

Streszczenie

Niniejsza praca ma na celu ukazanie i omówienie kanonów wykonawczych charakterystycznych dla okresu baroku muzycznego (trwającego od około 1600 do 1750 roku) w kontekście klarinetowej praktyki wykonawczej. Kanon literatury klarinetowej to przed wszystkim dzieła skomponowane po śmierci Wolfganga Amadeusza Mozarta, który jako pierwszy – symbolicznie rzecz ujmując – wprowadził klarinet na salę koncertową. W przekonaniu autora tak późne przyjęcie klarinetu w poczet „solistów-instrumentalistów” wykształciło wśród wielu klarncistów syndrom „myślenia po-barokowego”, który, można dziś obserwować podczas interpretacji dzieł klasycznych, ale i w pewnym zawężeniu repertuarowym. Wynika to z dość irracjonalnego utożsamiania początków historii literatury muzycznej w ogóle z początkiem literatury własnego instrumentu (od klasycyzmu po współczesność z kilkoma wyjątkami z epoki przed-klasycznej). Powodami takiego pojmowania problemu mogą być m. in.:

- początkowa niechęć kompozytorów barokowych do przyznawania klarinetom rozbudowanych partii solowych. Powodem tej niechęci były kwestie związane z intonacją – tym samym ograniczona ilość tonacji (B-Dur, Es-Dur, F-Dur, G-Dur) w jakich klarinet mógł grać swobodnie i czysto, ponadto - niezajomość nowego jak na owe czasy instrumentu. Warto nadmienić, że dopiero Ivan Müller zaproponował model klarinetu, który mógł grać w miarę sprawnie we wszystkich tonacjach. Ten problem niewątpliwie przekłada się na niewielką ilość repertuaru muzycznego z udziałem klarinetu w epokach przedklasycznych.
- brak tradycji improwizowania klarinetowego w stylach: renesansowym, barokowym, czy klasycznym. Warto dodać, że sytuacja taka nie miała miejsca np. w rodzinie fletów wraz z jej ogromnym repertuarem (poczynając wręcz od czasów antycznych), także - instrumentów strunowych i klawiszowych, ale co ciekawe – również instrumentów dętych blaszanych.
- niski poziom XVIII-wiecznej technologii budowy klarinetów (które są bardziej skomplikowane pod względem stroju niż flety traverso, te ostatnie bowiem mogą grać partie wirtuozowskie nie wymagając żadnego oklapowania). To z kolei wiąże się z brakiem większej ilości utworów solowych.
- dominująca praktyka orkiestrowego użycia klarinetu w kapelach dworskich charakterystycznych dla okresu baroku spowodowała definiowanie klarinetu jako instrumentu nie-solistycznego (na dodatek bez możliwości ornamentacji partii orkiestrowej).

W opinii autora są to powody, dla których klarneści nie mogą się „cieszyć” rozbudowanym repertuarem, a tym samym pełnią osiągnąć stylu baroku. Klarneści są niejako pozbawieni możliwości dogłębnego zapoznania się z całą gamą środków wyrazowych takich jak na przykład: sztuka ornamentacji (włoska, niemiecka, czy francuska), sztuka rozpoznawania charakteru różnych tańców, na których opiera się znaczna część literatury (zwłaszcza instrumentalnej) baroku i klasycyzmu, „odczytywanie” tempa, czy artykulacji wynikających jedynie z tekstu nutowego, czy umiejętność stosowania teorii afektów. Bez wątpienia są to kluczowe zagadnienia muzyki epoki baroku, które wywarły znaczący wpływ na twórczość kompozytorów epok późniejszych.

Aby móc w pełni uświadomić sobie doniosłość teorii afektów wystarczy przypomnieć, iż częścią *curriculum* szkół publicznych jeszcze w wieku XIX była sztuka oracji (na której w znacznej mierze bazuje teoria afektów). Objęci nią byli jeszcze tacy kompozytorzy jak R. Wagner (1813 – 1883), R. Schumann (1810 – 1856), czy J. Brahms (1833 – 1897), których dzieła przepełnione są wielością pozamuzycznych treści, a którzy regularnie wykorzystywali klarnet w swoich dziełach, zarówno orkiestrowych, kameralnych, jak i przeznaczonych na klarnet solo. *De facto* mamy więc do czynienia ze zjawiskiem, które nie było domeną jednego okresu lecz raczej zjawiskiem ciągłym na przestrzeni kolejnych epok.

Problem niedostępności muzyki baroku dla klarncistów doskonale rozumieli wybitni klarneści/pedagodzy, którzy pozostawili po sobie szereg znakomitych (z punktu widzenia pogłębiania wiedzy na temat stylu baroku) aranżacji. Analizy tych aranżacji, poznanie zachowanych kompozycji barokowych na klarnet, oraz refleksje na temat estetyki muzyki baroku (np. traktaty J.J. Quantza, L. Mozarta) mogą – w przekonaniu autora - zmniejszyć dystans jaki dzieli współczesnego klarncistę od kanonów wykonawczych baroku.

W związku z dotychczasowymi rozważaniami w pracy autor stara się odpowiedzieć na następujące pytania badawcze:

- **Na podstawie jakich wiadomości współczesny klarncista podchodzi do odczytywania utworów?**
- **Jakimi materiałami źródłowymi i jaka wiedzą powinien posługiwać się współczesny klarncista celem zgłębiania meandrów stylu przedklasycznego?¹**
- **Jakie znaczenie dla współczesnego wykonawstwa klarnetowego stanowi problem autentyczności?**

¹ W rozumieniu muzyki epoki poprzedzającej klasycyzm – baroku.