

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

Oleh Malovichko

***Spektrum możliwości wykonawczych klarnetu w wybranych utworach
kompozytorów ukraińskich 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 hab. Piotr Lato

Kraków 2026

Oświadczenie promotora rozprawy doktorskiej/artystycznej 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 **15.06.2026r.** Podpis promotora **Piotr Lato**

Oświadczenie autora rozprawy doktorskiej/artystycznej pracy doktorskiej

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza rozprawa doktorska została przygotowana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora .. **prof. dr hab. Piotr Lato** 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 2022 r. poz. 2509).

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.

Wyrażam zgodę na udostępnianie niniejszej rozprawy doktorskiej na zasadach określonych w Regulaminie Biblioteki Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie.

Miejscowość, Data **15.06.2026r.** Podpis autora *Oleh Malovichko*

SPIS TREŚCI

WSTĘP	3
ROZDZIAŁ I Charakterystyka współczesnych technik wykonawczych na podstawie literatury klarnetowej XX wieku (kontekst historyczny)	5
1.1. Perspektywa zachodnioeuropejska	5
1.2. Perspektywa polska.....	8
1.3. Perspektywa wschodnioeuropejska	12
ROZDZIAŁ II Kompozytorzy i ich twórczość: Ivan Olenchik, Volodymyr Runchak i Dmytro Kyryliv	15
2.1. Ivan Olenchik.....	15
2.2. Volodymyr Runchak	16
2.3. Dmytro Kyryliv.....	17
ROZDZIAŁ III Analiza i interpretacja wybranych utworów Ivana Olenchika, Volodymyra Runchaka i Dmytro Kyryliva z perspektywy współczesnych technik wykonawczych	19
3.1. Ivan Olenchik – 20 caprices for solo clarinet	19
3.1.1. Caprice no 4 „Quarrell”	21
3.1.2. Caprice no 5 „Pictures of Gucul Life”	24
3.1.3. Caprice no 18 „Spanish Sketches”	28
3.2. Volodymyr Runchak - Anti-sonatas no 28, 29 and 53, Folk Concerto no 3	32
3.2.1. Anti-sonatas no 28, 29 and 53	32
3.2.2. Folk Concerto no 3.....	38
3.3. Dmytro Kyryliv – Extraordinary	56
Podsumowanie	63
BIBLIOGRAFIA	65

WSTĘP

Punktem wyjścia do powstania niniejszej pracy była moja wieloletnia praktyka wykonawcza oraz poszukiwanie repertuaru, który pozwalałby spojrzeć na klarnet nie tylko jako na instrument o ugruntowanej tradycji, lecz także medium, otwarte na nowe formy ekspresji artystycznej.

W trakcie działalności koncertowej często spotykałem się z twórczością współczesnych kompozytorów ukraińskich, która – mimo swojej oryginalności i wysokiej wartości artystycznej – pozostaje stosunkowo mało obecna w międzynarodowym środowisku muzycznym. Moje zainteresowanie tym repertuarem wynika również z osobistego związku z kulturą ukraińską oraz potrzeby przybliżenia jej szerszej grupie odbiorców. Ponadto Ivan Olenchik oraz Dmytro Kyryliv, dwaj z trzech kompozytorów, których twórczość stała się podstawą dla podjętych w pracy badań, mieszkali w moim rodzinnym mieście – Tarnopolu (podobnie jak ja ukończyli Ternopil Solomiya Krushelnytska Professional College of Art).

Doświadczenie bezpośredniej współpracy z kompozytorami, uczestnictwo w procesie powstawania utworów oraz konfrontacja zapisu nutowego z praktyką sceniczną stały się impulsem do pogłębionej refleksji nad współczesnymi możliwościami wykonawczymi klarnetu. Szczególnie istotne okazało się dla mnie pytanie, w jaki sposób techniki rozwijane w muzyce XX wieku funkcjonują dziś — czy nadal pełnią rolę eksperymentu brzmieniowego, czy też stają się naturalnym elementem języka muzycznego współczesnych twórców.

Niniejsza praca stanowi próbę odpowiedzi na postawione wyżej pytanie poprzez analizę i interpretację wybranych utworów Ivana Olenchika, Volodymyra Runchaka oraz Dmytra Kyryliva.

Każdy z tych kompozytorów proponuje odmienną wizję klarnetu i jego roli w dziele muzycznym: od instrumentu wirtuozowskiego, silnie zakorzenionego w tradycji europejskiej, poprzez działania o charakterze performatywnym i postmodernistycznym, aż po koncepcje intermedialne, w których muzyka współlistnieje m.in. z obrazem.

Różnorodność tych podejść pozwala ukazać szerokie spektrum współczesnych technik wykonawczych oraz zmieniającą się relację między kompozytorem a instrumentalistą, którego perspektywa odgrywa w tej pracy rolę szczególną. Analizy zostały oparte nie tylko na szczegółowym zapoznaniu się z partyturami, lecz również na doświadczeniu interpretacyjnym zdobytym podczas przygotowywania i realizacji nagrań audio oraz audio-wideo.

Proces pracy nad utworami ukazał, że współczesne techniki instrumentalne coraz częściej wykraczają poza tradycyjny sposób gry, angażując elementy teatralności, gestu scenicznego oraz znaczeń pozamuzycznych. Klarnet staje się w tym kontekście narzędziem komunikacji artystycznej

o charakterze wielowymiarowym.

Istotnym celem pracy jest także zwrócenie uwagi na twórczość kompozytorów ukraińskich jako ważny, choć nadal niedostatecznie rozpoznany element współczesnej kultury muzycznej. Mam nadzieję, że przedstawione analizy i interpretacje przyczynią się do szerszego zainteresowania tym repertuarem oraz zachęcą artystów do jego wykonywania. Ponadto omawiana literatura posiada wysokie walory edukacyjne.

Struktura pracy została podporządkowana przyjętemu celom badawczym. W pierwszym rozdziale omówiono rozwój współczesnych technik wykonawczych klarnetu w kontekście przemian muzyki XX wieku. Rozdział drugi poświęcony jest sylwetkom i estetyce twórczej analizowanych kompozytorów. Najważniejszą część pracy stanowi rozdział trzeci, w którym dokonano analizy i interpretacji wybranych utworów z perspektywy współczesnych technik wykonawczych. Pracę kończy bibliografia. Aneks do opisu dzieła artystycznego stanowią partytury utworów zarejestrowanych jako dzieło artystyczne.

Praca ta jest więc nie tylko analizą omawianych utworów z perspektywy technik wykonawczych oraz zapisem osobistego doświadczenia artystycznego, zdobytego w procesie przygotowania i realizacji nagrań, lecz także dialogu pomiędzy wykonawcą, kompozytorem i współczesnym językiem muzycznym. Jej celem jest ukazanie klarnetu jako instrumentu zdolnego do nieustannego redefiniowania własnych możliwości oraz uczestniczenia w dynamicznych przemianach muzyki XXI wieku.

ROZDZIAŁ I

Charakterystyka współczesnych technik wykonawczych na podstawie literatury klarnetowej XX wieku (kontekst historyczny)

1.1. Perspektywa zachodnioeuropejska

W drugiej połowie XX wieku nastąpiło istotne poszerzenie repertuaru klarnetowego, związane z rozwojem nowych technik wykonawczych oraz innowacyjnych rozwiązań kompozytorskich. Roger Heaton w rozdziale *Contemporary Clarinet*, zawartym w publikacji *The Cambridge Companion to the Clarinet*, wskazuje szereg utworów powstałych do połowy lat 90., które odegrały kluczową rolę w kształtowaniu współczesnego języka brzmieniowego klarnetu. Kompozycje te łączą zaawansowane techniki artykulacyjne i sonorystyczne z eksperymentalnym podejściem do notacji muzycznej.

Od lat 60. XX wieku istotnym czynnikiem rozwoju nowych technik gry na klarncie były próby ich systematyzacji. Bruno Bartolozzi opracował katalogi multifonów, chwytów mikrotonowych oraz tryli kolorystycznych¹ zbliżonych do tych opisywanych przez Witolda Szalonka. W latach 70. badania te kontynuował Giuseppe Garbarino, rozwijając bardziej precyzyjne zestawienia alternatywnych palców. Działania te umożliwiły kompozytorom świadome i konsekwentne wykorzystywanie nowych środków brzmieniowych, a także przyczyniły się do rozwoju adekwatnych systemów zapisu muzycznego.

Multifony – stanowiące jeden z kluczowych elementów współczesnej techniki klarnetowej – mogą być uzyskiwane na dwa podstawowe sposoby: poprzez modyfikację zadęcia, polegającą na zmianie układu aparatu wykonawczego i ciśnienia powietrza, lub poprzez zastosowanie specjalnych układów palcowania, często opartych na tabelach Bartolozziego i Garbarino, umożliwiających uzyskanie względnie stabilnych współbrzmień wielodźwiękowych.

W latach 60. i 70. XX wieku klarnet stał się narzędziem intensywnych poszukiwań sonorystycznych i artykulacyjnych. William O. Smith w utworze *Variants* (1963) na klarnet solo – inspirowanym *Sequenza I* Luciana Berio – stworzył swoisty katalog nowych brzmień² ujętych

¹ B. Bartolozzi, *Nowe brzmienia instrumentów dętych drewnianych*, w: „RES FACTA Nr 8”, PWM, Kraków 1977.

² Oryginalny tekst: „*Variants (UE) for solo clarinet - a veritable catalogue of new sounds in six short movements*”; w: R. Heaton, *Contemporary Clarinet*, w: „*The Cambridge Companion to the Clarinet*”, red. Colin Lawson, Cambridge, NY: Cambridge University Press, 1995, s. 166.

w sześciu częściach. Choć kompozytor nie precyzuje ich jednoznacznie, analiza partytury³ pozwala wyróżnić takie efekty, jak klikanie kłapami, tłumienie dźwięku, vibrato ćwierćtonowe, specyficzne artykulacje repetycyjne oraz mikrotonowe glissanda.

Kolejnym ważnym przykładem jest *Collage* (1973) Brunona Bartolozziego, stanowiące dalszy etap kompozytorskiego wykorzystania zestawień multifonów, opracowanych przez samego twórcę.

Do najważniejszych utworów tego okresu należy *Domaines* (1961–66) Pierre'a Bouleza. Kompozycja ta opiera się na idei mobilnej formy, w której segmenty wykonywane są w zmiennej kolejności. Boulez wykorzystuje alternatywne palcowania w celu subtelnego różnicowania barwy, a ornamentykę traktuje jako autonomiczny parametr artykulacyjno-barwowy, niezwiązany z funkcją tonalną. W przypadku tryli kluczowe znaczenie ma efekt brzmieniowy, a nie konkretna wysokość dźwięku⁴.

Począwszy od lat 70. XX wieku szczególne znaczenie zyskują kompozytorzy rozwijający techniki rozszerzone (ang. *extended techniques*)⁵ w sposób systemowy.

Helmut Lachenmann w utworze *Dal niente* (1970) na klarnet solo oraz w późniejszych kompozycjach *Accanto* (1980) i *Allegro sostenuto* (1988) wykorzystuje szeroki zakres rozszerzonych technik wykonawczych, takich jak *slap tongue*, klikanie kłapami czy wydobywanie dźwięku przy bezpośrednim kontakcie zębów ze stroikiem. *Dal niente* uznawane jest za jeden z kluczowych przykładów instrumentalnej muzyki konkretnej. Lachenmann traktuje instrument jako źródło fizycznych zjawisk dźwiękowych, a nie jedynie jako nośnik wysokości⁶. W komentarzach do partytury szczegółowo opisuje sposoby artykulacji, obejmujące m.in. ekstremalne pianissima, kontrolowane wdychanie i wydychanie powietrza oraz efekty quasi-wokalne⁷. W utworze nie występuje preparacja w sensie Cage'owskim⁸, natomiast pojawia się tzw.

³ Partytura do *Variants* Williama O. Smitha, wyd. Universal Edition [https://www.scribd.com/document/467984942/Variations-William-O-Smith, dostęp: 22.04.2026].

⁴ J. Goldman, *The Musical Language of Pierre Boulez: Writings And Compositions*, wyd. Cambridge University Press, Cambridge 2014, s. 171.

⁵ S. Acevedo, T. W. Rush, *Music Theory 21c*, „Kompozytorzy czasami proszą wykonawców o użycie instrumentów w niekonwencjonalny sposób, aby uzyskać inne barwy lub efekty dźwiękowe. Nazywa się to technikami rozszerzonymi i różni się w zależności od instrumentu.”, tłumaczenie własne z języka angielskiego, [https://tobyrush.com/book/text/twc/twc03.html, dostęp: 03.05.2026].

⁶ H. Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung*, wyd. Breitkopf & Hartel, Lipsk 1996.

⁷ Partytura do *Dal Niente* Helmuta Lachenmanna - instrukcje wykonawcze, wyd. Hans Garig Kolonia 1974/Breitkopf & Hartel 1980 [https://www.scribd.com/document/407842364/kupdf-net-lachenmann-dal-niente-pdf, dostęp: 22.04.2026].

⁸ Rozumiana jako preparacja ingerująca bezpośrednio w strukturę instrumentu, jak w fortepianie preparowanym, na który John Cage pisał sonaty.

preparacja bez użycia innych przedmiotów, polegająca na ingerencji w rezonans instrumentu, przepływ powietrza oraz mechanikę klap.

Radykalne podejście do możliwości brzmieniowych klarnetu reprezentuje Vinko Globokar. W utworze *Voix Instrumentalisée* (1973) na klarnet basowy solo bez ustnika, w którym dźwięk uzyskiwany jest poprzez dmuchanie do fajki (szyjki), co pozwala na osiągnięcie różnorodnych efektów brzmieniowych. Z kolei *Discours IV* (1974) wykorzystuje rozmontowane elementy instrumentów oraz niestandardowe sposoby ich użycia, wprowadzając skrajnie eksperymentalne podejście do materii dźwiękowej np.: używanie tylko górnej części klarnetu, do której przymocowany jest stroik od rożka angielskiego, umieszczanie w wodzie końcówki klarnetu basowego (pozbawionego czary głosowej) czy granie na klarnecie kontrabasowym bez ustnika z pomocą zadęcia puzonowego.

Jednym z najważniejszych dzieł repertuaru klarnetowego XX wieku pozostaje *Sequenza IX* (1980) Luciana Berio. Utwór opiera się na długich frazach wymagających zaawansowanej kontroli oddechu, kontrastach rejestrowych i dynamicznych oraz wykorzystaniu mikrotonowości, tryli barwowych i multifonów. W komentarzu do partytury kompozytor wskazuje na stałość wybranych wysokości dźwięku (jest ich 7)⁹ przy jednoczesnej zmienności ich barwy, co daje wrażenie pozornej stabilności. Multifony oraz niestandardowe palcowania pełnią tu funkcję strukturalną, służąc kontroli napięcia harmonicznego, a nie jedynie efektowi kolorystycznemu.

W podobnym nurcie rozwija się twórczość Denisa Smalley'a. W utworze *Clarinet Threads* (1985) na klarnet i taśmę pojawiają się multifony, efekty perkusyjne oraz wysokie alikwoty, a istotnym elementem jest integracja partii instrumentalnej z warstwą elektroakustyczną.

W kolejnej fazie rozwoju szczególnego znaczenia nabiera mikrotonowość oraz złożoność fakturalna. Brian Ferneyhough w *La chute d'Icare* (1987) łączy mikrotonowe odchylenia wysokości z ekstremalnie złożoną rytmiką i wielowarstwową strukturą, co Richard Toop określa mianem „nowej złożoności”¹⁰. Równolegle kompozytorzy tacy jak Karlheinz Stockhausen, James Dillon czy Horațiu Rădulescu rozwijają techniki rozszerzone, traktując je jako integralny element języka muzycznego.

Opisane tendencje znajdują również odzwierciedlenie w różnych nurtach estetycznych końca XX wieku. Iannis Xenakis w *Charisma* (1971) ujmuje dźwięk jako masę brzmieniową,

⁹ Centro Studi Luciano Berio (strona oficjalna) [<https://www.lucianoberio.org/nota-di-programma-op/sequenza-ix-authors-note/>, dostęp: 22.04.2026].

¹⁰ R. Toop, *Four Facets of the „New Complexity”*, „Contact”, t. 32, 1988, s. 4-8.

podporządkowaną logice sonorystycznej¹¹. Franco Donatoni w *Clair* (1980) eksponuje niestabilność wysokości poprzez multifony i mikrotonowość¹², natomiast Salvatore Sciarrino w *Let me die before I wake* (1982) rozwija estetykę „dźwięku granicznego”, opartą na kruchości i ekstremalnych dynamikach¹³. W nurcie muzyki spektralnej Gérard Grisey w *Anubis et Nout* (1983) wykorzystuje mikrotonowość jako wynik analizy widma dźwięku, czyniąc ją podstawą organizacji materiału muzycznego¹⁴.

W rezultacie opisane procesy doprowadziły do trwałej zmiany paradygmatu myślenia o klarncie – od instrumentu realizującego wysokości dźwięku do medium eksploracji złożonych zjawisk brzmieniowych. Wiele z tych technik zostało następnie zaadaptowanych przez kompozytorów ukraińskich, których twórczość stanowi przedmiot dalszej analizy w niniejszej pracy.

1.2. Perspektywa polska

Artykuł Witolda Szalonek *O niewykorzystanych walorach sonorystycznych instrumentów dętych drewnianych*¹⁵ (1968) stanowi jedno z najważniejszych opracowań w kontekście rozwoju współczesnych technik wykonawczych na instrumentach dętych drewnianych w Polsce. Kompozytor zwraca uwagę na zjawiska dźwiękowe, które dotychczas uznawane były za przypadkowe, niepożądane lub uboczne efekty gry, traktując je jako punkt wyjścia do świadomych poszukiwań sonorystycznych.

Podstawowe pytania, zadane przez autora, dotyczą trzech kluczowych kwestii:

1. Jak uzyskiwać wspomniane brzmienia w sposób świadomy, a nie przypadkowo?
2. W jakim stopniu zależą one od charakterystyki konkretnego instrumentu?
3. Jak opracować prosty i jednoznaczny system ich zapisu?

Szalonek wprowadza własne określenie nowych efektów – nazywa je **dźwiękami kombinowanymi**. Powstają w różnorodny sposób, w tym przez modyfikację zadęcia (zmianę ciśnienia powietrza czy układu ust), nietypowe, często asymetryczne kombinacje nacisku na

¹¹ I. Xenakis, *Formalized Music*, wyd. Pendragon Press, Hillsdale 1992; partytura wyd. Musique Contemporaine, Paryż 1971.

¹² B. Bartolozzi, *op. cit.*

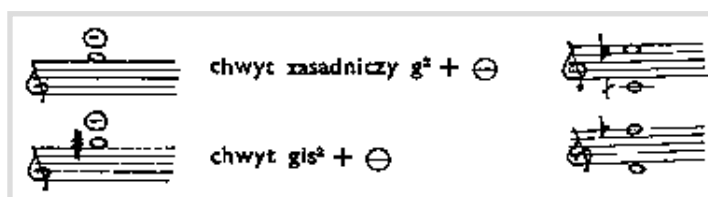
¹³ Partytura utworu, wyd. Ricordi, Milan 1982.

¹⁴ Partytura utworu, wyd. Ricordi, Milan 1990; Gerard Grisey, *Did You Say Spectral?*, „Contemporary Music Review”, t. 19 cz. I, 2000, s. 1-3; Joshua Finberg, *Spectral Music*, „Contemporary Music Review”, t. 19 cz. II, 2000, s. 1-5.

¹⁵ W. Szalonek, *O niewykorzystanych walorach sonorystycznych instrumentów dętych drewnianych*, „RES FACTA”, nr 7, PWM, Kraków 1973.

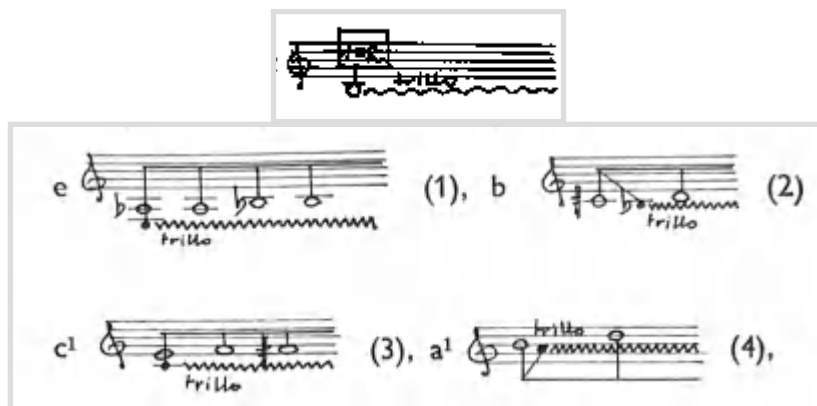
dźwięgnie i otwory, czy połączenie obu powyższych metod w celu uzyskania bardziej złożonych rezultatów brzmieniowych.

Choć artykuł dotyczy całej grupy instrumentów dętych drewnianych, szczególne miejsce zajmuje w nim klarnet. Szalonek opisuje jego możliwości brzmieniowe, posługując się określeniami odnoszącymi się do jakości dźwięku, takimi jak „bełkotanie”, miękkie falowanie, ostrość czy „perkusyjna pulsacja powietrza”. Wśród najistotniejszych zjawisk wymienia wielodźwięki, których charakter – zdaniem autora – zbliża się do brzmień elektronicznych¹⁶:



Przykład 1. Zapis dźwięków kombinowanych

Istotnym obszarem omawianych w tekście badań są także kombinowane formy trylowe, polegające na naprzemiennym stosowaniu różnych chwytów prowadzących do uzyskania tej samej wysokości dźwięku. Powoduje to niestabilność i rozszczepienie brzmienia, prowadzące do efektów o charakterze pulsacyjnym, niekiedy zbliżonym do artykulacji perkusyjnej:

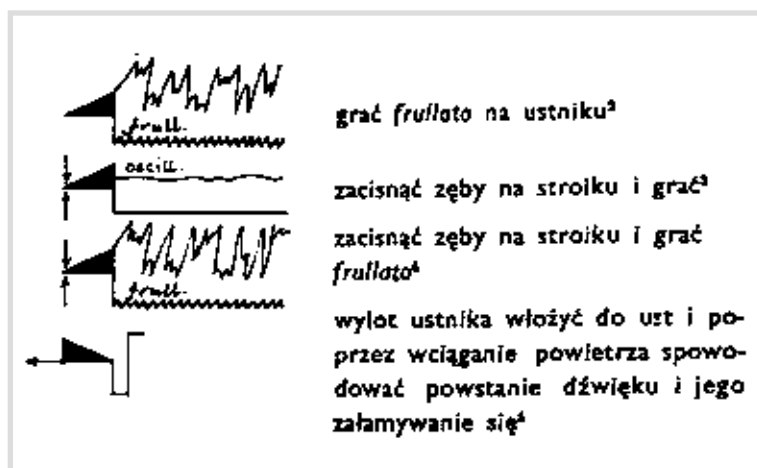


Przykład 2. Zapis tryli kombinowanych

Szalonek wskazuje na praktyczne zastosowanie omawianych technik, odwołując się m.in. do własnej kompozycji *Aarhus Music* (1970) na kwintet dęty blaszany, w której wykorzystuje koncepcję dźwięków kombinowanych, przeniesioną z praktyki instrumentów dętych drewnianych.

¹⁶ Wszystkie przykłady graficzne w niniejszym podrozdziale pochodzą z omawianego artykułu.

Kolejnym istotnym obszarem eksploracji są możliwości gry na samym ustniku do klarnetu. Kompozytor opisuje techniki obejmujące wydobywanie dźwięków prostych, glissand oraz różnorodnych efektów artykulacyjnych, rozwiniętych później w jego twórczości. Zwraca także uwagę na odmiany frullata oraz technikę bezpośredniego kontaktu zębów ze stroikiem, które – w połączeniu z tradycyjną artykulacją – prowadzą do uzyskania nowych jakości barwowych. Do bardziej nietypowych rozwiązań należy również wciąganie powietrza przez ustnik, powodujące charakterystyczne załamywanie się dźwięku:



Przykład 3. Zapis załamywanego dźwięku

Artykuł Szalonka, zarówno w wymiarze teoretycznym, jak i praktycznym, otworzył nowe perspektywy dla kompozytorów i wykonawców, ukazując nie w pełni wcześniej rozpoznany potencjał sonorystyczny instrumentów dętych drewnianych. Jego koncepcje odegrały istotną rolę w rozwoju współczesnych technik kompozytorskich i wykonawczych.

Istotnym uzupełnieniem rozważań teoretycznych są powstające obecnie kompozycje polskich twórców, prezentowane na festiwalach muzyki współczesnej, w których klarnet pełni znaczącą rolę jako nośnik nowych środków wykonawczych i sonorystycznych.

W utworach Macieja Jabłońskiego¹⁷ dostrzec można szerokie spektrum zastosowań klarnetu, szczególnie w kontekście sonorystycznym i intermedialnym. *V Concerto grosso* na klarnet kontrabasowy, marimbę i orkiestrę kameralną (2019), prezentowane m.in. na Festiwalu Prawykonania w Katowicach, eksponuje bogactwo barwowe instrumentu oraz wykorzystanie nietypowych środków wykonawczych. Z kolei *A Night in a Bedroom* na klarnet basowy i wideo oraz *Klaaarr!!!* (2022) na klarnet i *fixed media* wskazują na integrację partii instrumentalnej

¹⁷ M. Kosińska i W. Antonczyk, *Macieju Jabłoński* [<https://polmic.pl/pl/encyklopedia/osobowe/j/jablonski-maciej>, dostęp: 22.04.2026]

z warstwą wizualną i elektroakustyczną, wymagając od wykonawcy stosowania rozszerzonych technik artykulacyjnych oraz precyzyjnej synchronizacji. W utworze *Panta rhei* (2019) kompozytor w wyczuwalny sposób skupia się na niestandardowych fakturach i barwie instrumentu.

Twórczość Marcela Chyrzyńskiego¹⁸ obejmuje zarówno utwory kameralne, jak i solowe, w których klarnet funkcjonuje jako instrument o dużym potencjale ekspresyjnym. Kompozycje takie jak *In C* (1996), *Quasi Kwazi III* (1998), *Dance of Death* (2013) czy *Death in Venice* (2017) ukazują różnorodne podejścia do artykulacji i kształtowania materiału dźwiękowego. Szczególne znaczenie ma *Concerto 2000* na klarnet i orkiestrę, stanowiące podsumowanie wcześniejszych doświadczeń kompozytora w zakresie technik klarnetowych.

Paweł Malinowski w kompozycji *They Can't See You Like I Can* (2018) łączy klarnet basowy z elektroniką i warstwą wizualną. Tego rodzaju zestawienie wpisuje się w nurt intermedialny, w którym instrument traktowany jest jako element szerszej struktury audiowizualnej¹⁹.

Znaczącą rolę w rozwoju współczesnych technik wykonawczych odgrywają również kompozytorzy związani z Międzynarodowym Festiwalem Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”. W twórczości Michała Górczyńskiego klarnet kontrabasowy staje się autonomicznym instrumentem solowym, a stosowane techniki obejmują multifony, preparację, amplifikację oraz pracę na oddechu i szumach²⁰.

Krzysztof Knittel rozwija z kolei relacje między instrumentem a elektroniką, wykorzystując amplifikację, elementy performatywne oraz sonorystykę. Podobne podejście reprezentuje Cezary Duchnowski, którego utwory interaktywne opierają się na współdziałaniu wykonawcy z systemem elektronicznym, traktując mikrofon jako integralny element instrumentu (np. Projekty ElettroVoce we współpracy ze śpiewaczką operową Agatą Zubel²¹).

W kontekście najnowszej twórczości warto również wskazać utwory, powstałe w ramach projektów festiwalowych, m.in. *Pasja* na skrzypce, klarnety, perkusję i fortepian (2022) Mateusza Ryczka i *być/nie być* na skrzypce, klarnet, perkusję i fortepian (2022) Magdaleny Gorwy

¹⁸ Opis płyty CD *Marcel Chyrzyński - Utwory Kameralne*, wyd. DUX, Warszawa 2024 [<https://www.dux.pl/marcel-chyrzynski-utwory-kameralne.pdf>, dostęp: 22.04.2026]

¹⁹ Program koncertowy *Galerii Dźwięków* w ramach 33. Musica Polonica Nova [https://www.nfm.wroclaw.pl/images/Sezon_2021_2022/MPN/33_MPN_Sound_Gallery.pdf, dostęp: 22.04.2026]

²⁰ Biogram Michała Górczyńskiego z oficjalnej strony festiwalu Warszawska Jesień [<https://warszawska-jesien.art.pl/2021/program/wykonawcy/gorczynski-michal>, dostęp: 22.04.2026].

²¹ Nota o duecie ElettroVoce na oficjalnej stronie Agaty Zubel [<https://zubel.pl/zespoly/elettrovoce>, dostęp: 22.05.2026]

z programu koncertu „Pasja”, zorganizowanego w ramach festiwalu Musica Polonica Nova²², w których klarnet funkcjonuje w zespołach kameralnych o zróżnicowanej obsadzie. Zastosowanie perkusji, elementów elektroakustycznych oraz niestandardowych gestów wykonawczych wskazuje na obecność współczesnych technik wykonawczych oraz rozszerzonego rozumienia roli instrumentu.

1.3. Perspektywa wschodnioeuropejska

Rozwój współczesnych technik wykonawczych w muzyce klarnetowej Europy Wschodniej jest związany zarówno z przemianami estetycznymi drugiej połowy XX wieku, jak i z silnym połączeniem tej muzyki z tradycją kulturową i narodową. W odróżnieniu od podejścia zachodnioeuropejskiego, które często skupia się na eksperymentach brzmieniowych jako celu samym w sobie, kompozytorzy wschodnioeuropejscy częściej wykorzystują nowe techniki do podkreślenia wyrazu emocjonalnego i znaczenia utworu oraz dramaturgii.

Jak zauważa Walerij Gromczenko²³ (tłumaczenie własne):

Jednym z ważnych problemów współczesnej muzykologii jest określenie granic gatunku muzycznego. Współczesna muzyka coraz częściej łączy różne style i formy, co prowadzi do powstawania nowych typów utworów. W tej sytuacji szczególnego znaczenia nabiera sposób wykorzystania środków wyrazu, ponieważ to one w dużej mierze decydują o charakterze i tożsamości utworu.²⁴

Szczególą rolę odgrywa muzyka na instrument solowy. Choć przez długi czas była rzadziej analizowana, obecnie staje się ważnym obszarem badań i praktyki wykonawczej. Instrument solowy, w tym klarnet, traktowany jest jako samodzielne medium, zdolne do tworzenia złożonych struktur brzmieniowych i dramaturgicznych.

Warto w tym miejscu przywołać utwór Walentyny Martyniuk *Wywiad na zadany temat* (2014) na klarnet solo, oparty na melodii ukraińskiej pieśni ludowej, co wskazuje na silne związki z tradycją. Jednocześnie wykorzystuje współczesne techniki wykonawcze, takie jak łączenie trylu z frullato, multifony oraz elementy performatywne, np. użycie głosu czy gestów scenicznych. Szczególnie ważna jest tutaj rola artykulacji. Różne sposoby łączenia i oddzielania dźwięków (legato, staccato, marcato) nie pełnią jedynie funkcji technicznej, ale wpływają na charakter muzyki i budują jej dramaturgię. Z kolei wykorzystanie głosu razem z grą na instrumencie pozwala uzyskać

²² Program 33. festiwalu Musica Polonica Nova 2022 [https://doba.pl/media/files/wroclaw/2022/PROGRAM_Musica%20Polonica%20Nova_2022_21.02.pdf, dostęp: 22.04.2026].

²³ W. Gromczenko, *Specyfika stosowania środków wyrazowych w utworach na instrumenty solowe (na przykładzie „Wywiadu na zadany temat” V. Martyniuka na klarnet solo)*, „Kultura i Nowoczesność”, nr 2, 2014, s. 83–88.

²⁴ W. Gromczenko, *op. cit.*, s. 84.

efekty przypominające wielogłosowość, mimo że klarnet jest instrumentem zasadniczo jednogłosowym.

Podobne podejście można zauważyć w twórczości Volodymyra Runchaka (więcej na temat kompozytora w rozdziale drugim i trzecim), który traktuje klarnet jako instrument o rozszerzonych możliwościach ekspresyjnych. W jego utworach pojawiają się multifony, efekty oddechowe, niestandardowe artykulacje oraz elementy teatralne. Rezultatem staje się wykonanie nie tylko warstwy dźwiękowej, ale stworzenie formy dzieła scenicznego.

W szerszym kontekście Europy Wschodniej warto również wspomnieć o kompozytorach takich jak Sofia Gubajdulina, Edison Denisow czy Alfred Schnittke. W twórczości tych kompozytorów klarnet często wykorzystywany jest jako instrument o dużym potencjale ekspresyjnym. Pojawiają się tu takie środki, jak skrajne rejestry, niestabilna intonacja, mikrotonowość oraz subtelne zmiany barwy dźwięku. Techniki te nie są stosowane jedynie dla efektu, ale służą budowaniu znaczenia i wyrazu utworu.

Wartym wspomnienia jest także silne powiązanie technik wykonawczych z procesem interpretacyjnym. Jak wskazuje Ołeksandr Sionczuk (tłumaczenie własne):

Działalność wykonawcza muzyka opiera się na złożonym procesie myślenia muzycznego, obejmującym zarówno komponent emocjonalny, jak i intelektualny. Interpretacja utworu nie polega jedynie na realizacji zapisu nutowego, lecz na aktywnym przetwarzaniu materiału dźwiękowego, budowaniu jego znaczenia oraz tworzeniu indywidualnej koncepcji wykonawczej, niekiedy również modyfikując zapis w porozumieniu z kompozytorem.²⁵

Proces ten obejmuje m.in. analizę struktury utworu, rozpoznawanie relacji między jego elementami oraz budowanie własnej koncepcji wykonawczej. W przypadku klarnetu szczególnie ważne jest połączenie wyobrażenia dźwięku z jego fizycznym wykonaniem. Wymaga to od wykonawcy wysokiej sprawności technicznej, jak i świadomego podejścia do kształtowania brzmienia.

W tym ujęciu współczesne techniki wykonawcze nie są jedynie dodatkowymi efektami, ale stanowią ważną część interpretacji. Ich zastosowanie pozwala lepiej oddać charakter i sens utworu.

Podsumowując, perspektywa wschodnioeuropejska ukazuje rozwój współczesnych technik wykonawczych jako wynik złożonej interakcji między tradycją a nowoczesnością, między idiomem narodowym a uniwersalnym językiem muzyki współczesnej. Klarnet, jako instrument o wyjątkowej

²⁵ O. Sionczuk, *Myślenie muzyczne jako podstawa umiejętności artystycznych i wykonawczych muzyka dętego*, „Historia formowania się i perspektywy rozwoju muzyki dętej w kontekście kultury narodowej Ukrainy i zagranicy”, t. 8, 2016, s. 127.

elastyczności brzmieniowej, odgrywa w tym procesie szczególną rolę, umożliwiając realizację zarówno subtelnych niuansów ekspresyjnych, jak i złożonych koncepcji dramaturgicznych. Techniki rozszerzone przestają być traktowane jako efekty uboczne czy eksperymentalne dodatki, a stają się pełnoprawnym elementem języka muzycznego współczesnych kompozytorów Europy Wschodniej.

ROZDZIAŁ II

Kompozytorzy i ich twórczość: Ivan Olenchik, Volodymyr Runchak i Dmytro Kyryliv

2.1. Ivan Olenchik

Ivan Olenchik (ur. 22 maja 1952 roku w Kacperiwcach, obwód tarnopolski, Ukraina) należy do grona najwybitniejszych przedstawicieli wschodnioeuropejskiej szkoły klarnetowej drugiej połowy XX oraz początku XXI wieku. Jego działalność artystyczna obejmuje zarówno intensywną aktywność wykonawczą, jak i pedagogiczną oraz kompozytorską, co czyni go postacią szczególnie istotną w kontekście rozwoju współczesnej literatury klarnetowej.

Edukację muzyczną rozpoczął w Tarnopolu, a następnie kontynuował ją w Odeskim Państwowym Konserwatorium im. Antoniny Nieżdanowej, gdzie studiował pod kierunkiem Kostiantyna Mülberga. Wpływ tej szkoły wykonawczej widoczny jest w jego podejściu do dźwięku – szczególnie w dbałości o jakość barwy, precyzję artykulacyjną oraz kontrolę aparatu wykonawczego. Kolejnym etapem kształcenia była aspirantura w Instytucie im. Gniesinych w Moskwie, gdzie artysta pogłębił swoje kompetencje interpretacyjne i techniczne.

Już na wczesnym etapie kariery Olenchik odnosił sukcesy konkursowe, które ugruntowały jego pozycję w środowisku międzynarodowym. Zdobył nagród w Kijowie (1976), Mińsku (1979) oraz na konkursie „Praska Wiosna” (1981) świadczyło o wysokim poziomie jego warsztatu wykonawczego oraz dojrzałości interpretacyjnej.

Istotnym aspektem działalności Olenchika jest jego wkład w rozwój repertuaru klarnetowego. Jako kompozytor tworzył utwory o charakterze pedagogicznym i koncertowym, w tym kaprysy, etiudy oraz miniatury, które eksplorują możliwości techniczne instrumentu. W jego twórczości widoczna jest tendencja do łączenia tradycyjnych środków wykonawczych z elementami współczesnego języka muzycznego. Szczególne znaczenie ma tu rozwijanie możliwości artykulacyjnych, kontroli oddechu oraz pracy nad różnicowaniem barwy dźwięku.

Utwory Olenchika, choć nie należą do najbardziej radykalnych przykładów muzyki awangardowej, stanowią istotny wkład dla rozwoju techniki gry na klarnecie. Wprowadzają wykonawcę w obszar zwiększonej świadomości brzmieniowej, przygotowując grunt pod bardziej zaawansowane rozwiązania stosowane w muzyce współczesnej. W tym sensie jego twórczość pełni funkcję pomostu między tradycyjną a nowoczesną szkołą wykonawczą.

W kontekście niniejszej pracy działalność Olenchika ma szczególne znaczenie jako przykład systematycznego rozwijania idiomu klarnetowego w Europie Wschodniej, stanowiącego punkt odniesienia dla późniejszych, bardziej eksperymentalnych tendencji.

2.2. Volodymyr Runchak

Volodymyr Runchak (ur. 1960 w Łucku) jest jedną z kluczowych postaci współczesnej muzyki ukraińskiej, której twórczość w sposób szczególny wpisuje się w nurt poszukiwań nowych środków wyrazu oraz redefinicji roli wykonawcy. Jako kompozytor, dyrygent oraz instrumentalista reprezentuje model artysty wielowymiarowego, łączącego działalność twórczą z aktywnością organizacyjną i wykonawczą.

Jego edukacja muzyczna obejmuje studia w Łucku i Kijowie, a także udział w międzynarodowych kursach nowej muzyki, np. Brandenburskim Kolokwium Nowej Muzyki w Berlinie (lata 90. XX wieku, kursy mistrzowskie prowadzone przez P. Dietricha, K. Hubera, D. Schnebla i innych)²⁶. Doświadczenia te wpłynęły na ukształtowanie jego języka kompozytorskiego, który łączy elementy awangardy europejskiej z indywidualnym, często prowokacyjnym podejściem do formy i ekspresji.

Twórczość Runchaka charakteryzuje się dużą różnorodnością stylistyczną oraz konsekwentnym poszukiwaniem nowych rozwiązań brzmieniowych i formalnych. Kompozytor wykorzystuje szeroki wachlarz współczesnych technik, takich jak sonorystyka, aleatoryzm, struktury klastrowe, mikrotonowość oraz rozszerzone techniki wykonawcze. Szczególne znaczenie ma w jego muzyce aspekt performatywny – wykonawcy angażowani są w działania wykraczające poza tradycyjną grę na instrumencie, obejmujące gest, ruch sceniczny czy elementy teatralne²⁷.

W utworach z udziałem klarnetu Volodymyr Runchak konsekwentnie eksploruje jego potencjał jako instrumentu o szerokim spektrum brzmieniowym. W jego języku muzycznym istotną rolę odgrywają m.in. takie techniki, jak multifony, podwójne i potrójne staccato, oddech permanentny oraz niestandardowe wykorzystanie instrumentu, jak gra na dwóch częściach jednocześnie (szczegółowy opis zagadnienia w rozdziale trzecim). W rezultacie klarnet przestaje

²⁶ A. Mukha, *Kompozytorzy Ukrainy i diaspory ukraińskiej* [w:] *Informator. Instytut Historii Sztuki, Folkloru i Etnologii im. M. T. Rylskiego Kijów: Muzyczna Ukraina*, 2004. s. 352.

²⁷ Strona internetowa Volodymyra Runczaka: *Volodymyr Runczak, kompozytor i dyrygent* [<https://vrunchak.wixsite.com/runchak/blank-bxf6h>, dostęp: 22.04.2026].

pełnić wyłącznie funkcję źródła dźwięku, stając się medium ekspresji o wyraźnym charakterze performatywnym²⁸.

Jednocześnie w wielu kompozycjach obecne są odniesienia do folkloru oraz elementy neofolklorystyczne, które ulegają przekształceniu w kontekście współczesnego języka muzycznego. Połączenie tych dwóch tendencji – awangardowej i tradycyjnej – stanowi jedną z najważniejszych cech stylu Runchaka²⁹.

Znaczącą rolę w działalności kompozytora odgrywa także aktywność organizacyjna. Założony przez niego zespół „Nowa Muzyka w Ukrainie” oraz cykl koncertów o tej samej nazwie – stał się ważną platformą prezentacji współczesnej muzyki, umożliwiając realizację licznych prawykonań oraz integrację środowiska muzycznego Ukrainy z europejskim³⁰.

W kontekście niniejszej pracy twórczość Runchaka stanowi przykład radykalnego rozszerzenia możliwości wykonawczych klarnetu, w którym techniki instrumentalne łączą się z działaniami performatywnymi, tworząc nową jakość artystyczną³¹.

2.3. Dmytro Kyryliv

Dmytro Kyryliv (ur. 12 maja 2002 roku w Tarnopolu) reprezentuje najmłodsze pokolenie ukraińskich kompozytorów, których działalność rozwija się na styku muzyki współczesnej, technologii cyfrowych oraz kultury audiowizualnej. Jako klarnecista, kompozytor i *sound designer* łączy tradycyjne wykształcenie muzyczne z nowoczesnym podejściem do dźwięku i jego funkcji w różnych mediach.

Edukację rozpoczął w Tarnopolu, gdzie studiował zarówno kompozycję, jak i grę na klarnecie. Następnie kontynuował naukę w Wiedniu, a obecnie rozwija się w zakresie technologii muzycznych w Kanadzie. Ta wielokulturowa ścieżka edukacyjna znajduje odzwierciedlenie w jego języku muzycznym, który łączy różne tradycje i estetyki.

Twórczość Kyryliwa charakteryzuje się integracją elementów muzyki współczesnej z wpływami muzyki filmowej, elektronicznej oraz folkloru ukraińskiego. W jego utworach istotną rolę odgrywa warstwa brzmieniowa, często kształtowana przy użyciu technologii cyfrowych.

²⁸ Y. Czekan, *Volodymyr Runczak: muzyka o życiu* [w:] *Młoda Ukraina*, nr 13, 24.01.2004 [<https://www.umoloda.kiev.ua/number/105/164/3199/>, dostęp: 22.04.2026].

²⁹ O. Kushniruk, *Nowa muzyka na Ukrainie* [w:] *Ukraińska encyklopedia muzyczna*, t. 4 (N – O), red. G. Skrypnyk, Kijów 2016, s. 284–285.

³⁰ *Runchak Volodymyr Pietrowicz* [w:] oficjalna strona internetowa Narodowego Związku Kompozytorów Ukrainy [<https://composersukraine.org/index.php?id=669>, dostęp: 22.04.2026].

³¹ O. Chebotar, *Volodymyr Runchak kompozytor-antagonista* [<https://theclaquers.com/posts/13318>, dostęp: 22.04.2026].

W kontekście technik wykonawczych zauważalne jest wykorzystanie rozszerzonych środków artykulacyjnych, pracy z oddechem, efektów barwowych oraz integracji z elektroniką. Kompozytor traktuje instrument w sposób holistyczny, uwzględniając zarówno jego właściwości akustyczne, jak i możliwości przetwarzania dźwięku.

Działalność Kyryliva obejmuje również muzykę do filmów i gier komputerowych, co wpływa na jego sposób myślenia o strukturze muzycznej, dramaturgii i narracji. Jego utwory często operują kategoriami przestrzeni dźwiękowej oraz budowania napięcia, co zbliża je do praktyk elektroakustycznych.

W kontekście niniejszej pracy twórczość Kyryliva stanowi przykład najnowszych tendencji w rozwoju literatury klarnetowej, w której tradycyjne techniki wykonawcze ulegają integracji z technologią oraz nowymi formami ekspresji.

ROZDZIAŁ III

Analiza i interpretacja wybranych utworów Ivana Olenchika, Volodymyra Runchaka i Dmytro Kyryliwa z perspektywy współczesnych technik wykonawczych

3.1. Ivan Olenchik – *20 caprices for solo clarinet*

Zbiór *20 kaprysów na klarnet solo* Ivana Olenchika, wydany w 2004 roku przez moskiewskie wydawnictwo „Modern Music”, stanowi istotny wkład w rozwój współczesnej literatury klarnetowej. Kompozytor zadedykował cykl Iwanowi Mozgovento – jednemu z najbardziej znanych klarnecistów i pedagogów Europy Wschodniej drugiej połowy XX wieku.

Jak zauważa Razmik Maslov, zakres stylistyczny zawarty w cyklu jest wyjątkowo szeroki i obejmuje odniesienia do różnych epok – od estetyki baroku, poprzez klasycyzm wiedeński, aż po idiom muzyki rosyjskiej przełomu XIX i XX wieku. Jednocześnie kompozytor sięga po środki charakterystyczne dla języka współczesnego, takie jak serializm, nieregularna i zmienna organizacja metryczna oraz techniki rozszerzone, w tym multifony³².

Elementy melodii ukraińskiej, wraz z folklorystycznymi kodami różnych kultur muzycznych, stanowią podstawę poszczególnych utworów w cyklu *20 kaprysów*, który uznawany jest za jedno z najważniejszych dzieł współczesnej twórczości klarnetowej Europy Wschodniej. Cykl ten spotkał się z wysoką oceną krytyków, którzy interpretują zawarte w nim kompozycje jako dzieła o dużej wartości artystycznej i znaczeniu metaforycznym, zachowujące jednocześnie wyraźny wymiar edukacyjny. Wskazuje to na istotną przemianę roli instrumentów dętych w XX wieku – od funkcji akompaniującej do pełnoprawnej roli solowej. W procesie tym kluczowe znaczenie miały indywidualności kompozytorskie związane z instrumentami dętymi, w których twórczości gatunki solowe zyskały szczególną rangę³³.

Na tym tle cykl *20 kaprysów* Ivana Olenchika zajmuje istotne miejsce w rozwoju gatunku. Obok historycznej spuścizny określanej mianem „Paganiniego klarnetu” – włoskiego wirtuoza

³² R. Maslov, komentarz do cyklu *20 kaprysów na klarnet solo* [partytura] Wyd. Publishers Modern Music, Moskwa 2004, s. 2, tłumaczenie własne z języka angielskiego.

³³ V. Hromchenko, *Osoblyvosti vzaïemodii kompozytora ta vykonavtsia u zhanri muzyky dla instrumenta solo (na prykladi dukhovogo muzychno-vykonavskoho mystetstva*, „Kultura i suchasnist” nr 1, 2014, s. 104–110.

Ernesto Cavalliniego (1807–1874)³⁴, kaprysy Iwana Olenczyka zajmują tu ważne miejsce. Jak zauważył Walerij Gromczenko (tłumaczenie własne):

Utwory te charakteryzują się kontrastem emocjonalnym, wyraźną strukturą melodyczną oraz bogatą paletą barwowo-dynamiczną, dzięki czemu jawią się jako kompletne dzieła artystyczne, o rozwiniętym, wielopłaszczyznowym materiale dźwiękowym i jasno określonej, plastycznej wizji muzycznej.³⁵

Istotnym punktem odniesienia, a zarazem potencjalnym źródłem inspiracji dla powstania cyklu Olenchika, może być zbiór klarnetowych miniatur *Hommages* autorstwa Béli Kovácsa. Utwory te zostały opublikowane w 1994 roku, choć – jak wskazują niektóre źródła – część z nich powstała już w latach 70. XX wieku³⁶. Cykl ten miał przede wszystkim charakter pedagogiczny i funkcjonuje jako zbiór koncertowych etiud klarnetowych, w których zawarto wiele kluczowych problemów technicznych związanych z grą na instrumencie.

Na szczególną uwagę zasługuje fakt, że *Hommages* należy do nielicznych cykli tego typu w literaturze XX wieku, w którym można odnaleźć większość zagadnień, związanych z problematyką oraz techniką gry na klarnecie. Dodatkowym walorem tego zbioru jest jego stylistyczna różnorodność, wynikająca z inspiracji twórczością wybranych kompozytorów, takich jak Johann Sebastian Bach, Niccolò Paganini czy Claude Debussy. Cykl ten na stałe wpisał się w europejską literaturę klarnetową, o czym świadczą liczne wykonania koncertowe oraz nagrania fonograficzne.

Z tego względu można przypuszczać, że *Hommages* mogły stanowić dla Olenchika bezpośrednią inspirację – zarówno w zakresie stopnia trudności technicznej całego cyklu, jak i w odniesieniu do obecnej w niektórych kapryсах warstwy ilustracyjno-programowej. Podobnie jak u Kovácsa, również w twórczości Olenchika dostrzegalne są nawiązania do dorobku wybitnych kompozytorów, przy czym w jego przypadku odnoszą się one głównie do twórców Europy Wschodniej, takich jak Aleksandr Borodін, Aleksandr Dargomyżski czy Siergiej Prokofjew.

W ujęciu ogólnym język muzyczny *20 kaprysów* wykazuje zauważalne podobieństwa do cyklu Kovácsa, zwłaszcza w zakresie wirtuozerii oraz sposobu eksponowania możliwości brzmieniowych i technicznych instrumentu. Natomiast Olenchik konsekwentnie wprowadza szeroki

³⁴ Charles Neidich, *30 Caprices for clarinet by Ernesto Cavallini (the introductory item)*, wyd. Lauren Keiser, Maryland 2007. s. 72.

³⁵ V. Hromchenko, *Dukhove solo v yevropeiskii akademichnii kompozytorskii ta vykonavskii tvorchosti XX – pochatku XXI st. (tendentsii rozvytku, spetsyfika, systematyka): monohrafiia*, Kijów 2020, s. 304.

³⁶ Rachel Yoder, *The Kovacs Hommages and the new clarinet standards*, „The Clarinet”, t. 52, nr 2, wyd. ICA, marzec 2025, s. 5 [https://clarinet.insightful.design/wp-content/uploads/2025/02/VOL52N2-MARCH2025.pdf, dostęp: 22.04.2026].

wachlarz nowoczesnych możliwości ekspresyjnych klarnetu, syntetyzując tradycyjne środki (dynamikę, barwę, artykulację) z współczesnymi technikami, takimi jak: oddech permanentny, multifony, podwójne i potrójne staccato czy mikrointerwały.

Szczególnie zainteresowały mnie kaprysy nr 4, 5 i 18, poprzez wprowadzony szereg współczesnych rozwiązań wykonawczych oraz charakterystycznych problemów interpretacyjnych, które istotnie wykraczają poza ramy tradycyjnie rozumianej etiudy koncertowej.

Obecność tych elementów – łączących nowoczesne techniki wykonawcze z wyraźnie zarysowaną dramaturgią – stanowiła podstawę wyboru wskazanych kaprysów do analizy i interpretacji w niniejszej pracy, a także ich realizacji w części artystycznej.

Kaprysy nr 5 i 18 zostały napisane oryginalnie na klarnet solo. W trakcie badań, a także dzięki bezpośredniemu kontaktowi z kompozytorem – profesorem Ivanem Olenchikiem oraz profesorem Evgeniym Petrovem (jednym z najbardziej znanych klarnecistów i pedagogów Europy Wschodniej XXI wieku), dowiedziałem się, że do tych utworów opracowano również akompaniamenty fortepianowe. Otrzymałem także pozwolenie na wykorzystanie tych materiałów nutowych w swoim dziele artystycznym, mimo że nie zostały one oficjalnie wydane.

3.1.1. *Caprice no 4 „Quarrell”*

Kaprys nr 4 stanowi przykład utworu, w którym warstwa techniczna i ekspresyjna są ze sobą ściśle powiązane, a zastosowane środki wykonawcze mają bezpośrednie przełożenie na dramaturgię formy. Analiza zapisu nutowego wskazuje na świadome wykorzystanie współczesnych technik klarnetowych, takich jak mikrotonowość, glissando, zróżnicowana artykulacja oraz ekstremalne kontrasty dynamiczne i rejestrowe.

Utwór opiera się na wyraźnym przeciwstawieniu dwóch motywów muzycznych. Pierwszy z nich, realizowany w rejestrze niskim, ma charakter repetytywny i opiera się na szybkich chromatycznych figurach trzydziestodwójkowych w dynamice *ff* (*veloce, poco a poco accel.*). Wykonanie tego fragmentu wymaga zastosowania podwójnego staccata oraz zaawansowanej kontroli aparatu oddechowego. Szczególną trudność stanowi utrzymanie stabilnej intonacji w niskim rejestrze przy zwiększonym ciśnieniu powietrza, a także uzyskanie selektywnej i wyraźnej artykulacji w szybkim tempie³⁷:

³⁷ Wyd. Publishers Modern Music, Moskwa 2004, wszystkie przykłady graficzne w podrozdziałach dotyczących kaprysów Olenchika pochodzą ze wspomnianego wydania.



Przykład 4. *Kaprys nr 4 „Quarrell”*, t. 1-2

Drugi motyw, pojawiający się w odcinkach *lento*, ma odmienny charakter. Występują w nim oznaczenia ekspresyjne (*doloroso*, *dolce*, *molto vibrato*) oraz mikrointerwały (ćwierćtony). Jego wykonanie wymaga użycia alternatywnych chwytów oraz elastycznej pracy zadęcia, co umożliwia płynne przejścia między dźwiękami. Mikrotonowość nie jest tu punktowa, lecz powinna być realizowana jako ciągły ruch dźwięku – wznoszący lub opadający:



Przykład 5. *Kaprys nr 4 „Quarrell”*, t. 7-8

W nawiązaniu do tytułu utworu (*Quarrell* – „kłótnia”) motywy te występują początkowo naprzemiennie, tworząc strukturę dialogiczną o wyraźnie określonych proporcjach:

Niski	Wysoki	Niski	Wysoki	Niski	Wysoki	Niski	Wysoki	Niski
t. 1-6	t. 7-10	t. 11-14.	t. 15-18	t. 19-21	t. 22-24	t. 25-26	t. 27-30	t. 31-32

Tabela 1. Struktura dialogiczna w początkowej fazie *Kaprysu nr 4 „Quarrell”*

Od taktu 33 proporcje te ulegają zaburzeniu – motyw drugi zostaje wydłużony i przekształcony, co prowadzi do stopniowej destabilizacji wcześniejszego porządku formalnego.

Istotną rolę odgrywają tu techniki glissanda, pojawiające się m.in. od taktu 39. W kontekście zapisu oraz oznaczeń wykonawczych można je interpretować jako imitację śmiechu, co potwierdza także adnotacja kompozytora: „Performer’s stroke ‚laughter’. Very short ‚glissando’ down”³⁸. Efekt ten uzyskuje się poprzez połączenie pracy palców i elastycznego zadęcia, przy jednoczesnym zachowaniu swobody rytmicznej (*rubato*):

³⁸ Wszystkie przytoczone w pracy określenia pochodzą z partytury, wyd. Publishers Modern Music, Moskwa 2004.



Przykład 6. *Kaprys nr 4 „Quarrell”*, t. 39-40

W taktach 47–72 materiał muzyczny ulega wyraźnemu zagęszczeniu poprzez pojawienie się dużych skoków interwałowych, często przekraczających oktawę, wykonywanych w szybkim tempie i przy zmiennej dynamice.

Fragment ten jest szczególnie wymagający technicznie, gdyż wymaga dokładnej kontroli oddechu, skoordynowanej pracy palców, precyzyjnej artykulacji oraz elastycznego wykorzystania tzw. „wewnętrznego zadęcia”. Pozwala to na dokładne zmiany rejestrów bez utraty jakości brzmienia oraz zachowanie płynnego legato. Symboliczne „zwycięstwo w kłótni” przypada ostatecznie na wysoki rejestr, fermatę, glissando z vibratem w dynamice *fff* (t. 72):



Przykład 7. *Kaprys nr 4 „Quarrell”*, t. 47 i 71

Kolejne odcinki (t. 73–100) rozwijają materiał poprzez pasażowe frazy oraz dalsze różnicowanie artykulacji i dynamiki. Szczególnie istotne jest tu zachowanie ciągłości frazy mimo dużej zmienności fakturalnej.

Zakończenie utworu (t. 101–113) przynosi wyraźny kontrast brzmieniowy: niskie, ciche tryle zestawione zostają z wysokim, głośnym *frullato*. Technika ta, polegająca na wprowadzeniu drżenia języka, wzbogaca barwę dźwięku o komponent szmerowy i stanowi element kulminacyjny całej formy. Nagłe zmiany artykulacji, dynamiki i rejestru wymagają od wykonawcy pełnej kontroli aparatu wykonawczego oraz dużej precyzji:



Przykład 8. *Kaprys nr 4 „Quarrell”*, t. 102-108

W ujęciu całościowym *Kaprys nr 4* można interpretować jako proces stopniowej dezintegracji materiału muzycznego: od wyraźnego dialogu dwóch kontrastujących motywów, poprzez ich przekształcenia i nakładanie się, aż do kulminacyjnego zagęszczenia środków wykonawczych. Współczesne techniki klarnetowe nie pełnią tu jedynie funkcji sonorystycznej, lecz stanowią podstawowy środek budowania formy i ekspresji utworu.

3.1.2. *Caprice no 5 „Pictures of Gucul Life”*

Kaprys nr 5 „Pictures of Gucul Life” (Obrazy z życia Huculszczyzny) stanowi jeden z najbardziej wyrazistych przykładów stylizacji folklorystycznej w cyklu *20 kaprysów* Ivana Olenchika. Tytuł utworu odnosi się bezpośrednio do ludu Huculów, zamieszkującego pogranicze Ukrainy i Rumunii, a jego warstwa muzyczna odzwierciedla elementy charakterystyczne dla tej tradycji.

Na poziomie makro wyraża się to m.in. poprzez zastosowanie skali cygańskiej, zwłaszcza w odmianie molowej z dwiema sekundami zwiększonymi (między stopniami III–IV oraz VII–VIII), a także poprzez trzyczęściową strukturę *Thinking – Weeping – Joy* (myślenie/refleksje, płacz i zabawa/radość), która może nawiązywać do formy doiny – rumuńskiej pieśni ludowej pokrewnej ukraińskiej «dumie» / «dumki».

Utwór ten można interpretować jako przykład translacji idiomu folklorystycznego na język muzyki współczesnej. Jego dramaturgia opiera się na zestawieniu trzech kontrastujących stanów emocjonalnych, co wymaga od wykonawcy nie tylko wysokiego poziomu technicznego, ale również zdolności kształtowania zróżnicowanej barwy dźwięku.

Pierwsza część *Thinking* ma charakter swobodnej kadencji (*cadenza rubato*) i została zapisana w 18 systemach bez podziału taktowego. Jej struktura może być podzielona na trzy fazy rozwojowe (systemy 1–6, 7–13 oraz 13–18), jednak przebieg materiału ma charakter ciągły i ewolucyjny, opiera się głównie na falistych, wirtuozowskich przebiegach gamowych oraz pasażowych. Trudnym jest jednoznaczne określenie tonacji, co wzmacnia wrażenie improwizacyjności:



Przykład 9. *Kaprys nr 5 „Pictures Of Gucul Life”, cz. Thinking, t. 1*

Z perspektywy wykonawczej kluczowe znaczenie ma tu sposób prowadzenia dźwięku. Interpretacja powinna zmierzać w kierunku imitacji ludowych instrumentów dętych, takich jak *flojara* czy *sopilka*. Atak dźwięku powinien być miękki, bez wyraźnego użycia języka, co pozwala uzyskać efekt dźwięku wyłaniającego się z ciszy.

Druga część *Weeping* stanowi emocjonalne i semantyczne centrum utworu. Jej forma zbliżona jest do schematu ABA₁, co może nawiązywać do tradycji pieśniowej:

A				B (rubato)		A1		
a	b	c	d	e	e1	a1	a2	d1
t. 1-5	t. 6-10	t. 11-13	14-19	t. 20-26	t. 27-33	t. 34-36	t. 37-46	t. 47-53

Tabela 2. Rozkład formalny *Weeping*

Materiał muzyczny charakteryzuje się zmiennym metrum, obecnością fermat oraz dużą różnorodnością rytmiczną.

Kluczową rolę odgrywają tutaj mikrointerwałowe glissanda oraz vibrato, które tworzą efekt «płaczu». Zgodnie z obserwacją Walerija Gromczenki³⁹, synteza mikrochromatyki i vibrata stanowi istotny element ekspresyjny tej części:



Przykład 10. Kaprys nr 5 „Pictures Of Gucul Life”, cz. *Weeping*, t. 1-4

Interesujący jest fragment z nietypowym zapisem mordentów, w którym należy unikać mechanicznego wykonania – mordenty powinny stopniowo przyspieszać, tworząc efekt narastającego napięcia:



Przykład 11. Kaprys nr 5 *Pictures Of Gucul Life*, cz. *Weeping*, t. 33

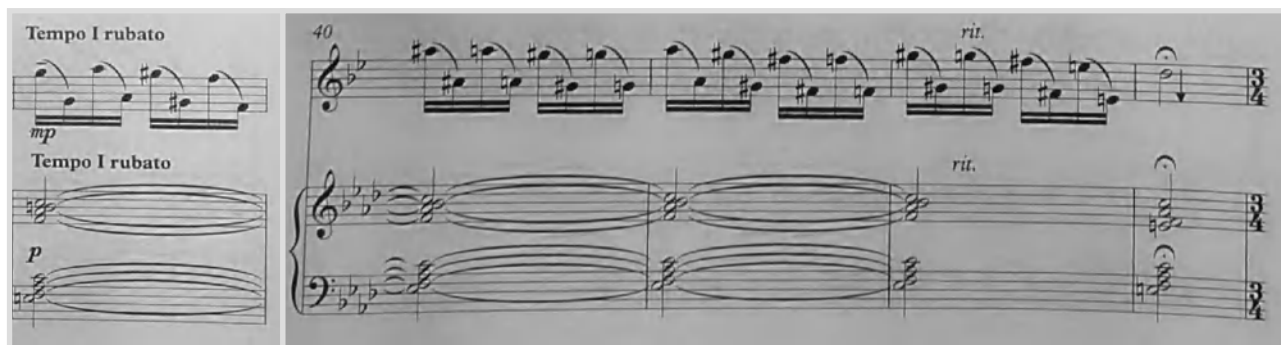
³⁹ V. Hromchenko, *Dukhove solo v yevropeiskii akademichnii kompozytorskii ta vykonavskii tvorchosti XX – pochatku XXI st. (tendentsii rozvytku, spetsyfika, systematyka)*: monohrafiia, Kijów 2020, s. 315.

W części B (wersja na klarnet solo) pojawia się charakterystyczne zalecenie wykonawcze polegające na stałym użyciu klapy H1 (z wyjątkiem dźwięku D), co prowadzi do efektu „rozstrojonego” brzmienia, imitującego instrumenty ludowe:



Przykład 12. *Kaprys nr 5 „Pictures Of Gucul Life”, cz. Weeping, t. 20-24* (wersja na klarnet solo)

W wersji z fortepianem natomiast kompozytor rozpiął melodię oktavami, co jest wymagające technicznie (manualnie). Należy szczególnie uważać na intonację, zachowując jednocześnie bardzo płynne prowadzenie frazy:



Przykład 13. *Kaprys nr 5 „Pictures Of Gucul Life”, cz. Weeping, t. 39-41* (wersja na klarnet z fortepianem)

Oktawy w głosie solowym, na tle akordów fortepianu oraz przy użyciu wciśniętego pedału, dodatkowo potęgują efekt imitacji brzmienia instrumentów ludowych (o którym mowa w przykładzie nr 17).

W dalszym przebiegu pojawia się także element aleatoryczny, polegający na dowolnej liczbie powtórzeń wskazanego fragmentu. Adnotacja kompozytora: *Number of repeats - to one's desire* – wprowadza dodatkowy aspekt improwizacyjny i wzmacnia ekspresyjny charakter części:



Przykład 14. *Kaprys nr 5 „Pictures Of Gucul Life”, cz. Weeping, t. 59-62*

Z punktu widzenia wykonawczego w części *Weeping* istotne jest uzyskanie kontrolowanej „niestabilności intonacyjnej”, poprzez subtelne operowanie zadęciem, pracą warg oraz stopniowym otwieraniem otworów rezonansowych w trakcie glissanda przy zmianach ćwierćtonowych.

Finałowe *Joy* stanowi wyraźny kontrast wobec części poprzedniej. Jej charakter jest dynamiczny, taneczny i energetyczny, zbliżony do tradycyjnej *kołomyjki*.

Muzyka utrzymana jest w szybkim tempie (*allegro con brio*) oraz zmiennym metrum (m.in. 2/4, 5/16, 9/16, 11/16), a jej faktura opiera się na niemal ciągłym ruchu szesnastkowym, często chromatycznym i rozciągającym się w różnych kierunkach. Materiał, choć zróżnicowany, wykazuje powtarzalność w obrębie cząstek formalnych (a, b, c), co uzasadnia ich wyodrębnienie:

a	b	b	c	c	a	b	b	coda
t. 1-6	t. 7-12	t. 13-18	t. 19-22	t. 23-26	t. 27-32	t. 33-38	t. 39-44	t. 45-50

Tabela 3. Rozkład formalny *Joy*

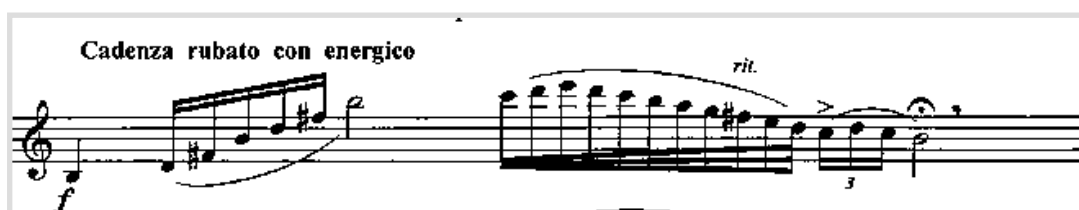
Z perspektywy wykonawczej część ta jest szczególnie wymagająca. Ograniczona liczba miejsc oddechowych, przy jednoczesnym szybkim tempie, może wymagać zastosowania techniki oddechu permanentnego.

Dodatkowe trudności obejmują: zmienne metrum i wynikającą z niego złożoną akcentację, obecność przednutek w szybkim tempie, częste zmiany dynamiki, konieczność precyzyjnej artykulacji.

Warstwa artykulacyjna odgrywa tu kluczową rolę – klarnet imituje ostre akcenty charakterystyczne dla instrumentów ludowych, takich jak skrzypce czy instrumenty perkusyjne, co wymaga doskonałej koordynacji palców i artykulacji.

3.1.3. *Caprice no 18 „Spanish Sketches”*

Struktura formalna Kaprysu nr 18 wyznaczona jest przede wszystkim przez zmienność agogiki, która organizuje przebieg utworu w wyraźnie wyodrębnione fazy. Początkowy odcinek (t. 1), zapisany bez metrum jako *cadenza rubato con energico*, ma charakter improwizacyjny i obejmuje rozbudowane pasaże gamowe oraz figuracje trzydziestodwójkowe, przerywane fermatami. Już w tym fragmencie ujawnia się istotna cecha utworu – duże kontrasty rejestrowe oraz znaczne rozdrobnienie rytmiczne:



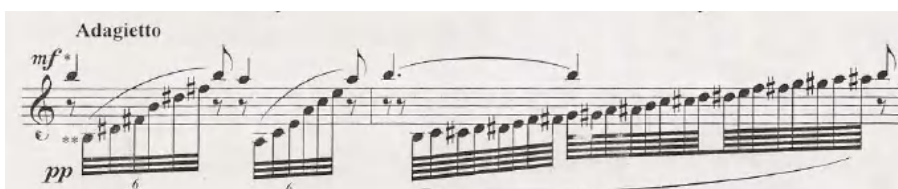
Przykład 15. *Kaprys nr 18 „Spanish Sketches”, t. 1*

Takty 7–12 (*adagio*) oparte są na wznoszących pochodach szesnastkowych w układzie sekstolowym. Wymagają one płynnego prowadzenia frazy przy jednoczesnym wyraźnym wyeksponowaniu melodii zaznaczonej akcentami:



Przykład 16. *Kaprys nr 18 „Spanish Sketches”, t. 7-8*

W odcinku *adagietto* (t. 8–15) pojawia się zmienność tempa (*ritenuto, a tempo*) oraz faktura quasi-dwugłosowa. Polega ona na naprzemiennym eksponowaniu dźwięku górnego oraz dolnej, ruchliwej linii chromatycznej w wartościach sześćdziesięcioczwórkowych:



Przykład 17. *Kaprys nr 18 „Spanish Sketches”, t. 13-14*

Z perspektywy wykonawczej fragment ten stanowi jedno z kluczowych wyzwań utworu. Iluzja dwugłosu możliwa jest jedynie poprzez bardzo szybkie zmiany rejestru oraz precyzyjne różnicowanie dynamiki między warstwą melodyczną (*mf*) a akompaniującą (*pp*). Istotną rolę odgrywa tu także akustyka przestrzeni wykonawczej – odpowiednie „wybrzmienie” dźwięku górnego pozwala zachować ciągłość linii mimo jej przerywania przez ruch dolny.

W odcinku *sostenuto* (t. 29–46) następuje wyraźne zagęszczenie rytmiczne. Z perspektywy wykonawczej istotne jest tu dążenie do imitacji idiomu gitarowego oraz elementów perkusyjnych. Artykulacja w tym fragmencie nabiera charakteru zdecydowanego, miejscami niemal perkusyjnego, co może przywołać na myśl brzmienie kastanietów lub rytm *zapateado*. Wymaga to od wykonawcy intensywnego ataku dźwięku, precyzyjnego staccata oraz zwiększonej gęstości brzmienia, przy jednoczesnym zachowaniu lekkości prowadzenia frazy:

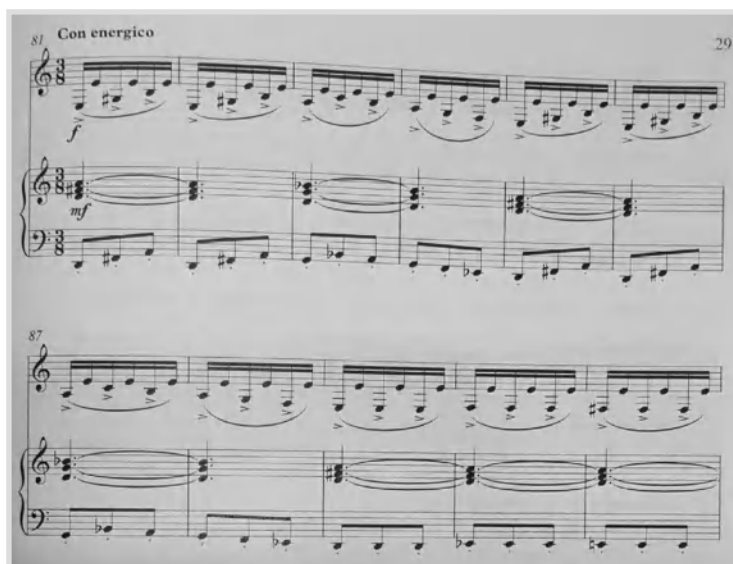


Przykład 18. *Kaprys nr 18 „Spanish Sketches”, t. 29-31*

Fragment *lento, rubato* (t. 42–57) przynosi uspokojenie faktury, natomiast w odcinku *allegretto non troppo* (t. 63–80) materiał ponownie ulega zagęszczeniu i stopniowemu przyspieszeniu, wykazując wyraźne pokrewieństwo z wcześniejszym *sostenuto*.

Kulminację stanowią takty 81–135 (*con energico*), w których pojawia się nieprzerwany ruch pasażowy w szybkim tempie, bez wyraźnych miejsc oddechowych.

Końcowy odcinek wymaga od wykonawcy zastosowania techniki oddechu permanentnego, ponieważ na przestrzeni 54 taktów brak jest naturalnych miejsc umożliwiających jego uzupełnienie bez zakłócenia ciągłości frazy:



Przykład 19. *Kaprys nr 18 „Spanish Sketches”, t. 81-91*

Podsumowując, warstwa stylistyczna utworu wyraźnie nawiązuje do idiomu muzyki hiszpańskiej. „Hiszpańskość” kaprysu realizuje się poprzez charakterystyczne środki harmoniczne (m.in. zestawienia akordów molowych i durowych w relacjach sekundowych) oraz rytmiczne. Szczególną rolę odgrywa tu rytmika triolowa oraz metra złożone (np. 6/8), przywodzące na myśl formy takie jak fandango czy bolero. Z kolei fragmenty *lento, rubato* (2/4) mogą budzić skojarzenia z habanerą.

Jednocześnie liczne pasaże i układy figuracyjne sugerują inspirację techniką gitarową, co niesie za sobą konieczność równomiernego prowadzenia dźwięku przy zachowaniu klarowności artykulacyjnej.

W ujęciu porównawczym z Kaprysem nr 5 („Obrazy z życia Huculszczyzny...”) widoczne jest odmienne podejście do materiału folklorystycznego. O ile w kaprysie „huculskim” dominuje linearny sposób prowadzenia melodii, związany z tradycją śpiewu i instrumentów pasterskich, o tyle w Kaprysie nr 18 większy nacisk położony jest na aspekt rytmiczny i fakturalny. Artykulacja ulega tu wyraźnej transformacji – z bardziej swobodnej i kantylenowej na bardziej motoryczną i akcentowaną.

Zestawienie obu utworów ukazuje szerokie możliwości imitacyjne klarnetu oraz jego zdolność do adaptacji różnych idiomów kulturowych. Instrument ten funkcjonuje tu zarówno jako nośnik tradycji dętej (w kontekście ukraińskim), jak i jako substytut instrumentów szarpanych i perkusyjnych (w idiomie hiszpańskim).

Podsumowując, *Kaprysy* Ivana Olenchika stanowią pierwszy znaczący cykl utworów na klarnet solo w twórczości tego ukraińskiego kompozytora. Wyrastają one z istniejącej tradycji (*Hommages*), jednocześnie rozszerzając ją o takie elementy współczesnego języka muzycznego jak zaawansowana chromatyka o charakterze нефункcyjnym, mikrointerwały (ćwierćtony) czy wykorzystanie multifonów.

Zastosowanie tych środków nie jest jeszcze tak rozwinięte, jak w późniejszych kompozycjach omawianych w niniejszej pracy, jednak wyraźnie wskazuje kierunek dalszego rozwoju. W kolejnych utworach pojawiają się one częściej i w bardziej zaawansowanej formie, co pozwala traktować *Kaprysy* Olenchika jako swoisty impuls dla rozwoju współczesnych technik kompozytorskich w muzyce ukraińskiej.

3.2. Volodymyr Runchak - *Anti-sonatas no 28, 29 and 53, Folk Concerto no 3*

3.2.1. *Anti-sonatas no 28, 29 and 53*

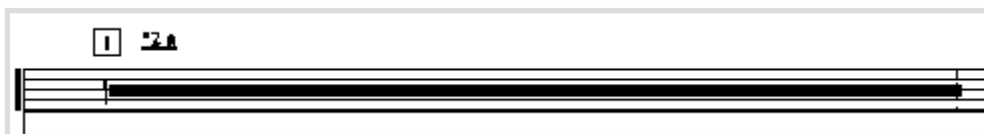
Kompozycja *Anti-sonatas No. 28, 29 and 53* na klarnet i fortepian z 2003 roku jest jednym z najbardziej charakterystycznych utworów Volodymyr Runchaka i dobrym przykładem współczesnego podejścia do formy i wykonawstwa.

Choć tytuł sugeruje, że utwór składa się z trzech części, w rzeczywistości tworzy on jedną spójną całość. Nazwa oraz numeracja mają ironiczny charakter i noszą ideę protestu – kompozytor celowo używa ich w sposób dowolny, podaje konkretne liczby trzech „antisonat” na tle braku pięćdziesięciu innych, co ma znamiona absurdu. Runchak wyraźnie zaznacza, że nie należy doszukiwać się tu klasycznych zasad budowy sonaty⁴⁰. Przeciwnie – muzyka rozwija się w sposób świadomie odchodzący od tradycyjnych schematów.

W tym sensie „antysonata” nie oznacza całkowitego odrzucenia formy w tradycyjnym znaczeniu, lecz odczytanie gatunku na nowo. Runchak traktuje gatunek jako coś elastycznego, co można przekształcać, komentować, a nawet podważać.

Według Oleksandry Czebotar *Anti-sonatas* to w istocie eksperyment z możliwościami technicznymi instrumentów, które rzekomo mają na celu sprawdzenie „wytrzymałości wykonawców” wobec nietypowości narracyjnej⁴¹.

Kompozycję otwiera fortepianowy wstęp z rytmicznymi klastrami uzupełniony dźwiękami perkusyjnymi o korpus instrumentu. Następnie pojawia się klarncista, poruszający się po scenie powoli, w sposób przypominający marsz lub procesję (oznaczone jako *2a). Moment ten pokazuje, że utwór wykracza poza tradycyjne rozumienie koncertu i wprowadza element teatru:



Przykład 20. *Anti-sonatas no 28, 29 and 53*, początek nr. 1, partia klarnetu

W legendzie utworu Runchak przewiduje możliwość dołączenia partii perkusji (ad libitum). Rozwiązanie to dodatkowo podkreśla marszowy charakter, szczególnie na początku utworu.

⁴⁰ Tłumaczenie własne z języka angielskiego. Oryginał z partytury utworu dostarczonej przez samego kompozytora: *The Music and formative logic of this piece mocks classical forms and their numbering. Even the numbering sequence in the name of the composition does not have any meaning [...]. Don't look for analogies with any classical models. The development of this piece goes in opposite logic from the classical model of a sonata.*

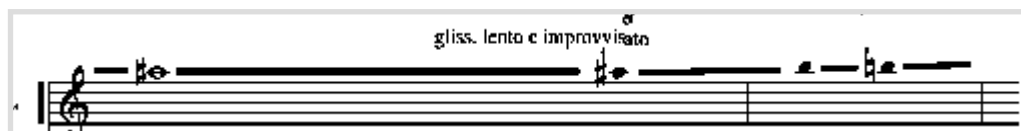
⁴¹ O. Chebotar, *op. cit.*

Jednym z najważniejszych aspektów zauważalnych w partyturze jest odejście od regularnego metrum. Fragmenty oznaczone jako *senza metro improvvisato* wymagają od klawecisty dużej swobody w prowadzeniu frazy. Oznacza to konieczność samodzielnego kształtowania czasu muzycznego oraz reagowania na pianistę, zamiast opierania się na stałym pulsie:



Przykład 21. *Anti-sonatas no 28, 29 and 53*, początek nr. 3, partia klarnetu

Fragment numeru 9 (s. 13) wymaga zastosowania oddechu permanentnego, aby zachować ciągłość frazy. Obejmuje aż 21 taktów i zawiera ćwierćtonowe glissanda, prowadzone przez górny rejestr instrumentu, co stanowi połączenie dwóch bardzo wymagających technik:

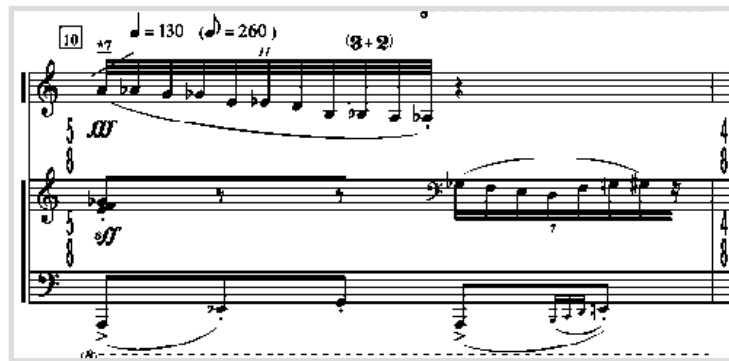


Przykład 22. *Anti-sonatas no 28, 29 and 53*, środkowy fragment nr. 9, partia klarnetu



Rysunek 1. Autorskie opracowanie wybranych chwytów używanych podczas nagrania utworu (rysunek własny)

W numerze 10 Runchak wskazuje, że partia klarnetu powinna być wykonana w bardzo szybkim tempie, uwzględniając partię lewej ręki fortepianu. Trudność wynika z zastosowania nieregularnych grup rytmicznych – jak w podanym przykładzie: 11 trzydziestodwójek (zamiast 12). Ich dopasowanie do trzech równych ósemek nie jest intuicyjne, co sprawia, że fragment ten jest wymagający pod względem precyzji rytmicznej oraz współpracy między wykonawcami:



Przykład 23. *Anti-sonatas no 28, 29 and 53*, początek nr. 9

W numerze 13 i 14 pojawia się zmienne metrum i nieregularna akcentacja. Frazy trwają po kilka taktów, a trudność polega na dopasowaniu się do nieregularnych metrów (np. 15/8, 13/8, 7/8 czy 5/8) oraz ich wewnętrznego grupowania. Dodatkowe utrudnienie stanowi oszczędna partia fortepianu, oparta na pojedynczych, punktowych akcentach harmonicznym, co utrudnia orientację rytmiczną:



Przykład 24. *Anti-sonatas no 28, 29 and 53*, takt drugi nr. 13, partia klarnetu

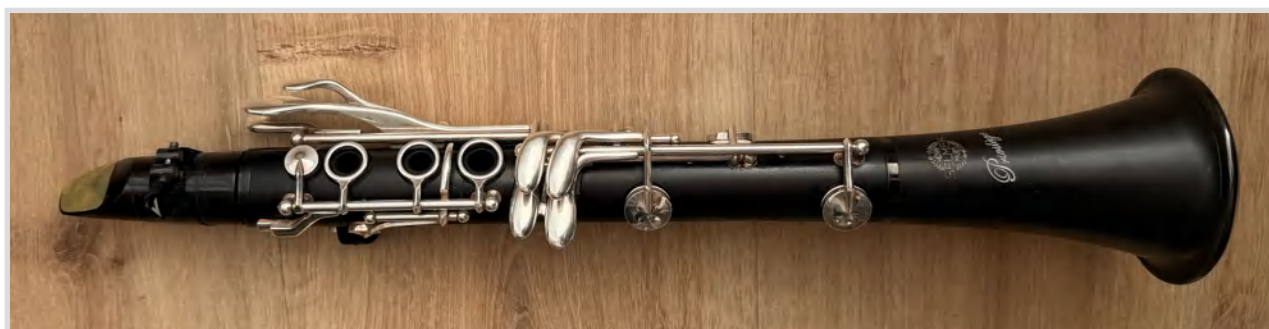
Rozszerzenie roli wykonawcy widoczne jest również w numerze 19. Klarncista i pianista rezygnują z gry na instrumentach na rzecz śpiewu który swoim charakterem budzi skojarzenia z ekspresjonistyczną techniką *Sprechgesang*, obecną m.in. w utworze *Pierrot Lunaire* op. 21 Arnolda Schönberga.

U Runchaka określona jest także stylistyka wykonania – jazzowa lub popowa, co wprowadza element lekkości, ironii i pastiszu. Kompozytor oczekuje od wykonawców nie tylko umiejętności techniczno-instrumentalnych, ale również swobody muzycznej, znajomości stylistyki rozrywkowej oraz otwartości na improwizację:



Przykład 25. *Anti-sonatas no 28, 29 and 53*, początek nr. 19, partia klarnetu

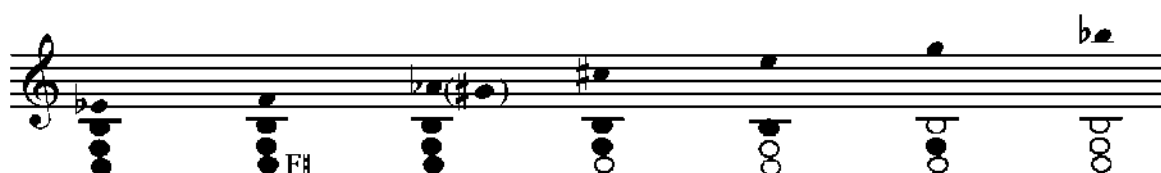
Kulminacyjnym momentem utworu jest zastosowanie nietypowej techniki, polegającej na jednoczesnej grze na dwóch częściach klarnetu. Do dolnej części instrumentu należy włożyć wcześniej przygotowany dodatkowy ustnik ze stroikiem – jak pokazano na zdjęciu poniżej:



Zdjęcie 1. Wygląd dolnej części klarnetu z zamontowanym (wcześniej przygotowanym) dodatkowym ustnikiem ze stroikiem

Kompozytor bardzo dokładnie opisuje nowe chwyt dla dolnej części klarnetu. Są one zupełnie inne i nietypowe, a płynne przechodzenie między dźwiękami – przy jednoczesnym zachowaniu legato – stanowi duże wyzwanie dla klarnecisty:

For # 23 – # 28:
the bottom part of the instrument.



Przykład 26. Chwyt do dolnej części klarnetu z legendy utworu

Górna część zachowuje standardowe palcowanie z zaznaczeniem od kompozytora (oznaczenie *24), że dla ułatwienia, niezbędne jest podparcie piątym palcem lewej ręki:



Zdjęcie 2. Sposób trzymania dolnej oraz górnej części klarnetu z podparciem za pomocą piątego palca

Opisana technika stanowi duże wyzwanie dla klarncisty – wymaga precyzyjnej koordynacji palców oraz jednoczesnej kontroli dwóch niezależnych głosów, często o różnych rytmach. Dodatkową trudność stanowi wydobywanie dźwięku przy użyciu dwóch ustników jednocześnie. Fragment ten jest bardzo wymagający oddechowo – ze względu na nieszczelność między ustnikami część powietrza ucieka, co utrudnia kontrolę oddechu i w praktyce uniemożliwia zastosowanie oddechu permanentnego:



Przykład 27. *Anti-sonatas no 28, 29 and 53*, takt trzeci w nr. 23, partia klarnetu

Z perspektywy brzmieniowej technika ta prowadzi do powstania efektu polifonicznego, natomiast w wymiarze symbolicznym podważa jednorodność instrumentu, wpisując się w ogólną strategię dekonstrukcji. Ta technika stwarza estetykę lekką, rozrywkową, a nawet komiczną (choć pozbawioną kiczu). To właśnie ona zdaje się być najbardziej rozpoznawalnym elementem całego utworu.

W numerze 28 wykonawcy mają wybór co do ilości powtórzeń, co stanowi połączenie elementu performatywnego z aleatorycznym:

Przykład 28. *Anti-sonatas no 28, 29 and 53*, nr 23

Utwór kończy się ostentacyjnym zejściem wykonawców ze sceny. Tanecznym ruchom klarncisty oraz jego improwizacji na dwóch częściach instrumentu towarzyszy rytmiczne klaskanie pianisty, a całość – wraz z improwizacją perkusisty – utrzymana jest w stylizacji jazzowej.

Z perspektywy wykonawczej *Anti-sonatas No. 28, 29 and 53* stawiają przed klarncistą wiele wyzwań wykraczających poza tradycyjne podejście do gry. Obejmują one nie tylko zaawansowane techniki instrumentalne, ale także elementy performatywne, improwizacyjne i interpretacyjne. Kluczowa jest umiejętność połączenia tych wszystkich aspektów w spójną koncepcję wykonawczą, zgodną z ideą „antygatunku”.

Podsumowując, utwór ten pokazuje jak bardzo można poszerzyć możliwości wykonawcze klarnetu. Instrument przestaje być jedynie źródłem dźwięku, a staje się narzędziem do wyrażania ruchu, gestu i znaczenia. W tym sensie *Anti-sonatas* wpisują się w nurt muzyki współczesnej, w której granice między grą, interpretacją i performansem się zacierają, a rola wykonawcy staje się znacznie większa.

3.2.2. *Folk Concerto no 3*

Utwór powstał w roku 2024 i został napisany na klarnet, perkusję i fortepian specjalnie dla mnie⁴², co stanowi kontynuację współpracy z kompozytorem. Składa się z trzech części, z których każda nawiązuje do jednego z gatunków ukraińskiego folkloru – „Arkan”, „Duma”, „Hopak”. Koncert wpisuje się w szeroki nurt utworów o charakterze neofolklorystycznym w twórczości kompozytora, wyraźnie ukazując związek jego języka muzycznego z tradycją i zbiorową kulturą muzyczną. Warto również wspomnieć o *Czterech aranżacjach wołyńskich pieśni ludowych* na chór bez akompaniamentu (1983), *Wariacjach na temat ludowy* na fortepian (1983), *Suicie nr 2 „Ukraińskiej”* (1980–87) na akordeon, *Trzech utworach ludowych* na bajan (2003) itd. W tej serii wyróżniają się trzy koncerty ludowe: *nr 1 „Śpiewy i pieśni”* na teksty ludowe na sopran, baryton, wybrane instrumenty smyczkowe i dęte (1989); *nr 2 „O tym, jak Kozacy napisali list do sułtana”* na lektora i kwartet perkusyjny, *nr 3* na klarnet, perkusję i fortepian, który stał się podstawą „etnicznego modernizmu”⁴³ Runchaka, w którym „zmodernizowana projekcja percepcji kompozytora [...] to nie tylko połączenie archaiczności ludowej z awangardą muzyczną, ale także perspektywa odzwierciedlająca intensywne refleksje nad odwiecznymi pytaniami o duchową egzystencję współczesnego człowieka”⁴⁴.

Etniczne nazwy części mają w koncercie szczególne znaczenie, przede wszystkim ze względu na stałe elementy gatunkowe, spośród których pierwsza i trzecia znajdują odzwierciedlenie w rytualnych tańcach męskich – „Arkan” i „Hopak”, a część środkowa ma charakter pieśniowy – „Duma”.

W *Folk Concerto no 3* Volodymyr Runchak wykorzystuje charakterystyczne rytmy, przyspieszenie tempa ze zmianami metrycznymi, aleatoryczne zestawienia struktur modalno-alteracyjnych (których rdzeniem jest powtarzająca się formuła chromatyczno-ćwierćtonowa na początku utworu), integrując intonację ludową ze współczesnym językiem muzycznym.

⁴² Wskazuje na to dedykacja uwzględniona w partyturze.

⁴³ D. Kuźelew, *Twórczość ukraińskich kompozytorów drugiej połowy XX – początku XXI wieku*: monografia, wyd. SPOŁOM, Lwów 2023, s. 258.

⁴⁴ D. Kuźelew, *op. cit.*

Cz. I *Arkan*

W pierwszej części *Folk Concerto nr 3* Volodymyr Runczak sięga po stylistykę gatunku arkanów. Arkan należy do archaicznych tańców rytualnych tradycji huculskiej w Karpatach i stanowi sakralizowaną formę męskiej inicjacji. Wskazany model choreograficzny opiera się na zamkniętym ruchu okrężnym, który jest postrzegany jako znak zbiorowej jedności społeczności i personifikacja energii słonecznej. W kulturze tradycyjnej udział w wykonaniu Arkana miał charakter rytualnego aktu przejścia: poprzez niego młody mężczyzna był włączany do wspólnoty dorosłych mężczyzn, co dawało prawo do noszenia etnicznych atrybutów wojskowych. Rytmiczna organizacja tańca kształtowana jest w zmiennym metrum 2/4, 2/8, 1/4, co przyczynia się do stopniowego wzrostu tempa. Taka dynamika sprzyja kształtowaniu szczególnego stanu psychofizycznego, bliskiego rytualnemu transowi, a jednocześnie służy jako środek demonstracji wytrzymałości, siły i zbiorowej spójności męskiego prymatu⁴⁵. W muzyce ukraińskiej gatunek arkanów wykorzystywany jest w takich znanych dziełach, jak m.in. *Tryptyk huculski* oparty na muzyce do filmu *Cienie zapomnianych przodków* Myrosława Skoryka, balet *Chustka Dowbusza* Anatola Kosa-Anatolskiego, czy opera chóralna *Złoty kamień da słońce* Hanny Hawrylec, *Suita huculska* na bajan Volodymyra Zubyckiego.

Na tle fortepianowego ostinato (dźwięk *b*), utrzymanego w charakterystycznym synkopowanym i punktowanym rytmie, następują dwie rozbudowane linie melodyczne klarnetu, wykonywane za pomocą jednej z najbardziej zaawansowanych technik gry na instrumencie, polegającej na jednoczesnym graniu i śpiewaniu dwóch niezależnych linii melodycznych. Każda z nich posiada odrębną strukturę rytmiczną oraz wysokości dźwięków (przede wszystkim wyodrębniona jest barwa skali huculskiej), co znacząco komplikuje proces wykonawczy. Realizacja tego typu faktury wymaga od klawecisty kontroli aparatu oddechowego, w szczególności precyzyjnego zarządzania zadęciem oraz przepływem powietrza, a dodatkową trudność stanowi konieczność wyrównania poziomu głośności obu głosów, tak aby zachować ich czytelność i równowagę brzmieniową⁴⁶:

⁴⁵ „[...] Uczestnicy rytuału zaczęli się powoli i ciężko kołysać: prawo-lewo, prawo-lewo. W końcu krąg «oderwał się» od ziemi i zaczął się obracać. Narodził się sam taniec. Ruchy w kręgu wymagały synchronizacji, poczucia wzajemnego istnienia. Czy były takie same, jak widzimy we współczesnych arkanach? Ale najwyraźniej miały pewne znaczenie, były językiem zrozumiałym dla Słońca, Ognia, Ziemi, Wiatru. Krąg wirował, ruchy stawały się coraz bardziej namiętne, tupot stóp przenosił się ku górom, wibracje sięgały jakby głębin Ziemi. Szybciej, szybciej, szybciej, więcej, więcej... Szkoda, że żaden z badaczy nie wskazuje, jaki gest, jaki moment był punktem ekstazy, który pozwolił energii w końcu wybuchnąć, a krąg opadł, rozpadł się, «uspokoił». Najwyraźniej tylko sami tancerze bezbłędnie wyczuli moment zjednoczenia z bogami”, tłumaczenie własne z języka ukraińskiego, *Arkan. Współczesne słowniki* [<https://wiki.kubg.edu.ua/%D0%90%D1%80%D0%BA%D0%B0%D0%BD>, dostęp: 30.04.2026].

⁴⁶ Wszystkie przykłady graficzne w tym podrozdziale pochodzą z partytury pochodzącej od i dostarczonej przez samego kompozytora.

Przykład 29. *Folk Concerto nr 3, cz. I Arcan, t. 1-8*, partia klarnetu

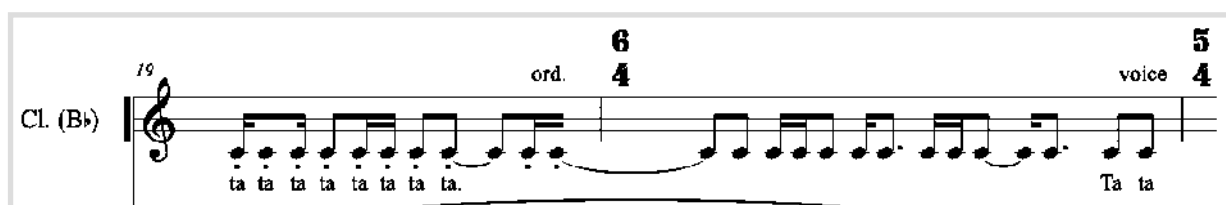
Stopniowo dźwięk „nabiera rozpędu”, symbolizując obrót arkanicznego koła. Znaczenia nabiera także partia perkusji. Kompozytor umieszcza polecenia, aby uderzać tamburynem w podłogę, grać na klęczkach, uderzać pięściami w podłogę, czy skakać z kolan na stopy, co podkreśla bardzo performatywny charakter całego utworu.

Quasi-perkusyjnego charakteru nabiera również partia klarnetu, w której początkowo brzmi opisana wyżej figura ostinato, a później następuje aktywne rozwijanie tematu inicjalnego w złożonych intonacjach, trybach i przekształceniach rejestrów, ze wzrostem skali i pogrubieniami fakturalnymi. Klarnet pełni zatem rolę aktywnego nośnika energii dramatycznej, kształtując charakter i kierunek rozwoju muzycznego oraz wyznaczając bazę ekspresyjną dla rozwoju tematu opartego na ludowych intonacjach tanecznych, właściwych dla tradycyjnego arkanu, poprzez aktywne stosowanie akcentowanych formuł rytmicznych, kontrastowego frazowania i skoków rejestrów, charakterystycznych dla huculskiej manieri tanecznej. Jednocześnie paleta barw instrumentu odznacza się szeroką skalą – od przejrzystych, śpiewnych linii melodycznych po bogate, niekiedy szorstkie brzmienie, które tworzy wyraziste kontrasty i podkreśla „ludowy” charakter kompozycji. Dzięki takiemu spektrum instrument pełni funkcję nie tylko głosu solowego, ale także intonacyjnego katalizatora dramaturgii, strukturyzującego rozwój dzieła.

Takty 18–26 zawierają naprzemienne zastosowanie artykulacji *voice* oraz *ordinario* w bardzo krótkich odstępach czasowych. Tak szybkie przechodzenie pomiędzy tradycyjną emisją dźwięku na klarnecie a śpiewem o określonej wysokości wymaga od wykonawcy wyjątkowej precyzji oraz natychmiastowej reakcji mięśniowej.

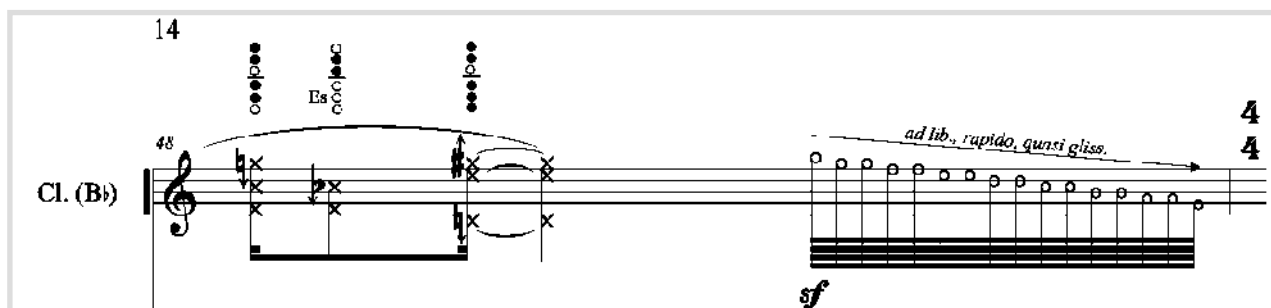
Szczególna trudność fragmentu wynika także z konieczności płynnego łączenia dwóch rozbieżnych sposobów wydobywania dźwięku. Gra instrumentalna opiera się na stabilnym zadęciu i precyzyjnym prowadzeniu strumienia powietrza, natomiast śpiew angażuje aparat głosowy i odmienny sposób formowania wysokości dźwięku. Ich szybka adaptacja wymaga nie tylko sprawności technicznej, lecz także wypracowania odpowiedniej koordynacji oddechowo-artykulacyjnej.

Dodatkowym wyzwaniem jest zachowanie spójności intonacyjnej oraz ciągłości frazy mimo częstych zmian sposobu emisji. W praktyce wykonawczej oznacza to konieczność wcześniejszego wypracowania punktów przejścia między obiema technikami, tak aby zmiany te nie zakłócały przebiegu muzycznego, lecz stanowiły jego integralny element ekspresyjny:



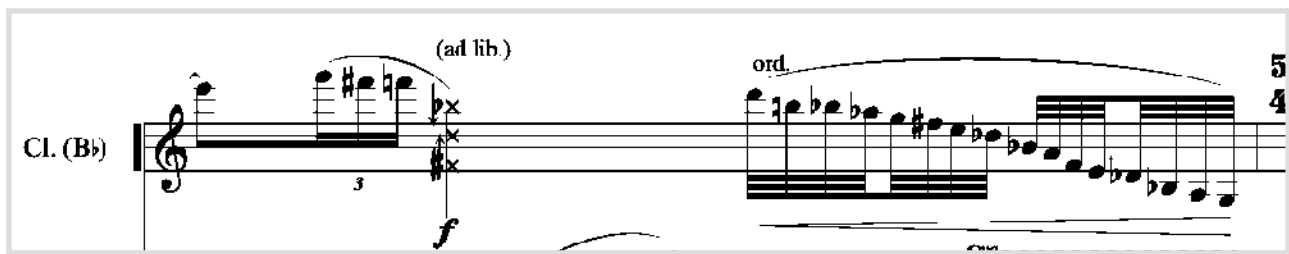
Przykład 30. *Folk Concerto nr 3*, cz. I *Arcan*, t. 19-20, partia klarnetu

W takcie 48 kompozytor wprowadza multifony, po których następuje nagłe, szybkie zejście, oznaczone jako *ad libitum rapido quasi glissando*. Odcinek ten stanowi przykład kumulacji zróżnicowanych technik wykonawczych w bardzo krótkim czasie. Z perspektywy wykonawczej szczególną trudność tworzy konieczność płynnego przejścia pomiędzy odmiennymi sposobami artykulacji i organizacji dźwięku:



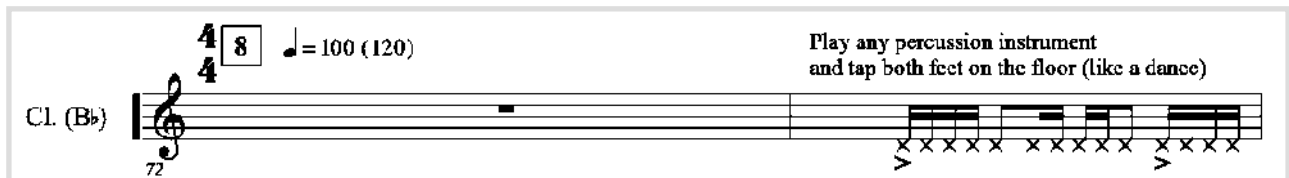
Przykład 31. *Folk Concerto nr 3*, cz. I *Arcan*, t. 48, partia klarnetu

Z kolei w takcie 55 pojawiają się bardzo szybkie przejście z wysokiego rejestru do multifonu, a następnie powrót do gry *ordinario*:



Przykład 32. *Folk Concerto nr 3, cz. I Arcan, t. 55*, partia klawetu

W taktach 73–89 klawecista gra na wcześniej przygotowanym instrumencie perkusyjnym (kompozytor umożliwia dokonanie samodzielnego wyboru), jednocześnie uderzając stopami o podłogę w tanecznym rytmie, co wprowadza element performatywny – istotne staje się zatem nie tylko brzmienie, ale także ruch wykonawcy na scenie. W niniejszym przypadku wykorzystano cajon, który umożliwia siedzenie, ułatwiając koordynację ruchów i realizację rytmu:



Przykład 33. *Folk Concerto nr 3, cz. I Arcan, t. 72-73*, partia



Zdjęcie 3. z nagrań utworu (fragment z przykładu 33.)

W taktach 63–71 oraz analogicznie w odcinku 155–167 klarncista zbliża się do fortepianu grając ze skierowaną w stronę strun czarą głosową. W tym samym czasie pianista powinien wcisnąć prawy pedał i utrzymać go przez cały fragment. Takie rozwiązanie prowadzi do powstania charakterystycznego efektu rezonansowego – drgania strun fortepianu wzmacniają i przekształcają brzmienie klarnetu, uwydatniając jego alikwoty.

Uzyskany efekt można porównać do znanych rozwiązań fakturalnych, czego przykład stanowi m.in. trzecia część *Sonaty klarnetowej Es-dur* op. 167 Camille’a Saint-Saënsa, w której rezonans instrumentu klawiszowego potraktować można jako element poszerzający barwę klarnetu. W analizowanym fragmencie Runchak dąży jednak do uzyskania bardziej specyficznej jakości brzmieniowej, zbliżonej do instrumentów ludowych o miękkiej, wibrującej barwie (np. duduk lub instrumenty pokrewne).

Efekt ten powstaje poprzez połączenie kilku elementów: vibrato, rezonansu strun fortepianu oraz powtarzanej czterokrotnie formuły melodycznej, każdorazowo transponowanej o ćwierćtonu w dół. W rezultacie uzyskuje się złożoną, lekko niestabilną strukturę brzmieniową, w której istotną rolę odgrywa zarówno wysokość dźwięku, jak i jego spektralna projekcja.

Sam gest sceniczny – podejście klarncisty do fortepianu i skierowanie instrumentu w stronę strun – posiada również wymiar performatywny. Działanie to wykracza poza tradycyjne ramy wykonawcze i wpływa na percepcję utworu, stając się integralnym elementem jego ekspresji w kontekście wykonania koncertowego:

The image shows a musical score for two instruments: Clarinet in B-flat (CL. (B.)) and Piano (P-no). The CL. part is in treble clef and features a melodic line with vibrato and a 'quasi folk instrument' annotation. The P-no part is in bass clef and features a bass line with a 'Red. sempre' annotation. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Przykład 34. *Folk Concerto nr 3*, cz. I *Arcan*, t. 59-62



Zdjęcie 4. z nagrań utworu (granie z czarą skierowaną w stronę strun fortepianu)

cz. II *Duma*

Przed rozpoczęciem części pianista powinien umieścić na strunach fortepianu drobne przedmioty, takie jak długopisy i ołówki. W trakcie gry powodują one powstanie charakterystycznego, lekko perkusyjnego rezonansu, który przywodzi na myśl brzmienie cymbałów – jednego z tradycyjnych ukraińskich instrumentów ludowych.

Utwór rozpoczyna się od lirycznej melodii w partii klarnetu, której charakter można powiązać z idiomem „dumy”, co znajduje odzwierciedlenie w nazwie części. W kulturze ukraińskiej *duma* to odrębny gatunek ludowej epopei bohaterskiej, często o charakterze liryczno-epickim, który ukształtował się w tradycji ustnej XVI–XVIII wieku i był wykonywany przez wędrownych śpiewaków-muzyków – kobziarzy, bandurystów, lirników – w formie szczegółowego recytatywu z akompaniamentem instrumentalnym. Cechą charakterystyczną *dumy* jest swobodna, niestroficzna wersyfikacja, charakteryzująca się znacznym stopniem improwizacji. W ukraińskiej muzyce akademickiej gatunek ten jest szeroko rozpowszechniony, od twórczości Mykoły Łysenki po dzieła współczesnych kompozytorów, jako narodowy znak dramatycznej treści, w której recytat łączy się z ekspresjonistycznie zaostrzoną intonacją, dysonansową harmonią i udratyzowaną narracją.

W *Konercie* zasada dumy interpretowana jest w duchu estetyki postmodernistycznej: jej recytatywno-narracyjny charakter i epicka podstawa intonacyjna współdziałają z praktykami performatywnymi, myśleniem sonorystycznym i cechami dekonstrukcji gatunkowej. W takich warunkach дума jawi się nie jako stabilna forma gatunkowa, lecz jako konstrukcja semiotyczna, otwarta na ironiczne, ekspresyjne i konceptualne transformacje. Linia melodyczna, która w partii klarnetu układa się na tle początkowo pojedynczych, podtrzymywanych dźwięków w innych partiach, a później – tematycznych ech i warstw fakturalnych, w formie uogólniono-konceptualnej oddaje intonacyjno-tematyczną treść gatunku дума – improwizacyjność, recytatywność, swobodę metryczną, ostrość intonacyjną, nasycenie melizmatyką itd. Partia klarnetu jawi się zatem jako rozbudowany monolog instrumentalny, wymagający od wykonawcy szczególnej koncentracji na oddechu, frazowaniu i elastyczności intonacyjnej. Brak wyraźnej regulacji metrycznej wymusza indywidualną organizację tempo-rytmiczną, zbliżoną do deklamacyjnego charakteru dumy recytatywnej. Naprzemiennie zaostrzona intonacja i bogata melizmatyka, technicznie złożone pasaże i trzydziżniowa, multifonowa linia melodyczna w kulminacji wymagają precyzyjnej kontroli palcowania, kontroli aparatu gry, stabilności ustnika i subtelного wyczucia gradacji mikrodynamicznych. Istotną rolę odgrywają przejścia między rejestrami, które wymagają płynnego połączenia barw i unikania ostrych załamań barwowych, mogących zaburzyć monologiczną integralność obrazu. Pod względem wykonawczym klarnet realizuje zatem szczególną etniczną funkcję ekspresyjno-semantyczną, działając jako instrumentalny analog głosu kobzara, dostosowany do warunków współczesnej sceny akademickiej.

W dalszym przebiegu faktura ulega zagęszczeniu i przekształca się w dwugłos (granie i śpiewanie jednocześnie), nawiązujący do rozwiązań zastosowanych na początku pierwszej części utworu. W przeciwieństwie do poprzedniego fragmentu, jej realizacja jest jednak znacznie bardziej wymagająca. Wynika to z ograniczonej liczby czystych interwałów pomiędzy współbrzmiającymi głosami, obecności licznych przednutek oraz zastosowania rytmiki triolowej:

The image shows a musical score for two parts: Cl. (Bb) and Voice (Bb). The score is in 4/4 time. The Cl. part starts with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The Voice part starts with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The score is divided into measures 17, 18, and 19. Measure 17 has a 6/4 time signature. Measure 18 has a 4/4 time signature. Measure 19 has a 5/4 time signature. The Cl. part features a complex melodic line with triplets and a crescendo marking. The Voice part features a complex melodic line with triplets and a crescendo marking. The score is labeled 'Przykład 35. Folk Concerto nr 3, cz. II Duma, t. 17-18'.

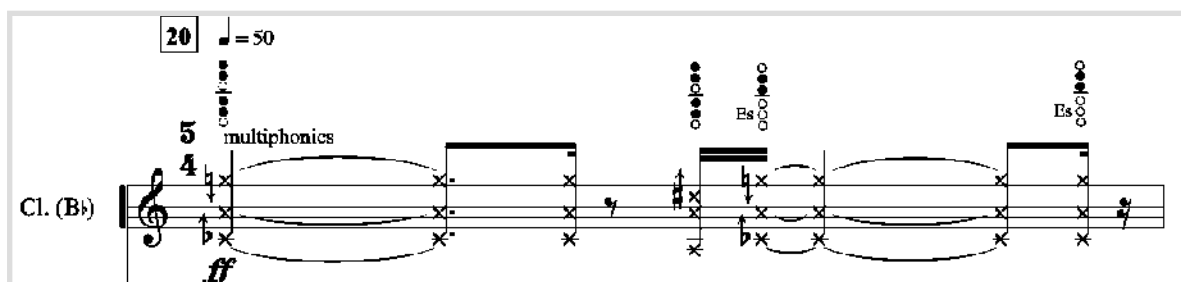
Przykład 35. *Folk Concerto nr 3, cz. II Duma*, t. 17-18

W numerze 19 kompozytor wprowadza nowy element techniczny w partii klarnetu – artykulację potrójnego staccato. Fragment ten należy do najbardziej wymagających w całej części, zarówno pod względem technicznym, jak i koordynacyjnym. Trudność wykonawcza wynika przede wszystkim z prowadzenia melodii w wysokim rejestrze instrumentu, gdzie precyzyjna realizacja podwójnego i potrójnego staccato jest szczególnie wymagająca:



Przykład 36. *Folk Concerto nr 3, cz. II Duma, nr 19, t. 33 i 36*

W taktach 38–40 kompozytor ponownie zastosował multifony, które nie pełnią już funkcji „efektu specjalnego”, lecz stanowią materiał dźwiękowy, z którego zbudowana jest cała linia melodyczna. W zestawieniu z dość złożoną rytmiką fragment ten wymaga od wykonawcy szczególnej precyzji technicznej. Kluczowe znaczenie ma tu stabilność palcowania oraz kontrola aparatu oddechowego, które umożliwiają utrzymanie spójności brzmienia multifonów:



Przykład 37. *Folk Concerto nr 3, cz. II Duma, t. 38*

Od taktu 41 klarnecista ponownie – podobnie jak w części pierwszej – kieruje czarą instrumentu w stronę strun fortepianu, przy jednoczesnym użyciu przez pianistę prawego pedału. W realizacji tego odcinka kluczowe znaczenie ma wyczucie czasu oraz świadoma praca

z pogłosem, uzależniona od warunków akustycznych przestrzeni wykonawczej. Instrumentalista powinien dostosować długość i intensywność dźwięku do reakcji rezonansowej strun fortepianu.

Dodatkowo, po konsultacji z kompozytorem, wprowadzono rozwiązanie (nieobecne w partyturze), polegające na wykorzystaniu smyczka do gry na gongu przez perkusistę. Rozwiązanie to wzmacnia efekt rezonansowy i poszerza spektrum brzmieniowe, tworząc bardziej rozbudowaną przestrzeń dźwiękową:

Przykład 38. *Folk Concerto nr 3, cz. II Duma*, t. 40-42

W takcie 58 kompozytor zastosował tryl kolorystyczny (kombinowany), który określił jako *color fingerings* (oznaczenie *7). Technika ta polega na modyfikowaniu barwy dźwięku poprzez dodawanie jednej lub kilku klap bocznych w górnej części instrumentu – zarówno jednocześnie, jak i naprzemiennie. W odróżnieniu od tradycyjnego trylu, efekt ten nie służy zmianie wysokości dźwięku, lecz jego barwy. Powoduje to powstanie subtelnych, często niestabilnych przekształceń brzmienia, które wpisują się w sonorystyczny język utworu:

Przykład 39. *Folk Concerto nr 3, cz. II Duma*, t. 58-59

Cz. III Hopak

W ostatniej części *Folk Concerto no 3* Runchak powraca do elementu gatunkowego ukraińskiego tańca narodowego. Jeśli arkan reprezentował region Karpat, to hopak jest tańcem naddnieprzańskim o charakterze bohaterskim i codziennym, wyróżniającym się wyraźną dynamiką, improwizacją i konkurencyjnością. Wywodzący się z tańców pogańskich kapłanów, hopak w epoce Kozaków stał się znakiem rozpoznawczym całej Ukrainy, symbolem zbiorowej energii, czynów wojennych i temperamentu narodowego, łącząc w sobie elementy heroiczne, figlarne i świąteczne. Choreograficzny słownik tego gatunku opiera się na elementach skoków i przysiadów, gwałtownych zmianach pozycji ciała, nagłych zatrzymaniach i kontrastach, co znajduje odzwierciedlenie w muzyce w takich środkach wyrazu, jak szybkie tempo, głównie metrum dwudzielne (2/4), akcentowany rytm i wyraźnie artykułowany puls, stopniowe narastanie napięcia tempo-rytm oraz aktywne wykorzystanie powtórzeń, tworzących energiczny, ekspresyjny ruch. Podobnie jak duma, hopak był szeroko interpretowany przez ukraińskich kompozytorów akademickich, od Mykoły Łysenki po współczesnych.

W taktach 1–5 występuje materiał oparty na powtarzających się motywach ćwierćtonowych, realizowanych w bardzo szybkim tempie. Zastosowanie mikrointerwałów wiąże się z koniecznością użycia niestandardowych chwytów, które często są mniej stabilne intonacyjnie niż tradycyjne palcowania. W połączeniu z dużą szybkością przebiegu wymaga to od wykonawcy bardzo wysokiej precyzji manualnej oraz wypracowanej pamięci mięśniowej:

Allegro ♩ = 120

22

*26

*1

repeat

Clarinet (in B $\flat$)

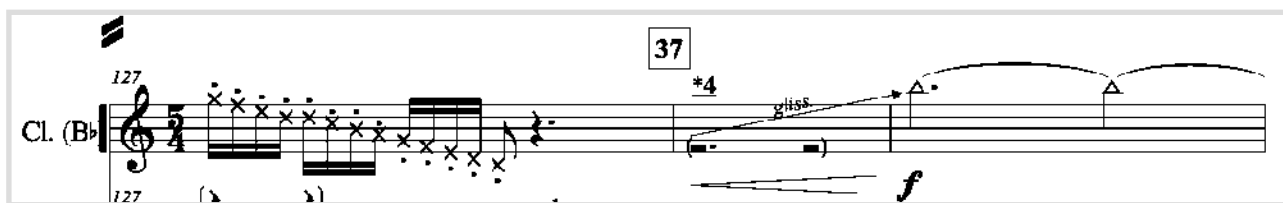
Przykład 40. *Folk Concerto nr 3*, cz. III Hopak, t. 1-2

Od taktu 34 rozpoczyna się fragment, szczególnie wymagający dla partii klarnetu. Odcinek ten charakteryzuje się trudnymi manualnie przebiegami, realizowanymi w zmiennym metrum oraz przy nieregularnej akcentacji. Dodatkową trudność stanowi zastosowanie podwójnego staccato oraz oddechu permanentnego. Odcinek ten rozwija się na przestrzeni 32 taktów, stopniowo narastając dynamicznie. Kulminację stanowi szybka gama chromatyczna obejmująca niemal całą skalę

instrumentu, wykonana z użyciem frullato, co dodatkowo podkreśla efekt brzmieniowy i ekspresyjny całego odcinka.

W dalszym przebiegu utworu klawecista powinien w bardzo krótkim czasie przygotować instrument – przymocować drugi, wcześniej przygotowany ustnik do dolnej części klarnetu (analogicznie do rozwiązania zastosowanego w *Anti-sonatas*). Od numeru 33 rozpoczyna się odcinek improwizowany, w którym wykonawca realizuje jednocześnie dwa głosy. Technika ta rozszerza tradycyjnie monofoniczny charakter instrumentu, wprowadzając element faktury dwugłosowej.

W taktach 120–138 kompozytor wprowadza technikę o charakterze zarówno sonorystycznym, jak i performatywnym – grę na samym ustniku klarnetu, z precyzyjnie zapisaną rytmiką oraz orientacyjnymi wysokościami dźwięków. Należy jednak zaznaczyć, że dokładna realizacja tych wysokości jest w praktyce ograniczona, dlatego nadrzędne znaczenie ma tutaj ogólny efekt brzmieniowy i ekspresyjny, a nie absolutna precyzja intonacyjna. Technika ta zostaje dodatkowo wzbogacona poprzez połączenie z frullato oraz glissandami, co prowadzi do powstania złożonej, niestabilnej struktury dźwiękowej. Ze względu na szybkie tempo fragmentu, konieczne staje się użycie podwójnego staccato, umożliwiającego zachowanie czytelności rytmicznej. Jednocześnie rozpiętość materiału dźwiękowego, sięgająca ponad oktawy, wymaga od wykonawcy świadomego operowania ustawieniem aparatu gry – w szczególności gardła i języka (tzw. wewnętrzne zadęcie). Pozwala to na możliwie wierne oddanie relacji wysokościowych zapisanych w partyturze, mimo ograniczeń wynikających ze specyfiki tej techniki:



Przykład 41. *Folk Concerto nr 3*, cz. III *Hopak*, t. 127-129

Od taktu 130 wykonawca powinien zastosować jeszcze jeden, wcześniej przygotowany ustnik ze stroikiem (oznaczenie *4) i grać na dwóch jednocześnie. Realizacja tej techniki wymaga precyzyjnego ustawienia ustników w aparacie gry, tak aby ograniczyć nadmierny ubytek powietrza pomiędzy nimi. Zaleca się również zastosowanie odmiennego ustawienia stroika na każdym z ustników, co pozwala uzyskać wyraźnie zróżnicowaną barwę obu głosów – dzięki temu efekt

dwugłosowości staje się bardziej czytelny. Dodatkowe utrudnienie stanowi konieczność użycia podwójnego staccato podczas jednoczesnej gry na dwóch ustnikach:



Zdjęcie 5. Sposób trzymania 2 ustników w ustach

Od numeru 40 rozpoczyna się kolejny istotny fragment o wyraźnym charakterze performatywnym. Perkusista, zajmując miejsce na przygotowanym wcześniej krześle po lewej stronie pianisty, przejmuje funkcję współwykonawcy partii fortepianowej i zaczyna realizować dokładnie opisane w partyturze klastery. Równocześnie klawecista przygotowuje się do zmiany roli wykonawczej – ponownie montuje ustnik, odkłada instrument na statyw, a następnie przemieszcza się w stronę fortepianu, gdzie zajmuje miejsce po prawej stronie pianisty. Sam proces przemieszczania się oraz reorganizacji na scenie stanowi integralny element dramaturgii. Od numeru 42 klawecista włącza się w realizację partii fortepianowej, wykonując – podobnie jak perkusista – klastery o określonej rytmice i wysokości. W efekcie wszyscy muzycy współdzielą jeden instrument, tworząc wspólną, zintegrowaną przestrzeń brzmieniową:

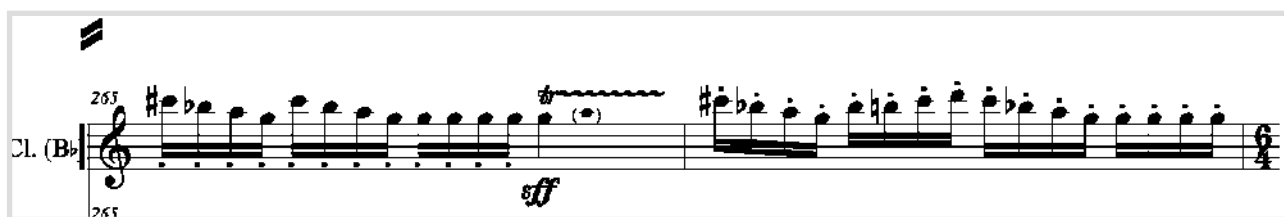
Przykład 42. *Folk Concerto nr 3*, cz. III *Hopak*, t. 185-186

Od numeru 44 w partyturze pojawia się śpiew o celowo niesprecyzowanej intonacji (oznaczenie *10), określony przez Runchaka jako *usual street singing*. Technika ta stanowi przykład łączenia stylistyki muzyki klasycznej z elementami rozrywkowej. Podobnie jak w *Antisongatas*, kompozytor wprowadza idiom, zaczerpnięty spoza tradycyjnego języka muzyki klasycznej. *Usual street singing* nawiązuje do swobodnej, nieformalnej praktyki wokalne, w której precyzja intonacyjna nie jest najważniejsza, a większe znaczenie ma charakter ekspresyjny i spontaniczność wykonania. Efekt ten można porównać do wokálnego *scatu*, znanego z muzyki jazzowej, gdzie głos traktowany jest jako instrument, operujący sylabami i gestami dźwiękowymi o luźnej organizacji wysokościowej:

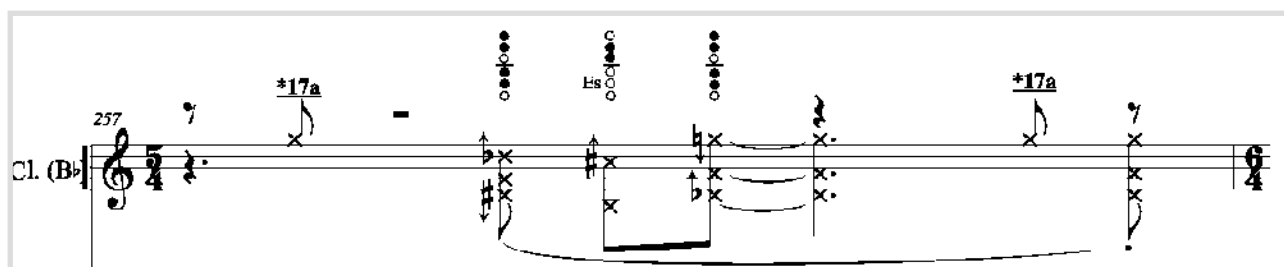
Przykład 43. *Folk Concerto nr 3*, cz. III *Hopak*, t. 189-190

Performatywną kulminację utworu stanowi fragment, w którym wszyscy wykonawcy – pianista, klawecista oraz perkusista – angażują się w działania, wykraczające poza tradycyjne ramy gry instrumentalnej. Runchak wprowadza szereg precyzyjnie oznaczonych gestów, takich jak m.in. klaskanie (oznaczenie *14), krzyk połączony z uderzeniami dłońmi o uda (oznaczenie *15 i *16), klikanie językiem oraz pstrykanie palcami obu rąk (oznaczenie *21 i *22), czy głośne wdechy i wydechy (oznaczenie *23). Zestawienie tych elementów prowadzi do powstania złożonej struktury, w której warstwa dźwiękowa łączy się z ruchem i gestem. W efekcie fragment ten przybiera formę quasi-teatralnego wydarzenia scenicznego, w którym istotną rolę odgrywa zarówno aspekt wizualny, jak i brzmieniowy.

W numerze 49 następuje powrót do tradycyjnej gry na instrumentach, niemniej aż do zakończenia utworu partia klarnetu pozostaje jednak bardzo wymagająca pod względem technicznym. Trudności wykonawcze wynikają przede wszystkim z obecności niewygodnych manualnie przebiegów realizowanych w bardzo szybkich tempach. Dodatkowym wyzwaniem jest konieczność stosowania podwójnego staccato, często w górnym rejestrze instrumentu. Istotnym elementem tej części jest również łączenie gry multifonów, realizowanych w złożonych strukturach rytmicznych, z jednoczesną partią rytmiczną, wykonywaną poprzez uderzenia stopą o podłogę:



Przykład 44. *Folk Concerto nr 3*, cz. III *Hopak*, t. 265-266



Przykład 45. *Folk Concerto nr 3*, cz. III *Hopak*, t. 257

Utwór kończy się wyraźnie zaznaczonym, efektownym akcentem performatywnym. Wszyscy wykonawcy jednocześnie realizują głośny okrzyk, połączony z uderzeniami stopami o podłogę (oznaczenia *16 i *19). Zakończenie to pełni funkcję wyrazistego akcentu dramaturgicznego, zamykającego całość kompozycji. Jednocześnie podkreśla teatralny wymiar utworu, w którym działania cielesne i gest sceniczny stanowią integralny element wypowiedzi muzycznej.

Pod względem wykonawczym w *Folk Concerto no 3* akcent położony jest na współpracę wykonawców, co stanowi kontynuację rozwiązań, obecnych w omawianych *Anti-sonatas* i dotyczy przede wszystkim szeregu aspektów performatywnych, wymagających od instrumentalistów nie tylko profesjonalnego warsztatu, lecz także ogólnej muzycznej intuicji i znajomości innych stylów, wykraczających poza szerokorozumianą muzykę poważną. Użycie multifonów, ćwierćtonów, frullato, powolnych glissand czy gry na samych ustnikach (jednym lub dwóch naraz) łączy się z krzykiem, klaskaniem, stukaniem, kilkaniem językiem i „ulicznym” śpiewaniem. W rezultacie utwór sprawia wrażenie oryginalnego, a przy tym – dużo bardziej niż *Anti-sonatas* – osadzonego w tradycji gatunku koncertu (trzy części to wszak wzór formalny od XVIII wieku). Pozorny brak orkiestry zastępuje mnogość instrumentów perkusyjnych (np. werbel, hi-hat, cowbelle, wibrafon, dzwony rurowe, trójkąty, bongosy), zaś fortepian służy jako spoiwo barwowe. W *Folk Concerto no 3* Runchak postawił przed klarnecistą sporo wyzwań – zarówno typowo technicznych jak i performatywnych.

We wspomnianych kontekstach partia klarnetu pełni rolę centralnego elementu wykonawczego i ekspresyjnego, łącząc funkcje melodyczne, barwowe i perkusyjne. Wykonawca posługuje się szeroką gamą technik: granie palcowaniem ćwierćtonowym zapewnia ostrość intonacji, granie na dwóch częściach klarnetu jednocześnie z dwoma ustnikami poszerza spektrum barw, tworząc kontrastujące, akcentowane rejestrowo barwy, od transparentnych po nasycone. Linia melodyczna zbudowana jest na improwizacyjno-rytmicznych wariacjach, pasażach melizmatycznych i skokach rejestrowych, które odtwarzają ludową intonację wspomnianych tańców tradycyjnych, wzmacniając napięcie dynamiczne. Takie podejście wymaga od wykonawcy doskonałej kontroli zadęcia, koordynacji oddechu i artykulacji, a także umiejętności utrzymania wewnętrznego pulsu i dramatycznej struktury partii.

Na szczególną uwagę zasługuje gra na dwóch częściach klarnetu jednocześnie. W neofolklorystycznym kontekście utworu technika ta interpretowana jest jako swoista metafora rozszczepionej, ale jednocześnie integralnej tradycji, w której ludowe źródło nie jest dosłownie reprodukowane, lecz reinterpretowane poprzez współczesny język muzyczny. Połączenie tradycyjnej produkcji dźwięków z hałasem, powietrzem czy efektami rezonansowymi drugiej partii instrumentu zbliża proces muzyczny do działania rytualnego, w którym ważny jest nie tylko efekt akustyczny, ale także sam akt wykonania. Powstały efekt dwugłosowości można postrzegać jako nakładanie się różnych planów intonacyjnych lub jako dialog między „głosami”, które stają się odrębnymi uczestnikami działania teatralnego. Technika jednoczesnej gry na dwóch częściach klarnetu stanowi zatem element performatywnej istoty utworu, łącząc sonorystyczny eksperyment z archetypowymi ideami polifonii, rytuału i sakralnej natury muzykowania. W ramach paradygmatu neofolkloru technika ta nie jest eksperymentem samym w sobie, lecz dogłębnym zrozumieniem źródła folkloru, które jawi się jako impuls intonacyjny i semantyczny zintegrowany w indywidualnym systemie autorskim z wysokim poziomem conceptualności idei muzycznej.

Kompozycja ta stanowi przykład współczesnego podejścia do klarnetu, w którym tradycyjne odniesienia stylistyczne – w tym elementy folkloru – zostają zestawione z nowoczesnym językiem wykonawczym. Utwór zakłada wykorzystanie szerokiego spektrum środków artykulacyjnych i brzmieniowych, obejmujących zarówno techniki tradycyjne, jak i rozszerzone, charakterystyczne dla muzyki XXI wieku.

Prawykonanie pełni w tym ujęciu funkcję nie tylko prezentacyjną, lecz również badawczą. Proces przygotowania utworu, obejmujący współpracę z kompozytorem, analizę zapisu oraz poszukiwanie adekwatnych rozwiązań wykonawczych, umożliwia weryfikację praktycznych

aspektów omawianych technik. Szczególnie istotne jest tu doświadczenie bezpośredniego kontaktu z materią dźwiękową oraz konieczność interpretacyjnego opracowania nowych lub nietypowych środków wykonawczych.

W kontekście niniejszej pracy prawykonanie *Folk Concerto nr 3* stanowi zatem integralny element badań nad współczesnymi możliwościami klarnetu. Pozwala ono nie tylko na analizę zastosowanych technik, lecz także na ich praktyczne sprawdzenie w sytuacji koncertowej.

3.3. Dmytro Kyryliv – *Extraordinary*

Utwór *Extraordinary* Dmytra Kyryliva stanowi jeden z najbardziej charakterystycznych przykładów współczesnego podejścia do klarnetu jako instrumentu o rozszerzonych możliwościach wykonawczych. Kompozycja przeznaczona jest na klarnet basowy oraz klarnet Es solo, z towarzyszeniem warstwy elektronicznej oraz elementów perkusyjnych wykonywanych przez samego klarnecistę (heel shaker, tamburyn nożny typu cajon). Już sam aparat wykonawczy wskazuje na odejście od tradycyjnego modelu monoinstrumentalnego na rzecz ujęcia klarnetu jako wielofunkcyjnego medium dźwiękowego, łączącego funkcje melodyczne, rytmiczne, sonorystyczne i performatywne.

Istotnym założeniem kompozytora jest otwartość interpretacyjna. Jak wynika z informacji zawartej w partyturze, zapis nutowy stanowi jedynie propozycję realizacji idei, a wykonawca ma prawo do jego twórczej modyfikacji, co prowadzi do powstawania unikatowych wersji utworu. Tego rodzaju podejście wpisuje się w szeroki nurt współczesnej muzyki, w którym wykonawca staje się współtwórcą dzieła.

Szczególną rolę w *Extraordinary* odgrywa elektronika, dostępna poprzez kod QR zamieszczony w partyturze (s. 2). Warstwa ta nie pełni funkcji akompaniamentu w tradycyjnym sensie, lecz tworzy autonomiczne środowisko dźwiękowe, w którym zanurzona jest partia klarnetu. Charakter tej warstwy zmienia się w kolejnych częściach – od ambientowych, statycznych płaszczyzn brzmieniowych, przez bardziej rytmiczne struktury inspirowane muzyką popularną.

Kompozycja *Extraordinary* ma budowę cykliczną i składa się z kilku kontrastujących, lecz wykonywanych attacca odcinków, które ukazują różne aspekty współczesnej ekspresji klarnetowej. Każda z części eksponuje odmienne środki wykonawcze oraz inne relacje między dźwiękiem, gestem i przestrzenią brzmieniową.

Choral

Pierwsza część utworu pełni funkcję wprowadzenia i kształtuje jego ogólną estetykę. Dominują tu długie wartości rytmiczne, spokojne tempo oraz bardzo subtelna dynamika. Już początkowe oznaczenia (*dolce, ppp*) wskazują na konieczność uzyskania miękkiego, zaokrąglonego brzmienia.

Szczególnie istotnym elementem wykonawczym jest zastosowanie bardzo szerokiego vibrato w niskim rejestrze klarnetu basowego (ok. 0:16), które nadaje dźwiękowi niestabilność

i wewnętrzną pulsację. W połączeniu z długimi dźwiękami prowadzi to do efektu quasi-medytacyjnego, charakterystycznego dla estetyki ambientowej.

Zapis partytury zawiera również element improwizacyjny („Improvisation over the melody”), co oznacza, że wykonawca powinien traktować zapis jako ramę, a nie ścisłą strukturę. Kluczowe znaczenie ma tu umiejętność kształtowania barwy i napięcia w obrębie pojedynczego dźwięku, a nie rozwój melodyczny w tradycyjnym rozumieniu:



Przykład 46. Własne opracowanie improwizacji

Monologue nr 1

Druga część stanowi wyraźny kontrast wobec statycznego charakteru *Choral*. Klarnet przekształca się tu w instrument o rozbudowanym spektrum artykulacyjnym i sonorystycznym. Pojawiają się liczne techniki rozszerzone, które w znacznym stopniu redefiniują sposób wydobycia dźwięku. Do najważniejszych należą: losowe uderzenia kłap (*random keyclicks*, 1:35), efekt didgeridoo (1:55), flażolety i *lip slury* (2:02–2:06), bisbigliando oraz *flutter tongue* (2:28–2:45), multifony (oznaczone jako M1–M4) oraz nieregularne struktury rytmiczne.

Istotnym aspektem tej części jest równoczesne wykonywanie partii rytmicznej na heel shakerze. Rytm ten bywa zapisany jako swobodny („*random rhythm*”), co wprowadza element aleatoryczny. W konsekwencji wykonawca musi łączyć dwa niezależne porządki – dźwiękowy i rytmiczny – co znacząco zwiększa trudność wykonawczą:

Example 47 shows two systems of music. The first system features a B. Cl. part with a 'Random keyclicks' effect (1:35) and a 'didgeridoo effect' (1:55). The H.Sh. part is marked with a 'random rhythm' (f). The second system features a B. Cl. part with 'harmonics' (2:02) and a 'tip slur' (2:06). The H.Sh. part is marked with a 'random rhythm' (f).

Przykład 47. *Extraordinary*, cz. 2. *Monologue Nr. 1*, 1. i 2. system

Example 48 shows a single system of music. The B. Cl. part includes 'bisbig. & flutter tongue' (2:37) and 'M4' (2:45). The H.Sh. part includes 'mp' (2:50) and 'Speed up'.

Przykład 48. *Extraordinary*, cz. 2. *Monologue Nr. 1*, 4. system

W końcowym odcinku pojawia się efekt stukania paznokciem w stroik (ok. 4:00), który przesuwa uwagę słuchacza z wysokości dźwięku na jego aspekt perkusyjny i materialny. Klarnet funkcjonuje tu nie tylko jako instrument melodyczny, lecz także jako źródło różnorodnych jakości dźwiękowych:

4:00

To Eb Cl.

Knock with your nail on the reed
(try to be unrhythmically)

Przykład 49. *Extraordinary*, cz. 2. *Monologue Nr. 1*, 8. system



Zdjęcie 6. z wykonania utworu (fragment z uderzaniem paznokciem w stroik)

Interlude

Interludium pełni funkcję przejścia pomiędzy dwiema odmiennymi strefami brzmieniowymi utworu. W warstwie dźwiękowej jest to fragment statyczny, jednak z punktu widzenia wykonawczego ma on duże znaczenie. W tym czasie klarncista zmienia instrument z klarnetu basowego na klarnet Es, przygotowuje instrument poprzez umieszczenie w nim kawałków papieru (*paper mute*), zmienia instrument perkusyjny (*heel shaker* na tamburyn nożny).

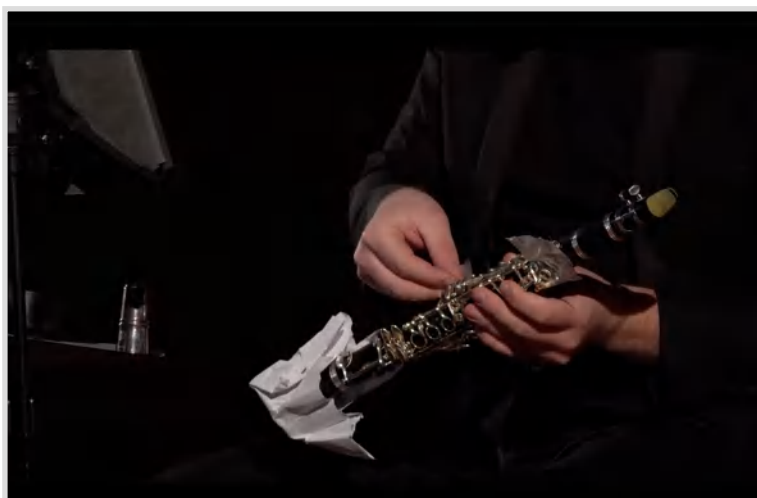
Działania te mają charakter performatywny – przygotowanie instrumentu odbywa się na oczach publiczności i staje się częścią narracji utworu. W ten sposób granica między czynnością techniczną a artystyczną zostaje zatarta:



Zdjęcie 7. z wykonania utworu (nakładanie nożnego tamburynu)



Zdjęcie 8. z wykonania utworu (nakładanie papierowego tłumika)



Zdjęcie 9. z wykonania utworu (preparacja kłap za pomocą papieru)

Groaral

Część *Groaral* rozwija estetykę wyciszenia, jednak wprowadza nową jakość brzmieniową wynikającą z preparacji instrumentu. Klarinet Es, wyposażony w papierowy tłumik, generuje dźwięk stłumiony, lekko zdeformowany i bogaty w składowe szumowe. Preparacja instrumentu powoduje, że barwa staje się głównym nośnikiem ekspresji. Pod koniec części wykonawca usuwa papier z instrumentu, co może zostać zrealizowane w sposób sceniczny, podkreślając performatywny charakter utworu.

Monologue nr 2

W tej części dochodzi do ponownego ożywienia faktury i zwiększenia aktywności rytmicznej. Klarinet Es współdziała z tamburynem nożnym (lewą nogą) oraz tupaniem o podłogę (prawą nogą), tworząc dwuwarstwową strukturę: melodyczną i rytmiczną. W przeciwieństwie do wcześniejszych fragmentów, rytm perkusyjny jest tu bardziej precyzyjny i często pozostaje w kontrze do partii klarnetu. Wymaga to od wykonawcy dużej niezależności koordynacyjnej, stabilności rytmicznej, umiejętności równoczesnego kontrolowania dwóch planów wykonawczych. Partia klarnetu, choć mniej złożona pod względem technicznym niż w *Monologue nr 1*, nabiera znaczenia poprzez relację z warstwą rytmiczną – do gry na instrumencie wprowadzono element perkusyjny (klarncista grając wystukuje rytm nogami):



Zdjęcie 10. Jednoczesna gra na tamburynie nożnym i klarncie



Zdjęcie 11. Jednoczesna gra na tamburynie nożnym i klarncie

Last Word...

Klarrecista powinien bardzo szybko zamienić klarnet Es z powrotem na klarnet basowy. W tej części powraca główny temat z pierwszej części utworu *Choral*, a z perspektywy interpretacyjnej jest to moment szczególny – ekspresja osiąga maksimum poprzez minimalizację środków. Klarnet przestaje pełnić funkcję narracyjną, a staje się elementem obecności scenicznej.

Podsumowując, analiza poszczególnych części *Extraordinary* ukazuje konsekwentne poszerzanie języka wykonawczego klarnetu – od tradycyjnego dźwięku o charakterze kantylenowym, poprzez techniki rozszerzone i działania performatywne, aż po redukcję materiału dźwiękowego do granicy ciszy. Każda część utworu eksponuje inne aspekty gry na klarnecie:

- kontrolę barwy i dynamiki (*Choral*);
- techniki rozszerzone (*Monologue nr 1*);
- działania performatywne (*Interlude*);
- sonorystykę i preparację (*Groaral*);
- koordynację rytmiczną (*Monologue nr 2*);
- minimalizm i obecność sceniczna (*Last Word...*).

W rezultacie utwór Kyryliwa stanowi kompleksowy przykład współczesnego myślenia o klarnecie jako instrumencie o wielowymiarowym potencjale wykonawczym.

Podsumowanie

Celem niniejszej pracy było ukazanie spektrum możliwości wykonawczych klarnetu w wybranych utworach kompozytorów ukraińskich XXI wieku oraz próba określenia roli współczesnych technik instrumentalnych w kształtowaniu języka muzycznego i interpretacji dzieła. Przeprowadzone analizy, oparte zarówno na znajomości partytur, jak i doświadczeniu wykonawczym, pozwoliły sformułować kilka istotnych wniosków.

W pierwszej kolejności należy podkreślić, że współczesne techniki wykonawcze — rozwijane intensywnie w muzyce drugiej połowy XX wieku — nie funkcjonują już wyłącznie jako eksperyment brzmieniowy. W twórczości analizowanych kompozytorów stają się one naturalnym i integralnym elementem języka muzycznego, podporządkowanym określonym celom artystycznym. Multifony, miktotonowość (ćwierćtonowa i inna), vibrato, frullato, glissando, łączenie gry ze śpiewem, efekty tworzenia hałasu, stosowanie oddechu permanentnego nie są już jedynie środkiem poszerzania możliwości wykonawczych instrumentu, lecz pełnoprawnym środkiem wyrazu języka kompozytorskiego. Wspomniane w rozdziale trzecim podzielenie instrumentu na dwie części wydobywa z klarnetu nową, specyficzną barwę, a zarazem umożliwia uzyskanie wielogłosowości na jednym instrumencie, co jest charakterystyczne dla performatyki i sonoryzmu (jestem ciekaw w jaki sposób technika ta będzie rozwijać się w przyszłości, może bowiem stać się interesująca również dla innych kompozytorów i instrumentalistów).

Mimo że we wszystkich omawianych kompozycjach klarnet pełni rolę centralną, jego funkcja ulega zróżnicowaniu w zależności od indywidualnego języka kompozytorskiego. Ivan Olenchik traktuje instrument w sposób zbliżony do tradycji wirtuozowskiej, choć z użyciem kilku technik XX-wiecznych, Volodymyr Runchak łączy grę konwencjonalną z elementami performatywnymi, natomiast Dmytro Kyryliv koncentruje się na relacjach intertekstualnych i intermedialnych. Różnorodność ta świadczy o dużej swobodzie estetycznej współczesnych kompozytorów oraz o ich otwartości na łączenie różnych koncepcji artystycznych.

Kolejnym istotnym wnioskiem płynącym z pracy jest zmiana roli wykonawcy. Współczesna praktyka wykonawcza stawia przed klarnecistą wymagania, wykraczające poza tradycyjnie rozumianą wirtuozerię instrumentalną. Rozwój języka muzycznego w XX i XXI wieku doprowadził do istotnego poszerzenia środków wykonawczych, w których technika instrumentalna staje się integralnym elementem kształtowania formy i ekspresji dzieła. Klarnecista współczesny funkcjonuje zatem nie tylko jako odtwórca i interpretator zapisu nutowego, lecz jako współtwórca

brzmienia, kreator performatywnego wizerunku, często za pomocą improwizacji. W wielu przypadkach to od jego decyzji zależy ostateczny kształt realizacji utworu. Obecnie następuje stopniowe redefiniowanie relacji między kompozytorem a wykonawcą.

Przeprowadzone analizy i interpretacje potwierdzają, że współczesne techniki instrumentalne coraz częściej wykraczają poza sferę czysto dźwiękową. Włączanie elementów gestu, ruchu scenicznego czy kontekstów pozamuzycznych sprawia, że klarnet staje się narzędziem wielowymiarowej wypowiedzi artystycznej, a sam proces wykonania nabiera charakteru interdyscyplinarnego.

Na tle przedstawionych zagadnień szczególnego znaczenia nabiera twórczość kompozytorów ukraińskich, która — jak wspomniano we wstępie, pozostaje nadal niewystarczająco obecna w repertuarze międzynarodowych wydarzeń muzycznych, mimo swojej oryginalności i wysokiej wartości artystycznej. Praca ta stanowi zatem próbę częściowego rozwiązania opisanej sytuacji oraz wskazania potencjału omawianego repertuaru zarówno w praktyce koncertowej, jak i w dalszych badaniach naukowych.

Podjęta problematyka nie wyczerpuje zagadnienia współczesnych możliwości wykonawczych klarnetu, lecz wskazuje kierunki dalszych poszukiwań — zarówno w obszarze praktyki wykonawczej, jak i refleksji teoretycznej. Szczególnie istotne wydają się dalsze badania nad relacją między dźwiękiem a elementami pozamuzycznymi oraz nad rolą wykonawcy jako aktywnego uczestnika procesu twórczego.

Niniejsza praca ma charakter zarówno badawczy, jak i artystyczny. Stanowi podsumowanie określonego etapu poszukiwań wykonawczych oraz refleksji nad współczesnym językiem muzycznym. Ukazuje klarnet jako instrument, który nieustannie rozwija swoje możliwości i pozostaje ważny dla współczesnej wypowiedzi artystycznej.

BIBLIOGRAFIA

Źródła autorskie, oficjalnie wydane

- Acevedo Stefanie, Rush Toby W., *Music Theory 21c* [<https://tobyrush.com/book/text/twc/twc03.html>, dostęp: 03.05.2026];
- Barthes Roland, *Śmierć autora*, „Teksty Drugie” nr 1/2, wyd. IBL PAN, tł. Michał Paweł Markowski, Warszawa 1999;
- Bartolozzi Bruno, *Nowe brzmienia instrumentów dętych drewnianych*, „RES FACTA”, Nr 8, wyd. PWM, Kraków 1977;
- Berio Luciano, Nota autorska o *Sequenza IX* [<https://www.lucianoberio.org/nota-di-programma-op/sequenza-ix-authors-note/>, dostęp: 22.04.2026];
- Brymer Jack, *Clarinet*, wyd. Macdonald and Jane's, Londyn 1979;
- Chebotar Oleksandra, *Volodymyr Runchak kompozytor-antagonista* [<https://theclaquers.com/posts/13318>, dostęp: 22.04.2026];
- Eberst Anton, *Klarnet od A do Z*, wyd. PWM, Kraków 1971;
- Eggebrecht Hans Heinrich, *Uwagi o metodzie analizy muzycznej*, w: „RES FACTA”, nr 7, wyd. PWM, Kraków 1973;
- Errante Gerard, *Contemporary Aspects of Clarinet Performance*, „The Clarinet”, t. 16, nr. 1-4, 1977;
- Ferneyhough Brian, *Collected Writings*, red. James Boros, Richard Toop, wyd. Routledge 1995;
- Finberg Joshua, *Spectral Music*, w: „Contemporary Music Review”, t. 19 cz. II, 2000, s. 1-5;
- Goldman Jonathan, *The Musical Language of Pierre Boulez: Writings And Compositions*;
- Gromczenko Walerij, *Specyfika stosowania środków wyrazowych w utworach na instrumenty solowe (na przykładzie „Wywiadu na zadany temat” V. Martyniuka na klarnet solo)*, „Kultura i Nowoczesność”, nr 2, 2014, s. 83–88;
- Heaton Roger, *Contemporary Clarinet* [w:] *The Cambridge Companion to the Clarinet*, red. Colin Lawson, NY: Cambridge University Press, Cambridge 1995;
- Hoepfich Eric, *The Clarinet*. Yale University Press, 2008;
- Kushniruk Olha, *Nowa muzyka na Ukrainie*, w: „Ukraińska encyklopedia muzyczna”, t. 4 (N – O), red. G. Skrypnyk, Kijów 2016;

- Kuźelew Dmytro Bajan, *Twórczość ukraińskich kompozytorów drugiej połowy XX – początku XXI wieku: monografia*, wyd. SPOŁOM, Lwów 2023;
- Lachenmann Helmut, *Musik als existentielle Erfahrung*, Breitkopf & Hartel, Lipsk 1996;
- Mukha Anton. *Kompozytorzy Ukrainy i diaspory ukraińskiej*. Informator, Instytut Historii Sztuki, Folkloru i Etnologii im. M. T. Rylskiego. Kijów: Muzyczna Ukraina, 2004;
- Rehfeld Andrew, *New Directions for Clarinet*. University of Kalifornia Press, 1994;
- Rice Albert R., *Clarinet*, Grove Music Online, 2013 <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2240511>, dostęp: 22.04.2026];
- Runchak Volodymyr, *kompozytor i dyrygent*, strona internetowa kompozytora, Adres URL: <https://vrunchak.wixsite.com/runchak/blank-bxf6h>, dostęp: 22.04.2026];
- Runchak Volodymyr, *Narodowy Związek Kompozytorów Ukrainy*, oficjalna strona internetowa. URL: <https://composersukraine.org/index.php?id=669>, dostęp: 22.04.2026];
- Sionczuk Ołeksandr, *Myślenie muzyczne jako podstawa umiejętności artystycznych i wykonawczych muzyka dętego*, „Historia formowania się i perspektywy rozwoju muzyki dętej w kontekście kultury narodowej Ukrainy i zagranicy”, t. 8, 2016, s. 125-129;
- Szalonek Witold, *O nie wykorzystanych walorach sonorystycznych instrumentów dętych drewnianych*, w: „RES FACTA”, nr 7, PWM, Kraków 1973;
- Toop Richard, *Four Facets of the „New Complexity”*, „Contact”, t. 32, s. 4-8, 1988;
- Tuncer Nurhak, *Selected Modern Clarinet Techniques: Multiphonics, Microtones, and Vibrato*, Cedar Falls, Iowa, 2010;
- Xenakis Iannis, *Formalized Music*, wyd. Pendragon Press, Hillsdale 1992; partytura wyd. Musique Contemporaine, Paryż 1971;
- Yoder Rachel, *The Kovacs Hommages and the new clarinet standards*, w: „The Clarinet”, t. 52, nr 2, wyd. ICA, marzec 2025, s. 5;
<https://clarinet.insightful.design/wp-content/uploads/2025/02/VOL52N2-MARCH2025.pdf>,
dostęp: 22.04.2026].

**Źródła uzupełniające, bez wyraźnie zaznaczonego autorstwa
(powszechne strony internetowe i encyklopedie)**

- Definicja *Arkan*, *Współczesne słowniki*. URL: <https://wiki.kubg.edu.ua/%D0%90%D1%80%D0%BA%D0%B0%D0%BD>, dostęp: 22.04.2026];
- Encyklopedia współczesnej Ukrainy, hasło „Оленчик Іван Федорович”;

- Hasło o Ivanie Olenchiku z rosyjskiej Wikipedii: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D1%87%D0%B8%D0%BA_%D0%98%D0%B2%D0%B0%D0%BD_%D0%A4%D1%91%D0%B4%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87, dostęp: 22.04.2026];
- Hasło o Ivanie Olenchiku z ukraińskiej Wikipedii: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D1%87%D0%B8%D0%BA_%D0%86%D0%B2%D0%B0%D0%BD_%D0%A4%D0%B5%D0%B4%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87, dostęp: 22.04.2026];
- Książka programowa z nagrania Yulii Drukh: <https://static.qobuz.com/goodies/84/000157348.pdf>, dostęp: 22.04.2026];
- Nota biograficzna o Macieju Jabłońskim: <https://polmic.pl/pl/encyklopedia/osobowe/j/jablonski-maciej>, dostęp: 22.04.2026];
- Nota o utworach kameralnych Marcela Chyrzyńskiego: <https://www.dux.pl/marcel-chyrzynski-utwory-kameralne.pdf>, dostęp: 22.04.2026];
- Opis wydarzenia Galeria Dźwięków w ramach Musica Polonica Nova 2022: https://www.nfm.wroclaw.pl/images/Sezon_2021_2022/MPN/33_MPN_Sound_Gallery.pdf, dostęp: 22.04.2026];
- Program Musica Polonica Nova 2022: https://doba.pl/media/files/wroclaw/2022/PROGRAM_Musica%20Polonica%20Nova_2022_21.02.pdf, dostęp: 22.04.2026];
- Recenzja koncertu finałowego Musica Polonica Nova 2014: <https://pwm.com.pl/index.php/pl/aktualnosci/szczegoly/3458242%2Crecenzja-koncertu-finalowego-musica-polonica-nova.html>, dostęp: 22.04.2026];
- Strona Rosyjskiej Akademii Muzycznej im. Gnesin — profil / biogram Ivana Olenchika: <https://gnesin-academy.ru/employees/olenchik-ivan-fedorovich/>, dostęp: 22.04.2026].

Materialy nutowe

- Olenchik Ivan, *20 caprices for solo clarinet*, Publishers Modern Music, Moskwa 2004;
- Runchak Volodymyr:
 - *Anti-sonatas no. 28, 29 and 53* (2004) – partytura dostarczona przez kompozytora elektronicznie;
 - *Folk Concerto no 3*, Kijów 2024, partytura dostarczona przez kompozytora elektronicznie;
- Kyryliv Dmytro, *Extraordinary* (2024) – partytura dostarczona przez kompozytora elektronicznie.

Indeks dzieła artystycznego

Data nagrania: 22-26 lutego 2026 r.

Miejsce nagrania: Sala Koncertowa im. Krystyny Moszumańskiej-Nazar na Akademii Muzycznej
im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie

Lista nagranych utworów:

1. Ivan Olenchik – *Caprice no 4 „Quarrel”* ze zbioru *20 capricies for solo clarinet* – **6’ 13”**
2. Ivan Olenchik – *Caprice no 5 „Pictures from Gucul Life” (Thinking, Weeping, Joy)* ze zbioru *20 capricies for solo clarinet* (transkrypcja na klarnet i fortepian Ivana Olenchika) – **9’ 49”**
3. Ivan Olenchik – *Caprice no 18 „Spanish sketches”* ze zbioru *20 capricies for solo clarinet* (transkrypcja na klarnet i fortepian Evgenya Petrova) – **6’ 26”**
4. Volodymyr Runchak – *„Anti-sonatas no 28, 29 and 53”* na klarnet i fortepian (+ perkusja ad lib.) – **14’ 45”**
5. Volodymyr Runchak – *„Folk Concerto no 3”* na klarnet, perkusję i fortepian (Arcan – 10’ 45”, Duma – 6’ 48”, Hopak – 8’ 46”) – **26’ 19”**
6. Dmytro Kyryliv – *„Extraordinary”* dla klarnetu Bass/Eb solo z heel shaker, foot cajon tambourine i elektronikę – **10’ 41”**

Łączny czas:

74’ 13”

Rola kandydata: Oleh Malovichko - inicjator projektu, solista (klarnet), współtwórca koncepcji wykonawczej; koordynator pracy zespołu wykonawczego

Wykonawcy: Oleh Malovichko – klarnet, Wioletta Fluda-Tkaczyk – fortepian, Michał Żymełka – perkusja

Realizator audio: Marcin Guz

Realizator video: Grzegorz Klimczak / B&B records

Forma utrwalenia i dostarczenia: pendrive

Promotor: prof. dr hab. Piotr Lato
Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie