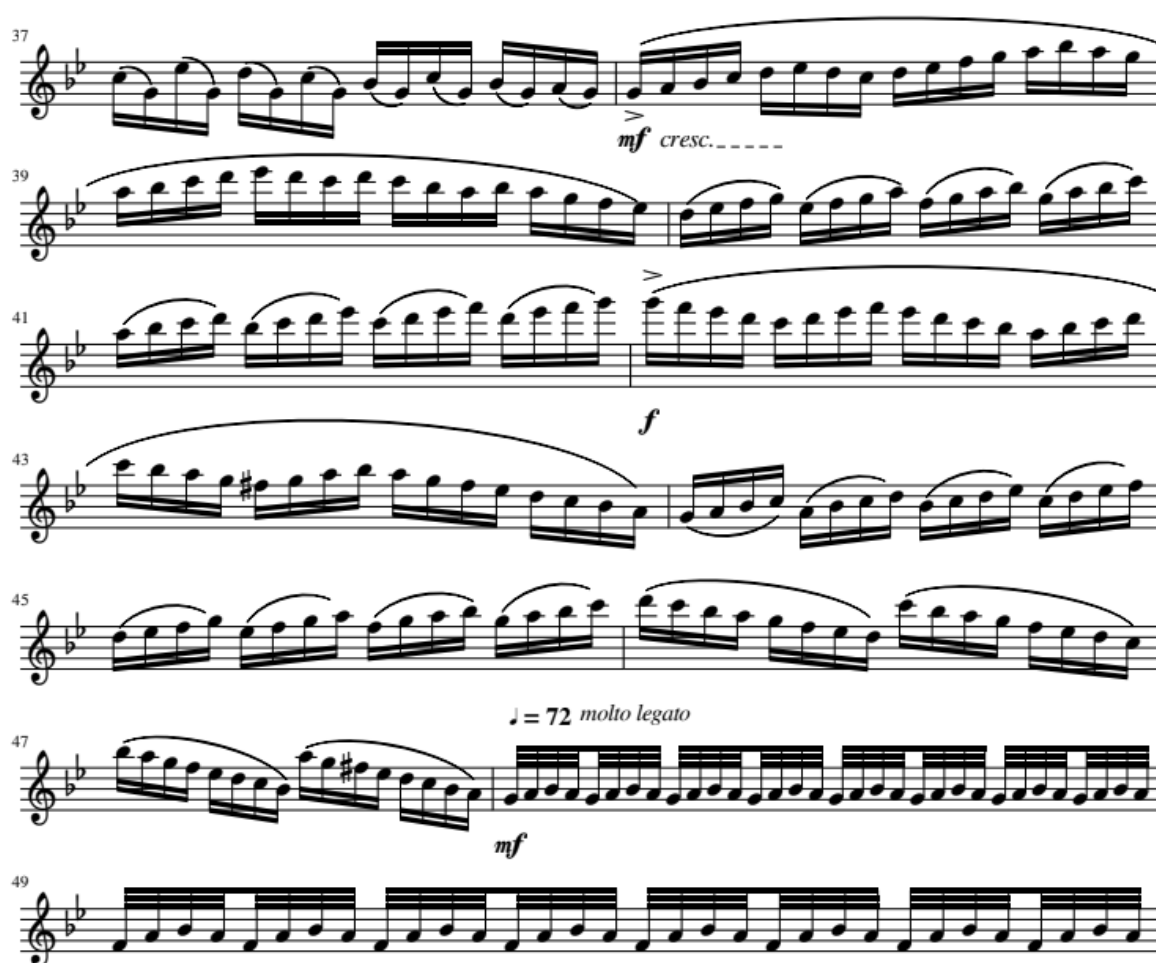
The image shows three measures of a musical score for P. Siek's *Cathédrale Électronique*. Measure 6 is marked with a circled '6' and includes the tempo change 'tanto più presto, precipitato'. Measure 7 is marked with a circled '7'. Measure 8 is marked with a circled '8' and includes the tempo change 'sempre accel. schemat'. The score is for flute (fl.) and piano (pno.). The flute part features various musical notations including glissandos, trills (TR), and dynamic markings (p, mf, f, pp, ppp). It also includes performance instructions like 'ord.', 'soff.', 'frull.', and 'tempo I, subito!'. The piano part includes a 'segue' section and a 'pp' section.

Rys. 4.24. P. Siek, *Cathédrale Électronique*

Natalia Jarzabek, *Infinity* (2023)

Utwór *Infinity* jest krótkim muzycznym podsumowaniem doświadczeń autorki pracy zdobytych podczas badań nad oddychaniem permanentnym w ramach studiów doktoranckich. Składa się z kilku

myśli muzycznych połączonych klamrą kompozycyjną. Każda z nich powinna być wykonana z wykorzystaniem oddechu permanentnego, aby nie przerwać ciągłości frazy. Utwór nawiązuje charakterem do muzyki etnicznej (głównie ze względu na zastosowaną harmonię i długie, kantylenowe frazy), wirtuozowskich utworów Pascallego i Paganiniego (kaskady szesnastek), improwizacji jazzowych (środkowa część *accelerando* i kolejna, wykorzystująca wszystkie rejestry, pozostawiająca wykonawcy swobodę wykonawczą szybkich przebiegów aż do powrotu do wyjściowej tonalności) - czyli najważniejszych możliwości, jakie daje zastosowanie oddychania permanentnego i omówionych w niniejszej pracy.



Rys. 4.25. N. Jarząbek, *Infinity*

Oddech permanentny jako środek wyrazu w utworze

Pierwszy fragment to około 30-sekundowa kantylenowa fraza nawiązująca charakterem do muzyki orientalnej. Budowa harmoniczna uniemożliwia przerwanie jej naturalnym oddechem. Kolejny,

również 30-sekundowy fragment to zawieszone w czasie i utrzymane w subtelnej barwie brzmienia połączone *molto legato* długie dźwięki. Sekwencja zostaje powtórzona z wykorzystaniem tryli kolorystycznych. Fragment ten ukazuje możliwość operowania kolorem i dynamiką szerokiego pasma dźwięku na długim dystansie, co jest możliwe jedynie przy wykorzystaniu techniki oddychania permanentnego. Środkowa kaskada drobnych wartości, z wyraźnie odznaczającą się melodią zawartą w najniższych dźwięków, nawiązuje do ciągów trzydziestodwójkowych z utworów Pascallego i Paganiniego. Dzięki zastosowaniu oddechu permanentnego flecista może dorównać umiejętnościom skrzypków i przez kilkadziesiąt sekund czerpie z improwizacji jazzowych i wykorzystuje szybkie pochody melodyczno-rytmiczne oparte na prostej skali. Wykorzystanie oddychania permanentnego daje swobodę interpretacji oraz warunkuje spójne i wirtuozowskie wykonanie tego fragmentu we wszystkich rejestrach. Ostatni motyw jest powrotem do kantylenowego rozpoczęcia utworu *Infinity* i łączy się pierwszym dźwiękiem z poprzednim fragmentem, przez co symbolicznie nawiązuje do tytułu utworu. Natomiast zakończenie *Infinity* – pozornie urwane w połowie pierwszego motywu – jest zawieszonym w przestrzeni pytaniem skłaniającym odbiorcę do kontynuacji wyobrażeń myśli muzycznej zawartej w utworze.

ROZDZIAŁ 5

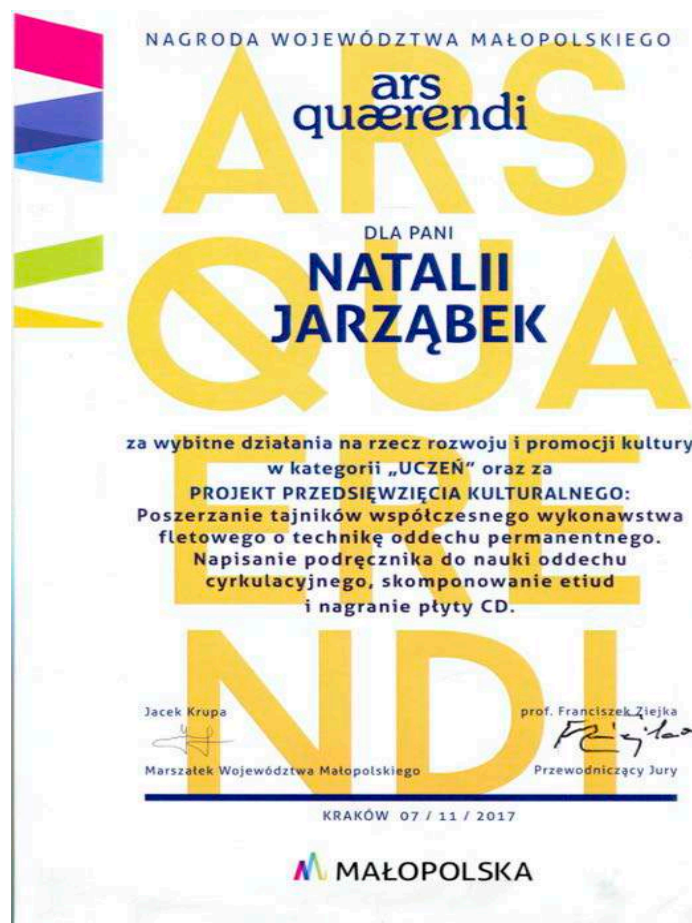
Projekt *Infinity* – oddech permanentny

Projekt *Infinity* – oddech permanentny to szereg podjętych przez autorkę niniejszej pracy działań mających na celu zgłębienie tajników tej techniki. Nazwa *Infinity* symbolizuje zarówno niekończące się możliwości utrzymywania dźwięku, jak również nieograniczone walory fletu jako instrumentu muzycznego. Wiele badań w ramach projektu zostało rozpoczętych jeszcze przed podjęciem przez autorkę studiów doktoranckich. Miały one na celu odkrywanie potencjału techniki oddychania permanentnego, opracowanie transkrypcji utworów oraz podjęcie pierwszych rozmów z kompozytorami na temat nowych utworów z wykorzystaniem tej techniki. Zwieńczeniem działań autorki jest niniejsza praca doktorska mająca na celu ukazanie roli oddychania permanentnego w utworach XX i XXI wieku oraz nagrana płyta, które powstały w okresie kształcenia w Szkole Doktorskiej Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie.

Aby w pełni zrozumieć proces poszukiwań autorki oraz podjęte przez nią działania – wykraczające poza zakres niniejszej pracy, ale dopełniające myśli w niej zawarte – rozdział ten podsumowuje aktywności projektu *Infinity* na przestrzeni lat 2017–2023.

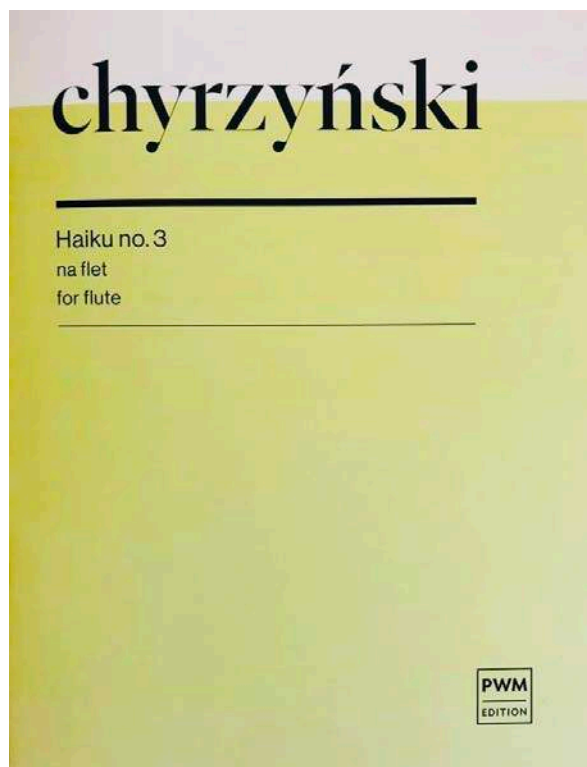
Pierwszy etap badań w latach 2017–2018 opierał się na doskonaleniu umiejętności oddychania permanentnego. Autorka nauczyła się tej techniki samodzielnie – niejako przez przypadek podczas koncertu. W związku z tym nie stosowała jej wówczas perfekcyjnie: słyszalne były niedoskonałości podczas zaczerpnięcia oddechu przez nos i niestabilność utrzymywanego dźwięku. Doskonalenie umiejętności zajęło kilka miesięcy, szczególnej pracy wymagało stosowanie tej techniki w różnych wariantach artykulacji, dynamiki, kolorystyki.

W roku 2017 autorka wraz z prof. dr h.c. Barbarą Świątek-Żelazną, promotor niniejszej pracy, otrzymały Nagrodę Województwa Małopolskiego „Ars Quaerendi” w kategorii „Mistrz–Uczeń”. Wyróżniono ją projekt napisania podręcznika do nauki oddechu permanentnego oraz nagrania unikatowej płyty CD z utworami, w których zastosowanie tej techniki okazuje się szczególnym walorem artystycznym. W ten sposób rozpoczęły się przygotowania do realizacji przedsięwzięcia.



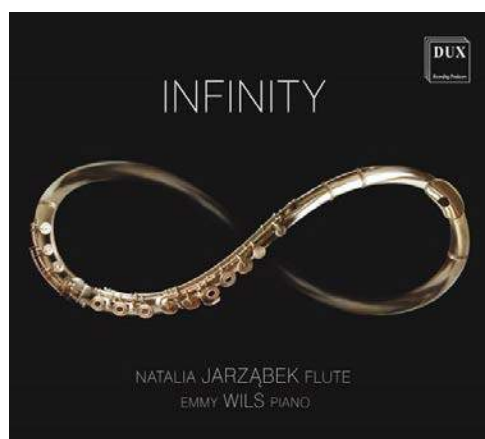
Rys. 5.1. Dyplom Nagrody „Ars Quaerendi”

Kolejnym krokiem był wybór utworów, do których wykonania niezbędne jest zastosowanie oddychania permanentnego. Ponieważ istniało w tym czasie niewiele oryginalnej literatury wykorzystującej oddech permanentny w grze na flecie, konieczne było opracowanie transkrypcji utworów takich jak *Moto perpetuo* N. Paganiniego, *Spiegel im Spiegel* A. Pärta, *Etiudy nr 2* z op. 10 i *Etiudy nr 2* z op. 25 F. Chopina. Z powodu niewystarczającej literatury oryginalnej autorka podjęła następnie współpracę z kompozytorami, co pozwoliło uzupełnić tę lukę repertuarową i wzbogacić materiał na nagrywanej płycie. Pierwsze utwory z dedykacją dla *Infinity* zostały napisane przez Marcela Chyrzyńskiego (*Haiku no. 3 for flute solo*, 2018), Dimitriego Arnautsa (*Weird Bird*, 2018) i Tima Mullemanana (*Take My Breath Away*, 2018). Wysokiej wartości artystycznej wspomnianych kompozycji dowodzi m.in. fakt, że utwór *Haiku no. 3* został wydany przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne. Utwory te stały się inspiracją do dalszych badań nad rolą oddechu permanentnego jako środka wyrazu w nowych kompozycjach, której podsumowuje i rozwija niniejsza praca doktorska.



Rys. 5.2. Okładka *Haiku no. 3*

Po skompletowaniu utworów rozpoczęły się próby z belgijską pianistką Emmy Wils. Po kilku miesiącach pracy płyta *Infinity* została nagrana w listopadzie 2018 roku w Europejskim Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego w Lusławicach, a następnie opublikowana przez DUX w 2019 roku. W związku z wydaniem płyty odbyło się również kilka koncertów promocyjnych.



Rys. 5.3. Okładka płyty *Infinity*

Kolejnym krokiem w ramach projektu było opracowanie nowatorskiej metodologii nauczania techniki oddechu permanentnego. W latach 2018–2020 autorka prowadziła lekcje oddychania permanentnego dla flecistów, aby na bazie zebranych obserwacji napisać kompleksowy podręcznik do nauki. Zajęcia pozwoliły jej na zdobycie doświadczenia w przekazywaniu wiedzy na ten temat, a także na zmierzenie się jako pedagog z trudnościami, jakie napotykają osoby zaczynające naukę techniki oddychania permanentnego. Uczestnikami zajęć były osoby o różnym stopniu zaawansowania w grze na flecie – profesjonalści (m.in. prof. Wally Hase z Universität für Musik und darstellende Kunst Wien), studenci, a nawet uczniowie szkoły średniej. Podczas pandemii wiele zajęć prowadzonych było online. Autorka nawiązała także współpracę z międzynarodową grupą kompozytorów w celu napisania etiud i krótkich utworów do zbioru dołączonego do podręcznika.

We wrześniu 2019 roku autorka rozpoczęła studia w Szkole Doktorskiej Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie. Za cel postawiła sobie nagranie płyty z utworami XX i XXI wieku, w których oddech permanentny jest istotnym elementem artystycznym i wykonawczym dzieła, oraz przygotowanie niniejszej pracy. Ponieważ zasób takich dzieł był niewielki, postanowiła nawiązać współpracę z kompozytorami i w ten sposób wypełnić lukę w repertuarze fletowym. Równolegle dążyła do opracowania autorskiej metodologii nauczania techniki oddychania permanentnego dla flecistów. Czas pandemii został przez autorkę wykorzystany na opracowanie spójnej metody opartej na własnych doświadczeniach i pracy z flecistami.

Efektom wspomnianych wyżej działań był wydany w 2020 roku podręcznik *Infinity* autorstwa Natalii Jarząbek oraz prof. Barbary Świątek-Żelaznej (w 2021 roku ukazała się jego angielska wersja).



Rys. 5.4. N. Jarząbek, B. Świątek-Żelazna, *Infinity. Circular Breathing*

Podręcznik zdobył pierwszą nagrodę w organizowanym przez National Flute Association konkursie Newly Published Music Competition w kategorii „pedagogical work” (2022).



Rys. 5.5. Dyplom nagrody Newly Published Music Competition przyznanej przez National Flute Association w kategorii „pedagogical work”

Wydanie podręcznika zaowocowało szeregiem zaproszeń do wygłoszenia przez Natalię Jarząbek wykładów, przeprowadzenia warsztatów i zagrania koncertów bazujących na projekcie *Infinity* na licznych konferencjach i festiwalach fletowych. Wśród nich znalazły się m.in.:

- wykład na temat oddychania permanentnego podczas międzynarodowej konwencji fletowej National Flute Association Flute Convention, Phoenix, 2023
- wykład i warsztaty na temat oddechu permanentnego, Mexico City, 2023,
- konferencja o technice oddechu permanentnego (wykład, warsztaty i koncert), Akademia Sztuki w Szczecinie, 2022,
- warsztaty dla studentów Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, 2021–2023,
- kursy mistrzowskie PaMus Masterclasses (wykład, warsztaty i koncert), Varaždin, Chorwacja, 2021,

- wykład i warsztaty na temat oddechu permanentnego dla studentów klasy fletu prof. Wally Hase, Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, 2020, 2022
- wykład na temat oddychania permanentnego podczas międzynarodowej konwencji fletowej National Flute Association Flute Convention, 2021 (online),
- wykład na temat oddychania permanentnego dla Flute Center of New York, 2021 (online),
- wykład na temat oddychania permanentnego dla Adams Flute Center (Holandia), 2021 (online),
- wykład na temat oddychania permanentnego dla Syrinx Music (Australia), 2021 (online),
- wykład na temat oddychania permanentnego podczas I Mistrzowskich Kursów Instrumentów Dętych – Dydnia, 2020 (online),
- wykład na temat oddechu permanentnego dla studentów klasy dr hab. Agaty Igras, Uniwersytet Muzyczny im. Fryderyka Chopina, 2020 (online),
- wykład i warsztaty na temat oddechu permanentnego oraz koncert w ramach festiwalu Festival Universitario de Flauta Transversa, UNAM, Mexico City, 22–26.07.2019,
- wykład i warsztaty na temat oddechu permanentnego oraz koncert w ramach festiwalu Alexander Arutunian International Wind Festival, Erewan, 2019.

Kolejnym krokiem – już po wydaniu podręcznika – było naukowe zgłębianie zagadnienia oddychania permanentnego w kontekście wykonania utworów prowadzące do napisania niniejszej pracy doktorskiej. Prace objęły:

- kwerendę dostępnego repertuaru na flet z wykorzystaniem oddychania permanentnego,
- nawiązanie współpracy z kompozytorami i zainspirowanie ich do napisania utworów wykorzystujących oddech permanentny w sposób, który jest ich istotnym walorem artystycznym,
- analizę wspomnianych wyżej utworów,
- zgłębienie sposobu gry na glissando headjoint i wykorzystanie główki w nagraniach niektórych utworów,
- napisanie własnego utworu *Infinity* będącego podsumowaniem wiedzy i doświadczeń autorki zdobytych podczas prowadzenia projektu *Infinity. Oddech permanentny*,
- badania nad wpływem doskonalenia techniki oddychania permanentnego na inne elementy wykonawstwa.

Uehonorowaniem działań autorki w ramach projektu *Infinity* jest fakt, że została zaproszona do reprezentowania japońskiego producenta fletów Miyazawa jako artystka tej marki, a także do zaprezentowania projektu *Infinity* podczas największej na świecie konwencji fletowej National Flute Association w Phoenix w 2023 roku.

Wymienione powyżej działania i rezultaty osiągnięte w ramach projektu *Infinity* ukazują drogę, jaką przebyła autorka – od doskonalenia własnej umiejętności oddychania permanentnego, poprzez opracowanie metodologii nauki tej techniki, aż po praktyczne jej zastosowanie w dedykowanych jej utworach. Docenienie tych działań poprzez przyznane nagrody, a także zainteresowanie projektem szerokiego grona odbiorców jest podkreśleniem niezaprzeczalnych wartości, jakie projekt *Infinity* wniósł do światowego wykonawstwa fletowego. Jego największymi atutami są: opracowanie nowatorskiej i niezwykle efektywnej metodologii oddychania permanentnego, powstanie wartościowych utworów na flet uwzględniających stosowanie tej techniki oraz udowodnienie pozytywnego wpływu nauki oddychania permanentnego na inne elementy warsztatu flecisty.

Nazwa projektu *Infinity* symbolizuje zarówno niekończące się możliwości utrzymywania dźwięku, jak również nieograniczone walory fletu jako instrumentu muzycznego. Wymienione wyżej działania są dowodem na to, że nazwa projektu wyraża również jego potencjał i możliwości rozwoju – dalsze kroki zależą tylko od motywacji i pracy autorki, którą z pewnością będzie kontynuować.

Zakończenie

Głównym celem niniejszej pracy było omówienie walorów oddychania permanentnego ze szczególnym uwzględnieniem jego roli jako środka wykonawczego.

Przybliżona historia tej techniki dowodzi jej kilkusetletniej tradycji i ugruntowanego w przeszłości zastosowania w utworach muzyki etnicznej, jazzowej, a także współczesnej muzyki klasycznej.

Poszukiwania możliwości stosowania oddechu permanentnego w muzyce klasycznej – prowadzone przez kompozytorów od 2. połowy XX wieku – zaowocowały powstaniem utworów, w których jego użycie jest wymagane i niezbędne do osiągnięcia zamierzonego wyrazu artystycznego. Zasób tych kompozycji okazał się jednak niewielki, w związku z czym jednym z nadrzędnych celów autorki niniejszej pracy stało się uzupełnienie tej luki repertuarowej, umożliwiające badanie techniki oddychania permanentnego w różnych stylach muzycznych. Efektem działań jest powstanie kilkunastu kompozycji, w których oddychanie permanentne stanowi ich ważny element. Wybrane utwory zostały nagrane jako dzieło artystyczne.

Wnioski płynące z analizy tychże utworów dowodzą ogromnej wartości techniki oddechu permanentnego. Do jej podstawowych walorów, na które wskazały badania i własna praktyka, należą:

- możliwość wykonywania długich, zróżnicowanych fraz,
- swoboda wykonawcza,
- płynność w przechodzeniu pomiędzy współczesnymi technikami gry,
- uzyskanie niekonwencjonalnych barw brzmienia,
- zwiększenie świadomości współpracy z pianistą i możliwości płynnego reagowania na inspiracje podczas wspólnej improwizacji,
- zwiększenie świadomości stosowania oddychania przeponowo-żebrowego oraz pracy poszczególnych elementów warsztatu wykonawczego.

Ogromna wartość płynąca ze stosowania oddychania permanentnego zrodziła w autorce chęć dotarcia z tą wiedzą do osób zainteresowanych nauką tej techniki. Owocem pracy jest wydany wspólnie z prof. dr h.c. Barbarą Świątek-Żelazną podręcznik *Infinity. Oddech permanentny*.

Wszystkie wspomniane wyżej działania w kompleksowy sposób omawiają technikę oddychania permanentnego podczas gry na flecie i pozostają jedynym takim przedsięwzięciem w skali światowej.

Na szczególną uwagę zasługuje również fakt, że powstałe w wyniku studiów doktoranckich utwory i podręcznik *Infinity. Oddech permanentny* na stałe wpisały się w kanon literatury fletowej, dowodząc wartości polskiej szkoły fletowej w skali międzynarodowej.

O kompozytorach

Dimitri Arnauts (*1973) – belgijski kompozytor tworzący w tradycji muzyki tonalnej i polifonicznej. Ma w dorobku symfonie, poematy symfoniczne, utwory kameralne i solowe, koncerty, muzykę elektroniczną oraz improwizacje wokalne. Komponuje także muzykę sakralną – kantaty, oratoria, oraz opracowania pasji i psalmów. Lista jego utworów zawiera około ośmiuset pozycji. Jest założycielem i dyrektorem artystycznym nowo utworzonego Clamavi Ensemble, a także wykładowcą Université Populaire d’Anderlecht w Brukseli. W 2018 roku dyrygował premierowym wykonaniem swego *Requiem Sancti Michaelis* w Duisburgu (prowincja Brabancja Flamandzka). W tym samym roku w sali BOZAR w Brukseli odbyła się premiera jego suity fortepianowej na cztery ręce *Humble Memories*. Wykonali ją Emmy Wils i Tim Mulleman na prostostrunnym instrumencie zbudowanym przez Chrisa Maene według projektu Daniela Barenboima. W latach 2018–2019 studiował dyrygenturę chóralną i orkiestrową w Oksfordzie (pod kierunkiem Jamesa Jordana i Steve’a Pilkingtona) oraz w Sherborne (z Rodolfem Saglimbenim, Denise Ham i Amy Bebbington). Uczęszczał także na prowadzony przez Rensa Machielse kurs kompozycji muzyki filmowej na Uniwersytecie Sztuki w Utrechcie. Dimitri Arnauts jest założycielem i członkiem międzynarodowego kolektywu kompozytorów Muse11.

Marcel Chyrzyński (*1971) – absolwent (dyplom z wyróżnieniem) krakowskiej Akademii Muzycznej w klasie kompozycji prof. Marka Stachowskiego w 1995 roku. Studiował także instrumentację u prof. Krzysztofa Pendereckiego oraz muzykę komputerową u prof. Marka Chołoniewskiego, a także u amerykańskich stypendystów Fulbrighta: Richarda Boulanger’a, Cindy McTee i Rodneya Oaksa. Warsztat kompozytorski doskonalił na wielu kursach kompozytorskich w kraju i za granicą, pracując pod kierunkiem takich kompozytorów, jak m.in.: Paul Patterson, Sylvano Bussotti, Claude Lefebvre, Joji Yuasa, Bogusław Schaeffer, Lidia Zielińska oraz Hanna Kulenty. W 1998 roku uzyskał tytuł doktora z zakresu kompozycji, a w 2010 – stopień doktora habilitowanego sztuk muzycznych. W latach 2014–2019 był dyrektorem Instytutu Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki. Od grudnia 2020 roku zatrudniony jest na stanowisku profesora w macierzystej uczelni. 22 lutego 2021 roku prezydent RP nadał mu tytuł profesora. Gościnnie wykładał na uczelniach w Meksyku (Universidad Nacional Autónoma de México), Republice Południowej Afryki (University of Pretoria, University of Cape Town, University of the Witwatersrand w Johannesburgu), Korei Południowej (Yeungnam University w Daegu, Inje University w Gimhae), na Słowacji (Wyższa

Szkoła Sztuk Sceniczych w Bratysławie), w Stanach Zjednoczonych (University of Southern California w Los Angeles, New York Conservatory of Music), we Włoszech (Conservatorio Statale di Musica O. Respighi w Latinie) i w Polsce (Instytut Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego), jak również podczas międzynarodowych kursów kompozytorskich w Takefu w Japonii oraz Seoul International Music Festival w Korei Płd. Członek: Związku Kompozytorów Polskich (1995), Stowarzyszenia Autorów ZAiKS (1998), Zarządu Krakowskiego Oddziału ZKP (2002), Polskiego Stowarzyszenia Muzyki Elektroakustycznej (2005). W latach 2005–2007, 2009–2011 oraz 2013–2022 członek Zarządu Głównego ZKP. Od 2014 roku jest dyrektorem generalnym i artystycznym Krakowskiego Międzynarodowego Festiwalu Kompozytorów. Od 2016 roku pełni funkcję prezesa Zarządu Związku Kompozytorów Polskich Oddziału w Krakowie. Uzyskał nagrody w wielu konkursach kompozytorskich, m.in. I nagrodę w Konkursie Młodych Kompozytorów im. Tadeusza Bairda w Warszawie (1997) za utwór *Ferragosto per tromba, pianoforte e batteria. Haiku no. 3* na flet solo otrzymało wyróżnienie w konkursie National Flute Association (Stany Zjednoczone) w kategorii Newly Published Music Competition w 2021 roku. Jego utwory wykonywane były w większości krajów europejskich oraz w Gruzji, Armenii, Iranie, Japonii, Korei Płd., Chinach, Tajlandii, Australii, Nowej Zelandii, RPA, Meksyku, Brazylii, Panamie, Stanach Zjednoczonych i Kanadzie. Kompozycje Chyrzyńskiego wydawane są przez PWM i Edition Ferrimontana, ukazały się na 21 płytach kompaktowych (DUX, ZPR Records, Acte Préalable, Instytut Sztuki, PWM-DUX, Polskie Radio, Akademia Muzyczna w Krakowie, Phasma-Music, PGMAudio, PWM Edition i Orpheus Classical) oraz prezentowane były przez TVP i koreańską KBS, a także radiofonie w Polsce, Wielkiej Brytanii, Holandii, Niemczech, Finlandii, Estonii i Australii. W macierzystej uczelni prowadzi klasę kompozycji. Jego studenci i absolwenci zdobywają nagrody w międzynarodowych konkursach kompozytorskich.

Ian Clarke (*1964) – brytyjski flecista uważany za jednego z czołowych wykonawców i kompozytorów w świecie fletu. Występował gościnnie jako solista i wykładowca na najważniejszych konwencjach i festiwalach w Brazylii, Kanadzie, Islandii, Japonii, wielu krajach europejskich oraz wielokrotnie dla British Flute Society i National Flute Association w Stanach Zjednoczonych. W 2017 roku podczas konwencji National Flute Association w Minneapolis miała miejsce premiera jego *Koncertu* na flet i smyczki. Płyta CD *Within* była jednym z najlepiej sprzedających się albumów z muzyką fletową na świecie, a wydawnictwo *Deep Blue* dotarło do pierwszej dziesiątki brytyjskiego rankingu płyt muzyki klasycznej jako pierwszy album z oryginalną muzyką fletową. Clarke prowadził kursy mistrzowskie w wielu wiodących uczelniach muzycznych,

w tym w londyńskiej Royal Academy of Music i Guildhall School of Music & Drama, nowojorskich Juilliard School i Manhattan School of Music, oraz od Brazylii po Japonię. Występował, grając w różnych gatunkach, od klasycznej opery po gościnne występy z grupą rockową Jethro Tull/Ian Anderson. Studiował również matematykę w Imperial College w Londynie, którą ukończył z wyróżnieniem. Ian Clarke jest profesorem fletu w Guildhall School of Music & Drama oraz starszym wykładowcą Higher Education Academy.

Robert Dick (*1950) – amerykański flecista, urodzony w Nowym Jorku. Rozpoczął naukę gry na flecie jako dziecko, jego najważniejszymi nauczycielami byli: Henry Zlotnik, James Pappoutsakis, Julius Baker i Thomas Nyfenger. Początkowo planował zostać muzykiem orkiestrowym, jednak z czasem zdał sobie sprawę, że powinien rozwijać się jako solista i kompozytor. Robert Dick zmienił postrzeganie brzmienia fletu, znacząco rozszerzając możliwości instrumentu i tworząc szerokie spektrum nowych barw dźwięku. Od lat 70. ubiegłego wieku w swoich kompozycjach i improwizacjach kierował się ideą, że współczesne instrumenty mogą brzmieć i wyrażać ekspresję w sposób nieograniczony, daleko wykraczający poza ich tradycyjne role odziedziczone po poprzednich epokach. Dick wywarł ogromny wpływ na rozwój fletowej sztuki wykonawczej również poprzez działania pedagogiczne, w tym liczne kursy mistrzowskie prowadzone w obu Amerykach, Europie, Australii i Azji, a także przełomowe publikacje: *The Other Flute*, *Tone Development Through Extended Techniques*, *Circular Breathing for the Flutist* oraz dwa tomy etiid *Flying Lessons*. Ważną pozycją w literaturze współczesnego wykonawstwa fletowego i stosowania techniki oddechu permanentnego jest zwłaszcza wydana w 1987 roku książka *Circular Breathing for the Flutist*, w której autor przedstawia opracowaną przez siebie metodę cyrkulacji powietrza wraz z opisem sposobu zadęcia i koniecznej koordynacji. Dick wynalazł również glissando headjoint, niestandardową główkę fletu, która pozwala fleciście osiągnąć efekty płynnych glissand na przestrzeni dużych interwałów. Obecnie Robert Dick uczy gry na flecie oraz improwizacji i muzyki kameralnej na New York University. Jest także wykładowcą City University of New York Graduate Center, gdzie uczy zarówno gry na flecie, jak i kompozycji. Za pomocą Skype’a prowadzi prywatne zajęcia pedagogiczne z flecistami z całego świata. Jego styl muzyczny to kombinacja muzyki klasycznej, elektronicznej i jazzowej. W 2014 roku National Flute Association przyznało Robertowi Dickowi nagrodę za całokształt twórczości.

Gergely Ittész (*1969) – jeden z najbardziej aktywnych i wszechstronnych flecistów węgierskiej sceny muzycznej. Znany jest jako badacz tego instrumentu i kompozytor wielu eksperymentalnych

utworów fletowych. Nie specjalizuje się wyłącznie w muzyce współczesnej, ale stara się łączyć ją z tradycją. Oprócz muzyki klasycznej i współczesnej, na jego styl kompozytorski wpłynęły również m.in. jazz i swobodna improwizacja. Ittész jest członkiem UMZE Chamber Ensemble i założycielem TeTraVERSI Flute Quartet. Występował na najważniejszych festiwalach fletowych m.in. w Chinach, Brazylii, Francji, Stanach Zjednoczonych, Wielkiej Brytanii, Niemczech. Występował z Magdaleną Kożeną, Markusem Stockhausenem, Heinzem Holligerem, Peterem Franklem, Miklósem Perényim, Zoltánem Kocsisem, Péterem Eötvösem, Dénesem Várjonem, Amadinda Percussion Group, Barnabásem Kelemenem i Kristófé Barátim, a także występował jako solista z licznymi zespołami, w tym Franz Liszt Chamber Orchestra, Austro-Hungarian Haydn Orchestra, Toronto Sinfonietta, Filharmonią Śląską, Bach Works New York, Huntsville Symphony. Ittész skomponował wiele utworów na flet, współpracując z wydawcami, takimi jak Akkord, EMB, Universal, Billaudot, Presser i Kossack. W kompozycjach stosuje współczesne techniki, zwłaszcza grę polifoniczną. W 2018 roku opublikował węgierską wersję swojej książki o metodologii gry na flecie *Flautology*. Nagrał ponad dwadzieścia płyt CD.

István Matuz (*1947) – węgierski flecista i kompozytor. Po ukończeniu Akademii Muzycznej im. Ferenc Liszta w 1970 roku był adiunktem w Wyższej Szkole Muzycznej w Brukseli do 1972 roku, gdzie uzyskał dyplom Prix Supérieur. Od 1975 roku wykładał na wydziale Akademii Muzycznej im. Ferenc Liszta w Debreczynie. W 1978 roku otrzymał w ramach stypendium IRCAM, gdzie miał prowadzić prace w dziale instrumentalnym pod kierunkiem Vinko Globokara. Matuz zdobył I nagrodę na Tenuto Festival Competition w Brukseli i II nagrodę na Międzynarodowym Konkursie Gaudeamus w Rotterdamie (1971), nagrodę specjalną Konkursu Fletowego Marii Cannals w Barcelonie (1972), III nagrodę na Międzynarodowym Konkursie Fletowym Royan International (1973). W jego repertuarze znajdują się wszystkie węgierskie kompozycje fletowe. Trzykrotnie został nagrodzony za prawykonanie współczesnych węgierskich utworów fletowych, a także za węgierskie prawykonania kilku utworów zagranicznych. Był jednym z pierwszych flecistów, który zastosował oddychanie permanentne (w 144-minutowym utworze *Voices* László Sárrego, gdzie flet brzmi nieprzerwanie).

Tim Mulleman (*1993) – belgijski kompozytor, aranżer i pianista. Mieszka w Brukseli. Naukę gry na fortepianie rozpoczął w wieku jedenastu lat. Studiował w Królewskim Konserwatorium w Brukseli (pod kierunkiem Jana Michielsa) oraz na Universität für Musik und darstellende Kunst w Wiedniu w klasie Christiane Karajevej. Jego aranżacje wykonywane były w całej Europie przez takie

zespoły, jak Antwerp Symphony Orchestra, Rotterdam Philharmonic Orchestra, Het Collectief, Weiner Ensemble, Tmesis Ensemble. Ten ostatni zespół dokonał nagrań aranżacji Mullemmana dla prestiżowej firmy Etcetera Records. Oryginalne kompozycje artysty były wykonywane przez zespoły Sturm Und Klang oraz Duo Vermeulen Verpoest. Jako kameralista występował z grupą solistów Rotterdam Philharmonic w wielu stacjach radiowych (Klara, Musiq3, BBC Radio Three) oraz tak renomowanych salach i festiwalach jak BOZAR czy Het Zuidelijk Toneel Tilburg oraz na festiwalach Klarafestival i Schiermonikoog Festival. W duecie fortepianowym z Hiu Man Chan występował na Festival of Flanders.

Zoran Novačić (*1964) – chorwacki kompozytor i dyrygent. Ukończył studia w Akademii Muzycznej Uniwersytetu w Zagrzebiu w klasie Pavle Dešpalja, który nadzorował także jego roczne studia podyplomowe. Kształcił się również w Monachium i w Wiedniu u Berislava Klobučara na stypendium Fundacji Lovro i Lilly Matačićów. Pracował jako pianista i asystent dyrygenta w Operze Chorwackiego Teatru Narodowego w Zagrzebiu, a także jako asystent dyrygenta i mistrz Chóru Chorwackiego Radia i Telewizji. Jako dyrygent współpracował z orkiestrami krajowymi i zagranicznymi, regularnie występuje także jako akompaniator śpiewaków. Laureat Dyplomu im. Milki Trniny. Obecnie jest profesorem Akademii Muzycznej w Zagrzebiu, członkiem Chorwackiego Stowarzyszenia Twórców Niezależnych, Chorwackiego Stowarzyszenia Kompozytorów i Chorwackiego Stowarzyszenia Artystów Muzycznych.

Jailton de Oliveira (*1964) – brazylijski kompozytor urodzony w Medynie (stan Minas Gerais). Uzyskał tytuł licencjata w UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas) i magistra sztuki w Universidade Federal de Goiás. Skomponował ponad dwieście utworów – tworzy muzykę chóralską, piosenki, utwory na fortepian i inne instrumenty solowe, muzykę operową i baletową, dzieła kameralne i orkiestrowe, a także muzykę elektroakustyczną. Jego kompozycje były wykonywane w Brazylii, Australii, Meksyku, Włoszech, Rosji, Argentynie, Stanach Zjednoczonych, Hiszpanii i Polsce. Brał udział w prestiżowych festiwalach, takich jak Międzynarodowy Festiwal Zimowy Campos do Jordão i Biennale Brazylijskiej Muzyki Współczesnej. Współpracuje z międzynarodowym gronem muzyków przy tworzeniu i premierach nowych utworów, głównie kameralnych. Otrzymał wiele nagród na konkursach zarówno krajowych, jak i międzynarodowych.

Adam Porębski (*1990) – absolwent Akademii Muzycznej we Wrocławiu w klasie kompozycji (Dyplom Honorowy Primus Inter Pares) oraz w klasie skrzypiec. Studia uzupełniał na kursach kompozytorskich w Apeldoorn, Rēzekne, Radziejowicach i Krakowie. W 2016 roku otrzymał

stopień doktora sztuki w dziedzinie sztuk muzycznych. Laureat międzynarodowych i ogólnopolskich konkursów kompozytorskich. Jego utwory były wykonywane w wielu krajach Europy oraz w Stanach Zjednoczonych i Australii.

Paweł Siek (*1993) – kompozytor urodzony w Lublinie. Studiował w Akademii Muzycznej w Krakowie u Wojciecha Wiłłaka i Marka Chołonińskiego, Konserwatorium w Mediolanie w klasie Alessandra Solbiati oraz University of Louisville pod kierunkiem Steve’a Rouse’a i Krzysztofa Wołka. Tworzył w studiach elektroakustycznych we Lwowie, Krakowie, Louisville i Mediolanie. Jego utwory były wykonywane w czternastu krajach. Laureat DYCE – Discovering Young Composers of Europe (2019), I nagrody w X Konkursie Kompozytorskim im. Zygmunta Mycielskiego (2019), II nagrody w Konkursie Kompozytorskim „Warszawski polonez dla Niepodległej” (2018) i Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim „Concert Etudes for Piccolo” w Denver, I i III nagrody w Konkursie Kompozytorskim im. Marka Jasińskiego w Bydgoszczy, finalista Międzynarodowego Konkursu Kompozytorskiego im. Stanisława Moniuszki na mikrooperę „12 minut dla Moniuszki” (2019). Paweł Siek jest również tłumaczem języka włoskiego, edytorem muzycznym i snowboarderem.

Pablo M. Teutli (*1992) – meksykański kompozytor młodego pokolenia, który w swoich poszukiwaniach koncentruje się na obserwacji otaczającego go społeczeństwa, aby następnie przedstawić je poprzez alegoryczne i pełne wyobraźni narracje muzyczne. Studiował kompozycję na Wydziale Muzycznym Universidad Nacional Autónoma de México, Jacobs School of Music na Uniwersytecie Indiana oraz na Uniwersytecie Kalifornijskim w Berkeley. Uczestniczył również w wielu kursach mistrzowskich pod kierunkiem znamienitych kompozytorów, takich jak Lucía Álvarez, Arturo Márquez, Ken Ueno, PQ Phan i Maria Granillo. W 2020 roku otrzymał Stypendium Młodych Twórców Narodowego Funduszu Kultury i Sztuki. Laureat kilku krajowych nagród kompozytorskich, m.in. na konkursach Salvador Contreras Composition Competition for Symphonic Orchestra (2020) oraz Arturo Márquez Composition Contest for Chamber Orchestra (2017). Do jego najważniejszych dzieł należą *El circo de las luces*, *Un beso en la herida*, *El eco de la sangre*.

Leszek Wiśniowski (pseudonim „Hefi”, *1965) – flecista, saksofonista, kompozytor, pedagog. Absolwent Wydziału Jazzu i Muzyki Rozrywkowej Akademii Muzycznej w Katowicach w klasie fletu prof. Jerzego Jarosika i studiów doktoranckich w Akademii Muzycznej w Krakowie. Obecnie prowadzi klasę „Gra na flecie w zakresie muzyki jazzowej” w Katedrze Muzyki Współczesnej, Jazzu i Perkusji Akademii Muzycznej w Krakowie. Tworzy unikatowe projekty z ikonami światowego fletu

jazzowego i awangardowego: Jamie Baum i Robertem Dickiem. Jest liderem zespołu HeFi Quartet. Koncertował i nagrywał w Europie, Azji i Ameryce.

Leszek Wojtal (*1980) – absolwent Państwowego Liceum Muzycznego im. F. Chopina w Krakowie (1999) oraz Wydziału Instrumentalnego (klasa gitary Michała Nagy) oraz Wydziału Twórczości, Edukacji i Interpretacji Muzycznej (kompozycja w klasie Marcela Chyrzyńskiego). Studiował także muzykę elektroniczną pod kierunkiem Marka Chołoniewskiego. Autor różnych form i gatunków muzycznych z przewagą utworów kameralnych, często inspirowanych problematyką kondycji psychicznej człowieka w relacji z surowym krajobrazem i klimatem górskim. Tworzy także kompozycje adresowane do dzieci i młodzieży – utwory na instrument solo, kameralne, orkiestrowe oraz chóralne. Jego kompozycje wykonywane były na licznych krajowych konkursach oraz festiwalach (m.in. Międzynarodowy Festiwal Kompozytorów Krakowskich). Jako gitarzysta wykonuje głównie muzykę XX i XXI wieku z uwzględnieniem własnych kompozycji i improwizacji. Obecnie prowadzi klasę gitary w PSM I stopnia w Gdowie. Uprawia wspinaczkę skałkową, pasjonat fotografii analogowej.

Podziękowania

Serdecznie dziękuję wszystkim, których życzliwość, pomoc i wsparcie przyczyniły się do powstania niniejszej pracy doktorskiej.

Szczególne podziękowania składam mojej Promotor, prof. dr h.c. Barbarze Świątek-Żelaznej, za nieocenioną pomoc i zaangażowanie na każdym etapie mojego rozwoju artystycznego i naukowego.

Składam wyrazy wdzięczności Kompozytorom, którzy dedykowali mi swoje utwory oraz wspierali mnie w przygotowaniu do ich prawykonań i nagrań.

Bardzo dziękuję Dominice Grzybacz, Dominice Peszko i Pawłowi Siekowi za wykonanie partii fortepianu w wybranych kompozycjach, a Pawłowi Łyżwie za nagranie i montaż płyty będącej dziełem artystycznym niniejszej pracy doktorskiej.

Gorące podziękowania składam Barbarze Skowrońskiej i Piotrowi Krasnowolskiemu za nieocenioną pomoc, zaangażowanie i cenne wskazówki podczas powstawania niniejszej pracy.

Serdecznie dziękuję Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie za umożliwienie realizacji studiów doktoranckich i wsparcie na każdym ich etapie.

Składam wyrazy wdzięczności Ministerstwu Kultury i Dziedzictwa Narodowego za przyznane stypendium Kultura w Sieci, które umożliwiło realizację nagrań wybranych utworów.

Dziękuję Dyrekcji Państwowej Szkoły Muzycznej II st. im. W. Żeleńskiego w Krakowie oraz Muzeum Sztuki i Technologii Japońskiej Manggha w Krakowie za udostępnienie sal do nagrań.

Dziękuję za nieocenione wsparcie mojej Rodziny, Narzeczonego i Przyjaciół, które dało mi wiarę we własne możliwości i motywację do napisania niniejszej pracy oraz realizacji nagrań i prawykonań utworów.

Bibliografia

Wydawnictwa zwarte

1. Campbell M., Greated C. A., Myers A., *Musical Instruments: History, Technology, and Performance of Instruments of Western Music*, Oxford University Press, Oxford 2004.
2. Dick R., *Circular Breathing for the Flutist*, Multiple Breath Music Company, New York 1987.
3. Girard A., *Aerophor. Eine Dokumentation / A Documentation*, Gesellschaft der Freunde Alter Musikinstrumente GEFAM.ch / Verlag Johannes Petri, Basel 2017.
4. *Heinz Holliger: Komponist, Oboist, Dirigent*, Landau A. (red.), Zytglogge Verlag, Bern 1996.
5. Jarząbek N., Świątek-Żelazna B., *Infinity. Oddech permanentny*, Jarmuła Music, SPMK, Kraków 2020.
6. Khteian-Keeton T., *Guide to Basque Music*, Idaho Arts Archives & Research Center, Filer Public Library, Filer 2000.
7. Lee H. H., *How to Play Dizi, the Chinese Bamboo Flute: The Advanced Skills*, Independently published, 2019.
8. Nercessian A., *The Duduk and National Identity in Armenia*, The Scarecrow Press, Inc., Lanham, Maryland, and London 2001.
9. Puchowski D., *The Concise Garland Encyclopedia of World Music*, vol. 2, Routledge, New York and London 2008.
10. Schellberg D., *Didgeridoo: Ritual Origins and Playing Techniques*, Binkey Kok Publications, Diever 1994.
11. *The Garland Encyclopedia of World Music: Southeast Asia*, Miller T. E., Williams S. (ed.), Routledge, New York and London 1998.
12. *The Kurdish Question Revisited*, Stansfield G., Shareef M. (ed.), Oxford University Press, Oxford 2017.
13. Toff N., *The Flute Book: A Complete Guide for Students and Performers*, Oxford University Press, Oxford 1996.
14. *World Music: Africa, Europe and the Middle East. The Rough Guide*, Broughton S., Ellingham M., Trillo R., Dowell V., Duane O. (ed.), Rough Guides, London 1999.

Wydawnictwa ciągłe

1. Olkiewicz G., *Ewolucja konstrukcji fletów na przestrzeni wieków*, „Flecista” 2/1995, ISSN 1234-1606.

Wydawnictwa nutowe

1. Dick R., *Flames Must not Encircle Sides. For Flute Alone*, Multiple Breath Music Company, New York 1980.
2. Ittész G., *Multiphonique Sound Poems. Works for Flute Solo*, Akkord Music Publishers, Budapest 2009.
3. Lechner K., *Drei Stücke*, w: Nicolet A., *Pro Musica Nova. Studium zum Spielen Neuer Musik*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1980.
4. Matuz I., *6 Studii per flauto solo*, Akkord Music Publishers, Budapest 1990.
5. Nicolet A., *Pro Musica Nova. Studium zum Spielen Neuer Musik*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1980.
6. Stockhausen K., *In Freundschaft*, Stockhausen-Verlag, Kürten 1985.

Wydawnictwa płytowe

1. Antonino Pasculli: *Il Paganini dell’oboe – Omar Zoboli*, CD, GALLO, 2017.
2. Jarząbek N., Wils E., *Infinity*, CD, DUX, 2019.

Źródła internetowe

1. Becher L., Gena A.W., Alsaad H., Richter B., Spahn C., Voelker C., *The spread of breathing air from wind instruments and singers using schlieren techniques* [preprint, online], dostępne w: <https://www.medrxiv.org/content/10.1101/2021.01.06.20240903v1.full.pdf>.
2. *Folk long song performance technique of Limbe performances – circular breathing*, dostępne w: UNESCO Intangible Cultural Heritage [online], <https://ich.unesco.org/en/USL/folk-long-song-performance-technique-of-limbe-performances-circular-breathing-00543>.
3. Garner B., *The Flute Embouchure*, dostępne w: „TBA Journal”, Volume 5, No. 1, Sept/Oct/Nov 2003 [online], <http://apps.texasbandmasters.org/archives/pdfs/bmr/2003-09-garner1.pdf>.

4. McPherson A. J., Philpott C. D., *Circular Breathing: Expanding Musical Possibilities for Flute Players and Composers*, dostępne w: „Journal of Music Research Online” [online], <http://www.jmro.org.au/index.php/mca2/article/download/163/49>.
5. Wikipedia, the free encyclopedia [online].

Spis przykładów nutowych

- Rys. 3.1. F. Buffardin, *Koncert fletowy e-moll* [*Konzert e-Moll / E minor*], cz. III, Peters Edition, Leipzig 2002.
- Rys. 3.2. J.S. Bach, *Sonata fletowa e-moll BWV 1034*, cz. II, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1860.
- Rys. 3.3–3.4. L. van Beethoven, *uwertura Leonora III* op. 72b [*Leonore Overture No. 3 Op. 72*], Breitkopf & Härtel, Leipzig 1862.
- Rys. 3.5. G. Briccialdi, *Il Carnevale di Venezia* op. 78, Carl Fischer Music, New York 1915.
- Rys. 3.6. A. Roussel, *Joueurs de flûte* op. 27 nr 4: *Monsieur de la Péjaudie*, Durand, Paris 1925.
- Rys. 3.7. C. Debussy, *Preludium do „Popołudnia fauna”* [*Prélude a l’après-midi d’un faune*], Edwin F. Kalmus, New York, ca. 1951.
- Rys. 3.8. N. Paganini, *Moto perpetuo* op. 11, International Music Company, New York.
- Rys. 3.9. N. Paganini, *Kaprys nr 6* op. 1 na skrzypce solo (transkrypcja na flet solo), w: N. Paganini, *24 Caprices Opus 1 for flute solo*, International Music Company, New York, b.r.
- Rys. 3.10. A. Pasculli, *Le Api* (transkrypcja na flet i fortepian), w: Jarząbek N., Świątek-Żelazna B., *Infinity. Oddech permanentny. Ćwiczenia, etudy i utwory*, Jarmuła Music, SPMK, Kraków 2020.
- Rys. 3.11. T.A. Vitali, *Chaconne g-moll*, Trieste: Smidl 1911, reprinted in New York 1930-1970; public domain.
- Rys. 3.12. A. Pärt, *Spiegel im Spiegel* (transkrypcja na flet altowy i fortepian), Universal Edition, Vienna, 1978
- Rys. 3.13. C. Franck, *Sonata A-dur* na skrzypce i fortepian (transkrypcja na flet i fortepian) [*Sonata In A major for flute and piano*], cz. II, International Music Company, New York 2015.
- Rys. 3.14. A. Chaczaturian, *Koncert skrzypcowy d-moll* (transkrypcja na flet i fortepian) [*Concerto pour flute*], cz. III, Boosey & Hawkes, London 2001.
- Rys. 4.1. K. Lechner, *Drei Stücke*, cz. III: *Kontinuum*, w: A. Nicolet, *Pro Musica Nova. Studium zum Spielen Neuer Musik*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, 1980.
- Rys. 4.2. I. Matuz, *Studium 1/974 ...L(élek)zem...*, w: *6 Studii per flauto solo*, Akkord Music Publishers, Budapest 1990.
- Rys. 4.3. K. Stockhausen, *In Freundschaft*, Stockhausen-Verlag, Kürten 1985.
- Rys. 4.4. R. Dick, *Flames Must not Encircle Sides*, Multiple Breath Music Company, New York 1980.

- Rys. 4.5. G. Ittész, *Projections*, w: *Multiphonique Sound Poems. Works for Flute Solo*, Akkord Music Publishers, Budapest, 2009.
- Rys. 4.6. I. Clarke, *The Great Train Race*, IC Music, b.m., b.r.
- Rys. 4.7–4.8 I. Yun, *Etude No. 5*, w: *Etüden für Flöte(n) solo*, Boosey & Hawkes, Berlin 1998.
- Rys. 4.9. L. Wojtal, *Z głębi pustej doliny*, materiały własne kompozytora, 2019.
- Rys. 4.10. Z. Novačić, *Fish in an Aquarium*, w: Jarząbek N., Świątek-Żelazna B., *Infinity. Oddech permanentny. Ćwiczenia, etiudy i utwory*, Jarmuła Music, SPMK, Kraków 2020.
- Rys. 4.11. D. Arnauts, *Weird Bird*, materiały własne kompozytora.
- Rys. 4.12. M. Chyrzyński, *Haiku no. 3*, PWM, Kraków 2020.
- Rys. 4.13. T. Mulleman, *Take My Breath Away*, materiały własne kompozytora.
- Rys. 4.14. I. Volante, *La Musica delle forme*, w: Jarząbek N., Świątek-Żelazna B., *Infinity. Oddech permanentny. Ćwiczenia, etiudy i utwory*, Jarmuła Music, SPMK, Kraków 2020.
- Rys. 4.15. N. Jarząbek, *Windspire*, w: Jarząbek N., Świątek-Żelazna B., *Infinity. Oddech permanentny. Ćwiczenia, etiudy i utwory*, Jarmuła Music, SPMK, Kraków 2020.
- Rys. 4.16. J. de Oliveira, *Floating Landscapes*, w: Jarząbek N., Świątek-Żelazna B., *Infinity. Oddech permanentny. Ćwiczenia, etiudy i utwory*, Jarmuła Music, SPMK, Kraków 2020.
- Rys. 4.17. A. Porębski, *FluteDiving*, w: Jarząbek N., Świątek-Żelazna B., *Infinity. Oddech permanentny. Ćwiczenia, etiudy i utwory*, Jarmuła Music, SPMK, Kraków 2020.
- Rys. 4.18. P. Siek, *385 × 40 Mpx. Luca Marenzio but wide, filtered and reversed*, w: Jarząbek N., Świątek-Żelazna B., *Infinity. Oddech permanentny. Ćwiczenia, etiudy i utwory*, Jarmuła Music, SPMK, Kraków 2020.
- Rys. 4.19. L. Wiśniowski, *Blues for N.*, w: Jarząbek N., Świątek-Żelazna B., *Infinity. Oddech permanentny. Ćwiczenia, etiudy i utwory*, Jarmuła Music, SPMK, Kraków 2020.
- Rys. 4.20–4.23. P.M. Teutli, *The wind's promise*, materiały własne kompozytora.
- Rys. 4.24. P. Siek, *Cathédrale Électronique*, materiały własne kompozytora.
- Rys. 4.25. N. Jarząbek, *Infinity*, materiały własne kompozytora.

Źródła ilustracji

Rys. 1.1. Tsevegsuren Tserenbaljir grający na mongolskim flecie limbe, ze zbiorów prywatnych T. Tserenbaljira.

Rys. 1.2. Aerofor Samuelsa, *How the Aerophor Aids Players of Brass and Wood Winds*, "The Music Trades", April 4, 1914, s. 41, https://en.wikipedia.org/wiki/Aerophor#/media/File:Aerophor_with_Woodwinds.jpg, domena publiczna.

Rys. 1.3. Antonio Pasculli, *Antonino Pasculli: Il Paganini dell'oboe – Omar Zoboli*, CD, GALLO, 2017, booklet.

Rys. 1.4. Rahsaan Roland Kirk, fot. H. Klaffs, https://pl.wikipedia.org/wiki/Rahsaan_Roland_Kirk#/media/Plik:Roland-Kirk.jpg, domena publiczna.

Rys. 1.5. Robert Dick, fot. Günter Horn, ze zbiorów prywatnych R. Dicka.

Rys. 2.1. R. Dick, *Circular Breathing for the Flutist*, Multiple Breath Music Company, New York 1987, okładka.

Rys. 2.2. N. Jarząbek, B. Świątek-Żelazna, *Infinity. Oddech permanentny*, Jarmuła Music, SPMK, Kraków 2020, okładka, archiwum własne.

Rys. 2.3. Glissando headjoint, archiwum własne.

Rys. 5.1. Dyplom Nagrody „Ars Quaerendi”, archiwum własne.

Rys. 5.2. M. Chyrzyński, *Haiku no. 3*, PWM, Kraków 2020, okładka, archiwum własne.

Rys. 5.3. Zdjęcie okładki płyty *Infinity*, DUX, 2019, archiwum własne.

Rys. 5.4. N. Jarząbek, B. Świątek-Żelazna, *Infinity. Circular Breathing*, Jarmuła Music, SPMK, Kraków 2021, okładka, archiwum własne.

Rys. 5.5. Dyplom nagrody Newly Published Music Competition przyznanej przez National Flute Association w kategorii „pedagogical work”, archiwum własne

Przypisy

-
- ¹ Khteian-Keeton T., *Guide to Basque Music*, Idaho Arts Archives & Research Center, Filer Public Library, Filer 2000, s. 73.
- ² *World Music: Africa, Europe and the Middle East. The Rough Guide*, Broughton S., Ellingham M., Trillo R., Dowell V., Duane O. (ed.), Rough Guides, London 1999, s. 190.
- ³ Puchowski D., *The Concise Garland Encyclopedia of World Music*, vol. 2, Routledge, New York and London 2008, s. 781.
- ⁴ *World Music: Africa, Europe and the Middle East. The Rough Guide*, Broughton S., Ellingham M., Trillo R., Dowell V., Duane O. (ed.), Rough Guides, London 1999, s. 148.
- ⁵ Lee H. H., *How to Play Dizi, the Chinese Bamboo Flute: The Advanced Skills*, Independently published, 2019.
- ⁶ *Folk long song performance technique of Limbe performances – circular breathing*, dostępne w: UNESCO Intangible Cultural Heritage [online], <https://ich.unesco.org/en/USL/folk-long-song-performance-technique-of-limbe-performances-circular-breathing-00543> [dostęp 30.06.2020].
- ⁷ Nercessian A., *The Duduk and National Identity in Armenia*, The Scarecrow Press, Inc., Lanham, Maryland, and London 2001, s. 45–47.
- ⁸ *The Kurdish Question Revisited*, Stansfield G., Shareef M. (ed.), Oxford University Press, Oxford 2017, s. 153.
- ⁹ *The Garland Encyclopedia of World Music: Southeast Asia*, Miller T. E., Williams S. (ed.), Routledge, New York and London 1998, s. 135.
- ¹⁰ *Didgeridoo*, dostępne w: Wikipedia, the free encyclopedia [online], <https://en.wikipedia.org/wiki/Didgeridoo> [dostęp 30.06.2020].
- ¹¹ Schellberg D., *Didgeridoo: Ritual Origins and Playing Techniques*, Binkey Kok Publications, Diever 1994, s. 75.
- ¹² *Folk long song performance technique of Limbe performances – circular breathing*, dostępne w: UNESCO Intangible Cultural Heritage [online], <https://ich.unesco.org/en/USL/folk-long-song-performance-technique-of-limbe-performances-circular-breathing-00543> [dostęp 30.06.2020].
- ¹³ Girard A., *Aerophor. Eine Dokumentation / A Documentation*, Gesellschaft der Freunde Alter Musikinstrumente GEFAM.ch / Verlag Johannes Petri, Basel 2017; Campbell M., Greated C. A., Myers A., *Musical Instruments: History, Technology, and Performance of Instruments of Western*

Music, Oxford University Press, Oxford 2004, s. 113; *Aerophor*, dostępne w: Wikipedia, the free encyclopedia [online], <https://en.wikipedia.org/wiki/Aerophor> [dostęp 30.06.2020].

¹⁴ Antonino Pasculli: *Il Paganini dell'oboe – Omar Zoboli*, CD, GALLO, 2017, booklet, tekst: L. Rosset, s. 3.

¹⁵ Heinz Holliger: *Komponist, Oboist, Dirigent*, Landau A. (red.), Zytglogge Verlag, Bern 1996.

¹⁶ Harry Carney, dostępne w: Wikipedia, the free encyclopedia [online], https://en.wikipedia.org/wiki/Harry_Carney [dostęp 30.06.2020].

¹⁷ Rahsaan Roland Kirk, dostępne w: Wikipedia, the free encyclopedia [online], https://en.wikipedia.org/wiki/Rahsaan_Roland_Kirk [dostęp 30.06.2020].

¹⁸ Toff N., *The Flute Book: A Complete Guide for Students and Performers*, Oxford University Press, Oxford 1996, s. 90.

¹⁹ McPherson A. J., Philpott C. D., *Circular Breathing: Expanding Musical Possibilities for Flute Players and Composers*, dostępne w: „Journal of Music Research Online” [online], <http://www.jmro.org.au/index.php/mca2/article/download/163/49> [dostęp 30.06.2020].

²⁰ Nicolet A., *Pro Musica Nova. Studium zum Spielen Neuer Musik*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1980.

²¹ Matuz I., *6 Studii per flauto solo*, ze wstępu kompozytora do Studium 1/974, Akkord Music Publishers, Budapest 1990.

²² Ittész G., *Multiphonique Sound Poems. Works for Flute Solo*, ze wstępu kompozytora, Akkord Music Publishers, Budapest 2009.

²³ Robert Dick, dostępne w: Wikipedia, the free encyclopedia [online], [https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Dick_\(flutist\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Dick_(flutist)) [dostęp 30.06.2020].

²⁴ Z listu Roberta Dicka do autorki (8.05.2020).

²⁵ Rozdział I został autorsko opracowany i opublikowany w rozszerzonej wersji jako rozdział I podręcznika *Infinity. Oddech permanentny* Natalii Jarząbek i Barbary Świątek-Żelaznej (wyd. Jarmuła Music, PSMK, Kraków 2020).

²⁶ Górski J., *Fizjologia wysiłku i treningu fizycznego*, PZWL, Warszawa 2019.

²⁷ Garner B., *The Flute Embouchure*, dostępne w: *TBA Journal*, Volume 5, No. 1, Sept/Oct/Nov 2003 [online], <http://apps.texasbandmasters.org/archives/pdfs/bmr/2003-09-garner1.pdf> [dostęp 23.05.2023]; Becher L., Gena A.W., Alsaad H., Richter B., Spahn C., Voelker C., *The spread of breathing air from wind instruments and singers using schlieren techniques* [preprint, online],

dostępne w: <https://www.medrxiv.org/content/10.1101/2021.01.06.20240903v1.full.pdf> [dostęp 23.05.2023].

²⁸ Dick R., *Circular Breathing for the Flutist*, Multiple Breath Music Company, New York 1987.

²⁹ Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=Sh73S0piXyA&t=2s>

³⁰ Jarząbek N., Świątek-Żelazna B., *Infinity. Oddech permanentny*, Jarmuła Music, SPMK, Kraków 2020.

³¹ Dick R., *Circular Breathing for the Flutist*, Multiple Breath Music Company, New York 1987.

³² Dick R., *Circular Breathing for the Flutist*, Multiple Breath Music Company, New York 1987.

³³ Jarząbek N., Wils E., *Infinity*, CD, DUX, booklet, tekst: N. Jarząbek, M. Negrey (red.), 2019.

³⁴ Rozdział III został autorsko opracowany i opublikowany w rozszerzonej wersji jako rozdział VI podręcznika *Infinity. Oddech permanentny* Natalii Jarząbek i Barbary Świątek-Żelaznej (wyd. Jarmuła Music, SPMK, Kraków 2020) oraz w booklecie płyty Jarząbek N., Wils E., *Infinity*, CD, DUX, 2019.

³⁵ Źródło: <https://pl.depositphotos.com/vector-images/nag%C5%82o%C5%9Bnienie-ikona.html>.

³⁶ *In Freundschaft*, dostępne w: Wikipedia, the free encyclopedia [online], https://en.wikipedia.org/wiki/In_Freundschaft [dostęp 29.05.2023].

³⁷ Źródło: <https://www.sonoloco.com/rev/stockhausen/28.html>

³⁸ Dick R., *Flames Must not Encircle Sides. For Flute Alone*, wstęp.

³⁹ Ittzés G., *Multiphonique Sound Poems. Works for Flute Sol*, wstęp.

⁴⁰ Jarząbek N., Wils E., *Infinity*, CD, DUX, 2019 (opis autorstwa Natalii Jarząbek i Macieja Negreya).

⁴¹ Jarząbek N., Wils E., *Infinity*, CD, DUX, 2019 (opis autorstwa Natalii Jarząbek i Macieja Negreya).

⁴² Rozbudowane opisy utworów *Blues for N.*, *Floating Landscapes*, *FluteDiving*, *Musica delle forme*, *Windspire*, 385 × 40 Mpx. *Luca Marenzio but wide, filtered and reversed* oraz *Fish in an aquarium* dostępne są w rozdziale VII podręcznika *Infinity. Oddech permanentny* Natalii Jarząbek i Barbary Świątek-Żelaznej (wyd. Jarmuła Music, SPMK, Kraków 2020)