

Akademia Muzyczna w Krakowie

Wydział Instrumentalny

Katarzyna Gacek-Duda

Flety Etniczne.

Charakterystyka wybranych instrumentów oraz flet poprzeczny i jego
możliwości imitowania szaty dźwiękowej wybranych aerofonów
etnicznych Polski i świata

Rozprawa doktorska

Prof. dr hab. Maria Pomianowska

Kraków 2021

Spis treści

Wstęp	4
I. Zarys dziejów fletów	8
I.a Historia fletów etnicznych.....	8
I.b Budowa fletów etnicznych i sposoby wydobywania z nich dźwięku	10
I.c Rola aerofonów etnicznych w kulturach świata	11
II. Opis wybranych instrumentów wykorzystanych w nagraniu działa artystycznego	13
II.a Wybrane flety polskie pasterskie.....	13
Budowa instrumentów	13
Rola fletów polskich	14
Technika wykonawcza	17
II.b Flet etniczny Indian Ameryki Północnej.....	18
Budowa instrumentu	19
Rola fletu Indian Ameryki Północnej	19
Technika wykonawcza	20
II.c Flety Indian Ameryki Południowej	20
Budowa instrumentów	20
Technika wykonawcza	21
Rola aerofonów etnicznych w Ameryce Południowej.....	21
II.d <i>Ney</i>	25
Budowa instrumentu	25
Rola instrumentu w kulturze arabskiej	25
Technika wykonawcza	26
II.e <i>Shakuhachi</i> i <i>yokobue</i>	27
Budowa instrumentu	27
Rola <i>shakuhachi</i> w kulturze japońskiej	27
Technika wykonawcza <i>shakuhachi</i>	28
III. Flet poprzeczny – imitowanie szaty dźwiękowej wybranych aerofonów etnicznych Polski i świata.....	32
III.a Możliwości i ograniczenia	34

III.b Imitowanie dźwięków etnicznych – ornamentyka	35
IV. Problematyka wykonawcza nagranych utworów	49
Zakończenie.....	89
Fotogaleria kolekcji aerofonów etnicznych świata, która mieści się w prywatnej galerii Katarzyny Gacek-Dudy.....	91
Literatura pracy.....	123

Wstęp

Celem niniejszej pracy naukowej jest propagowanie fletów etnicznych oraz fletu poprzecznego współczesnego w muzyce etnicznej. Główną inspiracją ornamentyki autorskiej w tej pracy są trzy instrumenty: *native american flute* (flet indiański), *ney* oraz *shakuhachi*. Inne instrumenty stanowią pośrednią inspirację dotyczącą ornamentyki autorskiej w niej zawartej.

Poniższa praca składa się z czterech rozdziałów, w których omówiona została ogólna historia wybranych instrumentów, ich rola w aspekcie kulturowym oraz techniczne możliwości. W pracy pojawia się wiele nazw instrumentów, które nie mają bezpośredniego wpływu na autorską ornamentykę etniczną. Najważniejszy element pracy naukowej to problematyka imitowania szaty dźwiękowej aerofonów etnicznych świata. Jest to eksperymentalne spojrzenie na flet współczesny jako instrument wszechstronny, który mimo swej szczególnej roli w muzyce klasycznej, jazzowej i współczesnej jest również „narzędziem” wykonującym etniczne współbrzmienia świata.

W pierwszym rozdziale znajduje się ogólna historia wybranych fletów świata. Poznanie jej stanowi podstawę do zrozumienia idei oraz roli instrumentów na przestrzeni dziejów. Jest to obraz ich ewolucji oraz zmian, jakie zachodziły w budowie, materiale oraz w brzmieniu. Wiele instrumentów, które były znakiem rozpoznawczym dla danego regionu, w starożytności wyglądało inaczej niż w czasach współczesnych. Przykładem może być omawiany w rozdziale drugim flet *shakuhachi*¹, którego „przodkiem” jest flet chiński o nazwie *xiao*², różniący się od *shakuhachi* techniką zadęcia oraz budową. Historia instrumentów stanowi trop do rozpoznania flecistyki etnicznej³ nie tylko jako grupy instrumentów, ale i różnic pomiędzy kulturami Wschodu, Zachodu, Północy i Południa. W drugim rozdziale opisane są charakterystyczne instrumenty świata i Polski, które w danej kulturze są nośnikiem etnicznej techniki wykonawczej. Opisana jest ich budowa, rola w kulturze regionu oraz przynależność duchowa czy religijna, w której dany instrument był wykorzystywany, np. do modlitw, medytacji czy innych rytuałów niekoniecznie religijnych. Trzeci oraz czwarty rozdział stanowi problematykę wykonawczą oraz opis proponowanej autorskiej ornamentyki etnicznej przełożonej na flet poprzeczny współczesny. Najbardziej charakterystycznym i inspirującym brzmieniem okazały się takie

¹ *Shakuhachi* – aerofon etniczny japoński. Zbudowany z bambusa. Omówienie instrumentu na str. 27.

² *Xiao* – aerofon etniczny chiński. Jest to jeden z najstarszych fletów krawędziowych, które sięgają czasów starożytnych. Wykonany jest z bambusa. Jego zdjęcie znajduje się w fotogalerii pracy na str. 115.

³ *Flecistyka etniczna* – termin utworzony przez Katarzynę Gacek-Dudę. Termin ma zasugerować obszerną dziedzinę kultury muzycznej, którą stanowią flety etniczne świata jako jeden obszar nauki, wykonawstwa, technik ornamentalnych oraz historii fletów. Jest używany w poniższej pracy naukowej do sprecyzowania omawianej problematyki. Termin „flecistyka etniczna” skupia wszystkie aerofony etniczne świata w odniesieniu do osób, które również kształcą się muzycznie w oparciu o ten rodzaj instrumentalistyki.

flety jak *ney arabski*⁴, *flet indiański*⁵, *shakuhachi japoński* czy polskie *flety alikwotowe*⁶. W rozdziale trzecim znajduje się wspomniana ornamentyka wraz z grafiką i opisem brzmień oraz figur ornamentalnych, które sugerują konkretne wykonanie utworu. Rozdział czwarty to opis dzieła muzycznego. Znajduje się w nim omówienie nagrań live z danych regionów świata oraz opis ornamentyki wraz z kilkoma przykładami nutowymi.

Poniższa praca została napisana dzięki doświadczeniom ostatnich 5 lat. Powodem do wybrania takiej tematyki było szersze rozpoznanie techniki fletów etnicznych świata w praktyce zawodowej oraz praktyka zawodowa na flecie poprzecznym współczesnym. Jednym z głównych czynników wyboru tego tematu była jednotonalność niektórych 5-, 6-, 8-otworowych fletów etnicznych, które pozwalały na wykonanie niektórych melodii tylko w ograniczonym zakresie tonacyjnym i chromatycznym. Dzięki przełożeniu technik wykonawczych na flet poprzeczny, utwory mogą być dużo bardziej skomplikowane technicznie czy chromatycznie. Opis pracy to zarówno własne doświadczenia, jak i rozmowy z osobami, które wykonują muzykę tradycyjną i żyją w danej kulturze etnicznej. Od 2015 r. prowadzone badania, które dotyczą flecistyki etnicznej, to ciekawe doświadczenie nie tylko rozwijane poprzez słuchanie muzyki innych kultur świata, ale również prywatne podróże do krajów, z których pochodzą etniczne instrumenty. Do takich doświadczeń należą rozmowy z ulicznymi muzykami, grajkami wykonującymi muzykę tradycyjną, twórcami fletów, np. bambusowych fletów chińskich czy fletów karpackich lub rozmowy z pasterzami beduińskimi, którzy grają na *ney* podczas wypasu owiec. Praca zawiera nie tylko opinie muzyków amatorów, ale także oparta jest na konsultacjach z profesjonalistami, muzykami, którzy na co dzień wykonują utwory z pogranicza tradycji i *worldmusic*⁷, wplatając elementy jazzu czy klasyki do swej artystycznej twórczości.

Stan badań dotyczący podobnej problematyki jest poruszany przez wykonawców i kompozytorów muzyki klasycznej. Brzmienie i szczególne ozdobniki czy technika wykonawcza na flet poprzeczny są popularne w kontekście muzyki współczesnej XX wieku. W muzyce rozrywkowej taką formą wykonawczą jest beatbox⁸. Beatbox mimo pozornego podobieństwa do problematyki poruszanej w tej pracy jest zupełnie odmienną techniką, estetyką oraz kulturą wykonawczą utworu. Wielu flecistów czy wykonawców i kompozytorów muzyki współczesnej

⁴ *Ney arabski* – instrument wykonany z lasecznicy trzciniowej. Jego pochodzenie sięga czasów starożytnych. Omówienie instrumentu na str. 25.

⁵ *Flet indiański* – aerofon etniczny z terenów Ameryki Północnej i Kanady. Omówienie instrumentu na str. 18.

⁶ *Flet alikwotowy* – aerofon etniczny spotykany na terenach Polski, Słowacji, Czech, Węgier, Norwegii. Technika gry polega na umiejętności tworzenia dźwięku poprzez jego tony składowe. Omówienie instrumentu na str. 15.

⁷ *Worldmusic* – obszerne pojęcie obejmujące swym zakresem nie tylko muzykę etniczną czy muzykę nią inspirowaną, ale również muzykę zbliżoną stylistycznie do popularnej muzyki rozrywkowej, tworzoną w krajach egzotycznych. Podział *worldmusic* na style muzyczne najczęściej traktowany jest czysto geograficznie. Wyodrębnia się muzykę tworzoną w poszczególnych krajach lub obszarach geograficznych. Muzyka folk traktowana jest tam jako muzyka europejska. W literaturze spotyka się często podział na muzykę folk, czyli europejską muzykę ludową, muzykę etniczną, czyli pozostałą muzykę ludową z „reszty świata”.

⁸ *Beatbox* – forma rytmicznego tworzenia dźwięków na podobieństwo zestawu perkusyjnego, głosu zwierząt czy innych odgłosów krtani.

odkryło zastosowanie brzmień fletu w aspekcie mikrotonów⁹.

Szczególną inspiracją do tej pracy był kompozytor japoński Toru Takemitsu, który niezwykle łączył w swych utworach kulturę wschodu i zachodu. W jego utworze pt. *Voice* dowiadujemy się o pochodzeniu danego przydźwięku czy techniki wykonywanej na flecie poprzecznym. Inspiracją był również Robert Dick, flecista, twórca nowatorskich technik wykonawczych na flet poprzeczny.

Zakres poniższej pracy obejmuje doświadczenia flecistytki etnicznej na wybranych instrumentach. Aerofony, które zostały wybrane do stworzenia dzieła artystycznego, są szczególnie ważne dla regionów, z których się wywodzą. Po wnikliwych badaniach oraz wieloletnich eksperymentach wyłonił się ciekawy obraz praktyki wykonawczej, tworzonej na bazie doświadczeń w grze na fletach etnicznych i flecie poprzecznym. W rozprawie naukowej pojawia się również temat instrumentów Indian Ameryki Południowej. W dziele artystycznym znajduje się jedynie próbka dwóch wybranych fletów z tego rejonu. Brzmienia Indian Ameryki Południowej, chociaż nie znajdziemy w dziele artystycznym konkretnego utworu na ten instrument, miały również wpływ na autorską opisywaną ornamentykę etniczną.

Flet współczesny ma ogromne spektrum możliwości technicznych. Charakterystyczny sposób zadęcia daje duże możliwości zmian barwy dźwięku oraz wariantowości intonacji. Wpływ na jakość dźwięku ma np. możliwość wykorzystywania ruchu głowy, techniki manualnej oraz instrumentu i opuszków palców. Największy manewr możliwości zmiany barw posiadają instrumenty współczesne drewniane z tzw. „otwartymi klapami” i szlachetnym materiałem, z którego zrobiona jest mechanika np. flet hebanowy ze złotą lub srebrną mechaniką. Ta sama sytuacja dotyczy fletów srebrnych i złotych z otwartymi klapami, jednak w tych instrumentach jest już słyszalna tzw. „nuta metaliczna”, którą można zminimalizować zadęciem, ale jednak nie do takiego stopnia jak we flecie poprzecznym drewnianym. Dzieło artystyczne skupia się na fletach popularnych od wieków na terenach Izraela, Autonomii Palestyńskiej, Turcji, Bułgarii, Chin, Szkocji i Irlandii oraz w Ameryce Północnej i Południowej.

Praca zawiera krótki opis wybranych fletów etnicznych, ich historii, budowy i roli w kulturze, z której się wywodzą. Analizowane są również wartości brzmieniowo-barwowe danych instrumentów, związana z nimi ornamentyka, frazowanie oraz wybrane inne aspekty praktyki wykonawczej lub roli instrumentu w danej kulturze. Wszystkie te elementy mogą stanowić bazę do tworzenia nowego artystycznego języka przeznaczonego na flet poprzeczny, a z tym wiążą się niezwykle historie wybranych instrumentów i podróży, które niosą za sobą melodykę, charakterystykę regionu, a przede wszystkim wiedzę, która przybliży do danej grupy etnicznej czy kulturowej. Tradycje codzienności, rytuały i obrzędy odległych kultur świata ściśle związane są z muzyką tradycyjną. Niezwykła kultura japońska, skupiona na celebrowaniu każdej dziedziny życia, łącznie z ceremonią parzenia i picia herbaty, ma swoje odzwierciedlenie w muzyce wykonywanej na *shakuhachi* – tradycyjnym flecie, w którego grze nie usłyszymy przypadku

⁹ *Mikrotony* – w tej pracy mikrotony poruszają temat odległości intonacyjnej w dźwięku, np. 1/9 tonu czy 1/7 tonu. Używanie mikrotonów jest charakterystyczne dla muzyki Bliskiego Wschodu, Turcji czy Afryki Północnej.

czy chaosu. Zarówno Japończycy, jak również ich muzyka, mają swoją tradycyjną kartę zasad, która jest niezwykle ważna podczas nauki, a potem w trakcie wykonywania utworów.

W dziele artystycznym wykorzystywane są również brzmienia i ornamentyka fletów irlandzkich, takich jak *irish flute* czy *whistle tin* – piszczałka 6-otworowa wykonana z metalu lub plastiku czy drewna. Muzyka Wysp Brytyjskich w Polsce i w Europie jest bardzo popularna. Propagatorami instrumentów takich jak *flažolet* czy *whistle tin* w Polsce jest m.in. Wojciech Wietrzyński¹⁰. *Irish flute* jest instrumentem wzorowanym na profesjonalnych instrumentach z XIX wieku. Gdy pojawiły się te instrumenty, wcześniejsze drewniane, używane w muzyce klasycznej podobno straciły swoją wartość i bardzo często można było je znaleźć w koszach na śmieci czy kontenerach na ulicach Belfastu czy innych mniejszych miasteczek irlandzkich¹¹. To spowodowało, że muzycy ludowi odnajdywali te instrumenty, odnawiali i wykonywali na nich muzykę, stosując charakterystyczną dla Irlandii ornamentykę.

Wojciech Wietrzyński przyczynił się do popularyzacji muzyki celtyckiej w Polsce oraz jej ornamentacji. Jest autorem wielu publikacji oraz śpiewników z muzyką celtycką, np. śpiewnik z nutami pt. *Flažolet – łatwy sposób na miłe muzykowanie*.

Ornamentyka irlandzka jest opisana przez wiele szkół oraz muzyków tego regionu. W dziele artystycznym znajdziemy utwór pt. *Stormy Night* (nr 10, str. 57), w którym oprócz ornamentyki autorskiej wykorzystane zostały podstawowe ornamentacje irlandzkie, takie jak *cut*, *tap rolls* i *crane*¹².

Flety Irlandii są pośrednią inspiracją w dziele muzycznym. Ornamentyka Irlandii pojawia się w dziele muzycznym bardzo sporadycznie, przykładowo w utworze pt. *Stormy Night*, w utworze pt. *Irishpolka* (nr 20, str. 80) oraz w utworze pt. *Psalm 23* (nr 24, str. 87).

Każda tradycja i kultura rządzą się swoimi przez wieki wypracowanymi zasadami oraz kanonami piękna. Choć współcześnie są one modyfikowane i przetwarzane, nadal stanowią rodzaj kulturowego kręgosłupa należącego do danej grupy etnicznej świata. Najważniejszym elementem pracy jest inspiracja twórcza pozwalająca na stworzenie nowego języka artystycznego w postaci autorskiej ornamentyki etnicznej i techniki wykonawczej. Warto poszukiwać nowych brzmień i nowych kierunków myślenia o praktyce wykonawczej, ponieważ stanowi to duży wkład w proces rozwoju instrumentu, a także otwarcie „nowej karty” w szeroko rozumianej muzyce etnicznej.

¹⁰ Wojciech Wietrzyński – jest wiceprezesem Stowarzyszenia na Rzecz Efektywnych Metod Umuzyczniania E.M.U. W ramach działalności Ośrodka Kultury w Swarzędzu prowadzi Swarzędzką Orkiestrę Flažoletową, której działalność zainicjował 25 lat temu (15 lutego 1996 roku). Prowadzi także zajęcia umuzyczniające z flažoletem w nauczaniu początkowym w SP4 i SP5 w Swarzędzu, a także SP62 w Poznaniu. Natomiast na terenie całej Polski realizuje liczne kursy flažoletowe dla nauczycieli i animatorów, współpracując m.in. z Pracownią Pedagogiczną im. prof. Ryszarda Więckowskiego oraz Ośrodkami Doskonalenia Nauczycieli. Jest inicjatorem i od 22 lat kierownikiem artystycznym Międzynarodowych Warsztatów Flažoletowych.

¹¹ Informacje zasłyszane przez muzyków irlandzkich w Belfaście.

¹² *Flute Lesson – Ornaments: Taps, Cuts and Rolls*. Tutorial video z nauką gry podstawowych ozdóbek irlandzkich na flecie poprzecznym drewnianym, <https://www.youtube.com/watch?v=h-CU4XvUGIQ>, [23 V 2020].

I. Zarys dziejów fletów

Flety to instrumenty, które zaistniały w każdej epoce historycznej – od prehistorii do dzisiaj. Do najstarszych fletów należą *piszczalki z rurek trzciniowych*. W epoce kamienia łupanego bardzo prymitywne piszczalki i *gwizdki kościane*¹³ spełniały rolę instrumentu sygnałowego.

Pierwsze *piszczalki krawędziowe* z otworami szczelinowymi wykonane były z kości renifera, pierwsze *piszczalki kościane* posiadały trzy lub pięć otworów palcowych. Były to instrumenty muzyczne grające w skali zbliżonej do pentatoniki. Wielobarwne, niezwykle kultury świata przez tysiąclecia wykształciły różnorodne formy fletów. Instrumenty różniły się między sobą kształtem, wielkością, materiałem użytym do budowy oraz funkcją, jaką spełniały w danej kulturze. Oprócz różnic istnieje wiele podobieństw i uniwersalnych konotacji kulturowych¹⁴.

I.a Historia fletów etnicznych

W Europie we wczesnych epokach używano m.in. rogów wykonanych z metalu, które przypominały rogi zwierzęce. Formę takiego rogu przypominają *lury*, które w pierw pojawily się w Danii i południowej Szwecji. *Lury* zawsze występowały w parach, co przypominało zwierzęce rogi. Ta parzystość służyła po to, aby wzbogacić potęgę brzmienia instrumentów.

W VII w. p.n.e. w Grecji pojawił się *aulos*. Świadczą o tym figury z marmuru, które znaleziono m.in: na wyspie Kos. Widać na nich muzyka, który gra właśnie na *aulosie*. *Aulosy* pochodzące z Grecji wykonywane były z drewna, kości słoniowej lub metalu. Posiadały podwójny stroik. Najczęściej grywano jednocześnie na dwóch piszczalkach. *Syringa*, zwana również *fletnią pana*, to instrument pochodzący od arkadyjskiego bożka pasterzy występującego w wielu legendach związanych z fletnią¹⁵.

W Bułgarii w czasach starożytnych pojawił się instrument o „ukośnej” technice gry. Jego nazwa to *kaval*¹⁶. Początkowo był jednoczęściowy, obecnie natomiast wykonywany jest z trzech części: ustnika, korpusu i stopki. Nazwa *kaval* również odnosi się do fletów z Europy Południowo-Wschodniej, które mają chromatycznie ustawienie otworów palcowych.

Aerofony etniczne średniowiecza to zarówno rogi wykonane z metalu lub rogi zwierzęce z kości słoniowej, jak i flety podłużne gwizdkowe: *syringa* i *piszczalka jednoręczna*.

W krajach Bliskiego Wschodu *ney* był i jest symbolem tradycji kultury muzycznej Azji Mniejszej oraz Afryki Północnej. Używa się go w muzyce ludowej i artystycznej, podobnie jak *ney turecki* na terenach byłego Imperium Osmańskiego czy *ney perski* w tradycjach muzycznych dawnej Persji, czyli dzisiejszego Iranu (opis tego instrumentu znajduje się na str. 25).

¹³ *Gwizdki kościane* – pierwsze prymitywne wydające „fletopodobne” dźwięki aerofony z kości zwierzęcych, takich jak bawoły, wszelkiego rodzaju ptactwo czy z łupki orzecha, np. włoskiego.

¹⁴ *The Bone Age Flute*, artykuł internetowy ze strony BBC news. Retrieved: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/science/nature/454594.stm>, 23 września 1999 r., [2 VIII 2021].

¹⁵ U. Michels, *Atlas Muzyki, tom I*, Wielkie kultury antyczne, Palestyna, Egipt, Indie, Wydawnictwo: Prószyński i S-ka, s. 162–167.

¹⁶ *Kaval* – nazwa instrumentów o krawędziowej technice zadęcia. *Kaval* z Bułgarii znajduje się w prywatnej kolekcji instrumentów Katarzyny Gacek-Dudy (zob. str. 102, 104).

Tradycyjny zespół muzyczny w krajach Bliskiego Wschodu to kwartet w składzie: *ney*, *oud*¹⁷, *darabuka*¹⁸, *qanun*¹⁹. Zdarzają się zespoły na *ney* i *darbukę* lub *ney*, *darbukę* i *oud*, ale są to zespoły nietradycyjne. Dozwolone są inne warianty zespołowe, nie jest to jednak tradycją krajów arabskich.

Gi-bu to nazwa piszczałek z Mezopotamii. Oznaczała „długą rurę”. Piszczałki nie posiadały ustników, a w trakcie gry trzymało się je pionowo. Kolejne instrumenty to *podwójne szalamaje* – dwie metalowe lub srebrne rury o tej samej długości. O samej muzyce niewiele wiadomo – poprzez rozstaw otworów, które ocalały w danych instrumentach, można było wywnioskować stosowanie pentatoniki czy heptatoniki²⁰.

W starożytnej Palestynie Fenicjanie wynaleźli instrument o nazwie *podwójny aulos*. W kontekście Hebrajczyków warto sięgnąć do informacji ze Starego Testamentu, gdyż brak dostatecznych informacji naukowych na temat pierwszych fletów we wczesnej egzystencji tego narodu. Jubal to pierwszy biblijny instrumentalista „od niego to pochodzą wszyscy grający na cytrze i na flecie” (Rdz 4,21–22)²¹. *Ugab* to biblijna nazwa odnosząca się do instrumentu dętego. Termin ten również wskazywał na piszczałki pojedynczo- i podwójnostroikowe. Używany był w muzyce ludowej i pasterskiej. *Szofar* był świętym rogiem Hebrajczyków wykonanym z rogu barana lub kozy. Jest używany do dzisiaj podczas szczególnych wydarzeń Państwa Izrael oraz wyznawców judaizmu na całym świecie.

Leżące w niewielkiej odległości od Bliskiego Wschodu Indie od czasów starożytnych używały fletów jako akompaniatorów dla śpiewu. Fletem ściśle związanym z Indiami jest *bansuri* – flet poprzeczny o niezwykle pięknym dźwięku wykonany z bambusa. Styl gry na indyjskim flecie wymaga wieloletniej praktyki i studiowania tradycyjnej muzyki indyjskiej.

W Chinach w czasie panowania dynastii Szang (1500–1000 p.n.e.) pojawiły się flety naczyniowe i fletnie. W czasach dynastii Czou istniały takie flety jak *p'ai-siao* – instrumenty przypominające fletnię pana, czyli kilka piszczałek bambusowym złączonych sznurkiem. *Flety naczyniowe*²² w formie jaja z 6 otworami palcowymi wykonane były z gliny²³.

¹⁷ *Oud* – instrument strunowy szarpany, bezprogowy, przodek lutni wywodzący się z okolic Morza Śródziemnego i Bliskiego Wschodu.

¹⁸ *Darbuka* – bęben kielichowy używany w muzyce Bliskiego Wschodu. W Izraelu grano na nim podczas szczególnych wydarzeń, takich jak wesele czy Bar Micwa – 13 urodziny chłopca, który od tego dnia może uczestniczyć we wszystkich obrzędach religijnych.

¹⁹ *Qanun* – instrument strunowy, jest to rodzaj cytry. Jeden z najstarszych instrumentów świata. Popularny na Bliskim Wschodzie.

²⁰ U. Michels, *Atlas Muzyki, tom I, op.cit.*, s. 161.

²¹ *Pismo Święte. Stary i Nowy Testament*, oprac. Zespół pod red. ks. Michała Petera (*Stary Testament*), ks. Mariana Wolniewicza (*Nowy Testament*), Poznań: Księgarnia św. Wojciecha, 2006.

²² *Flety naczyniowe*, np. *chińska okaryna* – instrument wypalony z gliny w kształcie jaja z 5 otworami. Używany często do medytacji. Znajduje się w prywatnej kolekcji Katarzyny Gacek-Dudy (zob. str. 114).

²³ U. Michels, *Atlas Muzyki, tom I, op.cit.*, 161–162.

Chiński flet poprzeczny *dizi*²⁴ to obok *bawu*²⁵ czy *er-hu*²⁶ absolutna duma chińskiej kultury muzycznej. W *dizi* otwór znajdujący się pomiędzy „ustnikiem” a szeregiem holów podopaszkowych to miejsce na „chińską bibułę”, która przy umiejętnym nałożeniu drga, co z kolei wydaje jedyny w swoim rodzaju „brzęczący” dźwięk wprowadzający słuchacza w świat chińskiej kultury muzycznej już po kilku sekundach.

Japoński *shakuhachi* oprócz trudnego wykonawstwa ze względu na budowę instrumentu i rygor tradycyjnych utworów jest dziedzictwem narodowym Japonii. *Native american flute*²⁷ to nazwa, którą mogą używać tylko rdzenni Indianie Północnej Ameryki. *Native art* to również amerykańska nazwa chroniąca wszelkie rękodzieła rdzennych Indian w tym *native american flute*. Flet posiada wiele nazw – najpopularniejsza to *native american flute*, a w plemieniu Lakota – *Šiyóthąŋka*. *Šiyóthąŋka* oznacza dosłownie „piękna pieśń”. Legenda głosi, iż ten instrument został dany ludności indiańskiej przez dzieciola czerwonołowego. Na pamiątkę tej wizji w instrumencie pozostawia się wypukły przedmiot w różnych kształtach, najczęściej jest to forma ptaka lub rośliny. W obydwóch przypadkach nazwa własna tego elementu czy figurki to *ptaszek*. *Charkas* to flety pochodzące z Ameryki Południowej, proste, różnych rozmiarów.

Inne flety proste Indian Południowych to: *pinkillos*, *aymaras*, *tokurus*, *quena* czy używane również podczas obrzędów pogrzebowym *tarkas*. Oprócz tego symbolami Ameryka Południowej są również *fletnia pana* i *flety nacinane*.

I.b Budowa fletów etnicznych i sposoby wydobywania z nich dźwięku

Flety etniczne to proste rury, piszczałki, zbudowane z naturalnych surowców. Najczęściej jest to trawa, drewno, bambus, ceramika, kość, glina. Każdy flet posiada wlot ustnikowy oraz otwory palcowe, które służą do zmian wysokości dźwięku poprzez zakrywanie otworów palcem lub kłapą. Istnieją instrumenty tylko z otworem ustnikowym – bez otworów palcowych. Flety etniczne oferują różne możliwości wydobywania dźwięku.

Technika wargowa, krawędziowa, ukośna, do których należy między innymi *kaval*, *ney* czy *flet ukośny* polega na przyłożeniu instrumentu wlotem ustnikowym do bocznej części ust i uzyskiwanie dźwięku poprzez wdmuchiwanie słupa powietrza w boczną krawędź ustnika. Flety z ustnikiem prożkowym, do których należą np. *piszczałki 6-otworowe* czy *flety alikwotowe polskie*, to najprostszy sposób wydobywania dźwięku. Polega on na przyłożeniu instrumentu do środkowej części ust tak, aby ustnik był lekko zakryty górną wargą.

Technika wargowa skupiająca flety poprzeczne metalowe, drewniane i bambusowe polega

²⁴ *Dizi* – tradycyjny flet poprzeczny bambusowy, chiński. Znajduje się w prywatnej kolekcji instrumentów Katarzyny Gacek-Dudy (zob. str. 111). Sprowadzony przez autorkę pracy naukowej z Chin podczas miesięcznej, chińskiej i mongolskiej podróży muzycznej w 2011 r.

²⁵ *Bawu* – tradycyjny bambusowy poprzeczny instrument chiński. Znajduje się w prywatnej kolekcji Katarzyny Gacek-Dudy (zob. str. 113).

²⁶ *Er-hu* – tradycyjny instrument chiński, smyczkowy, dwustrunowy, kolanowy. Znajduje się w prywatnej kolekcji Katarzyny Gacek-Dudy, sprowadzony z Chin.

²⁷ *Native american flute* – flet Indian Północy. Znajduje się w prywatnej kolekcji Katarzyny Gacek-Dudy (zob. str. 118).

na przyłożeniu instrumentu pod dolną wargę, uniesieniu kącików ust lekko do góry i zadęciu słupem powietrza w zewnętrzną krawędź płytki ustnikowej, która poprzez drga „przecięcie” słupem powietrza.

I.c Rola aerofonów etnicznych w kulturach świata

Rolą fletów etnicznych w kulturze była muzyczna praktyka obyczajowa, obrzędowa, medytacyjna. W każdej części świata dany flet był albo instrumentem towarzyszącym w zespole w trakcie ceremonii weselnych czy świątecznych, albo instrumentem solowym lub medytacyjnym. W Japonii flet *yokobue* „grał” podczas ceremonii parzenia herbaty. W Ameryce Północnej święty *native american flute* miał leczyć osoby, których dusze cierpiały. W Ameryce Południowej *fletnia* była instrumentem, którym można było grać tylko podczas pory suchej.

W Polsce *fujara wielkopostna*, którą wykonywano z cierniowych krzewów, mogła wybrzmiewać podczas Wielkiego Postu. Dźwięki *dwojnicy podhalańskiej* towarzyszyły pasterzom wypasającym owce na halach. Japoński *shakuchachi* był również instrumentem mnichów *zen*²⁸ i służył do medytacji.

Ney turecki w sufizmie wprowadzał w trans osoby, które pragnęły przez modlitwę osiągnąć najwyższy stopień jedności z Bogiem. Sufizm, czyli po arabsku *tasawwuf* nie jest traktowany jako arabski odłam Islamu, lecz jest uznany za prąd teologiczno-kulturalny. Powstał na terenach Iraku między VII a VIII wiekiem, najpierw w Al.-Kufie i Al.-Basrze. Pojęcie sufizmu pochodzi od słowa *suf* (wełna), które określało okrycie noszone przez *sufi*²⁹. Charakterystyczną cechą *sufich* była obojętność wobec reguł Islamu. Własne formy kultu łączyli z różnymi obrzędami, np. z tańcem oraz słuchaniem muzyki, które nazywało się *sama*. Najważniejszym celem mistyków to osiągnięcie duchowego połączenia z Bogiem poprzez ekstazę³⁰.

²⁸ *Mnisi Zen komuso* – mnisi charakteryzujący się słomianym koszem na głowie. Wywodzą się od Samurajów. Mnisi *komuso* grali na fletach *shakuhachi*. Rozkwitali w latach 1600–1868. Zob.: Nishiyama Matsunosuke, *Edo Culture: Daily Life and Diversions in Urban Japan 1600 – 1868*, University of Hawai’I Press, Honolulu 1997, s. 124.

²⁹ M.M. Dziekan, *Dzieje Kultury Arabskiej*, PWN SA, Warszawa 2008, s. 205–206.

³⁰ *Ibidem*, s. 207–208.



Najstarsze instrumenty muzyczne, *flety kościane*. Badania naukowe wykazały, że mają ok. 43 tys. lat. Można je zobaczyć w Muzeum Prehistorii w Blaubern w Niemczech³¹.

³¹ A. Iwaszkiewicz, *Najstarsze instrumenty znalezione na Ziemi to flety – niektóre liczą co najmniej 43 tysiące lat*, <https://epochtimes.pl/najstarsze-instrumenty-znalezione-na-ziemi-to-flety-niektore-licza-co-najmniej-43-ty-siace-lat/>, [10 X 2021].

II. Opis wybranych instrumentów wykorzystanych w nagraniu dzieła artystycznego

II.a Wybrane flety polskie pasterskie

„...Więc ja przepiszczę
Na hebanowym moim flażolecie
Tę noc przepędzę ją najlepiej w świecie”

Juliusz Słowacki

Podróż na wschód, Pieśń VI: Nocleg w Vostizy, zwrotka 19



Fotografia z galerii Katarzyny Gacek-Dudy, przedstawia *pyszczalki 6-otworowe*.

Budowa instrumentów

Flety polskie to *pyszczalki* (rurki) wyłobione z gałęzi drzew lub krzewów. Najtrudniejszym krokiem w budowie pyszczalek jest „drażnienie kanałów” w gałęziach drzew. W Polsce najczęściej wykonywało się je z bzu czarnego, lipy, rokitnika. Otwory w przebierce lub kanał fletowy przepalano rozgrzanym prętem. Była to jedna z tradycyjnych technik tworzenia instrumentów. Twórcy byli uzależnieni od pór roku. Nie wolno było zbierać wiosennie przebudzonego drzewa, gdyż mogło ono później pęknąć podczas suszenia. Patyki czy gałęzie zbierano w zimie, a potem

suszono je przy domowych kominkach czy w stodołach, czasem przez wiele lat. Drewno suszono razem z korą, a końcówki patyków uszczelniano np. parafiną. Inny surowiec wykorzystywany w produkcji tych instrumentów to glina charakterystyczna dla aerofonów spełniających ówczesnie rolę zabawek dziecięcych z grupy okaryn.

Okaryna wykonana z gliny czy gliniane gwizdki i ptaszki „śpiewające”, napełniane wodą to tradycja wypalanych instrumentów, która w szczególny sposób zachowała się m.in. w okolicach Żywiecczyny. W Polsce spotkać można było najczęściej instrumenty z ustnikiem „prożkowym”, takie jak przykładowo instrumenty alikwotowe. Flety alikwotowe mogą wyróżniać się jednym otworem lub kilkoma otworami palcowymi w przebierce, które stanowią główne tony, od których tworzy się melodię składającą się z tonów składowych dźwięku. W Polsce wyróżniamy następujące flety: *piszczalka trójotworowa*, *pięciootworowa* lub *sześćiotworowa*, *gwizdki z kości bawołu*, *wabiki* lub *piszczalki z kości indyka 8-otworowe*, a także *multanki* przypominające *fletnie pana*. Istnieją przesłanki, iż *multanka* została odnaleziona w rejonach Miłówki³², czyli granicy Beskidu Żywieckiego i Śląskiego.

Flet ukośny wykonany z czarnego bzu przybył do naszego kraju zza wschodniej granicy. Flety poprzeczne wykonane z trzciny lub bzu czarnego również pojawiały się terenach Polski jak i wszelkiego rodzaju *trombity* i *rogi*. Do typowych polskich aerofonów należały m.in. *wabiki drewniane* oraz *wabiki* wykonywane z rogu, *gwizdki napełniane wodą*, *świstawki* (w kształcie koguta lub słowika). Kolejne instrumenty to *rożki podwójnostroikowe* (sygnalizatory), *piszczalki wielkopostne bez otworów palcowych*, *piszczalki dwoiste* – instrumenty zwane również *dwojnicami*. Wykonywane były z jednego kawałka drewna lub połączonych ze sobą dwóch piszczalek – jednej 6-otworowej, drugiej „przypiętej” do niej nieposiadającej otworów w przebierce, spełniającej rolę piszczalki burdonowej. Piszczalki *dwojnicy* mają taką samą długość. *Dwojnica* jest jednym z tych instrumentów, które stały się inspiracją do utworzenia ornamentu *etnośpiew podwójny*, którego opis znajduje się w rozdziale III na str. 44. *Dwojnice* występują na Podhalu oraz Orawie. Bardzo znane i niezwykle doceniane pod względem artystycznym są *okaryny polskie*. Historia *okaryn* sięga północnych Włoch, gdzie w 1860 roku skonstruował go Giuseppe Donati z Budrio. Instrument stał się bardzo popularny w Polsce, co spowodowało, iż wielu garncarzy rozszerzyło swoje rzemiosło ceramiczne do upiększania i tworzenia tych aerofonów³³.

Rola fletów polskich

Flety polskie spełniały rolę instrumentu solowego lub współtowarzyszącego w kapelach góralskich. Flety pasterskie, jak sama nazwa wskazuje, były solowymi towarzyszami pasterzy na halach pomiędzy majem a październikiem. Niektóre instrumenty spełniały rolę odstraszenia wilków od stada owiec. Najbardziej sprzyjające odstraszaniu były rogi wykonywane przykła-

³² Informacje zasłyszane przez mieszkańców Miłówki, twórców ludowych, muzykantów, osób, które swoje życie poświęcają regionalnej kulturze górali żywieckich.

³³ A. Oborny, *Ocalić od zapomnienia. Polskie instrumenty ludowe*, MUZA SA, Warszawa 2015, s. 123.

dowo z drzewa jarzębinowego lub trombity charakterystyczne dla Trójwsi Beskidzkiej i Żywiecczyzny.

Flety alikwotowe, takie jak *fujara wielkopostna* to instrumenty charakterystyczne dla regionu beskidzkiego, które były wykonywane z drzew ciernistych, jak np. rokitnik czy głóg. Był to instrument, który mógł zabrzmieć w wielki post, a jego dźwięk można było usłyszeć podczas nabożeństw wielkopiątkowych. *Fujara sałaska* – alikwotowy aerofon występujący na ziemiach Beskidu Śląskiego – również spełniała rolę pasterskiego instrumentu oraz stanowiła symbol władzy sałaśnika. *Fujara sałaska* lub *piszczałka sałaśnikowa* stanowiły własność grupy społecznej sałaśniczej na terenach Beskidu Śląskiego. *Polica podhalańska*, alikwotowy flet posiadający trzy otwory podstawowe, na których buduje się melodie z tonów składowych dźwięku, jak sama nazwa wskazuje, pochodzi z terenów Kościeliska i Zakopanego. *Gwizdki ceramiczne* znane w całej Polsce pełniły kiedyś rolę dziecięcych zabawek, które po napełnieniu wodą stanowiły aerofon przypominający podczas zadęcia dźwięki ptaków polskich.



Fotografia z galerii Katarzyny Gacek-Dudy, przedstawia trzy *fujary wielkopostne* o różnych tonacjach.

Technika wykonawcza

Wbrew pozorom polskie flety etniczne, takie jak np. *piszczalka 6-otworowa* czy flety alikwotowe, są trudnymi instrumentami. Brak wiedzy na temat użycia przepony oraz jej synchronizacji z techniką manualną i oddechem nie pozwalał muzykantom na prawidłową grę. Brak umiejętności prawidłowej techniki oddechu są przyczyną problemów intonacyjnych, za czym idą ograniczenia techniczne. Bardzo ważna w tworzeniu instrumentu była jego długość, gdyż umiejętność przeliczenia odległości pomiędzy otworami palcowymi stanowiła jakość instrumentu w kontekście stroju i brzmienia. Obliczenia tych odległości miały również duży wpływ na skalę i intonację, ale jednak najczęściej zależało od umiejętności grającego. W Polsce osobami, które w sposób niezwykle wykonują muzykę tradycyjną na aerofonach polskich są m.in. Jan Karpiel-Bułecka z Kościeliska, Józef Broda z Istebnej oraz jego syn Jozsko Broda.

W Beskidach miejscem, w którym można uczyć się tradycyjnej gry na *piszczalce 6-otworowej* lub instrumentach alikwotowych jest Fundacja Braci Golec. Ośrodki edukacyjne znajdują się w różnych miejscowościach Żywiecczyny. Flety polskie w opisie dzieła artystycznego stanowią pośrednią inspirację do utworzenia ornamentyki autorskiej, która opisana jest w rozdziale III. Najbardziej inspirującymi fletami, które w pewnym stopniu przyczyniły się do powstania techniki *fletoświst*, były instrumenty alikwotowe, takie jak *fujara wielkopostna* oraz *dwojnica*, dzięki której powstał ornament *etnośpiew podwójny*, który opisany jest w rozdziale III.

Niektóre typy piszczałek w Polsce określano terminem *czekan*: „Kiedy potańcować to potańcować! – rzekł Pan Uhlik. – Nie potrzeba ni skrzypków, ni basetli, bo ja wam zagram na czekaniku. I wydobywszy ze skórzanej pochewki, wiszącej przy szabli, niedostępny instrument, grać począł, a kawalerowie sunęli w podrygach do dziewcząt...”³⁴.

³⁴ H. Sienkiewicz, *Potop*, Drukarnia Biblioteczna „Książnica”, Katowice 1988.

II.b Flet etniczny Indian Ameryki Północnej

NATIVE AMERICAN FLUTE

*„Usłysz nasze modlitwy tutaj w kręgu,
gdy wypalamy świętą fajkę ludu,
naucz nas jak żyć z naszymi wszystkimi relacjami.”*

Słowa pieśni Indian północnoamerykańskich
do wielkiego Tunkasila³⁵



Instrument wykonany z drewna mahoniowego
i czereśniowego. Posiada w przebierce
6 otworów.

Native american flute to pierwszy flet, który stał się inspiracją do utworzenia ornamentyki

³⁵ *Tunkasil* w języku Lakota oznacza słowo: dziadek. To słowa określa również męską energię sprawczą. Autorka dowiedziała się o tym z rozmów z Tommy Harevisem, który jest przyjacielem tradycji potomków majaańskich oraz Indian Północy. Należy on do jednego z wielu plemion południowoamerykańskich jako honorowy „biały” przyjaciel Indian.

etnicznej. Jego ciepłe brzmienie, charakterystyczna technika wykonawcza oraz prostota indiańska w rozumieniu i pojmowaniu muzyki poprzez intuicję, emocje czy również estetykę otoczenia. Otoczenie podczas gry na flecie indiańskim stanowiło szczególny aspekt wykonawczy.

Budowa instrumentu

Wszystkie flety tego rodzaju mają ten sam podział na dwie komory, czyli: *slow air chamber* – komora zwalniająca powietrze oraz komora dźwiękowa. Te instrumenty używane są przez wszystkich Indian Północnoamerykańskich z wykluczeniem Meksyku.

Flety Indian Północnoamerykańskich były 5-otworowe, strojone w pentatonice. Z czasem dodano szósty otwór, dzięki któremu można było wyjść poza szereg pentatonicznych melodii.

Instrumenty przy czarze wylotowej mają formę sutka, co miało przywoływać młodym mężczyznom myśl o matce, czyli kobiecej części życia, kobiecej wrażliwości i łagodności. „Sutek” miał również przywoływać pamięć o matce, która ich karmiła. Zadaniem tego symbolu było również hamowanie zbyt dużych pokładów agresji, która tkwiła u młodych mężczyzn podczas plemiennych wojen czy bitew³⁶.

Rola fletu Indian Ameryki Północnej

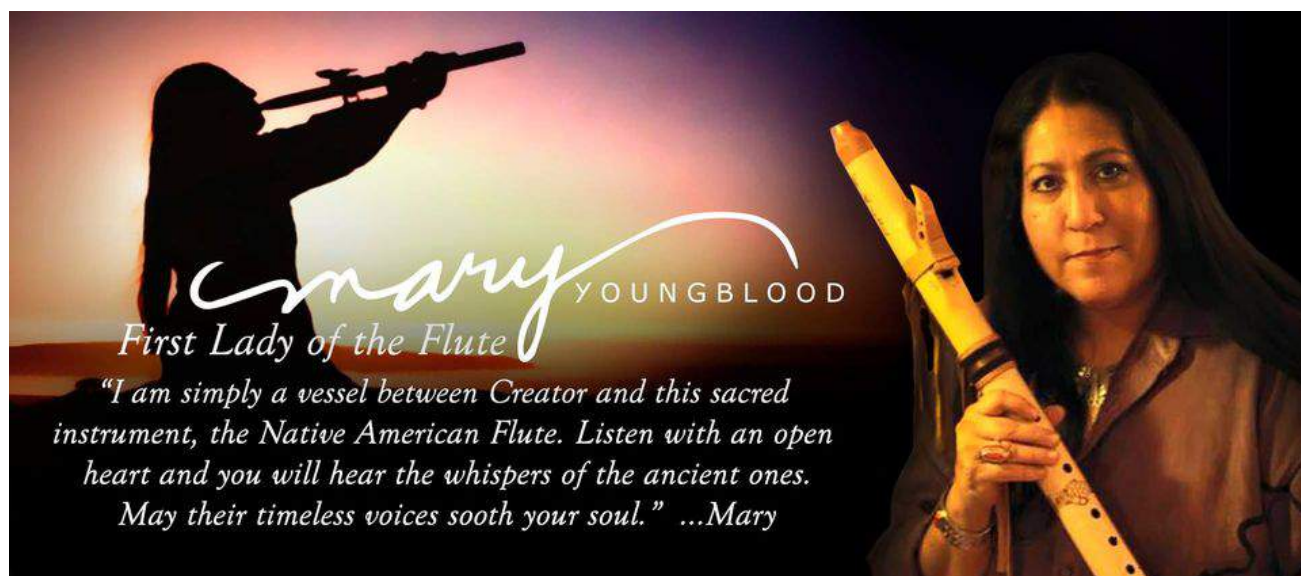
Flet Indian Ameryki Północnej to m.in. instrument szamański, który w indiańskich wierzeniach stanowi podłoże do uleczenia ludzi z problemami natury duchowej, depresyjnej.

Dźwięk opisywanego instrumentu to magiczna i niezwykle uspokajająca, aksamitna barwa. Dobrze wykonany instrument hipnotyzuje barwą o głębokim brzmieniu. Drugi otwór od strony ustnika jest najczęściej okryty skórą, aby grający nie musiał stale skupiać myśli na zakrywaniu go trzecim palcem lewej ręki.

Flet posiada tylko 8-stopniową skalę. Dźwięki alikwotowe raczej nie są praktykowane. Mimo ograniczonej skali instrument jest bardzo popularny na świecie. Popularność instrumentu można również zaobserwować w mediach społecznościowych, gdzie społeczność *Native American Flute* z całego świata dzieli się swoimi wrażeniami oraz umiejętnościami.

Dla Indian Ameryki Północnej nie istnieje segregacja stylów muzycznych na muzykę rozrywkową czy tradycyjną, nie istnieje również słowo: sztuka. Indianie uważają, że wszystko jest święte. *Native american flute* był nazywany fletem miłości. Kobieta wódz o imieniu „Biegnąca Woda”³⁷, znana indiańska lekarka, podczas wielu swoich wykładów m.in. o symbolice tradycyjnych rytuałów Indian wspominała o tym, że flety przeznaczone były tylko dla mężczyzn, ale obecnie tradycja się zmienia i to kobiety przejmują wiele męskich zadań, łącznie z prowadzeniem tradycyjnej gry na *native american flute*. Powodem takiego obrotu sprawy są zmiany cywilizacyjne oraz urbanizacja terenów rdzennych Indian. Indianka Mary Youngblood jest laureatką nagrody Grammy za pielęgnowanie tradycyjnej gry na flecie indiańskim. W świecie muzyków amerykańskich jest nazywana pierwszą damą fletu.

³⁶ *Ibidem*.



Fotografia za zgodą Mary Youngblood, <https://www.facebook.com/pg/MaryYoungbloodOfficial/>, [12 X 2020].

Dawniej *flet indiański* spełniał rolę zalotną. Aby mężczyzna mógł spotkać kobietę, musiał podejść do tipi, z którego pochodziła jego wybranka, i zagrać melodię zalotną na *flecie indiańskim*, aby ta mogła wyjść z nim na spacer. Jeśli sposób gry trafił do serca kobiety, wówczas wychodziła do grającego mężczyzny. Sytuacja komplikowała się, gdy wychodziło więcej kobiet z innych tipi.

Technika wykonawcza

Prosty ustnik wlotowy nie stanowił problemów z zadęciem do instrumentu. Flet „gra” tylko w jednej oktawie. Bardzo często system nauki gry to przykładowo w rezerwacie *Mohawk* spoglądanie w horyzont. Gdy na horyzoncie pojawiają się góry, melodia zmierza w stronę wyższych tonów. Celem takiego postępowania jest odzwierciedlenie natury i rzeczywistości. Rolą indiańskiego fletu była zarówno imitacja przyrody, jak i modlitwa duchowa.

Bardzo często podczas ceremonii i modlitw na flecie grało się po to, aby zanieść modlitwę do duchów. W tzw. repertuarze znajdują się np. pieśni solo imitujące naturę lub pieśni do bębna. Jedną z tradycyjnych pieśni, które można przytoczyć, nazywa się *Pieśń Porannego Ptaka*.

Istnieje również pieśń ceremonialna, którą gra się podczas ceremonii zapalenia świętej fajki ludu *czanupa* – błędnie nazywanej fajką pokoju. Każda pieśń ma swoje miejsce w ceremoniach rytualnych. Charakterystyczny ozdobnik na *native american flute* nazywa się *the grace note*. Każdy kolejny dźwięk jest ozdabiany najczęściej przez pierwszy wskazujący palec lewej ręki przednutką.

II.c Flety Indian Ameryki Południowej

Budowa instrumentów

Na południe od Meksyku pojawiają się aerofony etniczne, takie jak *quena* czy ściśle południowoamerykańskie *samponie* (*fletnia pana*). Ciekawostką jest to, że na wysokości Gwatemali

pojawia się mnóstwo przeróżnych fletów glinianych, które przypominają europejską *okarynę*³⁸. Instrumenty Indian Południowych stanowią pośrednią inspirację w kontekście ornamentyki etnicznej zawartej w opisie dzieła muzycznego. Inspiracja brzmieniem czy kierunek fraz znajduje swoje odzwierciedlenie w ornamentyce autorskiej dotyczące frullata etnicznego, *fletoświstu* czy vibrata miękkiego, które opisane są w rozdziale III.

Dmuchawki, z których zbudowana jest *fletnia pana* to pojedyncze piszczałki powiązane ze sobą od najmniejszej do największej na wzór tratwy. Zespoły grają na wielu rodzajach fletni i dysponują kilkoma parami instrumentów, które ze względu na różną wielkość czy szerokość piszczałek lub lekko różniącą się budową grywają w różnych rejestrach. W większości par zdarza się fletnia o parzystej liczbie dmuchaw oraz nieparzystej liczbie dmuchaw.

Budulcem fletów Ameryki Południowej jest bambus oraz glina. *Quene* budowano z drzewa bambusowego, a nawet z kości lamy. Jest pustą rurą, która przy części ustnikowej ma lekko nacięte krawędziowe wgłębienie.

Technika wykonawcza

Flety proste, takie jak wspomniane wyżej *tarkas*, to pięknie zdobione proste flety o wlotowym ustniku. Technika zadęcia jest bardzo prosta. Delikatnie dmucha się w wyciętą krawędź w ustniku, kreując wyłaniający się z powietrza dźwięk. Dźwięk *queny* jest bardzo otwarty i miękki. Do *queny* dmucha się w lekko wycięte wgłębienie w krawędzi. Jest to jeden z najtrudniejszych instrumentów Ameryki Południowej. *Fletnia pana* to instrument o wargowej technice zadęcia. Stawia się piszczałki pionowo pod brodą, a następnie dmucha w pusty otwór ustnikowy. Największą trudnością tego instrumentu jest konieczność sprawnego zmieniania wysokości dźwięków poprzez płynne przesuwanie fletni wzdłuż ust. Intonacja i uzyskiwanie półtonów wymaga praktyki, gdyż uzyskuje się je poprzez lekkie nachylenie instrumentu „do siebie”.

Rola aerofonów etnicznych w Ameryce Południowej

Zachowania muzyczne grup społecznych zamieszkałych na terenach Andów są ściśle zależne od pojmowanej pory roku, a tworzenie muzyki i śpiewu jest określane przez dwie: porę deszczową oraz porę suchą. Pory roku również decydowały o tym, jakie instrumenty wykorzystywano oraz jakie melodie i tańce miały być wykonywane³⁹.

W departamencie Oruro podczas pory deszczowej grało się na cześć Pachamamy na fletach *charkas*. Wyrażało się tym samym wdzięczność za pierwszy dobry zbiór w sezonie.

Zespoły fletowe na terenie Andów wykorzystywały muzykowanie w formie par połączonych. Zespoły posiadały taką ilość instrumentów w parach, aby każdą parę fletów stanowił jeden flet męski i jeden żeński. Takie muzykowanie spotykane było na obszarze Indian Ameryki Południowej w przeróżnych grupach ludności.

Zespoły Indian Boliwijskich wykorzystują również do wspólnej gry różne rodzaje *fletni*

³⁸ Prywatne obserwacje i badania oraz wieloletnia znajomość i rozmowy Tommy Harevisem.

³⁹ *Estetyka Indian Ameryki Południowej*, red. K. Wilkoszewska, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2017, s. 63.

pana. Zespoły fletniarskie występują, używając *fletni jednorzędowych* bez akompaniamentu bębnow oraz *fletni dwurzędowych*, na których już gra się przy akompaniamencie bębnow.

Tradycją zespołów fletniarskich jest muzykowanie tylko podczas suchej pory roku. Muzycy najczęściej grają naprzemiennie, tworząc pewnego rodzaju muzyczny dialog. Ten sposób muzykowania to współzawodnictwo (*contrapunto*). Indianie mówiący w Keczua nazywają ten sposób gry *purajsiknakuy*, co oznacza „dogadajmy się”⁴⁰.

Ważnym wydarzeniem dla Indian z Gwatemali jest ceremonia picia i parzenia kakao. Potomkowie Majów uważają, że kakao jest najświętszym napojem matki ziemi. Wierzą, że ten napój daje niezwykłą moc, siłę i zdrowie kobietom, które spodziewają się potomstwa. Wierzą również, że zdrowie zawdzięczają duchom oraz drzewom kakaowca⁴¹. Po rozpoczęciu ceremonii picia kakao następuje medytacja oraz ukłon we wszystkie strony świata, a także powitanie gości przez strażnika dnia. Strażnik dnia to honorowy członek plemienia otwierający ceremonię. Podczas uroczystości rozmawia się o tym, co przyniósł mijający dzień, rozpalenie „świętego ognia” rozpoczyna wdzięczną modlitwę do duchów szamańskich. Indianie modlą się o wszystko, co ich otacza oraz o cały wszechświat. W tym czasie dźwięk fletu wprowadza wszystkich w stan melancholii i spokoju, a kakao przez następne osiem godzin mieszane jest wolnymi ruchami⁴².

Opisując rolę fletów Ameryki Południowej, warto wspomnieć o Kokopelli, która będąc autentyczną postacią, stała się półlegendą, półbogiem. Jest to wizerunek zgarbionego muzyka, który gra na flecie. Jedne przypowieści mówią, że garb związany jest z tańcem, inne natomiast, że garb to wór, w którym niesie rzeczy do handlu, a jeszcze inne mówią o tym, że są tam niemowlęta, które przynosi do kobiet niemogących mieć dzieci. Kokopelli to postać podróżnego flecisty. Człowieka, który podróżował od wioski do wioski, grał na flecie. Z daleko słychać było jego dźwięki, co oznaczało, że przynosi w dane miejsce ciekawe wieści.

Nazwa *kokopelli* w późniejszym czasie została nadana innym podróżnikom – handlarzom, którzy przybywali do wioski i grali na fletach, aby obwieścić swoją obecność i zaprosić mieszkańców do zakupu ich towaru⁴³.

Wśród flecistów Ameryki Południowej istnieje również termin „klan *Kokopelli*”. Są to osoby podróżujące po świecie i grające na fletach w różnych pięknych miejscach, gdyż jest to ich pasja. Często mówiąc *kokopelli*, miało się na myśli jedynie mężczyzn, ale od niedawna istnieje nowa nazwa *Kokopelli mama*, czyli podróżująca kobieta grająca na fletach. Symbol *kokopelli* był rzeźbiony na skałach i malowany, tworzone również tzw. figurki kokopellego⁴⁴.

⁴⁰ M.P. Baumann, *Wszystko jest kobietą i mężczyzną. Muzyka, dualistyczny symbolizm i kosmologia Andów*, [w:] *Estetyka Indian Ameryki Południowej. Antologia*, red. K. Zajda, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2007, s. 74, 75.

⁴¹ Informacje zaczerpnięte od Tommy Harrevisa oraz Padre’a Garciego z plemienia potomków majańskich.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*.



Wizerunek Kokopelli (źródło: <https://mythologian.net/kokopelli-meaning-trickster-god-fertility-symbol/>, [21 X 2020]).



Fotografia z prywatnego zbioru Katarzyny Gacek-Dudy przedstawiająca rodzinę potomków majańskich Garcia, którzy wraz z Tommy Harevisem (trzeci do lewej) podróżują po świecie i przekazują informacje o swojej kulturze.



Fotografia z prywatnego zbioru Katarzyny Gacek-Dudy przedstawiająca część narzędzi, instrumentów oraz rzeczy, które potrzebne są podczas wielogodzinnej ceremonii kakao.

II.d Ney

Ney to drugi niezwykle szczególny instrument, który stanowił inspirację do utworzenia ornamentyki autorskiej. Jego przejmujące i głębokie brzmienie w dolnych oktawach, przenikliwe w wyższych oraz miękkie legato to pretekst do stworzenia ornamentu o nazwie *ourbe* – dźwięk arabski. Opis tego ornamentu znajduje się w rozdziale III dotyczącym imitacji szaty dźwiękowej fletu poprzecznego na str. 42. *Ney* tradycyjnie wykonany jest z lasecznicy trzinowatej, lecz współcześnie pojawiają się też egzemplarze plastikowe. Niektórzy twórcy próbują również tworzyć instrumenty miedziane.



Ney arabski/egipski – fotografia wykonana nad morzem martwym w Izraelu podczas nagrań do zbioru utworów etnicznych Katarzyny Gacek-Dudy na *ney* i *darabuk*.

Budowa instrumentu

Ney arabski lub *egipski* jest prostą piszczałką o zadęciu krawędziowym, budowany w różnych rozmiarach – podobnie jak większość etnicznych aerofonów. Ogólnie *ney* posiada jeden tylny otwór i 6 otworów przednich.

Rola instrumentu w kulturze arabskiej

Ney arabski jest instrumentem tradycyjnym dzisiejszego terytorium Izraela, Autonomii Palestyńskiej, Iraku, Egiptu. Należy do najstarszym instrumentów świata. Jego korzenie sięgają do czasów starożytności, 4–5 tysięcy lat przed naszą erą. Długość instrumentu to około 100–

120 cm w niezmienionej formie, istnieje również pod nazwą *Uffata*.

Podczas koncertów wykonawcy mają ze sobą kilka instrumentów o różnych rozmiarach, co pozwala im z łatwością wykonywać utwory znajdujące się w różnych *maqam*⁴⁵. Często jednak zdarza się, że wirtuozi neyiści potrafią zagrać na jednym instrumencie wiele ponadpodstawowych dźwięków *maqam*.

Tę możliwość muzyk osiąga poprzez niezwykle delikatność ust, technikę poruszania głową. Otwory są otwierane lub zamykane, w zależności od umiejętności instrumentalisty i kombinacji wykonawczej. W ten sposób można zarówno modulować melodie do sąsiednich tonacji, jak również bardziej odległych tonacji, nie zmieniając instrumentu. Solowe utwory wykonywane są głównie na *taqsim* – szereg dźwięków, na których wykonawca improwizuje. W krajach arabskich na *ney* grają wyłącznie mężczyźni. Jednak pojawiają się bardzo rzadko kobiety neyistki. Najczęściej w Turcji, ale i tak kobieta grająca na *ney* to rzadkość. Tugba Hasbal to jedna z niewielu pięknie grających neyistek specjalizujących się w wyżej wspomnianej muzyce *sufi*. Tugba Hasbal gra na *ney tureckim*, którego od arabskiego wyróżnia czarna nakładka z wlotem ustnikowym wykonana najczęściej z plastiku, ale zdarza się szlachetniejszy surowiec, taki jak grenadilla.

Technika wykonawcza

Dźwięk wydobywany jest przez kierowanie słupem powietrza w krawędź otworu. Instrument trzyma się ukośnie, ustnik przykładają do bocznej części lekko rozszerzonych ust. W muzyce arabskiej instrument ten osiągnął status solowego ze względu na technikę gry, brzmienie oraz różnorodność barw. W budowie jednak jest niezwykle prostym instrumentem. Technika przedęcia muzyk może osiągnąć ambitus większy niż trzy oktawy. Podstawowy dźwięk uzależniony jest od długości instrumentu – podobnie jak w innych fletach etnicznych.

Ney arabski to kolejny flet, który uczy cierpliwości podczas wydobywania dźwięku. Bardzo podobnie jak we fletach poprzecznych pierwsze miesiące gry to przede wszystkim podróz przez wszystkie stopnie cierpliwości wykonawcy. W zależności od predyspozycji drganie dźwiękopodobne może pojawić się po kilku dniach lub po kilku miesiącach ćwiczeń. Instrument trzyma się ukośnie, ale nie poprzecznie ani nie prosto jak piszczałki. *Ney* posiada 7 otworów. Każdy z chwytów neyiowskich posiada nazwę własną. Pierwsza nuta nazywa się *rast*, druga nuta to *duga*, trzecia *sega*, kolejne *czaga* i *neva*⁴⁶.

Oprócz *ney* inne instrumenty dęte, takie jak *sabbabah* czy *surnay*, które są związane z muzyką folkową, nie utrzymały się w tradycyjnej muzyce arabskiej na wysokim poziomie rozpoznawalności. *Surnay* to instrument z podwójnym stroikiem, popularny zarówno na Bliskim

⁴⁵ *Maqam* – szereg tetrachordów, tzw. arabskich. Każdy z nich różni się nazwą oraz dźwiękami lub mikrotonami. Improwizacje otwiera pokaz jednego z tetrachordów. Następnie można rozpocząć wypowiedź muzyczną używając innych dźwięków. Zazwyczaj zakończenie improwizacji następuje, gdy rozpoczynający improwizację tetrachord zagramy „z góry na dół”.

⁴⁶ Learn to Play The Ney – Ney Tutorial – Ney Lesson #1, <https://www.youtube.com/watch?v=k2tYtZ9VUdk> [13 V 2020].

Wschodzie jak i w północnej i zachodniej Afryce. Grywano na nim przy akompaniamencie rozmaitych perkusyjnych instrumentów etnicznych podczas procesji związanych z poszczególnymi świętami. W północnej Afryce *surmay* znany był pod nazwą *al.-ghaytah*, czy *zukurah*.

II.e Shakuhachi i yokobue



„Grając, poczuć całym ciałem, jak powstaje dźwięk, skupia się energia,
przepona kurczy się, rozciąga, płuca napędniają się i opróżniają, gardło otwiera;
poczuj rezonans w zatokach i smak dźwięku w ustach; smakuj go jak drogie wino (...)”

- Mary Lou Brandwein

Budowa instrumentu

Shakuhachi to trzeci flet, który w największym stopniu przyczynił się do powstania autorskiej ornamentyki etnicznej. Jego walory dźwiękowe oraz nieprawdopodobne możliwości łączenia oddechu z dźwiękiem stały się głównym powodem do utworzenia techniki fletostwist opisanej w rozdziale III dotyczącym imitacji szaty dźwiękowej na flecie poprzecznym ze str. 47.

Flet tradycyjnie zbudowany jest z łodygi bambusa. Wykorzystywany był w tym celu również korzeń bambusowy, który rozszerza się lekko u dołu. Ta cecha powoduje wzmocnienie brzmienia dźwięku. Ustnik posiada ostrą krawędź, która dzieli wydychany słup powietrza, tworząc miękki i przenikliwy dźwięk. Aby wydobyć dźwięk z instrumentu, należy przyłożyć go pionowo do ust, tak aby ustnik z nacięciem znalazł się na środku pod górną i dolną wargą. Następnie trzeba wdmuchiwać powietrze w nacięcie. *Shakuhachi* posiada 5 otworów – cztery z przodu, jeden z tyłu – a przez zakrywanie i odkrywanie ich można wytworzyć pięć dźwięków: D, F, G, A, C – te dźwięki tworzą jedną z dwóch pentatonicznych skal japońskich. Pomimo nieskomplikowanej budowy nauka gry na tym instrumencie jest trudna i wymaga cierpliwości.

Rola *shakuhachi* w kulturze japońskiej

Czas muzycznych stylów japońskich jest narzucany oddechem, a nie ogólnie rozumianym metrum. Długość wypowiedzi muzycznej zależy od stanu umysłu, ciała oraz oddechu grającego.

Mnisi *zen* poza swoimi świątyniami zawsze poruszali się z charakterystycznym plecionym z sitowia koszem na głowie zwanym *tengai*. Kosz posiada niewielkie otwory, jednak twarz grającego jest całkowicie zasłonięta, co pomaga w całkowitym skupieniu się na muzyce. Ich znakiem rozpoznawczym był flet *shakuhachi*, na którym nie wolno było grać dla rozrywki. Instrument ten w tradycyjnej muzyce zazwyczaj opisuje przyrodę japońską dźwiękami: szum

drzew, potoku, wiatru. Służy relaksowi i medytacji.

Medytacja *Zen* była jedną ze szkół gry na *shakuhachi*. Wymagała poprawnej postawy ciała, i opanowania oddechu, co prowadziło do najważniejszego – opanowania swego umysłu. Gdy zdobyło się tę umiejętność, istniała możliwość dalszego kształcenia w kontekście gry na instrumentach czy umiejętności tradycyjnego podawania herbaty w Japonii zwanej ceremonią⁴⁷. *Shakuhachi* jest coraz bardziej popularnym instrumentem w Europie. Ze względu na wolność artystyczną można na nim wykonywać muzykę charakterystyczną dla Europy oraz tradycyjne melodie połączone ze sprecyzowaną szkołą japońskiej gry. Każdy wybór wymaga opanowania instrumentu, które jest mozolne i trudne ze względu na specyfikę zadęcia. Krawędziowy ustnik jest „przekleństwem” młodych adeptów sztuki gry na *shakuhachi*. Mały wyjątek stanowi przodek tego instrumentu – *Xiao*⁴⁸ – instrument wywodzący się z Chin. Tutaj pojawia się więcej łaskawości przy nauce zadęcia ze względu na prostszy wlot ustnikowy.

Technika wykonawcza *shakuhachi*

Istnieje wiele innych technik gry na *shakuhachi*. Grający nigdy nie improwizuje, zawsze ściśle wykonuje kompozycje. Ze względu na wiele sposobów gry, powstało wiele szkół gry na *shakuhachi*, z których najważniejsza to *meian-ryuu* – utworzona w Tokio przez mnichów zakonu *Komuso* z Kioto⁴⁹. W Europie najczęściej celem gry jest opanowanie wirtuozowskie instrumentu lepiej od innych.

Idąc myślą szkoły japońskiej, najpierw rozpoczyna się naukę akceptacji samego siebie, co powinno wyzwolić wewnętrzny rozwój prowadzący do dobrego opanowania techniki gry, ale przede wszystkim do harmonii ciała i umysłu. Gra na *shakuhachi* wymaga przybrania trudnej pozycji. Podwinięte nogi powodują ból wielu europejskich adeptów sztuki, którzy wyjeżdżają do Japonii, aby rozwijać swoje umiejętności gry na *shakuhachi*. Chcąc kontynuować naukę u mistrzów, są skazani na przerwy co 15 minut, w ciągu których wykonują rozprostowujące ciało ćwiczenia, ponieważ podczas nauki gry nie wolno się poruszać. Poruszanie stanowi brak szacunku dla mistrza. Azjaci od dzieciństwa ucząc się postawy siedzenia na podwiniętych nogach. Potrafią w tej pozycji wytrzymać kilka godzin. Nauka gry na *shakuhachi* u japońskich mistrzów najczęściej przebiega bezsłownie, a na zadane pytania mistrz nie reaguje. Metoda tradycyjna gry na *shakuhachi* była pielęgnowana bezsłownie w formie naśladownictwa, gdyż w ten sposób można było zachować ciągłość tradycji. Według tradycyjnych japońskich szkół gry każdy człowiek jest inny i każdy będzie wyrażał się oraz słyszał inaczej. Chodzi zatem o przekazanie sztuki, nad którą pracowano przez wieki. Japońscy mistrzowie gry uważają, że indywidualność człowieka sama da o sobie znać. Aby nauczyć się gry na *shakuhachi*, najpierw mistrz musi

⁴⁷ I. Pietraszewski, *Shakuhachi w praktyce zen (suizen)*, <https://mahajana.net/biblioteka/teksty/shakuhachi-w-praktyce-zen-suizen>, [15 VIII 2021].

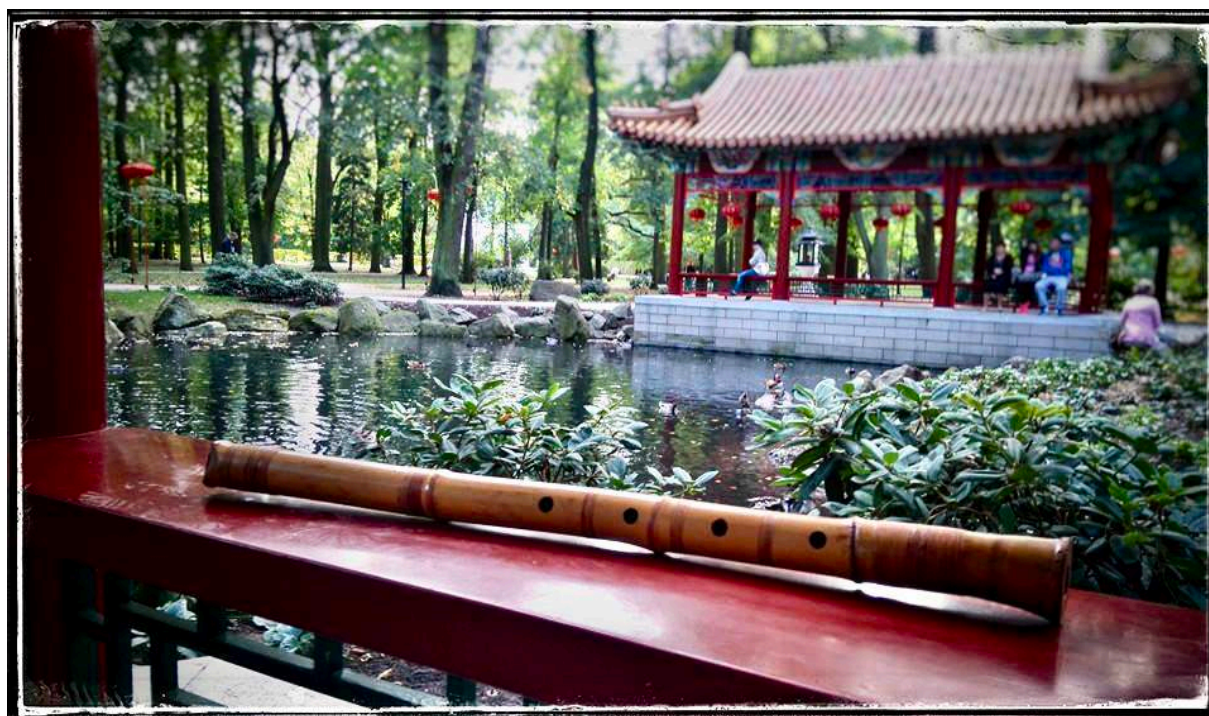
⁴⁸ *Xiao* – tradycyjny bambusowy flet prosty z Chin. Przodek japońskiego *shakuhachi*. Instrument znajduje się w prywatnej kolekcji fletów Katarzyny Gacek-Dudy (zob. str. 115).

⁴⁹ *Komoso* – mnisi *zen*, których charakteryzował instrument *shakuhachi*. Używali go do medytacji. Mnisi *Zen* zajmowali się medytacją i wędrówką po Japonii jako żebracy.

zechcieć przyjąć ucznia do siebie. To cecha, która wyróżnia Japończyków, gdyż w Europie bardzo często gry na instrumencie u mistrza może uczyć się każdy, kto posiada odpowiednie środki finansowe, natomiast aby pobierać naukę u mistrza, trzeba było sobie zasłużyć⁵⁰.

a) *Suizen*⁵¹ – wybrana technika gry na *shakuhachi*

W technice *suizen* celem ćwiczeń gry jest rozwój wewnętrzny obowiązujących nauk *Zen*. Ten cel musi być obrany dobrowolnie. To również stanowi różnicę między japońskim a europejskim podejściem do nauki gry. Celem japońskiej szkoły gry na *shakuhachi* jest opanowanie rozwoju wewnętrznego, który trwa całe życie.



Podczas medytacji na *shakuhachi* dźwięk musi być czysty i miękki. Wszelkie napięcia fizyczne trzeba starać się rozluźnić, np. napięcie pleców, barków, ramion, palców, warg, gardła⁵². Podczas wydechu grający lekko pochyla się do przodu. W utworze *Voice* Toru Takemitsu na flecie współczesnym moment wydechu dźwięku jest bardzo eksponowany przez myśl kompozytora. Po tzw. wytchnieniu (wydech) trzeba odczekać sekundę lub dwie, zamknąć usta i wydając lekki dźwięk, rozpocząć kolejny wdech. Podczas wdechu ciało wraca do pionowej pozycji. Zgodnie z buddyjską nauką, aby uspokoić umysł, najpierw trzeba uspokoić ciało. Dźwięki tzw. długie w tradycyjnym sposobie gry na *shakuhachi* były uznane za suche i martwe, dlatego

⁵⁰ I. Pietraszewski, *Shakuhachi w praktyce zen (suizen)*, op.cit.

⁵¹ *Suizen* to medytacja poprzez dźwięk uprawiana od wieków w Japonii przez mnichów *Komuso*. Najważniejszy w tej medytacji nie jest poziom muzyczny, ale jedność ciała, oddechu i umysłu osoby grającej. Jest to swoista medytacja za pomocą fletu i zbioru kompozycji mających setki lat, (por: I. Pietraszewski, *Shakuhachi w praktyce zen (suizen)*, op.cit).

⁵² J. Keister, *The Shakuhachi as Spirituals Tool*, Asian Music, Spring – Summer 2004.

podczas gry ważna była ornamentyka. Aby osiągnąć tzw. „żywe dźwięki” stosowano wiele zabiegów wykonawczych, które związane są z regulowaniem oddechu. Istnieje wiele technik i szkół gry na *shakuhachi*, np. szkoła *kinko-ryuu* utworzona na pamiątkę samuraja Kinko Kurosawy⁵³ oraz *tozan-ryuu* najmłodsza szkoła założona przez Nakao Tozana⁵⁴. Szkoły te stosują różne notacje muzyczne. Najważniejszy jest jednak kontakt z nauczycielem–mistrzem.



Flet Yokobue (źródło: <https://www.etsy.com/pl/listing/648037792/antique-yokobue-japan-zen-flute>, [12 V 2019]).

Jeżeli chodzi o zrozumienie ideałów japońskiej muzyki, trzeba sięgnąć do dzieł japońskiej literatury. Dzięki niej można zrozumieć, jaką rolę odgrywała niegdyś natura w życiu społeczno-kulturalnym Japonii.

Japońską poezję, podobnie jak muzykę, cechuje nieregularność oraz brak symetrii. Kiedy starożytni Grecy postrzegając zmiany zachodzące w przyrodzie, szukali pewności i absolutu w świecie idealnym, wyznaczali na wieki drogę kulturowego rozwoju Europy. W tym samym czasie Japończycy stykali się z potężnymi żywiołami. Na niewielkich skrawkach ziemi górskiej budowali swój światopogląd, opierając się na marności i przemijaniu. Zaś ich filozoficzne i religijne poglądy rozwijały swój metafizyczny charakter i moc. Z takiego właśnie punktu widzenia wyrastały kolejne pojęcia estetyczne⁵⁵.

Chcąc zapoznać się z odrobiną japońskiej estetyki, warto sięgnąć po piękny fragment dzieła

⁵³ Kinko Kurosawa – mnich *zen*, komuso. Muzyk podróżujący po Japonii, spisujący utwory duchowne innych mnichów *Zen* grających na *shakuhachi*. Utworzył spis utworów, które stanowią zbiór repertuaru szkoły na *shakuhachi kinko-ryuu*.

⁵⁴ Nakao Tozan – jeden z najwybitniejszych japońskich przedstawicieli szkoły gry na *shakuhachi*. Jego metody oraz nowatorskie podejście do instrumentu było przełomem dla dotychczasowych technik i sposobów myślenia w grze na japońskim flecie. Żył w latach 1876–1956. (Zob. komuso.com).

⁵⁵ T. Izutsu, *Metafizyczne tło teorii nō. Analiza „dziewięciu etapów” Zeamiego*, [w:] *Estetyka japońska. Wymiary przestrzeni. Antologia (t. I)*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2010, s. 77.

pt. *Makura no soshi*⁵⁶ autorstwa Sei Shōnagon⁵⁷, która opisywała inny, tym razem poprzeczny flet japoński nazywający się *yokobue* w taki sposób:

Flet poprzeczny Yokobue

Flet poprzeczny Yokobue niezwykle jest piękny,
Kiedy dźwięk jego, najpierw dochodząc z oddali, brzmi coraz bliżej, by znowu odpłynąć.
To śliczne. Myślisz, że już jest blisko, a w tej samej chwili zaczyna się oddalać.
Słysząc bardzo daleko coraz bardziej nikły – stajesz w zachwyceniu.
Czy jedziesz powozem, czy wędrujesz piechotą, czy konno – flet zawsze i wszędzie schować
możesz za pazuchę, nie widać go wcale – dlatego wśród instrumentów nie znajdziesz lepszego.
Cóż dopiero, gdy usłyszysz znajomą melodię – wielka to radość.
A jeszcze większą czujesz, kiedy u poduszki znajdziesz flet bardzo piękny, który ktoś
odchodząc świtem... zostawił.
Przysłała umyślnego, a ty uroczyście podajesz zgubę w rulonie papieru. Jak urzędowy list.
Organki – sho. Te najprzyjemniej słuchać w świetle księżyca, gdy z wnętrza powozu dobiegnie
ich głos. Trudno rozpoznać grajka, przeszkadza zasłona.
Myślisz, więc, kto to? I jak wygląda twarz człowieka, który tak gra?
Z fletem poprzecznym rzecz się ma podobnie – zręczność jest ważna.
Obój hichiriki zbyt jest hałaśliwy. Wśród jesiennych owadów znajdziesz podobnie jazgotliwe
świerszcze, kutsuwamushi – te są jeszcze gorsze, z bliska nikt nie ma ochoty ich słuchać.
Bo złą muzykę najtrudniej wytrzymać. Ale w dniach, w których obchodziliśmy święta dwóch
naszych chramów, Kamo i Iwashimizu, zdarzyło się inaczej.
Zanim, bowiem grajek pojawił się przed najjaśniejszym obliczem jego wysokości, gdzieś
w cieniu świątyni, próbował swego fletu grając pięknie. Wtem do muzyki fletu dołącza się obój
– to było niezwykle! Padają westchnienia i pytania zadane z taką ciekawością, że wydaje ci się,
iż włosy dam i książąt, gładko uczesane, nagle zwiną się w loki... i wreszcie, krocząc statecznie
w rytm cytry koto i fletu fue, pojawili się oni – jakże obaj piękni⁵⁸.

⁵⁶ Sei Shōnagon *Zapiski spod wezgłowia, czyli notatnik osobisty*, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2013.

⁵⁷ Sei Shōnagon – poetka i autorka „notatnika”, córka poety *Motosuke*, przez wiele lat była damą dworu cesarzowej *Sadako*. W zeszytach utrzymała swoje obserwacje, spostrzeżenia i refleksje dotyczące m.in. stosunku do przyrody. Była wrażliwą i subtelną osobą. Jej wypowiedzi miały niezwykle styl. Jej notatki były wyznacznikiem kanonu estetycznego w zakresie wrażliwości na zjawiska przyrody.

⁵⁸ Cyt. za: *Estetyka japońska*, red. K. Wilkoszewska, s. 9.

III. Flet poprzeczny – imitowanie szaty dźwiękowej wybranych aerofonów etnicznych Polski i świata

Flet poprzeczny największą popularność zyskał jako instrument solowy oraz orkiestrowy. W muzyce folkowej, etnicznej czy polskiej nie jest to instrument popularny, a jednak w muzyce podwórkowej i w zespołach folklorystycznych jest zaznaczona jego obecność. Również w zespołach weselnych⁵⁹ Trójwsi Beskidzkiej⁶⁰ flet poprzeczny dał o sobie znać. Flety ze stożkowym korpusem zwane folkowymi były produkowane w całej Europie w XIX i w XX w. Grali na nich również Polacy w kapelach ludowych. Flety projektowano w taki sposób, aby wykonywały trzecią oktawę kosztem brzmienia dolnych dźwięków i intonacji. Flet poprzeczny kłopotując z instrumentami etnicznymi, folkowymi wyróżniał się zawsze zarówno intonacyjnym bałaganem oraz „puchowym” brzmieniem, jak i wyjaskrawioną dominacją wysokich tonów. Najczęściej świadczyło to o tym, jak trudnym intonacyjnie jest instrumentem.

Toru Takemitsu, wybitny japoński kompozytor, w swoim niezwykłym utworze *Voice* podjął próbę zapisu naśladownictwa na flecie poprzecznym japońskiego fletu *shakuhachi*. Technika wykonawcza napisana przez Takemitsu na flet była doskonałym odzwierciedleniem brzmienia *shakuhachi*. Wyznacznikiem, który sugeruje, iż *Voice* wykonuje flet poprzeczny jest metal. Instrument srebrny ma – podobnie jak flet złoty – charakterystyczne brzmienie. Dzisiejsze flety poprzeczne mają szereg rozwiązań systemowych, które dają możliwości imitacji ciekawych nowatorskich dźwięków.

Obserwacja aerofonów etnicznych w praktyce estradowej oraz wgłębianie się w technikę zadęcia czy studiowania pewnych stylów etnicznych, które są w dużej mierze zależne od ornamentyki, akcentów i skal danego regionu to pionierstwo etnicznych technik wykonawczych na poprzecznym flecie współczesnym. Wydobywanie ćwierćtonów jest możliwe w instrumentach, w których kłapy są otwarte. W instrumentach, gdzie kłapy są zamknięte, ćwierćtony są trudniejsze, ale nie niemożliwe do wydobycia. Etniczne walory dźwiękowe fletu poprzecznego są możliwe, gdy zmienimy sposób wydobywania dźwięku. Bardzo ważna jest praktyka na innych aerofonach etnicznych. Grający tylko na flecie współczesnym może mieć bardzo ubogie wyobrażenie o muzyce folkowej czy etnicznej. Ważną rolę w studiowaniu flecistyki etnicznej odgrywa słuchanie zróżnicowanej tradycyjnej, folkowej i etnicznej muzyki z całego świata, gdyż pozwala nam to zrozumieć fundament rzeczywistości etnicznej kraju czy regionu.

Flet współczesny drewniany jest w Polsce niepopularny, chociaż każdy gatunek muzyczny brzmi na nim fascynująco, a muzyka etniczna odnajduje swoją istotę w brzmieniu. Imitacja etnicznej gry na flecie współczesnym jest widoczna we wspomnianej twórczości Toru Takemitsu, gdzie zadęcie sugeruje świadomość dźwięków wykonywanych na *shakuhachi*.

Twórczość Iana Clarke’a⁶¹ jest kolejnym nowatorskim krokiem w technice wykonawczej,

⁵⁹ Zasłyszane informacje od starszych propagatorów muzyki ludowej z Istebnej.

⁶⁰ Trójwieś Beskidzka – nazwa trzech wsi w Beskidzie Śląskim – Jaworzynka, Istebna, Koniaków. Do dziś zachowany jest tam szczególny rodzaj folkloru i tradycji górali śląskich.

⁶¹ Ian Clarke – angielski kompozytor i flecista. Twórca nowatorskich rozwiązań brzmieniowo-wykonawczych

jednak sam Ian Clarke nie odnosi się w niej do etnicznych inspiracji. Jego dzieła stanowią szereg zarówno niezwykle legend opisowych utworu, jak i nowatorskich technik wykonawczych. W swojej twórczości odkrywca nowej techniki fletowej jest Robert Dick, który należy do propagatorów muzyki współczesnej na flecie poprzecznym, której technikę opisał w książce pt. *Tone Development Book*. We wspomnianej książce znajduje się tabela z techniką chwytów, które nazwane zostały m.in.: „chwytami bambusowymi”. Czyli nie zadęciem i zmianą położenia jest generowany dźwięk, lecz specjalistycznym chwytem. Rzeczywiście odnosząc się do tych wskazówek, można usłyszeć barwę i dźwięki nawiązujące do aerofonów utworzonych z drzewa bambusowego. W Polsce analiza fletu pod względem technik etnicznych na dużą skalę nie jest popularna.

Warto nadmienić również o współczesnej holenderskiej flecistce Evie Kingma⁶², która stworzyła i opatentowała system uzyskiwania ćwierćtonów na flecie poprzecznym.

Brzmienie utworów w dziele artystycznym to dźwięki kombinowane, przedęcia, uderzanie kłapkami. Różne rodzaje glissand. Najczęściej wykorzystywane glissanda to te, w których porusza się głową lub instrumentem. Kolejnym aspektem wykonawczym są efekty powiewu oraz granie i śpiewanie jednocześnie, przy czym niekoniecznie jeden głos musi spełniać rolę burdonu. Przy dobrym wyćwiczeniu tej techniki można zagrać i zaśpiewać jednocześnie dwugłos na flecie poprzecznym, który jest nawiązaniem do *dwojnic* czy *aulosów*. W wielu kompozycjach znajduje się wypowiadanie słów do fletu, co jest równoznaczne z przechodzeniem głosu przez powietrze do dźwięku. Teksty lub słowa mają rolę przypadkową lub nawiązującą do danej tematyki utworu. Technika bazująca na etnicznej wypowiedzi jest również pewnym rodzajem zabawy ciszą, tchnieniem, barwą, przenikaniem. Jeżeli wykonawca posiada wiedzę na temat frazowania czy ornamentyki fletów etnicznych świata, wówczas jego jedynym ograniczeniem podczas wykonywania utworów inspirowanych muzyką etniczną będzie wyobraźnia.

Takemitsu uważał, że nadanie znaczenia trwającemu dźwiękowi jest tym, co przenika świat. Jego twórczość charakteryzuje się poszukiwaniem równowagi pomiędzy tradycją Japonii a kulturą Zachodu. W tym nastroju jego dzieła wykorzystują liczne techniki instrumentu⁶³. Inspiracją tworzenia muzyki na flet współczesny jest nie tylko propozycja wykonawcza Toru Takemitsu czy Roberta Dicka, ale przede wszystkim symfonia natury, jaką jest świat przyrody, woda, śpiew ptaków.

W opisywanej pracy naukowej znajdują się również utwory inspirowane muzyką Wysp Brytyjskich. Z racji licznych publikacji, czasopism oraz szkół gry na *irish flute* czy *whistle tin* został

w technice fletowej. Jego najsłynniejsze utwory to m.in.: *Orange Tree* czy *Hypnosis*. (Por., <http://www.ianclarke.net/page4.html>).

⁶² Eva Kingma and the quarter-tone flute, <https://www.youtube.com/watch?v=F3GD0Omr4Z0>, [13 I 2021].

⁶³ U. Strubinsky, komentarz do płyty *Zeitgenoessische Kompositionen fuer Floete solo*, Giseli Mashayekh-Beer, niemieckiej flecistki, wykładowcy Uniwersitaet fuer Musik und Darstellende Kunst, Wien. Jako jedna z wielu europejskich flecistek pracowała nad utworem *Voice* na flet solo z samym kompozytorem, którym był Toru Takemitsu.

pominięty opis ornamentyki irlandzkiej z tego regionu na rzecz mniej znanych w Europie aerofonów etnicznych.

III.a Możliwości i ograniczenia

Flet poprzeczny to instrument o wszechstronnych możliwościach technicznych i wyrazowych. Wieloletnie doświadczenie i próba imitowania na nim dźwięków etnicznych wykazała szereg możliwości, którymi można wciąż rozwijać ten instrument w kontekście gatunku *worldmusic* oraz *modernmusic*. Niezwykle możliwości instrumentu to przede wszystkim paleta barw, którą można zmieniać poprzez ustawianie ust w różnych pozycjach. Etniczne vibrato czy vibrato miękkie jest nie tylko wykonywane przez zadęcie, ale również poprzez palcowanie otwartych otworów klapowych. W instrumentach bez dodatkowych otworów w klapie ta technika wykonawcza jest niemożliwa przy użyciu palcowania. Niezwykle możliwości fletu to połączeniu głosu i dźwięku jednocześnie w różnych konotacjach – unison lub dwugłos. W praktyce pedagogicznej okazało się to jednym z najtrudniejszych elementów technicznych. Jednoczesne granie i śpiewanie tej samej melodii w odległości oktawy lub w tej samej oktawie jest nieco prostsze od tworzenia dwóch różnych melodii podczas grania i śpiewania. Poprzez modyfikację warg na flecie poprzecznym można uzyskać szereg barw oraz intonacyjnych odchyłeń, co sprzyja muzyce arabskiej, bułgarskiej czy indyjskiej, gdzie ćwierćtony i system nierównomierne temperowany jest wyznacznikiem gatunku *worldmusic* czy muzyki tradycyjnej. Najlepsze efekty brzmieniowe w kontekście gatunku *worldmusic* uzyskuje się na *fletach drewnianych*. Na świecie istnieje kilka firm, które stworzyły instrumenty z czarnego drzewa. Najpiękniej brzmiące flety drewniane tworzy japońska firma Sankyo oraz amerykańska firma Powell. Instrumenty drewniane produkuje również firma Yamaha. W Polsce wciąż drewniany flet poprzeczny jest niepopularny. Największą popularność wśród profesjonalnych wykonawców fletowych w Polsce mają flety złote. Dźwięk fletu złotego jest niezwykle miękki, ale również bardzo głęboki. Brzmienie takiego fletu niezwykle wpisuje się w twórczość Claude’a Debussy’ego czy Henriego Dutilleux – francuskiego kompozytora i pedagoga.

Niezwykle możliwości barwowe na arenie światowej ukazała fletowa firma Mancke, która wprowadziła na rynek szereg drewnianych główek fletowych. Główka fletu poprzecznego najbardziej generuje możliwości dźwiękowe czy barowe. Mancke posiada w swej kolekcji kilkanaście główek wykonanych z takich drzew jak: *olivka*, *cocoswood*, *rosewood*, *palisander*, *grenadill* itd. Oprócz tego Mancke eksperymentuje połączeniami drewna ze złotem, białym złotem czy drewna ze srebrem. Każda z tych wariacji to inne brzmienie.

W kontekście opisywanej pracy jednak flet poprzeczny drewniany z oklapowaniem srebrnym lub złotym, ale bez metalowej krawędzi na płycie ustnikowej może najlepiej oddać repertuar muzyki fletowej gatunku *worldmusic*.

Flety etniczne mają możliwości wykonawcze i nie zawsze można na nich wykonać szereg chromatycznych dźwięków. Flet poprzeczny współczesny to pełna chromatyka plus szeroki ambitus.

Mimo dużych możliwości fletu istnieją również jego ograniczenia. Z racji charakterystyki

instrumentu istnieją ograniczenia wykonawcze, które między innymi generuje nie tylko budowa instrumentu czy wargowe zadęcie, ale też przede wszystkim mechanizm.

Flety etniczne w 99% są instrumentami otwartymi, co już samo w sobie zmienia ich brzmienie na bardziej naturalne. Mechanika fletu poprzecznego wpływa na mniejszą możliwość imitacji dźwięków arabskich, gdzie glissando czy odchylenia intonacyjne są najważniejsze. Ćwierćtony w *ney arabskich* generuje często skala instrumentu, na flecie poprzecznym natomiast do muzyki imitującej Bliski Wschód potrzebna jest technika łączenia ruchu głowy z podwyższaniem lub obniżaniem kąców wargowych.

Ograniczeniem dla *fletu poprzecznego* w uzyskiwaniu dźwięków etnicznych może być wspominany wyżej materiał, z którego wykonany jest instrument. Profesjonalne drewniane flety poprzeczne są dość kosztowne i nie każdy może sobie na nie pozwolić. Wykonywanie muzyki gatunku *worldmusic* na fletach metalowych poprzecznych nie jest dobrym kierunkiem estetycznym.

III.b Imitowanie dźwięków etnicznych – ornamentyka

Legenda autorskiej ornamentyki etnicznej na flet poprzeczny współczesny wynikająca z poznania konkretnych mechanizmów wybranych fletów etnicznych świata to propozycja języka etnicznego na flety etniczne lub flet poprzeczny.

W przypadku tej pracy koncentrujemy się na autorskiej miniaturze lub impresji etnicznej. Są to utwory nierozbudowane. Ich celem jest utrzymanie wykonawcy w klimacie danej przestrzeni etnicznej oraz improwizacji. Miniaturę etniczną można zagrać dokładnie tak, jak nakazuje forma, jest w niej jednak przyzwolenie na improwizację czy rozwinięty temat w formie wariacji.

Improwizacja w muzyce etnicznej na zaawansowanym poziomie wykonawczym nie musi być rozumiana jako intuicyjność. Mniejszości etniczne, gdzie nauka tradycji muzycznej jest prowadzona przez odtwarzanie melodii i rytmów ze słuchu, najczęściej improwizują intuicyjnie, wynika to z tego, iż nie posiadają wiedzy z zakresu teorii muzyki czy harmonii. Zależy to również od instrumentu. Inaczej układa się improwizacja na *piszczalce 5-otworowej*, gdzie skalą jest pentatonika, a inaczej na *kavalu bułgarskim*, gdzie oprócz pełnej chromatyki jest zasięg prawie 4 oktaf. Improwizacja w zależności od zaawansowania wykonawcy może być intuicyjna, „idąca za melodią” albo w najlepszym przypadku przemyślaną harmonizacją.

Utwory nazwane są miniaturami lub impresjami etnicznymi ze względu na prostą formę wykonawczą, którą można rozbudować, a tutaj ograniczeniem jest tylko wyobraźnia. Notacja w rozczytaniu nie powinna stanowić trudności dla osób średniozaawansowanych. Technika wykonawcza opisywanej pracy jest kierowana do osób średniozaawansowanych i zaawansowanych w grze na flecie poprzecznym.

Ornamentyka jest celowo nazwana przymiotnikiem „etniczny”, „etniczna”, gdyż ważny jest fakt, aby nie sprowadzić fletu poprzecznego do instrumentu, który odtwarza jakąś stuprocentową myśl regionalną. Flet pozostaje przy swojej specyfikacji oraz różnorodności, która pojawia się po zaczerpnięciu inspiracji danym motywem regionalnym lub ornamentacją.

Bardzo ważna jest strona artystyczna i estetyka. Ornamentyka musi być wykonana bardzo precyzyjnie i ważne jest, aby wykonawca miał świadomość, skąd pochodzi dany ozdobnik czy sposób wykonania. Wykonawca powinien poznać kulturowy repertuar flecistyki etnicznej, aby poprzez kierunek frazy wypowiadać się dźwiękami. W takim wypadku dźwięki można porównać do słów. Im więcej znamy słów, tym lepiej się wysławiamy i wypowiadamy na temat danego repertuaru etnicznego.

Fleciści wykonujący muzykę etniczną są zobowiązani do artystycznego korzystania z ornamentacji opisanej poniżej. Oznacza to, że znając daną ornamentykę etniczną, można tworzyć i komponować utwory oparte na ogólnoregionalnych ozdobnikach, akcentach, obiegach czy mordentach. Ograniczeniem możliwości oraz artystycznej ramy jest również tylko wyobraźnia.

Oprócz wiedzy etnicznej można rozwinąć również wiedzę o gatunkach, stylach muzycznych, które wykształciły się w Polsce czy Europie na przełomie dziejów od starożytności do współczesności. Poznając stylistykę baroku czy impresjonizmu kreowanie artystycznej wizji utworów etnicznych może być jeszcze bardziej wizjonerskie i bogate w obszerną drogę repertuaru muzycznego. Ważne jest umiejętne korzystanie z gatunków i stylistyki, która już kiedyś pojawiła się na muzycznej arenie świata.

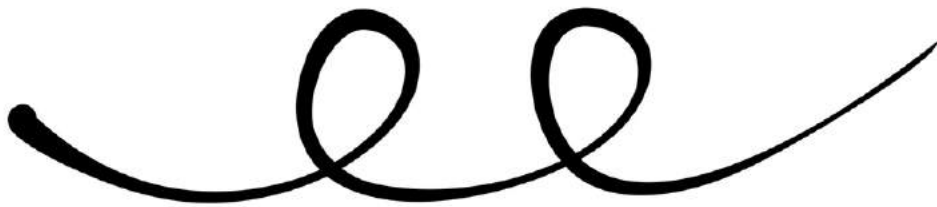
W poniższej legendzie zostaną opisane autorskie propozycje ornamentyki. Zostały one w najprostszy i najbardziej przystępny sposób skomasowane poprzez wieloletnie doświadczenia muzyczne oraz wsłuchiwanie się w istotę „dźwięków ziemi”, które miały swój początek w Beskidach i na Podhalu, a później poszerzyły się o Izrael (*ney*), Irlandię (*irish flute, whistle tin*), Słowację (*fujara słowacka*), Bułgarię (*kaval bułgarski*), Turcję (*ney turecki*), Egipt (*ney egipski*), Ukrainę (*sopilka*), Japonię (*shakuchachi*), Chiny (*dizi, houlusi, xiao*), Stany Zjednoczone i Kanadę (*native american flute*), Iran (*ney perski*), Indie (*bansuri*).

Ornamentyka opisana nie jest tradycyjnym odzwierciedleniem muzycznym, ale przede wszystkim inspiracją techniczną i artystyczną, na które pozwalają możliwości fletu poprzecznego imitującego szatę dźwiękową wybranych aerofonów etnicznych świata.

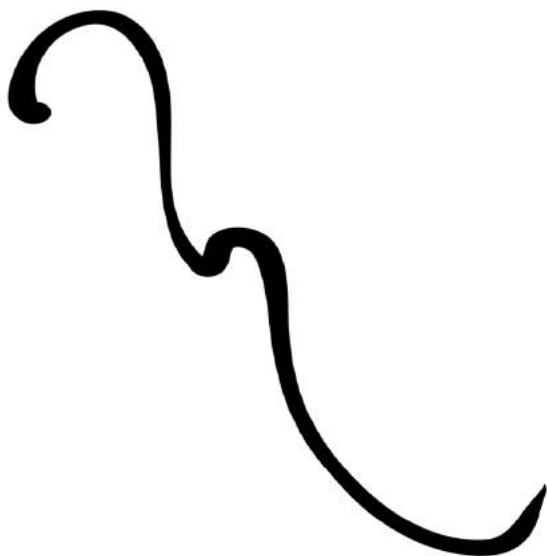
Ornamenty kolorystyczne – szereg dźwięków fletowych, na które składa się cała gama możliwości barwowych instrumentu. Oprócz tego cała paleta barw i wychyleń intonacyjnych, tryli, przedęc, które przy świadomej i prawidłowej technice są przepięknym kolorytem każdego etnicznego utworu.

Technika wykonawcza ornamentów kolorystycznych jest zależna od estetyki, wiedzy oraz wyobraźni wykonawcy. Posiadając wiedzę o barwach i ornamentacji fletów etnicznych, można stworzyć swoją własną autorską kolorystykę wykonawczą.

Do ornamentacji kolorystycznej należą wszelkiego rodzaju przednutki, tryle, przedęcia, krótkie staccato. Do uzyskania etnicznego brzmienia można używać dźwigni znajdujących się na flecie poprzecznym pod prawą ręką. Są to rzadko używane „klapy”, które są nośnikiem niezwykle ciekawego brzmienia przy prawidłowym ich użyciu. Ornamentacja kolorystyczna powinna być wykonywana jako wypełnienie lub okraszenie utworu. Ornamentacji kolorystycznej warto uczyć się poprzez praktykę. Ćwiczyć należy poprzez poznanie utworu, by następnie w miejscach, gdzie pojawia się przestrzeń (łącznik pomiędzy zwrotkami, miejsce kilkutaktowe pomiędzy refrenami itd.) dodać dźwięk w przedęciu lub „przeświście”. Poniżej znajduje się kilka etnicznych propozycji techniki wykonawczej na flet poprzeczny wraz z autorską grafiką.



Etniczne vibrato – wykonawca gra prostym pełnym dźwiękiem, a vibrato uzyskuje poprzez przesunięcie do przodu i do tyłu opuszka palca znajdującego się na otwartej klapie. W etnicznym vibrato najważniejsze jest świadome używanie przepony do „wybrzuszenia” pojedynczych dźwięków. Nie można – tak jak w niektórych klasycznych szkołach fletowych – wykonywać vibrato przez cały utwór. Etniczne vibrato ma spełniać rolę zmiękczenia frazy. Nie musi być wykonywane równo, tak jak w muzyce klasycznej.



Vibrato miękkie – rodzaj vibrata krótszego, które ma za zadanie zaakcentowanie jednej lub dwóch nut znajdujących się w utworze. Uzyskuje się je poprzez kręcenie instrumentem podczas zadęcia „od siebie” lub „do siebie”. Może być również uzyskiwane poprzez przechylanie głowy do tyłu lub do przodu. Używane może być w miejscach, które wymagają zaakcentowania lub w miejscach, gdzie przedłuża się nutę stojącą.



Etno-przedęcie – jest charakterystycznym zakończeniem utworu, frazy czy motywu inspirowanego tzw. „wyskiem”, który był typowy dla tzw. *śpiewu białego*⁶⁴. Dźwięk jest zakończony lekkim „wyskokiem” na ostatni dźwięk frazy w formie przedęcia w odległości interwałowej, zależnej od harmonii

Aby wykonać przedęcie słowiańskie przy zakończeniu frazy musimy do ostatniej nuty frazy utworu dodać w odległości kwinty, kwarty lub seksty (zależne od harmonii) jeden krótki dźwięk. Musi on być zagrany w ułamku sekundy. Nie może stanowić pełnego dźwięku fletowego tylko musi być lekko sforsowany, aby odezwał się ton składowy dźwięku.

⁶⁴ Śpiew biały – charakterystyczna odmiana śpiewu, gdzie głośność oraz jaskrawość głosu jest ważniejsza od artykulacji. Jest to technika śpiewu charakterystyczna dla muzyki ludowej, etnicznej. W Polsce najpopularniejszym regionem, gdzie śpiewa się tą techniką, jest Podhale oraz Beskidy.

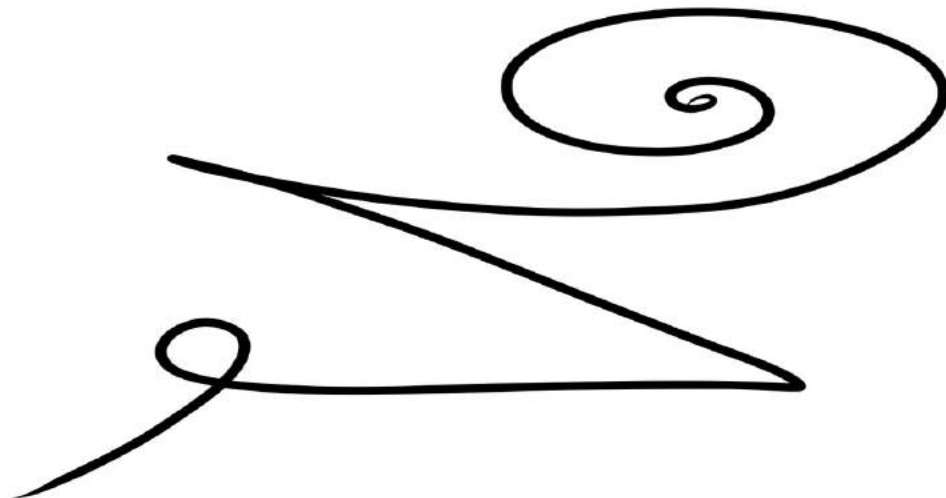


Kaba – nazwa techniki zadęcia charakterystycznej dla pierwszej oktawy *kavala bułgarskiego* lub *ney* (również nazywany *kavalem*⁶⁵). Na *flecie poprzecznym* możemy zbliżyć się do tej barwy przechylając ustnik do siebie, szukając dźwięku pomiędzy górną a dolną oktawą, który jest pozbawiony w dużej mierze pasma sopranowego. Rozpoczynamy dźwięk „powietrznie” spółgłoską „h”. Język ma swoje miejsce na dole żuchwy, aby nie łamał lub nie został przerwany słup powietrza.

Kaba jako technika znana na Bałkanach oraz Bliskim Wschodzie jest charakterystyczna dla pierwszej oktawy instrumentów krawędziowych. To dźwięk z dużą ilością powietrza, które współgra z dźwiękiem oktawy dolnej. Dźwięk ten ma charakterystyczne chrypliwe brzmienie, przywołujące brzmienie ziemi⁶⁶.

⁶⁵ Nazwa *kaval* charakteryzuje flety krawędziowe ukośne zarówno z Południowo-Wschodniej Europy, jak i Bliskiego Wschodu czy Afryki Północnej. Flet ukośny, który najprawdopodobniej również pojawiał się na ziemiach polskich, także zaliczany jest do *kavali* ze względu na zadęcie.

⁶⁶ Brzmienie ziemi lub dźwięki ziemi. Potoczna nazwa na pierwotne brzmienia instrumentów etnicznych. Flety krawędziowe to jedne z najstarszych instrumentów świata. Ich barwa i strój przywołują najstarsze akustyczne brzmienia historii świata.



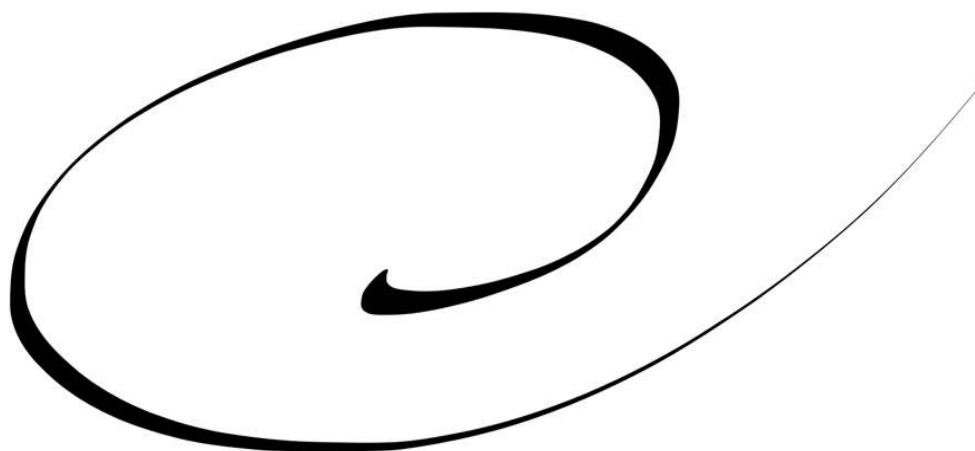
*Arabski dźwięk „ourbe”*⁶⁷ – chcąc zbliżyć się do wykonawstwa arabskiego, jesteśmy zobowiązani do wsłuchiwania się w grę *ney egipskich, izraelskich czy perskich*. Instrumenty te trzymane są ukośnie i tak należy przechylić *flet poprzeczny*, szukając soczystej barwy przepełnionej w 30 % powietrzem. Każde przejście między dźwiękami musi być uzyskiwane poprzez etniczne vibrato.

Technika wykonawcza jest zbliżona do techniki gry na *ney*. Przesuwamy prawą rękę z instrumentem w dół. Ustnik i jego krawędź nie znajduje się bezpośrednio pod dolną wargą, ale jest ukośnie odchylony w dół. Wydobywamy dźwięk, starając się uderzać słupem powietrza w dolną część krawędzi ustnika. Górna i dolna warga nie jest w ustawieniu typowym dla fletu poprzecznego, ale lekko rozluźniona. Otwór pomiędzy górną a dolną wargą jest większy.

Aby uzyskać ustawienie powyższe, preferowane jest wdmuchiwanie słupem powietrza sylaby „hy” do fletu. Początki ćwiczenia powinny być wykonywane bardzo delikatnie.

W tym ornamencie nie szukamy barwy bez powietrza. Arabskie czy bułgarskie brzmienie to okrągły dźwięk otulony dużą dozą powietrza.

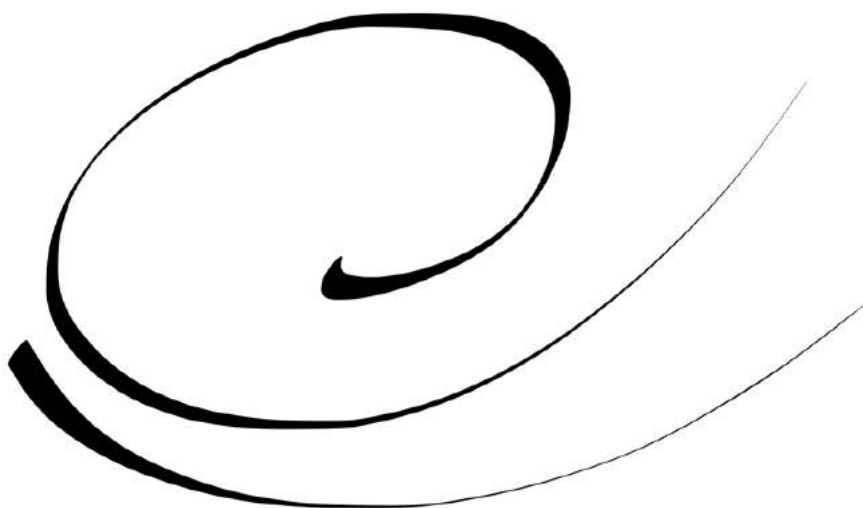
⁶⁷ *Ourbe* – arabskie słowo oznaczające specyfikę dźwięku arabskiego, jego swoistą oryginalność i specyficzne „falowanie” czy vibrato oparte również na mikrotonach.



Fletośpiew – jednoczesne granie i śpiewanie tej samej melodii lub improwizacji. Niezwykle trudna technika wykonawcza, gdyż jednocześnie trzeba zaśpiewać i zagrać tę samą myśl muzyczną. *Fletośpiew* można uzyskać poprzez dwa sposoby:

1. Śpiewamy dźwięk np. g i próbujemy przyłożyć instrument pod usta szukając pozostałości powietrza. Kierujemy słup powietrza do instrumentu, nie przerywając śpiewu.
2. Gramy dźwięk np. g1 i próbujemy ten sam dźwięk zaśpiewać, nie przerywając dźwięku g na flecie.

To bardzo czasochłonna technika. Metodą wielu prób powoli rozwija się specyfikacja tej ornamentacji. Kiedy umiejętność *fletośpiewu* jest na tyle wyćwiczona, że nie potrzebujemy już długiego czasu myślenia nad jednym czy drugim dźwiękiem razem, wówczas możemy przejść do *fletośpiewu podwójnego*.



Fletośpiew podwójny – jak wskazuje nazwa, jest to podwójna linia melodyczna. Najczęściej flet ma partię głosu podstawowego, a głos partię prowadzącą. W niektórych utworach dopuszczalne jest odwrotne wykonawstwo.

Technika wykonawcza jest taka sama, jak w *fletośpiewie*, jednak najtrudniejszy aspekt to intonacja oraz umiejętność zagrania i śpiewania dwóch akompaniujących ze sobą głosów w formie duetu. Sam znak sugeruje improwizację dwóch przenikających się głosów. W utworach można zapisać notacją muzyczną głos drugi. W utworach ściśle improwizujących wystarczy oznaczyć miejsce powyższym znakiem wraz z liczbą przewidywanych taktów na solo w *fletośpiewie podwójnym*.



Frullato etniczne – frullato uzyskuje się poprzez sylabę „tr” lub tylne frullato poprzez sylabę „hr”. W muzyce etnicznej dużo lepiej sprawdza się frullato „tr”. Może być stosowane w muzyce afrykańskiej, gdzie tego rodzaju odgłosy używane są intuicyjnie przez śpiewaków etnicznych. Frullato jest wykorzystywane w muzyce klasycznej i jazzowej jako ornament lub w szybkich przebiegach zastępuje tremolo. Frullato etniczne w muzyce *worldmusic* jest wykonywane z dużą ilością powietrza. Aparat wykonawczy podczas zadęcia jest bardziej rozluźniony i otwarty. Dźwięk jest „przybrudzony”.



Fletoświst – autorska technika lub artykulacja etniczna, czyli szereg polskich świstów, sylab bezdźwięcznych z niepełnym dźwiękiem fletowym. Technika polega na umiejętności manewrowania językiem pomiędzy powietrzem a dolną i górną wargą oraz umiejętnością wypowiadania szczególnych wyrazów. Fletoświst może być imitacją rytmiczną. Jest to jedna z najwspanialszych możliwości i zabaw instrumentem, która stawia go w szeregu instrumentów perkusyjnych. Są to inne kierunki artykulacyjne niż beatbox – dlatego nie powinno łączyć się tych dwóch technik wykonawczych w jedno.

Polskie litery oraz język polski są najlepszym nośnikiem powietrza i świstów. Dlatego wybrane wyrazy polskie mogą stanowić ciekawe brzmienia.

Gdy wykonujemy fletoświst z artykulacją na „s” lub „ś”, staramy się złożyć język w rulon i próbować wypchnąć powietrze do środka. Wtedy uzyskujemy pełne brzmienie powietrznego dźwięku. Wszystkie litery lub wyrazy wykonujemy przesadnie, starając się „pchnąć” całość powietrza do ustnika.

Wybrane sylaby, litery i wyrazy używane w technice fletoświst:

- *Sss, ś, śśia,*
- *Ha, hy, hi,*
- *Ćiki, ċiki, ċiki,*
- *Ts, ti,*
- *Osss,*
- *Sośśie,*
- *Sz,*
- *Cz,*
- *Tiki,*
- *Asia,*
- *Huuk,*
- *Hi,*
- *Sza,*
- *Sęk,*
- *Pol,*
- *Taka Siaka,*
- *Siaka Tuk Tuk,*
- *Harr-mi-derrrr,*
- *Po-c-ci-to,*
- *Ły-ż-kę- mi-daj* – do instrumentu mówimy fonicznie: łyżkemidaj
- *Pies so-bie-szedł,*
- *Sa-m-gł-ska,*

Do fletoswistów należy oddech nosowy lub oddech przez usta, które są również rodzajem szelestu i można nietuzinkowo wpleść je w tworzenie utworów fletoswistowych w taki sposób, aby słuchacz miał wrażenie, że nie dobieramy oddechu w wyznaczonym miejscu. Oddech jest wplatany w utwór, co może stanowić technikę fletoswist. Jest to swoista sztuka, która pozwala utworzyć niesamowite spektrum możliwości perkusyjnych na flecie poprzecznym.

W dziele artystycznym znajdują się dwa utwory, w których szczególnie użyta jest technika fletoswist. Są to *Fletoswist* oraz *Etnoflutes Arabica*.

Powyższe ornamenty używamy poprzez zaznaczenie linii melodycznej wybranym znakiem lub w legendzie danego utworu wykazanie palety ornamentacji sugerowanej do wykorzystania. W utworach zapisanych notacją muzyczną można zaznaczyć poszczególne nuty danych znakiem w podobny sposób, jak robi się to w ornamentacji barokowej.

Powyższa ornamentacja jest propozycją języka etnicznego na flet poprzeczny.

Inne, wybrane ornamenty, używane w muzyce etnicznej to m.in. *grace note* – przednutka indiańska⁶⁸ używana podczas każdej kantyleny solo na fletach indiańskich.

*Cut, Strike, Tap, Long Rolls, Short Rolls, Cranns, Double – Cut Rolls*⁶⁹ to ornamenty charakteryzujące muzykę irlandzką, zaczerpnięte z muzyki klasycznej, ale wykonywane przez lata ewoluowały, co nadało im brzmienie sygnujące tylko i wyłącznie muzykę tradycyjną lub etniczną Irlandii. Figury ozdobników powtarzają się w wielu kulturach. Charakterystyka instrumentu, kultura i tradycyjna technika wykonawcza sprawia, że w każdej kulturze brzmią one inaczej. Irlandzki *rolls* przypomina bułgarskie ornamenty. Obie, wręcz takie same figury, brzmią zupełnie inaczej na *kavalu* oraz na *irish flute*.

⁶⁸ Przednutka indiańska, *grace note*, – popularny ozdobnik wykonywany na flecie Indian Ameryki Północnej. Pod tą samą nazwą pojawia się w Irlandii (zasłyszane).

⁶⁹ G. Larsen, *The Essential Guide to Irish Flute and Tin Whistle*, Melbay, s. 111–120.

IV. Problematyka wykonawcza nagranych utworów

Zawartość dzieła artystycznego to m.in: proste, średniozaawansowane lub zaawansowane miniatury, etiudy czy impresje na flety etniczne, które w mniejszym lub większym stopniu stały się inspiracją do rozwijania imitacji ornamentyki etnicznej na flecie poprzecznym. Najważniejszymi instrumentami, które przyczyniły się do powstania ornamentów oraz techniki fletostwist były *shakuhachi*, *native american flute* i *ney arabski*.

Dzieło artystyczne to zbiór melodii oraz improwizacji wykonywanych na oryginalnych instrumentach etnicznych oraz flecie poprzecznym, który imituje szatę dźwiękową wybranych aerofonów etnicznych w kontekście artystycznym.

Wybrane utwory wraz z przykładami nutowymi to prezentacja możliwości imitacyjnych fletu poprzecznego. Oprócz tego w dziele artystycznym znajduje się kilka pozycji na flet poprzeczny bez przykładów nutowych, ale z użyciem autorskiej ornamentyki.

Dzieło artystyczne stanowi nagrania studyjne oraz oryginalne na żywo z Pustyni Timna (Izrael), prowincji pod Belfastem w Irlandii z wybitnym dudziarzem Tiarnanem O'Duinnchinem, nagranie na żywo z Jerozolimy, Autonomii Palestyńskiej i Pustyni Negev (Izrael).

Dzieło artystyczne ma charakter odkrywczy, autorski, artystyczny i eksperymentalny. Ostatnie 5 lat poszukiwań i własne doświadczenia zawodowe zaowocowały głębszym poznaniem kultur i regionów Europy oraz Azji.

Utwory z numerami od 1 do 13 to miniatury na flety etniczne. Utwory z numerami od 14 do 22 to pozycje na flet poprzeczny z uwzględnieniem ornamentyki etnicznej, podane w przykładach (fragmentach) nutowych. Pozycje od 23 do 29 to dodatkowe utwory imitujące szatę dźwiękową aerofonów etnicznych na flecie poprzecznym.

W dziele artystycznym znajduje się również aneks zawierający zarówno brzmienia ornamentyki autorskiej opisanej w rozdziale poprzednim, jak i brzmienia wybranych fletów etnicznych świata.



Flety alikwotowe z kolekcji Katarzyny Gacek-Dudy. Fot.: Marcin Iskrzycki.

1. Mazureczek

Kompozytor: Katarzyna Gacek-Duda

Wykonawca: Katarzyna Gacek-Duda, dwojnica C, dwojnica G

Melodia inspirowana polską muzyką ludową. Wykonana na dwóch *dwojnicach* z dźwiękiem burdonowym. *Dwojnica C* to jaśniejszy, prowadzący melodię instrument. *Dwojnica G* pełni rolę bębna polskiego, podbijając rytm mazurka.

2. Wigilijna Dwojaczka

Melodia na dwojnicę solo

Wykonanie: Katarzyna Gacek-Duda

Dwojnica to dwie piszczałki połączone ze sobą. Jedna z przebierką, druga burdonowa. Wszystkie pozycje i utwory na *dwojnicę* przenoszą słuchacza w świat, który dawno odszedł. Burdonowe brzmienie nieprzemienne zawsze będzie sygnowało najstarszą muzykę tradycyjną. Istotą utworu jest utrzymanie intonacji w burdonie w każdej oktawie. Burdon w *dwojnicy* wykorzystanej w utworze może mieć odchylenia intonacyjne. Jeżeli wykonawca nie jest profesjonalistą w kontekście aparatu przeponowego, odchylenia intonacyjne mogą mieć duży wpływ na jakość utworu.



Dwojnica, fot.: Leszek Duda

3. Hala

Wykonawcy, Królestwo Beskidu w składzie:

Katarzyna Gacek-Duda, fujara sałaśnikowa, śpiew

Martin Wałach, śpiew, kontrabas

Beniamin Wałach, śpiew, altówka

Kompozycja Katarzyny Gacek-Dudy, inspirowana muzyką Beskidu Żywieckiego. Tłem tej miniatury etnicznej jest *fujara sałaśnikowa*. Jeden z najbardziej popularnych instrumentów karpackiej kultury Beskidu Śląskiego. Utwór składa się z dwóch części: pierwsza już wyżej wspomniana melodia inspirowana muzyką Beskidu, druga to pasterska melodia z Trójwsi Beskidzkiej.

4. *Cichy wiatr*

Utwór Katarzyny Gacek -Dudy napisany w latach 2007/08 w Wiedniu podczas wielomiesięcznej nostalgii za krajem

Wykonawcy, Królestwo Beskidu w składzie:

Katarzyna Gacek-Duda, piszczałka, flet poprzeczny współczesny drewniany

Marcin Sidor, skrzypce

Beniamin Wałach, altówka

Martin Wałach, kontrabas

Joanna Piszczelok, fortepian

Utwór nawiązuje do beskidzkiej muzyki, charakterystycznej skali wśród górali nazywanej *walaską*. Pierwsza zwrotka utworu wykonana jest na *piszczalce 6-otworowej*, którą spotykamy na terenach Beskidu i Podhala. Druga zwrotka to dialog *skrzypiec* oraz *fletu poprzecznego współczesnego*. Trzecia zwrotka to unison *piszczalki* ze *skrzypcami*, który stanowi piękne połączenie charakteru przypominające muzykę północnej części Europy. W tym utworze pojawia się *fortepian*, który dodaje muzyce szlachetność i dostojność. *Fortepian* jest czynnikiem, który przy umiejętnym połączeniu z instrumentami etnicznymi jest swoistym dopełnieniem barwy w kontekście eksperymentalnym.

5. *Carpatica*

Etiuda etniczna, Katarzyna Gacek-Duda, Paulina Stateczna

Wykonanie: Katarzyna Gacek-Duda, flet Paulina Stateczna, fortepian

Inspirowana muzyką karpacką i węgierską etiuda na *piszczalkę 6-otworową* oraz instrument akompaniujący. Zawiera w sobie wiele motywów charakterystycznych dla muzyki węgierskiej. Dla melodii granych często na skrzypcach przez górali beskidzkich.

6. *Mountain Silence*

Kompozytor: Katarzyna Gacek-Duda

Wykonawcy: Katarzyna Gacek-Duda, native american flute

Paulina Stateczna, fortepian

Indiańska Impresja Etniczna

Intro utworu to śpiew nawiązujący do świętych indiańskich spotkań „na koniec dnia”. W całym utworze wykorzystywana jest skala pentatoniki, w której strojony jest instrument.

Utwór na płycie jest wykonywany w częstotliwości 444. Z tego powodu preferowanymi instrumentami współtowarzyszącymi są instrumenty smyczkowe lub strunowe, które można łatwo dostroić do fletu.

Jeżeli wykonujemy utwór z instrumentem klawiszowym, musimy skierować się w kierunku techniki, która pozwala na zmianę, i podwyższyć strój instrumentu.

Aby uzyskać mistyczny klimat utworu, preferowana jest dobra akustyka lub wsparcie reżysera dźwięku poprzez nałożenie w odpowiednich momentach efektu powtórzeń lub lekkiego pogłosu. W utworze nałożony jest efekt echo. Jeżeli instrument strojony jest w częstotliwości 440–443 można wykonać go w sali koncertowej z towarzyszeniem fortepianu.

Inspiracją do powstania indiańskiej impresji etnicznej była surowa i piękna przyroda Ameryki Północnej. Indianie grając, patrzą w stronę horyzontu i wykonują melodie na podstawie wzniesień, dolin, gór i nieba. Jeżeli obszar chmur odsłania góry, ich melodia płynie w górę. Jeżeli oczy muzykanta zejść w stronę dolin, również melodia schodzi w dół.

7. *Under the City*

Miniatura na ney i darbukę

Kompozytor: Katarzyna Gacek-Duda

Wykonawcy: Katarzyna Gacek-Duda, ney

Patryk Zakrzewski, darbuka

Temat, którego inspiracja sięga muzycznej tradycji Anatolii w Turcji.

Miniatura etniczna na *ney arabski* i *darbukę*. Nagrana w Jerozolimie podczas spotkań z Beduinami, którzy stali się inspiracją do tematu zaczerpniętego również z muzyki kurdyjskiej.

Darbuka jest instrumentem, który ma na celu tworzenie hałasu. Bardzo często obserwując wesele na ulicach Jerozolimy, można zauważyć, że *darbuka* jest instrumentem, do którego tańczą goście wędrujący do domu weselnego. Zestaw *ney* i *darbuka* pojawia również podczas ceremonii ukończenia 13 lat znanej jako *Bar Micwa*. W Judaizmie chłopcy kończący 13 lat uznani są za osoby, które w pełni mogą przestrzegać już Prawa Mojżeszowego.



Zdjęcie wykonane na Pustyni Negew na terenie Autonomii Palestyńskiej w trakcie nagrań utworu pt. *Under the City* oraz *Pasterz*. Na zdjęciu Katarzyna Gacek-Duda, *ney* oraz Patryk Zakrzewski, *darbuka*, Izrael 2018.

8. *Pasterz*

Miniatura etniczna na głos, *ney* oraz *darbukę*

Kompozytor: Katarzyna Gacek-Duda, Ghostman

Wykonawcy: Ghostman, śpiew etniczny

Katarzyna Gacek-Duda, *ney arabski*

Patryk Zakrzewski, *darbuka*

Utwór nagrany na Pustyni Negew na terytorium Autonomii Palestyńskiej. Jest to improwizacja w dialogu *ney* oraz głos. *Darbuka* spełnia rolę rytmicznego akompaniamentu. Melodia prowadząca jest zainspirowana tradycyjną muzyką kurdyjską z obszaru Turcji. Melodia powracająca jest filarem i punktem odniesienia dla całej miniatury muzycznej. Głos spełnia rolę instrumentu, którego celem jest rozbudowanie melodii oraz wariacji z największym przyzwoleniem na obszerną improwizację. *Ney* powraca do pierwszego tematu po każdej improwizacji głosu. Utwór zakończony jest codą.



Spotkanie z pasterzem beduińskim. Pustynia Negew, Autonomia Palestyńska, Izrael 2018.

Fot.: Leszek Duda

9. *Desert Crying*

Kompozytor: Katarzyna Gacek-Duda

Wykonawcy: Katarzyna Gacek-Duda, fujara słowacka

Utwór na *fujarę słowacką*. Głównym aspektem instrumentu jest umiejętność operowania dźwiękiem alikwotowym. Instrument ma tylko trzy podstawowe otwory palcowe, na podstawie których można tworzyć melodię. Trudnością wykonawczą jest technika uzyskiwania dźwięku oraz panowania nad nim. W *fujarach słowackich* – tak brzmi oryginalna nazwa instrumentu, który znajduje się od 2001r. na światowej liście arcydzieł niematerialnego dziedzictwa narodowego UNESCO – największą trudnością jest umiejętność wykonania zamierzonej melodii. Lżejszy lub mocniejszy ruch przeponą może doprowadzić do sytuacji, w której trafimy lub nie trafimy w zamierzony dźwięk.

Jedynym sposobem wykonywania prawidłowej melodii jest profesjonalne ustawienie przepony lub niezwykle ważna świadomość instrumentu, jeżeli grają na nim muzycy amatorzy. Jak w każdym instrumencie, ważne jest prawidłowe jego wykonanie.

W świecie bardzo znanym propagatorem tego instrumentu jest Słowak zamieszkały w USA Bob Rychlik. Jego misja stanowi rozpowszechnianie tych instrumentów na cały świat przez wykonywanie melodii pasterskich oraz organizację kursów gry na słowackiej fujarze.

10. *Stormy Night*

Melodia tradycyjna

Wykonawcy: Katarzyna Gacek-Duda, piszczałka 6-otworowa, flet poprzeczny drewniany

Vita Kasparika, flet poprzeczny współczesny

Mateusz Głuszak, gitary

Patryk Zakrzewski, instrumenty perkusyjne

Instrumenty etniczne występujące w utworze to *flet vitowski* oraz *piszczałki 6-otworowe*. W drugiej części pojawia się imitujący *irish music flet poprzeczny*. Utwór jest imitacją irlandzkich miniatur na 4/4 o nazwie *reel*. Są to krótkie melodie o motorycznej charakterystyce. Ważną

role w opisywanej melodii wnosi nie tylko osadzenie rytmiczne oraz akcenty, ale również drobna ornamentyka oraz akcenty na słabą część taktu. Oryginalnie utwory irlandzkie powinny być wykonywane na *irish flute* oraz *whistle tin*. Nagranie jest artystycznym przeniesieniem muzyki irlandzkiej w świat nieco innego instrumentarium o tych samych cechach. Różnica jest słyszalna w dźwięku oraz materiale drzewnym.

11. *Taniec Małej Jaśminki*

Walczyk (etiuda) na flet poprzeczny drewniany, skrzypce, altówkę i kontrabas

Kompozytor, Katarzyna Gacek-Duda

Wykonawcy, Królestwo Beskidu w składzie:

Katarzyna Gacek-Duda, flet

Marcin Sidor, skrzypce

Beniamin Wałach, altówka

Paweł Wszolek, kontrabas

Walczyk z akompaniamentem tria smyczkowego to prosta melodia inspirowana muzyką karpacą. Etniczny charakter utworu oddaje sekund altówki węgierskiej lub tradycyjnej oraz niezwykle charakterystyczna dla muzyki gatunku *worldmusic* melodia wykonywana w unisonie ze skrzypcami. Ze względu na specyfikę drewnianego fletu poprzecznego słychać intonacyjne odchylenia, które w tym rozmiarze oddają charakter stylu *etno*.

12. *Duszka*

Melodia etniczna na dwie fujary słowackie

Wykonawcy: Katarzyna Gacek-Duda

Fujara Słowacka Wielka – to brzmienie utworu o tytule *Duszka*. *Fujara* jest niezwykle ciepła, głęboka i aksamitna zwłaszcza w dolnych oktawach instrumentu. Twórcą omawianego instrumentu jest Krzysztof Siuty z Zakopanego, wybitny twórca i budowniczy instrumentów ludo-

wych. Im wyżej, tym mocniej słyhać ochrypłość alikwotu i podwójne brzmienie, które przypomina majestatyczne tony z nutą przenikliwości. Utwór napisany jest na dźwięk burdonowy oraz melodię prowadzącą, w której pojawia się najbardziej znana technika wykonawcza tego instrumentu o regionalnej nazwie „rozfuk”. Oprócz tego utwór zawiera jasne przejścia dźwiękowe, w których słyhać wiele mikrotonów.

Niezwykle istotnym punktem w utworach alikwotowych jest umiejętność ich tworzenia. Podobnie jak w innych instrumentach alikwotowych twórca jest tak samo istotny jak umiejętności.

Zarówno poprawne przeliczenie odległości holi oraz dobrze wykonana główna rura instrumentu, jak i jakość drzewa ma szczególny wpływ na brzmienie i intonacje oraz łatwość w „zdobywaniu” zamierzonej melodii.

Jak opisane jest to wcześniej, umiejętność operowania przeponą i świadomość dźwięku stanowią drogę do sukcesu w grze na tym instrumencie.

Na Słowacji piękną tradycją jest zdobienie fujar słowackich, które również mogą czasem sięgać nawet do kilku metrów wysokości. W Detvie mieszka duża liczba twórców, którzy potrafią ręcznie wyrzeźbić na tym instrumencie prawdziwe dzieła sztuki. Podczas letnich jarmarków czy targowisk na Słowację zjeżdżają się koneserzy i miłośnicy sztuki z całego świata, aby licytować się o najpiękniejsze instrumenty. Czasem umiejętność gry nie ma znaczenia. Taki instrument może być piękną ozdobą domu.



Archiwum prywatne. Zdjęcie przedstawia tradycyjną technikę gry na wielkiej fujarze słowackiej. Na zdjęciu Katarzyna Gacek-Duda, a w dalszym planie Benjamin Wałach sekundujący na altówce węgierskiej.

13. *Heart of Lakota*

Kompozytor: Katarzyna Gacek-Duda

Wykonawca: Katarzyna Gacek-Duda

Melodia inspirowana muzyką Indian Północy na cztery flety native american flute

Flet prowadzący imituje śpiew, a trzy pozostałe charakterystyczny, szamański rytm indiański, który w kulturze Indian wykonuje *bęben szamański*. Jest to charakterystyczny rytm, który wprowadza muzyków oraz tancerzy w pewnego rodzaju trans. Jest to też swoista modlitwa do duchów, w które wierzą Indianie.

14. *Toccata* (fragment utworu)



Propozycja ornamentyki etnicznej



W utworze przeważa dźwięk z charakterystycznymi przedęciami. Takie zakończenia najczęściej są zaczerpnięte z muzyki słowiańskiej a w szczególności z muzyki regionów zamieszkałych przez górali małopolskich. W tym utworze na uwagę zasługuje początek i temat, który zagrany jest fletospiewem (fletospiew – nazwa używana przez autorkę). Jednoczesne granie i śpiewanie pojawiają się w muzyce współczesnej, ale należy to do szczegółowej pracy technicznej nad dźwiękiem i jego woluminem. Peter Lukas-Graf w swej niezastąpionej książce pt. *Check-Up*⁷⁰ używa nazwy „granie i śpiewanie” jako ćwiczebną drogę do otwartego gardła i swobody wydobywania dźwięku klasycznego.

W utworze, którego przykład znajduje się powyżej, fletodźwięk jest etniczną myślą nawiązującą do podwójnych fletów. W tym konkretnym przypadku inspiracją jest *dwojnica podhalańska*.

Dwojnica wykonana z dwóch gałęzi zdobiona wygrawerowanym listowiem posiada niezwykle ciepłe i aksamitne brzmienie. Na *flecie poprzecznym* próba odtworzenia ciepła i okrągłości dźwięku *dwojnicy* jest prawie niemożliwa. Grający musi w sposób absolutny utrzymać

⁷⁰ P. Lukas-Graf, *Check-Up*, PWM, Kraków 1998.

burdon oraz wydobywać dźwięk „biały” ze szczególnie prawidłową intonacją. Myślenie dźwiękiem białym jest istotne, aby pewnie utrzymać ton burdonowy. Fletodźwięk można używać nie tylko burdonowo, ale również do innych podwójnodźwiękowych melodii na *flecie poprzecznym*.

Nazwa utworu pochodzi od zamysłu akompaniatora w kwestii ścieżki pianistycznej. Aby flet brzmiał etnicznie, a wszystkie mikrotony, śpiew oraz dźwięk burdonowy był słyszalny w komfortowej dla słuchacza odśrodku, zalecany jest mikrofon do *fletu poprzecznego* DPA 4099, który przeznaczony do tego instrumentu wspiera go w swobodzie wykonawczej podbijając tzw. „basy” brzmieniowe. Aby wykonanie było zbliżone do aksamitu *dwojnicy*, zaleca się wykonawstwo w dobrej akustyce, najlepiej drewnianej sali z naturalnym pogłosem lub – jeśli nie ma takiej możliwości – reżyser dźwięku powinien dodać do odsłuchu flecisty i słuchaczy lekki naturalny pogłos.

Wskazówka wykonawcza do utworu *Toccata*:

Jeżeli nigdy wcześniej nie grałeś i śpiewałeś jednocześnie – potrzebne będzie ćwiczenie i cierpliwość na opanowanie tych niełatwych umiejętności. Bardzo dobrym podręcznikiem do nauki techniki gry jednoczesnego śpiewu i grania jest *Check-Up* Petera Lukasa-Grafa⁷¹, gdzie krok po kroku opisana jest nauka techniki wykonawczej. Kolejny etap to bezwzględne utrzymanie intonacji na dźwięku f oraz czyste śpiewanie w stosunku do nuty burdonowej. Ćwiczyć można takt po takcie interwałowo, czyszcząc poszczególne odległości, interwały. Dźwięk burdonowy nie może być 100-procentowo pełny, gdyż część jego pasma musi zająć głos ludzki i je wypełnić. Wskazówką może być również poznanie i próba nauki śpiewu białego. W utworze opisywanym śpiew jest oparty na technice gardłowej, co dodaje w efekcie końcowym etniczno-słowiński charakter intra.

⁷¹ Peter Lukas-Graf – szwajcarski flecista i dyrygent, autor m.in. podręcznika z 20 ćwiczeniami podstawowymi dla flecistów pt. *Check-Up*.

15. *Wind of The Calvary Hill* (fragment utworu)

15

Fl.

P-no

19

Fl.

P-no

23

Fl.

P-no

Chord symbols: Db, Eb, Fm, Fsus2

Propozycja ornamentyki etnicznej

Flauto

7

11

15

19

23

Fl.

Fl.

Fl.

Fl.

Fl.

Fl.

The image shows a musical score for a flute, consisting of six staves of music. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. The staves are numbered 7, 11, 15, 19, and 23. Each staff contains musical notation with various ornaments written below it. The ornaments are handwritten and include wavy lines, loops, and swirls. The first staff is labeled 'Flauto' and the subsequent staves are labeled 'Fl.'. The ornaments are placed below the staves, often spanning multiple measures. The first staff has a large loop ornament. The second staff has two wavy line ornaments. The third staff has a large loop ornament and two wavy line ornaments. The fourth staff has a wavy line ornament and a large loop ornament. The fifth staff has a wavy line ornament. The sixth staff has a large swirl ornament and a wavy line ornament.

Kompozytor: Katarzyna Gacek-Duda, Paulina Stateczna

Wykonawcy: Katarzyna Gacek-Duda, flet poprzeczny

Paulina Stateczna, fortepian

Szczególną rolę w tym utworze pełnią przednutki. Występuje tutaj wiele przeponowo wydmuchiwanych dźwięków z przejaskrawioną wibracją, która ma swoje miejsce w technice wykonawczej gry na japońskim *shakuhachi*. W nagraniu słychać „przychrypnięty” dźwięk. Ta barwa jest zaczerpnięta od techniki *kaba*, gdzie dźwięk musi być „przepowietrzony” w najniższej oktawie instrumentu.

Etniczności dodaje nie tylko ornamentyka i sposoby artykulacji czy wydobywania dźwięku, ale również pojawiająca się w różnych konfiguracjach skala dorycka. Trudnością tego utworu niewątpliwie jest interpretacja oraz indywidualna wypowiedź. Nie posiada ram, w którym muszą się mieścić wykonawcy. Nagranie jest interpretacją indywidualną. Utwór w opisie ma narzucone możliwości techniczne zainspirowane wybraną flecystyką etniczną, ale struktura oraz powtarzalność fraz z dozą improwizacji jest dowolna. Nuty oraz forma stanowią odpowiedź do wielu możliwości. Jedynym stałym elementem utworu powinien być temat, który rozpoczyna utwór.

Wskazówka wykonawcza do utworu *Wind of the Calvary Hill*:

Utwór wykonuj dźwiękiem z głębokim i gęstym vibratem. W 90% utwór wykonywany jest na styku dźwięku alikwotowego i klasycznego. Jest to dźwięk przybrudzony zbliżony do *kaba bułgarskiego*. Początkowe „wołania” fletowe graj otwartym dźwiękiem, który jest pomiędzy tonem właściwym a lekkim zawyżeniem intonacyjnym. Aby wykonać technicznie tę figurę, głowa musi być skierowana ku górze, a ustnik fletowy lekko odchylony. Wszelkiego rodzaju zdobyczne „wołania” fletowe powodują, że charakter utworu staje się bardziej mistyczny.

W utworze *Wind of The Calvary Hill* jest dosyć odważna fuzja ornamentyczna i dźwiękowa. Ta miniatura etniczna skomponowana została na zamówienie Zakonu Bonifratrów w Kalwarii. Zawarta w nim paleta wykonawcza jest inspiracją *native american flute* z *shakuchachi* oraz *kavalem*.

16. *Krzyżu Święty* (fragment)



Propozycja ornamentyki etnicznej



Tradycyjna polska pieśń wielkopostna stała się jedną z pierwszych, która została wykonana ze świadomym użyciem ornamentyki etnicznej. Technika wykonawcza nawiązuje do artystycznego połączenia *ney arabskiego* i *kavala bułgarskiego*, gdzie szczególną rolę wykonuje glissando opuszkowe oraz równoczesne granie i śpiewanie w unisonie, które wskazuje na pewien rodzaj gry o nazwie *kaba*. *Kaba* jest wykonywana na najniższej skali *ney* czy *kavali*, jest bardzo trudnym elementem wykonawczym. Na flecie poprzecznym podobieństwo do *kaba* można stworzyć poprzez śpiewogrę lub przesunięcie całego korpusu instrumentu do wykonawcy i grę na krawędzi płytki ustnikowej.

W tym utworze również znajduje się imitacja arabskich wybrzuszeń zdobniczych, które podczas gry na *ney* wypływają z naturalnego trzymania instrumentu w sposób ukośny oraz ciągłej pracy oddechowej. Wszelkiego rodzaju glissanda podzwiekowe są już twórczością artystyczną. Jest to pewnego rodzaju wypowiedź muzyczna, która sugeruje odczucia względem tej

wielkopostnej pieśni. Niezwykły duch liry korbowej, jaki dodaje Joachim Mencil jest nieocenionym wsparciem dla fletu, co nadało tej melodii szczególny wyraz wielkopostny. Surowe brzmienie liry oraz subtelność fletu były inspiracją do wypowiedzi związanej z tekstem do melodii *Krzyżu Święty*.

Wskazówka wykonawcza do pieśni wielkopostnej *Krzyżu Święty*:

Graj prostym dźwiękiem. Nie używaj przeponowej wibracji. Graj w stylu *kaba* gdzie dźwięk jest uzyskiwany przedęciem – na podobieństwo najniższych oktafów *kavala bułgarskiego* czy *ney arabskiego*. Instrument należy przesunąć „do siebie” następnie grać na krawędzi wlotu ustnikowego, aby uzyskać przybrudzone brzmienie dźwięku. Używaj wibracji tylko i wyłącznie odkrywaniem i zakrywaniem opuszkami palców dziurki znajdujących się w klapach instrumentu. W instrumencie z klapami warto grać prostym dźwiękiem, a w miejscach oznaczonych wibracją poruszaj instrumentem lekko do siebie i od siebie, tworząc vibrato zewnętrzne.

Przykłady muzycznej do inspiracji: *Theodosii Spassov – Slow Melody*,

Nedyalko Nedyalkov solo Kaval

Geriovski Melodies Bulgarian traditional music – YouTube

17. *The Thorn Tree* (fragment utworu)



The image displays a handwritten musical score consisting of five staves. Each staff is written in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The staves are numbered 6, 11, 15, and 19, indicating the starting measure of each system. The musical notation includes various note values, rests, and accidentals. Below each musical staff is a large, ornate handwritten flourish. These flourishes are connected by long, sweeping curved arrows that point from the beginning of one staff to the beginning of the next, suggesting a continuous melodic or harmonic progression. The first flourish starts with a large 'M' shape. The second and fourth staves end with a double bar line and a repeat sign. The fifth staff also ends with a double bar line and a repeat sign.

Kompozytor: Katarzyna Gacek-Duda

Wykonawca: Katarzyna Gacek-Duda, flet poprzeczny

Miniatura Etniczna – improwizacja pustynna na flet solo

Część tego utworu skoncentrowana jest na skali hiszpańsko-żydowskiej. Jest to pozycja, która w sposób szczególny może zbliżyć młodych adeptów muzyki grających na flecie poprzecznym do kultury muzycznej, skupiającej się wokół dźwięków Bliskiego Wschodu. Utwór znajdujący się na płycie rozpoczyna się alikwotowym brzmieniem odbiegającym od inwencji czystej gry na instrumencie. Temat opiera się na przedęciach z przednutkami, które wprowadzają słuchacza w inny niż muzyka klasyczna wymiar. W pierwszej części utworu pojawiają się przedęcia, które podobnie jak w muzyce Bliskiego Wschodu mają przybliżać do tzw. dźwiękowych przedęc z dużą ilością powietrza, bardzo charakterystycznych dla *ney egipskiego*.

The Thorn Tree jest miniaturą, która powstała również w oparciu o wzorzec melodyczny, jakim jest *makam*⁷² w tradycyjnej kulturze muzyki arabskiej. Podobnie jak w intro *The Thorn Tree* – *makam* nie zawiera w sobie żadnych schematów rytmicznych. Klasyczna muzyka arabska skupia wokół siebie wiele narodów, które mówią po arabsku oraz wyznają islam.

Pierwsza część *The Thorn Tree* to intro, które powstało na Pustyni Timna w Izraelu. Miejsce pracy twórczej miało szczególny wymiar dla biegu improwizacji, gdyż improwizowane i komponowane artystycznie utwory nawiązujące do pustyni, powinny być odczuwalne w każdym aspekcie tworzenia. Wiatr pustynny, piasek, upał oraz nieoceniona cisza posiadają swoją szczególną rolę w tworzeniu na żywo tematów muzycznych, które można rozwijać poprzez obserwacje środowiska naturalnego.

W opisywanym utworze autorka chciała również pokazać surowość Timny leżącej na granicy egipsko-izraelskiej. Surowość, która skupia się na kamienistym terenie oraz piasek, który bardzo często nie pozwala na swobodne spoglądanie w horyzont. Skały czerwonych skalistych wzniesień oraz ciepły wiatr, pojawia się w drugiej części utworu. Spokój charakteru i powrót do szerokiej i ciemnej barwy oraz ornamentyka imitująca arabskie ozdobniki i falowanie, które wykonujemy przez palcowanie na otworach klapowych oraz ustawienie aparatu wargowego w taki sposób, aby poruszanie głową tworząc wibrację, nie umniejszało barwie dźwięku.

Druga część to spokój, który po wietrznych zawirowaniach na Pustyni Timna pojawia się w charakterze ciszy oraz ciepła sugerującego spowolnienie egzystencji. Aby uzyskać charakter spowolnienia i uspokojenia muzyki autorka celowo dodała do prowadzącego instrumentu *daff*. *Daff* jest niezwykle bębniem obręczowym, który jest jednym z pionierskich instrumentów Bliskiego Wschodu. Flet i *daff* lub bardziej *ney* i *daff* to jedna z najpopularniejszych jednostek zespołu muzycznego wśród muzyków arabskich. Często do tej formy zespołu dodaje się instru-

⁷² Cechy charakterystyczne *makam* to mikrotony. Wykorzystanie tego rodzaju drogi wykonawczej jest charakterystyczne dla muzyki wokalne i instrumentalnej. *Makam* nie zawiera schematów rytmicznych. Jest to szereg nietemperowanych równomiernie tonów charakterystycznych dla muzyki arabskiej, perskiej czy tureckiej.

ment strunowy taki jak *sas*. W drugiej części utworu *The Thorn Tree daff* jest nie tylko akompaniamentem, ale również wypowiedzią kontrastującą z fletem. W dalszej części pojawiają się frazy fletodźwięków unisono improwizowanych przez flecistkę⁷³.

Kolejnym artystycznym opisem tego utworu jest tytuł nawiązujący do krzewu ciernistego na pustyni, który zainspirował autorkę do stworzenia tego utworu.

Podobnie jak u Indian Ameryki Północnej zapisem nutowym do odczytu otaczającego nas świata jest horyzont, który widzimy w danym momencie dnia lub nocy.

Wskazówka wykonawcza do miniatury etnicznej *The Thorn Tree*:

Etniczne Vibrato arabskie – sugerujące zbliżenie się do dźwięku *ney*.

Trzymając *ney arabski*, wibracje uzyskuje się poprzez „falowanie” palcem na wybranym otworze dźwiękowym. Nie tworzy się wibracji poprzez przeponowe zadęcie. Grając na *flecie poprzecznym* staraj się naśladować neyistów tureckich lub egipskich. Vibrato wyrażane poprzez „falowe” palcowanie lub ruchy instrumentu nadaje utworom surowy charakter, co ma swoje przełożenie w rozumieniu muzyki etnicznej. Melodie zapisane są w taki sposób, aby wykonawca miał swobodę tworzenia swojej ścieżki w oparciu o powroty do powyższych tematów czy motywów muzycznych.

Przykłady muzyczne do inspiracji:

Mehdi Aminian & Mohamad Zatari – cały koncert na platformie YouTube

Mohammad Mousavi – *Persian Ney*

⁷³ Archiwum prywatne: <https://youtu.be/d2ytmcuzyGE> – nagranie na żywo z Pustyni Timna w Izraelu wraz z obrazem i dźwiękiem.

18. *Drama Köprüsü* (tradycyjna melodia kurdyjska)

(3/8 + 2/8 + 2/8 + 3/8)

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The time signature is 10/8, indicated by a '10' over an '8'. The score consists of four staves of music. The first staff contains measures 1 through 4. The second staff, starting with a measure number '5' above the first measure, contains measures 5 through 8. The third staff, starting with a measure number '9' above the first measure, contains measures 9 through 11. The fourth staff, starting with a measure number '12' above the first measure, contains measures 12 through 14 and ends with a double bar line and a 4/4 time signature.

Propozycja ornamentyki etnicznej

(3/8 + 2/8 + 2/8 + 3/8) *8va*

1

5

9

12

15

19

Tradycyjna melodia kurdyjska

Wykonawcy: Katarzyna Gacek-Duda, flet poprzeczny
Patryk Zakrzewski, daff

Popularna melodia tradycyjna na terenie Turcji. *Flet poprzeczny* imituje *ney arabski*. Piękno i prostota pieśni nie pozwalają na obfitą ornamentykę, więc styl przypomina grę na *ney tureckim* albo nawet i *perskim*, gdzie ornamentyka jest mniej ważna niż akcent i kierunek melodii prostej z głębokim dźwiękiem.

Wskazówka wykonawcza do melodii kurdyjskiej *Drama Köprüsü*

W tej melodii ważne jest wpierw zrozumienie rytmiki 3223. Bardzo charakterystycznego metrum dla krajów arabskich czy Turcji. Graj prostym dźwiękiem starając się uzyskiwać minimalnie arabski dźwięk w przejściach interwałowych.

Przykłady muzyczne do inspiracji:

Maryam Chemirani – Chabi Majnoun

Kudsi Erguner – Ney

19. *Arabic House* (fragment utworu)



Propozycja ornamentyki etnicznej

The image shows a handwritten musical score for a single melodic line in 4/4 time. The score consists of six staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a fluid, handwritten style. Below the staves, there are several large, decorative, handwritten ornaments or flourishes. A handwritten note in the middle of the score reads: "Kilku lewota po stonami tomata i melosyuna improvisacya. Ostatnie podbieranie tomata i melosyuna." The score ends with a double bar line and a repeat sign.

5

9

13

17

21

FINE

Kilku lewota po stonami
tomata i melosyuna
improvisacya.
Ostatnie podbieranie tomata
i melosyuna.

Kompozytor: Katarzyna Gacek-Duda

Wykonawcy: Katarzyna Gacek-Duda, flet poprzeczny

Patryk Zakrzewski, daff

Arabic House to splot improwizacyjny, w którym główną rolę pełni skala żydowska. Jest to pewnego rodzaju etiuda lub ćwiczenie przygotowujące do pracy w duecie *daff* i flet oraz etiuda przygotowująca do poznania skali żydowskiej. Mimo minimalistyki jest to jedna z najtrudniejszych form współpracy muzycznej. Flecista snując wypowiedź muzyczną, ma za zadanie wprowadzić słuchacza w inny wymiar muzyki – wymiar muzyki transowej. Perkaszynista ma za zadanie podążać za solistą w taki sposób, aby razem stanowili jedność wypowiedzi. Następnym krokiem jest rola perkaszynisty, który w pewnym momencie musi przejść w rolę lidera, a flet jako drugi głos musi pełnić rolę drugiego, mniej inwazyjnego głosu oraz rolę akompaniamentu, gdy bęben przechodzi na główne solo. Aby taki duet mógł pochwycić słuchaczy, bardzo ważna jest praca wspólna dwóch instrumentalistów – wielogodzinne ćwiczenia i poznawanie siebie w kontekście improwizacji.

Nuty mają tutaj rolę formy, która jest podpowiedzią powrotu do fraz. Dany motyw można wykonywać kilka razy, zmieniając go improwizacyjnie, używając ornamentacji za każdym razem innej. Melodia musi płynąć stagnacyjnie i tak jak na Bliskim Wschodzie ornamentyka falowego wibrata wykonywanego przez rękę lub ruch głowy stanowi priorytet. Wykonawcy muszą również dojść do tzw. celu muzycznego, czyli konsensusu napięcia, które może narastać nawet do 15 minut przy odpowiednim rozłożeniu fraz. Wykonawcy muszą pamiętać o tym, aby każda nowa wypowiedź była atrakcyjna dla słuchaczy, a to jest najtrudniejszym procesem w akcie kompilacji instrumentalnej.

Po pewnym czasie pojawia się śpiewodźwięk, który imituje *ney perski*. Śpiewodźwięk unisonowy nawiązuje do ciemnych brzmień *ney arabskiego*.

Wskazówka wykonawcza do etiudy etnicznej *Arabic House*:

Graj dźwiękiem prostym. Dźwięk między h2 a a2 graj glissandem „falowym” etnicznym inspirowanym *ney arabskim*. Tempo utworu umiarkowane, spokojne. Temat zagrany może być mezzo piano, aby przez każdy następny ośmiotakt narastał do pełni brzmienia. Pierwsze 8 taktów stanowi temat, z którego w dalszej części wykonawca tworzy wariacje na zapisanej melodii.

20. *Irishpolka* (fragment utworu)

The musical score is written for Flauto (Flute) and Uilleann pipes. It consists of six systems of music, each with a Flauto staff and a Uilleann pipes staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and triplets. The Uilleann pipes part is primarily composed of chords and triplets, while the Flauto part features more melodic lines with some triplets and rests. The score is divided into measures, with measure numbers 6, 12, 18, 30, and 37 indicated at the beginning of their respective systems.

Flauto

Uilleann pipes

6

Fl.

U- p

12

Fl.

U- p

18

Fl.

U- p

30

Fl.

U- p

37

Fl.

U- p

Propozycja zapisu ornamentyki

The image displays a musical score for two instruments: Flauto (Flute) and Uilleann pipes. The score is organized into three systems, each with a measure number (1, 6, and 12) at the beginning. The Flauto part is written on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The Uilleann pipes part is written on a bass clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments (represented by squiggly lines). The first system shows a melody in the flute and a harmonic accompaniment in the pipes. The second system features a more complex melody with triplets and ornaments. The third system continues the melody and accompaniment, ending with a double bar line and a key signature change to two sharps (F# and C#).

Irishpolka to utwór składający się z intra oraz „irlandzkiej” polki przełamanej „polską” polką. Powstawała w środowisku bardzo surowym. Zimno, wilgoć, pogoda oraz klimat miały charakter zbliżającej się aury deszczowej. Intro miniatury muzycznej jest majestatycznym nawiązaniem do miejsca, w którym powstało. Surowe i niezwykle brzmienie wprowadzające słuchacza w etniczne dźwięki przypominające nuty północy i klimat wysp uzyskujemy przez połączenie aerofonu z tradycyjnym irlandzkim instrumentem.

Druga część utworu to zaproponowana przez dudziarza polka irlandzka, do której flecista może improwizować w stylu melodycznego rozbijania akordów. W muzyce irlandzkiej występuję pewien rodzaj polifonii między duetem fletu i dud. Dostyc popularna forma to wykonywanie melodii w unisonie. Imitacja *irish flute* polegała na tym, aby stworzyć drugą melodię, która kierunkiem fraz przypominałaby wykonanie autorskie, idące w kierunku polskiej muzyki. Nagranie stanowi autentyczne spotkanie w drewnianym domu na wsi pod Belfastem z dudziarzem.

Wskazówki wykonawcze do etudy etnicznej *Irishpolka.pl*:

Graj dźwiękiem prostym. Aby zbliżyć się do inspiracji muzyki irlandzkiej, naucz się prostych i podstawowych ozdobników na flety czy *whistle tin*. Dźwięk inspirowany drewnianymi *irish flute* musi istnieć pomiędzy dźwiękiem czystym a lekko sforsowanym. Ważny jest silny i szybki słup powietrza nieprzełamany wibracją z przepony. Ważna dla muzyki irlandzkiej jest znajomość stylistyki reel’a czy jig’a.

Podstawowym podręcznikiem gry w stylistyce irlandzkiej jest *The Essential Guide to Irish Flute and Tin Whistle* by Grey Larsen. Ta fantastyczna książka przeprowadzi młodego pasjonata sztuki *worldmusic* przez elementarną wiedzę ornamentyki irlandzkiej. Aby powyższy utwór został zagrany w kontekście inspiracji muzyką irlandzką, ważne jest użycie minimum

dwóch ozdobników podstawowych. Istotą intra, które może być poprowadzone improwizacyjnie dłużej niż na nagraniu poprzez niezwykle brzmienie i walory harmoniczne *uillen pipes*, jest również słuchanie utworów o charakterze *slow air*. Czyli wolnych melodii muzycznych, które wprowadzają nastrój muzyczny charakterystyczny dla wysp brytyjskich.

Przykłady muzyczne do inspiracji:

Cindy Kallet and Grey Larsen – Swallowtail Reel, Wind that Shakes the Barley, Merry Harriers, Irish Wooden Flutes Steffen Gabriel – YouTube Channel



Spotkanie oraz muzykowanie z Tiarnanem O'Duinnchinem, znakomitym muzykiem irlandzkim *uillen pipes* (dudy irlandzkie). Belfast, Irlandia Północna 2018.

21. *Fletoświst Powitanie Afryki* (fragment)

Flauto

Flauto

6

Fl.

Fl.

10

Fl.

Fl.

14

Fl.

Fl.

19

Perkaszyny

Fl.

Fl.

Przykład zastosowania jednej z wielu artykulacji techniki *fletoświst* – *Tsi Ti, Tsi Ti*

The musical score is written for two flutes (Flauto) and a percussionist (Perkaszyny). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into measures, with measure numbers 6, 10, 14, and 19 indicated.

Flauto (Flute):

- Measures 6-10: The upper flute part has a melodic line, while the lower flute part plays a rhythmic pattern of eighth notes. Handwritten notes above the upper flute part include: *ti ti* → *Powtórka krótko* (short repetition), *delikatnie* (delicately), *rytmicznie* (rhythmically), and *przypomina* (resembles).
- Measures 11-14: The upper flute part continues the melodic line, and the lower flute part plays a rhythmic pattern of eighth notes. Handwritten notes above the upper flute part include: *tsi ti tsi ti tsi ti tsi ti*.
- Measures 15-19: The upper flute part continues the melodic line, and the lower flute part plays a rhythmic pattern of eighth notes. Handwritten notes above the upper flute part include: *tsi ti tsi ti* and *ti ki ti ki ti ki*.

Perkaszyny (Percussion):

- Measures 6-10: The percussionist plays a rhythmic pattern of eighth notes.
- Measures 11-14: The percussionist plays a rhythmic pattern of eighth notes.
- Measures 15-19: The percussionist plays a rhythmic pattern of eighth notes.

Kompozytor: Katarzyna Gacek-Duda

Wykonawca: Katarzyna Gacek-Duda, flet poprzeczny współczesny

Opisywana miniatura muzyczna to artystyczna inspiracja oraz fletowa fuzja. Fletówswist to nazwa techniki wykonawczej opartej w dużej mierze na zabawie powietrzem, przedmuchem, przedęciem, oddechem oraz wydechem. Utwór jest napisany na trzy flety poprzeczne, ale jeśli jest więcej muzyków, można stworzyć jeszcze ciekawszy przekaz improwizacyjny oparty na formie utworu. W nagraniu słysząc trzy partie fletowe zapisane oraz partie kreatywne – improwizująca oraz koloryzująca. Linia pierwszego głosu rozpoczyna motorycznie temat, którego motyw pojawia się kilkakrotnie w miniaturze. Technika wykonawcza to precyzyjne przedęcia, artykulacja fletówswist oraz staccato, gdzie dominuje dźwięk „przepełniony powietrzem”. W tle słyszalne są możliwości fletu spełniające rolę instrumentów perkusyjnych, które tworzą motoryczny charakter utworu. Pomiędzy formą AB a powrotem do A pojawia się mocno słyszalna artykulacja fletówswist oraz improwizacja. Ten utwór jest pewnego rodzaju namiastką możliwości rytmicznych, dźwiękowych fletu poprzecznego i stawia go w nieprawdopodobnie fascynującej roli wystarczalności muzycznej. Utwór może być wykonywany również na flet poprzeczny, flet altowy i flet basowy.

Wskazówka wykonawcza do miniatury etnicznej *Fletówswist*:

Graj prostym dźwiękiem. Graj selektywny fletówswist, używając krótkiego języka. Dźwięk nie może przypominać klasycznego stylu. Zaznaczone akcenty muszą imitować rytmiczność bardziej od melodyki. Przedęcia muszą być wykonane w taki sposób, aby nie zniekształcać intonacji dźwięku. Dźwięki instrumentów perkusyjnych znajdujący się w środkowej części utworu musi być wykonywany na głębokim «hy» z doskonałą percepcją rytmiczną. Każda fraza dźwiękowłasciwa musi być wykonywana emocjonalnie z tzw. myśleniem tyłowym w kontekście rytmu.

Wszelkiego rodzaju przydźwięki i frullata są imitacją afrykańskiej przyrody, gdzie większość ptactwa wydaje rytmiczne i charakterystyczne chrapliwe tony. Jest to zupełnie inny rodzaj śpiewu niż ptaki śpiewające Europy.

Aby utwór wykonany był profesjonalnie wykonawca musi być niezwykle sprawny technicznie. Selektywna «świstująca» artykulacja wymaga wielogodzinnych ćwiczeń.

Fletówswist to paleta różnych spółgłosek lub sylab czy wyrazów. W utworze powyższym zalecane jest używanie krótkich i twardobrzmiących spółgłosek z dodatkiem powietrza np. tsi, ci ty.

Indianie uważają, że flet powinien mieć w swoim dźwięku powietrze, gdyż według nich flet to nie wiatr⁷⁴.



Pustynia Timna, Izrael, na granicy z Egiptem. Nagrania live. Mała fujara słowacka.

22. *Habdala*

Pieśń tradycyjna na zakończenia Szabatu

Wykonawcy: Katarzyna Gacek-Duda, flet poprzeczny

Paulina Stateczna, fortepian

Piękna i przejmująca pieśń grywana w drugi, ostatni szabasowy wieczór. Znana i wykonywana zarówno przez całą diasporę żydowską, wyznawców judaizmu, jak i przez społeczność mesjańską. W tej pieśni używamy ornamentyki sugerującej Bliski Wschód czyli dźwięk arabski oraz vibrato etniczne.

23. *Etnoflutes Arabica*

Kompozytor: Katarzyna Gacek-Duda

⁷⁴ Tommy Harevis podczas wędrówki po terenach Ameryki Północnej napotkał na swej drodze indiańskiego flecistę wędrownego, który w czasie rozmowy przekazał mu powyższe indiańskie powiedzenie o tym, czym jest dla Indian dźwięk fletowy.

Wykonawcy: Katarzyna Gacek-Duda, flet poprzeczny drewniany, flety etniczne

Eksperymentalny utwór na flety etniczne i poprzeczny flet drewniany. W tym krótkim humorystycznym utworze, podobnie jak w utworze *Fletoświst*, aerofony pełnią rolę całego zespołu czy małej orkiestry kameralnej. Instrumenty etniczne bardzo trudno scalić intonacyjnie. Dlatego ważne jest, aby flety wybierane do zespołu były w tym samym stroju, np. 440Hz. W Polsce istnieje możliwość nabycia instrumentów, które są zbudowane z dwóch części. Dzięki temu strój może stanowić mniejszy problem.

24. *Psalm 23*

Kompozytor: Robert Kasprowicz

Aranżacja: Adam Kosewski, Katarzyna Gacek-Duda, Piotr Kominek

Wykonawcy: Tiarnan O'Duinnchin, uileen pipes

Robert Kasprowicz, śpiew

Katarzyna Gacek-Duda, flet poprzeczny drewniany współczesny

Utwór, w którym flet poprzeczny jest akompaniamentem dla śpiewu. Jego rolą jest przełamywanie melodycznej harmonii. W muzyce folkowej lub tradycyjnej nazywa się to ogrywkami. Ogrywka to rodzaj ornamentyki. Wiele regionów świata ma swoje charakterystyczne ogrywki. Jest to dodawanie harmonicznie brzmiących drobnych wartości dźwiękowych do przewodniej melodii. Ogrywki dodają muzyce charakteru i motoryczności.

W tym utworze flet poprzeczny również inspirowany jest ornamentyką celtycką oraz brzmieniem *irish flute*.

25. *Modlitwa w Górach*

Kompozycja Katarzyny Gacek-Dudy

Eksperymentalna miniatura etniczna na flet poprzeczny, kapelę góralską, instrumenty perkusyjne, fortepian i głos etniczny

Utwór powstał po śmierci polskiego himalaisty Macieja Berbeki, który zginął na Broad Peak.

Jego tragiczna śmierć stała się inspiracją do mrocznego utworu, który ma muzycznie ukazać moment przejścia z życia przez śmierć do życia wiecznego. Jest to modlitwa człowieka, który zamierzając w górach wysokich, modli się o życie wieczne.

26. *Jasminum*

Tradycyjna melodia chińska pt. *Kwiat Jaśminu*

Katarzyna Gacek-Duda, flet poprzeczny

Wykonanie na flecie poprzecznym współczesnym, który imituje brzmienie fletu *dizi*.

Ornamentacja wykorzystana w utworze to etniczne vibrato oraz etniczne vibrato miękkie. W szczególności ważne jest operowanie prostym dźwiękiem z wyrównanym słupem powietrza.

27. *Easty*

Kompozycja motywu przewodniego: Katarzyna Gacek-Duda

Aranżacja: Ghostman, Patryk Zakrzewski

Wykonawcy: Ghostman, śpiew

Katarzyna Gacek-Duda, flet poprzeczny współczesny

Patryk Zakrzewski, darbuka

Utwór inspirowany muzyką Bliskiego Wschodu na głos etniczny, *flet poprzeczny* i *darbukę*. Został nagrany na Pustyni Neg- ev w Autonomii Palestyńskiej na terenie Izraela, blisko granicy z Egiptem wśród pasterzy beduińskich, którzy przekazali nam wiele wskazówek dotyczących wykonawstwa muzyki Bliskiego Wschodu.

Zakończenie

Dzieło artystyczne jest zbiorem utworów eksperymentalnych, które powstawały w różnych regionach świata na przełomie ostatnich kilku lat. Niektóre z miniatur etnicznych były nagrywane na żywo na pustyni Timna, Irlandii czy nad Morzem Martwym. W tych utworach pojawiają się różne odgłosy natury. Przykładowo odgłosy wiatru czy pracy ludzkiej lub gwar przechodniów. Pojawia się szum morza lub oklaski osób, które współtworzyły z nami muzykę. Oprócz takich oryginalnych nagrań pojawiają się również utwory zespołu Królestwo Beskidu, które zostały skomponowane na bazie inspiracji i zamiłowania do muzyki beskidzkiej. Jest też szereg innych utworów czy etiud, które zostały napisane lub utworzone specjalnie na potrzeby opisywanego dzieła artystycznego. Dzieło artystyczne oraz jego opis jest eksperymentalnym krokiem do utworzenia nowego sposobu gry na *flecie poprzecznym*, który artystycznie w tej postaci wykonawczej może stać się w pełni wykorzystywanym instrumentem w muzyce etnicznej, awangardowej, rozrywkowej, współczesnej lub w utworach inspirowanych muzyką tradycyjną czy folkową.

Dzieło artystyczne i jego opis wskazuje na nowy sposób gry, którym od wielu lat posługuje się autorka powyższej rozprawy doktorskiej. Ważnym aspektem stało się utworzenie nowych wartości sonorystycznych w muzyce. Zastosowanie barw i dźwięków wykonawczych, które sugerują instrumenty odległych kultur otworzyły całkiem nowy świat w postrzeganiu fletu poprzecznego, współczesnego. Poprzez lata fascynujących doświadczeń wykonawczych na fletach świata i podróży po różnych zakątkach świata oraz próby naśladowania innych brzmień na flecie poprzecznym pojawia się kolejny, bardzo ciekawy krok w postrzeganiu tego instrumentu.

Ornamentyka etniczna, efekty kolorystyczne czy technika fletoswist to przede wszystkim usystematyzowanie brzmień oraz ich segregacja w kontekście innych, współczesnych technik gry na flecie poprzecznym współczesnym.

Imitacja szaty dźwiękowej fletów świata to nie tylko odgrywanie pojedynczych ornamentów czy wykonywanie technik wykonawczych na podobieństwo danego instrumentu, ale także sposób myślenia i dogłębne rozpoznanie odległych, muzycznych kultur etnicznych świata.

**Fotogaleria kolekcji aerofonów etnicznych świata, która mieści się
w prywatnej galerii Katarzyny Gacek-Dudy**



Okaryna – instrument ceramiczny zakupiony w pracowni Tadeusza i Grażyny Kruczyńskich z Żywca.



Piszczałka kościana – instrument z kości indyczej zakupiony w pracowni Vita Kasparika w Wielkich Karłowicach w Beskidzie Morawskim, Czechy.



Piszczałka 6-otworowa – instrumenty wykonane z krzewu czarnego bzu. Jest to kolekcja kilku instrumentów o różnych tonacjach, stąd odmienne długości. Twórcy: Marek Bzowski z terenów Roztocza we wschodniej Polsce oraz Vit Kasparika. Powyższe instrumenty wciąż są popularne na terenie całej Polski.



Fujara Salaśnikowa – instrument alikwotowy, jednotonowy⁷⁵, wykonany z bzu czarnego.
Twórca Vita Kasparik. Instrument występujący na terenie Beskidu Śląskiego i części zachodniej Żywiecczyny.

⁷⁵ Melodie na fujarze wykonywane są w oparciu o jeden podstawowy ton oraz jego tony składowe (aliquoty).



Fujara wielkopostna – instrumenty alikwotowe, jednotonowe wykonane z bzu czarnego. Instrumenty o różnych tonacjach i budowach stąd różnice w długości. Twórcą pierwszych dwóch instrumentów jest Marek Bzowski, a twórcą trzeciego od lewej, najmniejszego – Vit Kasparik. Instrumenty występowały na terenach Podhala, Beskidu Żywieckiego i Śląskiego oraz Orawy.



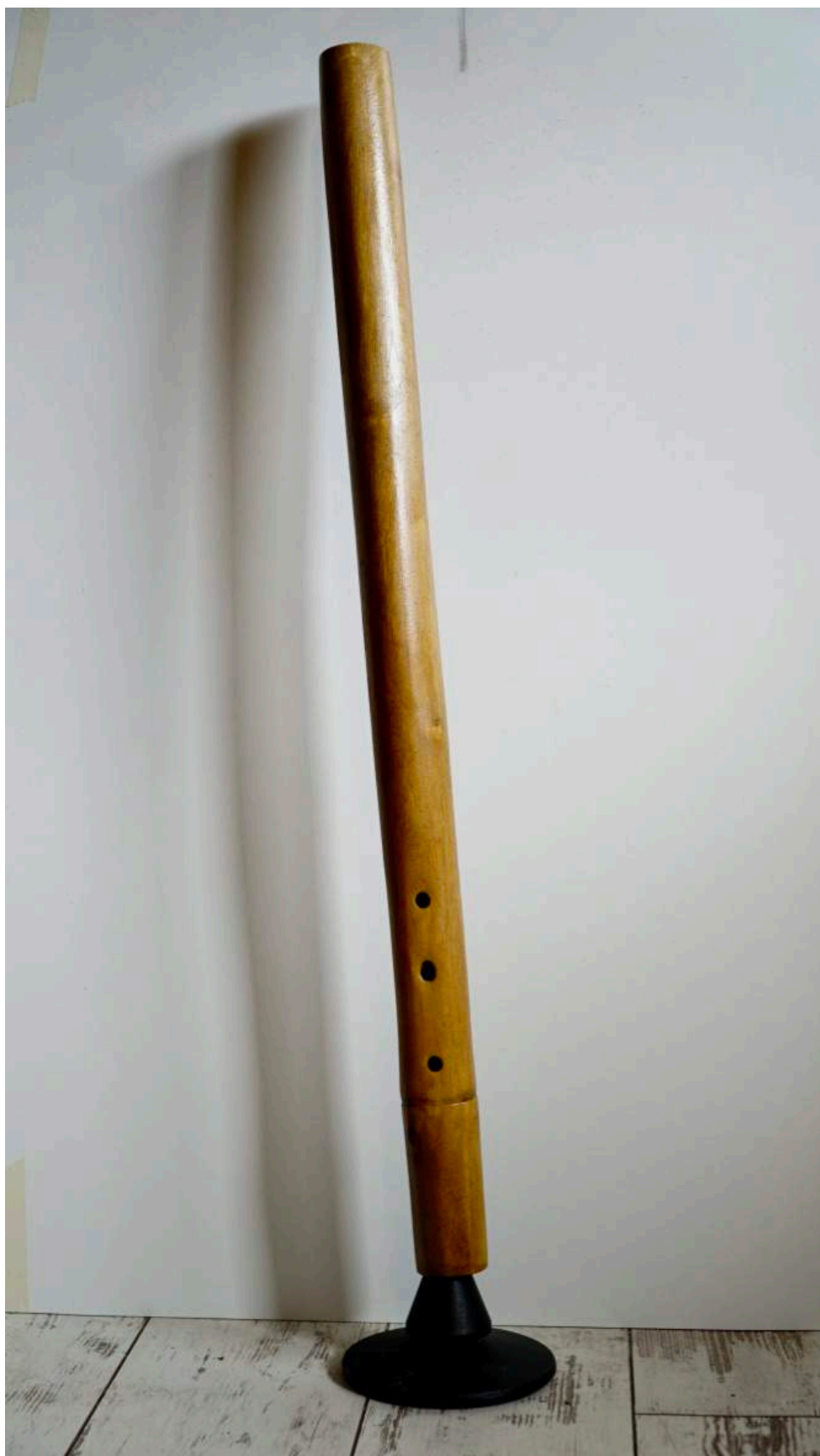
Dwojnica – piszczałki podwójne, wykonane z bzu czarnego, składające się z piszczałki 6-otworowej i piszczałki burdonowej towarzyszącej. Twórcy: Marek Bzowski, Vit Kasparik. Charakterystyczny korek umożliwia zmianę tonacji durowej w molową. Instrumenty te występowały na terenach Orawy i Podhala.



Dwojnica wielogłosowa – instrument wykonany z bzu czarnego. Twórca: Vit Kasparik. Dwie piszczałki, 5-otworowa oraz 3-otworowa, połączone ze sobą. Taki zabieg daje możliwość wykonania prostej melodii w „duecie.”



Flet ukośny – wykonany z bzu czarnego. Twórca: Marek Bzowski. Po konsultacji z twórcą instrumentu, dowiadujemy się, że flet ukośny występował na terenie wschodniej części Polski.



Palica Podhalańska – instrument alikwotowy, trzytonowy wykonany z bzu czarnego. Występujące na terenie Podhala i Spiszu. Twórca: Krzysztof Siuty z Zakopanego.



Piszczałka 6-otworowa Detviańska – instrument wykonany z Grabu, zakupiony na targowsku instrumentów z Detvy, twórca nieznany. Wykonany misternie przez jednego ze słowackich twórców fujar słowackich. Wzory są wykonane ręcznie. Instrument popularny w północnej Słowacji.



Fajara Słowacka Mała – instrument wykonany z bzu czarnego. Znajduje się na liście niematerialnego dziedzictwa narodowego UNESCO. Jest narodowym, etnicznym instrumentem Słowacji. Twórca: Zenon Kuraś ze Słowacji.



Fajara Słowacka Wielka – instrument wykonany z bzu czarnego. Twórca:
Krzysztof Siuty z Zakopanego.



Sopilka – instrumenty wykonane z czarnego bzu. Twórca: Marek Bzowski. Sopiłka jest fletem 10-otworowym popularnym na Ukrainie.



Kaval – instrumenty, których pochodzenie wywodzi się z Bułgarii. Twórcy: Jacek Grekow oraz Andrzej Kozłowski. Pierwszy od lewej instrument wykonany jest z drzewa różanego, środkowy z gruszy, ostatni z derenia.



Flet Huculski – instrument znaleziony. Jedna z piszczałek jest „zabudowana” pracą pszczoły murarki.
Instrument pełni rolę ozdobną w galerii Katarzyny Gacek-Dudy. Twórca nieznany.



Kaval Moldawski – instrument wykonany z bzu czarnego. Sprowadzony z Budapesztu z pracowni Vidora Toroka, węgierskiego muzyka i dudziarza.



Seljefløyte – flet norweski wykonany z wierzby. Aerofon alikwotowy, jednotonowy poprzeczny. Sprowadzony z Bergen. Twórca nieznany.



Whistle tin – flety irlandzkie. Pierwszy od góry wykonany z plastiku przez firmę Goldfish, drugi wykonany z metalu, sprowadzony z Wysp Brytyjskich.



Irishwoodflute – poprzeczny flet irlandzki firmy Pratten z drzewa grenadili.



Flet poprzeczny stożkowy – flet wykonany z drzewa palisandra boliwijskiego. Twórca: Marek Bzowski.



Ney turecki – sprowadzony do galerii Katarzyny Gacek-Dudy przez Yarona Cherniaka z Jerozolimy.



Ney arabski – sprowadzony do galerii Katarzyny Gacek-Dudy przez Yarona Cherniaka z Jerozolimy.



Szofar – aerofon z rogu baraniego. Sprowadzony z targów jerozolimskich w Izraelu.



Dizi – kolekcja chińskich fletów poprzecznych wykonanych z bambusa. Instrumenty zakupione i sprowadzone z Chin z targowisk instrumentów w Pekinie i Kantonie.



Hulusi – instrument zbudowany w czarze ustnikowej z tykwy oraz piszczałek bambusowych. Preferowana technika wykonawcza to oddech permanentny, gdyż instrument wymaga wielkiego wysiłku przy utrzymaniu dźwięku i intonacji. Instrument przywieziony i zakupiony w Chinach na targowisku instrumentów w Kantonie.



Bawu – instrument poprzeczny wykonany z bambusa. Posiada ustnik z metalowym pojedynczym stroikiem, co daje mu bardzo czystą i klarnetową barwę. Instrument sprowadzony z Chin.



Okaryna chińska – instrument ceramiczny. Sprowadzony z targowiska instrumentów w chińskim Kantonie.



Xiao - chiński krawędziowy (nacinany wlot ustnikowy) flet bambusowy. Sprowadzony z targowiska instrumentów etnicznych w Pekinie.



Shakuhachi – japoński tradycyjny instrument wykonany z łodygi bambusowej. Sprowadzony z Japonii.



Bansuri – indyjskie flety poprzeczne. Sprowadzone z Indii dzięki uprzejmości prof. Marii Pomianowskiej.



Native american flute – flety Indian Ameryki Północnej. Pierwszy od lewej zbudowany jest z mahoniu połączonego z klonem kanadyjskim. Drugi instrument wykonany jest z samego mahoniu. Sprowadzone z Kanady.



Tarka (Charkas) – rodzimy flet z Andów. Drewno nieznane. Sprowadzony z Boliwii.



Syringa lub *fletnia pana* – polskim odpowiednikiem są *multanki*. Instrument wykonany z bambusa, drewna klonowego lub śliwy, gruszy czy czereśni.



Flet poprzeczny współczesny drewniany – wykonany przez firmę Sankyo z drzewa rodzin hebanu. Kłapy wykonane ze srebra, pierścienie z białego złota. Instrument sprowadzony z Japonii, siedziby firmy Sankyo – jednej z najwspanialszych marek fletowych na świecie. Na tym instrumencie Katarzyna Gacek-Duda wykonuje ornamentykę autorską w oparciu o brzmienia fletów etnicznych świata.

Literatura pracy

Alberowa Zofia, *Sztuka Japońska w zbiorach polskich*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1988.

Baumann Max Peter, *Wszystko jest kobietą i mężczyzną. Muzyka, dualistyczny symbolizm i kosmologia Andów*, [w:] *Estetyka Indian Ameryki Południowej. Antologia*, red. Katarzyna Zajda, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2007.

Bielawski Józef, *Klasyczna literatura arabska*, Warszawa 1995.

Bielawski Józef, *Książka w świecie islamu*, Wrocław 1961.

Blasdel Christopher Yohmei, *The Shakuhachi: A Manual for Learning*, Printed Matter Pres, wydanie drugie, 2008.

Cole Wiliam, *Folk Songs of England, Ireland, Scotland and Wales*, Alfred Publishing, 1992.

Czekanowska Anna, *Kultury muzyczne Azji*, PWM, 1981.

Chmiel Sylwia, *Polskie Tradycje i Obyczaje*, Dragon, Bielsko–Biała 2019.

Chomiński Józef, Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Historia Muzyki cz. I*, PWM, Kraków 1989.

Danecki Janusz, *Arabowie*, PIW, Warszawa 2015.

Dick Robert, *The Other Flute – Performance Manula of Contemporary Techniques*, Multiple Breath Music Company, 1986.

Dick Robert, *Tone Development Through Extended Techniques*, Multiple Breath Music Company.

Dziekan Marek M., *Dzieje kultury arabskiej*, PWN SA, Warszawa 2008.

Ekiert Janusz, *Blżej Muzyki, Encyklopedia*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1994.

Granet Marcel, *Cywilizacja chińska*, PIW, Warszawa 1973.

Habib Hassan Touma, *The Music of the Arabs*, Amadeus Press, Portland 1996.

Izutsu Toshihiko, *Metafizyczne tło teorii nō. Analiza „dziewięciu etapów” Zeamiego*, [w:] *Estetyka japońska. Wymiary przestrzeni. Antologia (t. I)*, red. Krystyna Wilkoszewska, Kraków 2010.

Keister Jay, *The Shakuhachi as Spirituals Tool*, Asian Music, Spring – Summer 2004.

Keith, Norman, Macdonald., *The Kye Collection of the Best Reels and Strathspeys extant Embracing over Fourhundred tunes collected from all the best sources, compiled and arranged for violin and Piano*, Scott's Highland, London 2002.

Kishibe Shigeo, *The Traditional Music of Japan*, Kokusai Bunka Shinkoka, Tokyo 1984.

Kolberg Oskar, *Dziela Wszystkie, Góry i Podgórze część 1*, PWM, Kraków 1968.

Kolberg Oskar, *Dziela Wszystkie, Góry i Podgórze część 2*, PWM, Kraków 1968.

Larsen Grey, *The Essential Guide to Irish Flute and Tin Whistle*, Melbay.

Lukas-Graf Peter, *Check-Up*, PWM, Kraków 1998.

Machut Ewa-Mendecka, *Świat Tradycji Arabskiej*, Eneteia, wydanie drugie poprawione, Warszawa 2010.

McBirnie Bill, *The technique and theory of Improvisation*, Library and Archives, Canada 2019.

Nishiyama Matsunosuke, *Edo Culture: Daily Life and Diversions in Urban Japan 1600 – 1868*, University of Hawai'i Press, Honolulu 1997.

Oborny Aneta, *Ocalić od zapomnienia. Polskie instrumenty ludowe*, MUZA SA, Warszawa 2015.

Pietraszewski Igor, *Shakuhachi w praktyce zen (suizen)*,
<https://mahajana.net/biblioteka/teksty/shakuhachi-w-praktyce-zen-suizen>.

Pismo Święte. Stary i Nowy Testament, oprac. Zespół pod red. ks. Michała Petera (*Stary Testament*), ks. Mariana Wolniewicza (*Nowy Testament*), Poznań: Księgarnia św. Wojciecha, 2006.

Rak Maciej, *Materiały etnograficzne z Podhala Ignacego Moczydłowskiego*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2011.

Sachs Curt *Historia Instrumentów Muzycznych*, PWN, Warszawa 1989.

Sei Shōnangon *Zapiski spod wezgłowia, czyli notatnik osobisty*, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2013.

Sienkiewicz H., *Potop*, Drukarnia Biblioteczna „Książnica”, Katowice 1988.

Sugimoto Etsu Inagaki, *Córka Samuraja*, Diamond Books, Bydgoszcz 2006.

Sheramy Bundrick, *Music and Image in Classical Athens*. Cambridge University Press, 2005.

Schuhmacher Stephan and Woerner Gert, *The Encyclopedia of Eastern Philosophy and Religion*. Shambala. Boston 1989.

Strubinsky U., komentarz do płyty *Zeitgenoessische Kompositionen fuer Floete solo*, Giseli Mashayekhi-Beer

Szwarcman – Czarnota Bella i Ziętek – Czarnota Róża, *W poszukiwaniu złotego jabłka, śpiewnik rodzinny*, Austeria, Kraków/Budapeszt 2016.

Ueli Doerig, „Flute Sound Effects”.

Michels Ulrich, *Atlas Muzyki tom I*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2002.

Michels Ulrich, *Atlas Muzyki tom II*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2002.

Wilkinson Philip, *50 instrumentów z historii muzyki*, Alma-Press, Warszawa 2019.

Wilkoszewska Krystyna, *Estetyka Afryki. Antologia*, Universitas, Kraków 2008.

Wesołowska Marta, *Muzyka i muzyczność prozy japońskiej okresu Heian (794–1192)*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2016.

Nośniki CD

Taniguchi Yoshinobu. *How to Play the Shakuhachi: A guide to the Japanese Bamboo Flute*, nagranie zrealizował Roderick Knight w Conservatory of Music at Oberlin College w Ohio

w 1984 roku. Produkcja i dystrybucja: Tai Hei Shakuhachi. Na płycie znajdują się lekcje gry na *shakuhachi* w oparciu o styl *honkyoku*.

Gisela Mashayekhi – Beer, *Zeitgenoessische Kompositionen fuer, Floete Solo*, produkcja: Gisela Mashayekhi – Beer, Wiedeń 2001.

Filmy Dokumentalne

Eva Kingma and the quarter-tone flute, <https://www.youtube.com/watch?v=F3GD0Omr4Z0>, [13 I 2021].

Jan Karpiel Bułeczka, *Instrumenty z Duszę, odc. 7 – Piszczalki podhalańskie*, <https://www.youtube.com/watch?v=4Oz9EcqfsNE>, [16 X 2021].

Jan Karpiel Bułeczka, *Warsztaty budowy piszczałki bezotworowej w Zakopanem*, <https://www.youtube.com/watch?v=LuroqKUnuYc>, [16 X 2021].

Wojciech Wietrzyński, Flażolet – łatwe muzykowanie, https://www.youtube.com/watch?v=2f_xvMHu7l8, [15 X 2021].

Wojciech Wietrzyński, Flażolet – łatwe muzykowanie, <https://www.youtube.com/watch?v=62IpB8wScFc&t=0s>, [16 X 2021].

Konsultacje

Prof. Maria Pomianowska

Tommy Harevis, flety Ameryki Północnej i Południowej

Wassim Ibrahim, muzyka arabska

Adeb Chamoun, rytmika arabska

Jacek Grekow, kaval bułgarski

Marek Bzowski, flety polskie, flety wschodniej ściany Karpat

Vit Kasparik, flety Karpat Zachodnich

Joachim Mencil, konsultacje etnologiczne

Prof. Jadwiga Kotnowska, technika fletu poprzecznego, konsultacje merytoryczne

Prof. Ewa Siemda, konsultacje merytoryczne

Tiarnan O'Duinnchin, muzyka Irlandii Północnej

Yaron Cherniak, muzyka dawnej Persji, muzyka Izraela

Darius Rasoulli, ney perski

Małgorzata Komorowska, konsultacje merytoryczne

Józef Broda, flety etniczne Beskidu Śląskiego

Maria Motyka, kultura górali Trójwsi Beskidzkiej

Piotr Kohut, flety pasterskie

Leszek Szewczyk, flety i muzyka Podhala skalnego

Podróże

Podróże, które były szczególnym źródłem wiedzy podczas odkrywania oraz zapisywania ornamentyki etnicznej fletów etnicznych Polski i świata. Zwiedzanie domów muzyki, miejsc, gdzie słyszeć było regionalną nutę przyczyniło się do szerszego rozumienia kultury różnych narodów.

Izrael: Cezarea, rejony Morza Martwego, Jerozolima, Sderot przy strefie Gazy, Tel-Aviv, Autonomia Palestyńska, pustynia Timna, pustynia Negew, Red Canyon. Spotkanie z Yaronem Cherniakiem, oudzistą, znanym w Izraelu ekspertem muzyki perskiej.

Chiny Północne i Południowe, Pekin, Kanton: Nauka u napotkanych muzykantów na fletach dizi oraz xiao.

Mongolia Wewnętrzna, rozpoznanie kultury mongolskiej wśród mieszkańców i napotkanych muzykantów.

Turcja, Istambuł, Bodrum, Pummukale. Obserwacje kultury muzycznej na ulicach Stambułu, czy w restauracjach, gdzie gra na tureckim oud, czy ney była bardzo popularna.

Irlandia Północna, Belfast, tradycyjna nauka gry na uilleen pipes, Tiarnan O'Duinnchin i jego uczniowie.

Austria, Wiedeń, Haus der Music Museum.

