



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Wybrane techniki wykonawcze w muzyce fletowej XX wieku

Author: Aldona Ślusarz

Citation style: Ślusarz Aldona. (2010). Wybrane techniki wykonawcze w muzyce fletowej XX wieku. W: J. Uchyła-Zroski (red.), "Zarys współczesnych kierunków badań nad wartościami w muzyce" (s. 125-140). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Aldona Ślusarz

Uniwersytet Śląski
Katowice

Wybrane techniki wykonawcze w muzyce fletowej XX wieku

Wiek XX w muzyce fletowej przyniósł wiele zmian i innowacji. Zresztą nie dotyczy to tylko muzyki fletowej, ale wszystkich muzycznych i artystycznych dziedzin. Wraz ze śmiercią Richarda Straussa w 1949 roku zakończyła się definitywnie epoka romantyczna, wraz z jej zdeformowanymi już do granic ideałami. Do tego roku, owszem, zdarzały się próby naruszenia klasycznego myślenia z romantyczną duszą, jak na przykład manifest impresjonistów czy zupełnie nowe potraktowanie materiału muzycznego w *Święcie wiosny* (1913) Igora Strawińskiego. Mimo to nie udało się zupełnie zerwać z choćby śladową tonalnością i klasyczną strukturą. Przełom nastąpił, podobnie jak w malarstwie, kiedy do głosu doszły środowiska abstrakcyjne. Począwszy od dodekafonistów aż po kompozytorów awangardowych, kontynuowane było rozbijanie formy, stosowanie ekstremalnej dynamiki, zachwianie zasad rytmiki, przesunięcie muzycznego czasu. Doprowadziło to naturalnie do stanu, w którym nie pozostaje już nic innego jak tylko odwrócić się i zmierzać w przeciwnym kierunku. Takie założenia proponuje nam postmodernizm, który wypełnia luki pozostawione przez poprzednie epoki.

Twórcy muzyki fletowej, podobnie jak innych instrumentów, poszukiwali w ciągu ostatnich stu lat nowych form wyrazu tak, aby podążać z duchem epoki. Flet, chociaż stał się obecnie bardziej popularnym instrumentem niż w epoce romantycznej, dzięki uniwersalizmowi pozostałych instrumentów, niestety nie wychodzi poza przysłowiowy nawias. Zwiększając się natomiast jego możliwości wykonawcze, dając muzykom rozmaite techniki wyrazu. Konstruktorzy, a czasem też i wykonawcy, ciągle szukają nowych rozwiązań, aby powiększać skalę instrumentu oraz znajdować nowe brzmienia. Pierwotny materiał — drewno, z którego flet był budowany, został wyparty przez konstrukcje metalowe, głów-

nie stopy srebra i złota. Na przykład na cześć konstrukcji fletu wykonanego ze stopu platyny powstał utwór francuskiego kompozytora Edgara Varèse'a *Density 21.5* na flet solo (1936).

Do grona podstawowych modeli fletu, czyli fletu in C i fletu piccolo, dołączyły nowe odmiany: flet altowy, który zagościł już w muzyce impresjonistycznej, flet basowy i subbasowy. Obecnie popularnością zaczął cieszyć się na powrót flet wykonany z drewna. Na wszystkie odmiany fletu tworzona jest obecnie muzyka, mają one też zastosowanie w orkiestrze.

W XX wieku szczególnie prężnie rozwijała się twórczość kompozytorska flecistów. Poszukiwali oni głównie nowych rozwiązań brzmieniowych i wykonawczych. W wielu utworach współczesnych sam wykonawca jest też po części jego współtwórcą. Dotyczy to głównie utworów aleatorycznych. W erze awangardy dochodzą do głosu środki elektroniczne i audiowizualne, które w postaci na przykład utworów na flet z taśmą coraz częściej pojawiają się na estradach koncertowych. Świat rzeczywisty ciągle domaga się jednak swojego odzwierciedlenia w muzyce, dlatego kompozytorzy i wykonawcy starają się temu zadaniu sprostać. Konieczne jest więc w tej sytuacji tworzenie nowych kombinacji dźwiękowych i strukturalnych.

Do dziś przetrwały właściwie wszystkie techniki wykonawcze zaprezentowane w romantyzmie. Myślę, że bierze się to z tego, że ciągle tkwimy w tradycyjnym myśleniu klasycznym i romantycznym. Nasza edukacja muzyczna ma początki zwykle w klasycznej formie i romantycznej frazie. Mimo to pewne już istniejące techniki wykonawcze nabrały w XX wieku zupełnie nowych znaczeń. Przede wszystkim chciałabym się jednak skupić na nowych, do tej pory niespotykanych zagadnieniach wykonawczych.

Omawiając techniki, będę korzystać z przykładów kolejnych utworów, a mianowicie: *Chant de Linos* na flet i fortepian (1944) André Joliveta, *L'Aube Enchantée* na flet i gitarę (1983) Ravi Shankara oraz *The Great Train Race* na flet solo (1997) Iana Clarke'a. Oczywiście pomocne mi będą także przykłady zaczerpnięte od innych kompozytorów.

Zanim przejdę do opisywania technik wykorzystywanych w XX wieku, kilka słów chciałabym poświęcić trzem wyżej wymienionym kompozycjom. Utwór André Joliveta — *Chant de Linos* — w oryginale został napisany na flet, skrzypce, altówkę, wiolonczelę i harfę (w roku 1934). Dziesięć lat później kompozytor sporządził wersję na flet i fortepian. W materii pozamuzycznej dzieła widoczne są dwie główne fascynacje André Joliveta, a mianowicie: religia i kultura antyczna. W ściśle muzycznym znaczeniu widzimy tu wpływy Arnolda Schönberga, czyli rezygnację z tonalności, Albana Berga — melodyka i liryzm fraz oraz Béli Bartóka i jego stylu uniwersalnego opartego na folklorze. Zastosowane przez André Joliveta techniki wykonawcze nadają tej kompozycji mistycznego nastroju. Kompozytor operuje tu gwałtownymi zmianami wolumenu brzmienia. Melodia staje się czynnikiem nadrzędnym, porządkującym

przebieg muzycznych zdarzeń. Również pojęcie rytmu zostaje rozszerzone — nie polega on tylko na powtarzalności formuł metrycznych, ale określony jest przez fazy i intensywność przepływu brzmienia. W partii fletu kompozytor próbuje oddać nastrój i charakter fletu starożytnego lub instrumentu ludowego. Wpłynęła na to pierwsza podróż André Joliveta do Maroka i Algierii.

Podobny klimat sięgnięcia ku tradycji zauważymy w kompozycji Ravi Shankara *L'Aube Enchantée*. Zresztą cała twórczość tego kompozytora przepojona jest miłością do muzyki hinduskiej, a on sam jest zagorzałym jej propagatorem. W podtytule wspomnianego utworu widzimy: *Sur Le Raga „Todi”*, co oznacza, że jego forma oparta jest na hinduskiej formie ragi. Mamy tutaj typowy jej przykład, a więc: wstęp na instrumencie szarpanym (gitara lub harfa, a w Indiach vina lub sitar), a potem dołączanie się instrumentu melodycznego (flet lub skrzypce). W niektórych formach ragi może dołączyć także bęben i lutnia. To, co charakteryzuje muzykę Shankara, to jej typowe właściwości muzyki hinduskiej. Należą do nich: zastosowanie hinduskich skal, bogactwo barw i skomplikowana rytmika. Istotną cechą, co zresztą możemy miejscami zaobserwować w *L'Aube Enchantée*, jest brak prób zmierzających do ustalenia bezwzględnej wysokości dźwięków. Ponieważ w muzyce hinduskiej rozmiary interwałowe reguluje praktyka wykonawcza, Ravi Shankar stosuje glissanda oraz melizmaty. Linia melodyczna fletu zbliżona jest do nieokreślonej interwałowo, hinduskiej melodyki wokalne. Zauważymy tu siedmiostopniową skalę hinduską, gdzie pierwszy stopień jest powtórzeniem ostatniego.

Zupełnie odmienną stylistykę i siłę wyrazu przedstawia kompozycja Iana Clarke'a *The Great Train Race*. W przeciwieństwie do André Joliveta i Ravi Shankara brak u Iana Clarke'a głębokiej duchowości czy zakorzenienia w kulturze ludowej bądź antycznej. W jego kompozycjach, a w szczególności w *The Great Train Race*, element zabawy i spontaniczność są pierwszoplanowe. Kompozytorowi nie wystarcza sam ilustracyjny tytuł, tworzy on bowiem materiał dźwiękowy oddający dosłownie charakter utworu. Niezbędne jest więc w tej kompozycji użycie współczesnych technik fletowych, które w większości zostały już usystematyzowane przez Roberta Dicka. Brak tu tradycyjnej struktury formalnej, ponieważ bieg zdarzeń muzycznych podąża za ilustracyjnością. Ian Clarke, który sam jest flecistą, aby w pełni oddać atmosferę podróży pociągiem, stosuje takie elementy współczesnych technik jak: eksplodujące flażolety, powietrzny dźwięk, jednoczesne śpiewanie i granie, glissanda, wielodźwięki i oddech permanentny. Utwór jest bardzo żywiołowy i pełen temperamentu, a zastosowane techniki doskonale ilustrują jego tytuł.

Techniki wykonawcze

Artykulacja stała się jednym z tych czynników, które w XX wieku rozwinęły się najbardziej. Ścisły zapis znaków artykulacyjnych oraz wskazówki, jak należy je wykonywać, dają wykonawcy dokładny obraz dzieła.

Sylabizacja utrzymuje się na podobnym poziomie jak w XIX wieku. Generalnie używa się więc trzech rodzajów sylabizacji. Są to: sylabizacja pojedyncza, sylabizacja podwójna i sylabizacja potrójna. Ten rodzaj sylabizacji nie jest notowany w nutach, choć czasem kompozytorzy życzą sobie, aby właśnie tę jedną konkretną uwypuklić.

Sposoby wiązania także pozostają bez zmian i obecnie stosuje się tradycyjną formę zapisu i wykonania łuków. Ich znaczenie w melodii tkwi dalej w romantycznej tradycji. Zauważyć to możemy na przykład w *Chant de Linos* André Joliveta, gdzie długie łuki frazowe podkreślają ekspresję melodii.

Podobnie jak w XIX wieku, dalej rozwijają się takie artykulacje jak:

- *staccato*, które przybiera różne formy — od dłuższego poprzez *spiccato* do *staccatissimo* w zależności od intencji kompozytora i efektu jaki jest w zamiarze,
- *non legato* lub *détaché*, które wyraźnie oddziela dźwięki od siebie, i jak u Iana Clarke'a w celu osiągnięcia konkretnego efektu,

Przykład 1



- *tenuto*, które nadal nawiązuje do romantycznego sposobu wykonania,
- **akcenty i marcato**, bez których nie może się obejść praktycznie żaden utwór.

Pewną syntezą niech będzie przykład z *Chant de Linos* André Joliveta,

Przykład 2



gdzie obserwujemy trzy spośród wyżej wymienionych rodzajów artykulacji.

Dosyć interesującą sytuację możemy zauważyć w traktowaniu **ornamentów**. Można się pokusić o stwierdzenie, że w muzyce XX wieku, a już na pewno w tej najnowszej, odrodził się trend sprzed ponad dwustu lat. Obok tradycyjnych ornamentów jak przednutki, obiegniki czy toccki pojawiają się grupy małych nut, które mogą przywodzić na myśl diminucje. Nie są one składnikami harmonii, lecz melodii. Oto przykład z *Voice na flet solo* (1971) Toru Takemitsu:

Przykład 3



Podobnym przykładem ornamentu, który w pewnym stopniu może zostać nazwany obiegnikiem, aczkolwiek ma trochę wspólnego z powyższym przykładem, jest fragment z *L'Aube Enchantée* Ravi Shankara:

Przykład 4



Tutaj jednak kompozytor wprowadza jeszcze *glissando*, aby uzyskać nieco orientalny charakter.

Acciaccatury oraz **toccki** stanowią zasadniczą istotę wyrazu zarówno w *Chant de Linos*, jak i w *L'Aube Enchantée*. Obydwa utwory cechuje to, że materiał muzyczny opiera się na skalach i jest zwrotem ku muzyce ludowej lub oddaje charakter ludów starożytnych. Ma to ścisły związek z próbą imitacji instrumentów ludowych jak sitra, shakuhachi, koto czy instrumentów z zamierzchłych czasów jak aulos lub fletnia Pana. Użycie przednutek świetnie nas do tego klimatu wprowadza. Spójrzmy na przykład z finału *Chant de Linos*, gdzie doskonale słychać fletnię Pana:

Przykład 5



albo na ciekawe potraktowanie acciaccatury u Ravi Shankara, która połączona jest z nutą poprzedzającą, a nie następującą:

Przykład 6

Przy okazji omawiania przednutek trudno nie posłużyć się przykładem z *Le merle noir* na flet i fortepian (1951) Oliviera Messiaena. Tradycja odzwierciedlania natury sięga głęboko w historię muzyki i jest obecna we wszystkich stylach danych epok. Ogromna wiedza tego kompozytora na temat ptaków pozwoliła na stworzenie wspaniałych dzieł im poświęconych. Zauważyć można to w poniższym przykładzie:

Przykład 7

Wiele podobieństw ukazuje ten fragment z muzyką André Joliveta. Właściwie w całej jego twórczości odnajdujemy inspiracje muzyką Oliviera Messiaena. André Jolivet w jednej ze swoich *Cinq Incantations* na flet solo (1936), opatrzonej literą D, cytuje wręcz dosłownie temat z *Le merle noir*. Wpływ ten wynika z głębokiej przyjaźni i współpracy, jaka istniała pomiędzy dwoma kompozytorami.

Szerokim zastosowaniem cieszą się nadal **tryle**, **tremola** i **mordenty**. Podobnie jak inne techniki wykonawcze i one przechodzą swoje metamorfozy. W *The Great Train Race* Ian Clarke proponuje tryl naprzemiennie wykonywanych trzech dźwięków:

Przykład 8

Jak widać, używa przy tym ćwierćtonów, co pomaga w uzyskaniu odpowiedniego efektu, ilustrującego jadący pociąg.

Do ciekawych tremol można zaliczyć sekwencję z trzeciej części *Koncertu fletowego* (1934) Jacques'a Iberta:

Przykład 9



Wibracja stanowi kolejną technikę, która dodaje melodii koloru. W XX wieku, podobnie jak to już zaprezentował Carl Reinecke w sonacie *Undine op. 167* na flet i fortepian (1882), staje się ona czynnikiem kontrolowanym.

W muzyce nowoczesnej bardzo często kompozytorzy zaznaczają, kiedy należy wibrować, kiedy nie, a kiedy wibrować z większą lub mniejszą intensywnością. Tak robi właśnie Ravi Shankar, który zaznacza miejsca, w których należy wibrować bardziej intensywnie. Jeszcze dokładniej określa zakres wibracji Karlheinz Stockhausen w *In Freundschaft* na flet solo (1977), ale oczywiście jest cała grupa utworów, gdzie wibrację dyktuje jeszcze „klasyczna” lub „romantyczna” struktura utworu.

Dużą rolę odgrywa w tym okresie czynnik **improvizacji** i wyobraźni wykonawcy. Bardzo często musimy się zmagać z utworami aleatorycznymi, które wymagają dużego wkładu interpretatora. W utworach awangardowych wykonawca najczęściej jest także kompozytorem. Czasami, jak na przykład we wspomnianym już *In Freundschaft* Karlheinz Stockhausena, zmuszeni jesteśmy do wykonania zaskakujących gestów w trakcie utworu lub poruszania się równocześnie grając. Cały teatr instrumentalny dostarcza nam na przykład *Voice* na flet solo Toru Takemitsu, z szeroką gamą nowych technik wykonawczych, takich jak: mówienie, szeptanie, a nawet krzyk.

Glissando, którego przykład pojawił się już u Hectora Berlioza, staje się w XX wieku jedną z najczęściej stosowanych technik w muzyce fletowej. Technika glissanda, która polega na wypełnieniu pewnej przestrzeni interwałowej, może obejmować dwie kategorie:

- **glissando** uzyskane poprzez wypełnienie interwału półtonami lub większymi interwałami, w zależności od tempa i odległości pomiędzy jednym a drugim dźwiękiem glissanda, lub
- **glissando** uzyskane poprzez wypełnienie przestrzeni ćwierćtonami, co uzyskać można przez odkręcenie bądź przykręcenie ustnika lub na flecie z otwartymi klapami poprzez stopniowe odsłanianie otworów.

Także w utworze Ravi Shankara (w podanym już wcześniej przykładzie nr 4) i Iana Clarke’a pojawiają się glissanda. Ian Clarke wzbogaca glissando, dodając jeszcze dolną oktawę, co znacznie potęguje efekt:

Przykład 10

Współcześnie skala instrumentów, w tym i fletu, zwiększa się dzięki zastosowaniu **mikrotonów** lub **mikrointerwałów**. Na flecie uzyskuje się je poprzez: odchylenie lub przykręcenie ustnika, nowe sposoby palcowania, częściowe odsłonięcie lub zasłonięcie klap w przypadku fletu z otwartymi klapami. Formy zapisu mikrotonów niestety nie zostały do końca sprecyzowane i kompozytorzy używają różnych oznaczeń. Najbardziej typowe to:

— podwyższające o $\frac{1}{4}$ tonu



— obniżające o $\frac{1}{4}$ tonu



— podwyższające o $\frac{3}{4}$ tonu



— podwyższające $\frac{1}{2}$ tonu + obniżające $\frac{1}{4}$ tonu i na odwrót

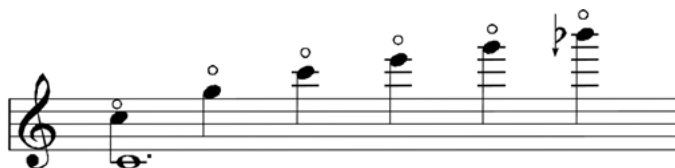


— obniżające o $\frac{3}{4}$ tonu



Dzięki nowym rodzajom palcowania można uzyskać jeszcze mikrotony, takie jak $\frac{1}{5}$ tonu lub $\frac{1}{8}$ tonu. Zapis ich jednak zmienia się w zależności od utworu. Możliwe do wykonania są także **tryle mikrotonowe**, których palcowanie jest zazwyczaj wydrukowane w utworze.

Flażolety na flecie wydobywane są za pomocą przedęcia. Możemy wówczas uzyskać szereg alikwotów opartych na nucie bazowej (zazwyczaj jednej z najniższych).



Możliwe jest również uzyskanie tych samych flażoletów przy zmieniającej się nucie bazowej:



Technika ta znakomicie sprawdza się we fragmentach o bardzo dyskretnej dynamice.

Przy omawianiu flażoletów należy wspomnieć o innej technice, a mianowicie o **alternatywnym palcowaniu**. Jest to stosowanie chwytów zamiennych do naturalnych dźwięków skali. Palcowanie to stosuje się, aby uzyskać zmianę w barwie dźwięku i można w nim użyć mikrotony. Technikę tą nazywa się również „**bisbigliando**” lub „**hollow tone**”, czyli głuchy dźwięk. Najczęściej kompozytorzy proponują odpowiednie palcowanie, ale zdarzyć się może, że sami musimy poszukać odpowiedniego „koloru”.



Alternatywne palcowanie może nam być również pomocne podczas wykonywania **tryłów barwowych**, które możemy uzyskać poprzez szybkie, naprzemienne stosowanie normalnego palcowania z palcowaniem zamiennym. Tryle te najczęściej zapisywane są z konkretnym palcowaniem.

Ciekawą techniką zmieniającą barwę dźwięku jest **granie z głosem**. Jeden ze sposobów stanowi równoczesne śpiewanie i granie tej samej melodii. Efekt będzie jeszcze bardziej wyrazisty, jeśli wykonawca będzie śpiewał w tej samej oktawie co linia melodyczna fletu. Wykonawcom płci męskiej zaleca się wtedy śpiewnie falsetem. Może to zostać zapisane w następujący sposób:



Śpiewanie i granie tej samej melodii jest główną techniką zastosowaną u Iana Clarke'a w *The Great Train Race*. Efekt ten doskonale współgra z pozamuzyczną treścią utworu. Można wręcz usłyszeć pęd pociągu i wiatru oraz gwizd i hałas. Świetnie ilustruje to poniższy przykład:

Przykład 11

Śpiewać można także melodię, a grać inne dźwięki lub na odwrót, jak również wykonywać obie partie w kontrapunkcie. Poniższy przykład to początkowy fragment utworu *Lookout* na flet solo (1989) Roberta Dicka:

Przykład 12

Zmiana charakteru i koloru dźwięku może dokonać się też poprzez zmianę w intensywności dmuchania do fletu lub przez zupełnie inny rodzaj zadęcia. Zmieniamy wówczas otwór, przez który wydychujemy powietrze, lub zmniejszamy albo zwiększamy ciśnienie powietrza. Uzyskać dzięki temu możemy dźwięk od maksymalnie czystego, aż po strumień samego powietrza. Technika ta zwana jest *souffle* lub *aeolian sounds*. Zazwyczaj zapisuje się ją jako:

Do zmiany struktury strumienia powietrza może przyczynić się też układanie ust odpowiednio do samogłosek. Zapisane jest to zazwyczaj fonetycznie, jak w przykładzie poniżej:



Czynniki takie jak: prędkość, siła i drgania słupa powietrza świetnie przydają się do zmiany barwy dźwięku. Wzrost ciśnienia przy użyciu małej ilości powietrza może powodować *hollow tone*, czyli głuchą barwę dźwięku.

Ciekawy efekt można także stworzyć, „przeszkadzając” językiem strumieniowi powietrza. Możemy się spotkać wtedy z następującym zapisem:



W utworze Iana Clarke’a już na początku napotykamy technikę zmiany zadęcia. Kompozytor, zgodnie z ideą utworu, pragnie, aby wykonawca uzyskał mało konkretny dźwięk z dużą ilością powietrza. Zapisane jest to w formie otwartych przekreślonych nut:

Przykład 13

Presto ♩=184
R R R R R R R R simile.....

ppp
R-Residual/breathy tone

A musical staff with a treble clef and a common time signature. The staff contains a series of notes, each with a diagonal slash through it, indicating a specific technique. Above the staff, the tempo is marked "Presto" with a quarter note equal to 184 (♩=184). Below the staff, the notes are labeled "R R R R R R R R simile.....". At the bottom left, the dynamic marking *ppp* is written. At the bottom center, the text "R-Residual/breathy tone" is written.

Ian Clarke wraz z tym sposobem wykonawczym stosuje jeszcze technikę **wybuchowych flażoletów**, które uzyskuje się poprzez mocniejsze wydmuchiwanie powietrza. Kompozytor wykorzystuje w tym celu szereg alikwotów, aby wykonawca mógł zmieścić się w rytmie i tempie utworu:

Przykład 14



Kolejną bardzo interesującą grupą współczesnych technik wykonawczych są rodzaje **uderzeń perkusyjnych**. Pierwszym sposobem wykonywania dźwięków perkusyjnych jest silne uderzenie w klapę (lub klapy) instrumentu bez użycia strumienia powietrza. Taki rodzaj grania pozwoli nam uzyskać konkretny dźwięk wyrażony mechanicznym stukotem. Dopuszcza się tu kombinację uderzenia palcem w klapę przy otwartym lub zamkniętym ustniku w zależności od intencji kompozytora. Można również połączyć uderzenie perkusyjne wraz z tradycyjnym wydobyciem dźwięku. Oto przykład zapisu uderzenia perkusyjnego z otwartym ustnikiem:



Nie jest konieczne, aby uderzać w ostatnią klapę żądanego chwytu. Głośniejszy dźwięk perkusyjny uda nam się uzyskać wówczas, gdy uderzymy klapę poprzedzającą lub w ogóle znajdującą się powyżej. Czasami kompozytorzy proponują, która to ma być klapa. Dźwięk perkusyjny wykonać można także z zamkniętym ustnikiem. Poprzez zamknięcie ustnika językiem jest możliwe uzyskanie dźwięku perkusyjnego, który będzie brzmiał niżej od najniższej nuty na instrumencie. Dzięki takiemu zabiegowi można otrzymać dźwięk brzmiający o septymę niżej. Zapisowi nutowemu towarzyszy zwykle zaciemniony prostokąt:



Uderzenie perkusyjne wraz z normalnie wydobywanym dźwiękiem zapisuje się:



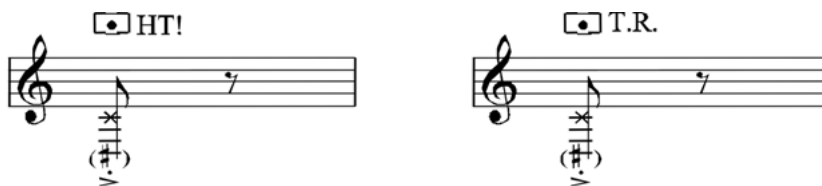
Pierwszy sposób notacji odnajdziemy na przykład w *Voice* na flet solo Toru Takemitsu, a drugi u Edgara Varèse'a w *Density 21.5* na flet solo.

Wraz z techniką perkusyjną można połączyć **klapanie językiem**. Efekt głośniego uderzania językiem na flecie jest zbliżony do *pizzicato* na instrumentach strunowych. Poprzez „klapanię” językiem krótkich dźwięków bez użycia ciśnienia powietrza można uzyskać ciekawy efekt.

Poniższy przykład ukazuje zapis normalnego „klapnięcia” językiem oraz jego kombinacji z efektem perkusyjnym:



Inny rodzaj językowej artykulacji uzyskiwany jest poprzez zamknięcie ustnika całymi ustami, a następnie poprzez gwałtowne uderzenie językiem w zęby. Najprostszą drogą, aby to uzyskać, jest wymówienie: „HOT” lub „HT”. Dźwięk wydobyty tą drogą brzmi najczęściej o septymę niżej. Oto przykład:



Oznaczenie T.R. określa angielską nazwę tej techniki *Tongue ram*. U Karlheinz Stockhausena natomiast spotykamy określenie *Klappengeräusch*, czyli hałas uzyskany przez mocne uderzenie w kłapy. Oznacza to, że w określonych miejscach stukanie kłap powinno być głośniejsze od wydobywanego dźwięku.

Najbardziej rozpowszechnioną techniką wymagającą użycia języka jest **frullato**. Pojawiło się ono już w muzyce impresjonistów, a w XX wieku zyskało ogromną popularność. Obok tradycyjnego *frullato* wykonywanego luźnym językiem (trrrrr) można jeszcze stosować **frullato gardłowe** (grrrrr). Oto przykład z *Chant de Linos* na flet i fortepian André Joliveta.

Przykład 15



Technika **multifonów**, czyli wielodźwięków, na dobre zagościła we współczesnej literaturze fletowej. Polega ona na jednoczesnym wydobywaniu dwóch lub więcej dźwięków. Najczęściej wykonuje się multifony przy użyciu alternatywnych chwytów w połączeniu ze zmianą zadęcia, zwiększając lub zmniejszając ciśnienie powietrza i częstotliwość drgań słupa powietrza. Zwykle zapisane są akordowo z podanym palcowaniem.

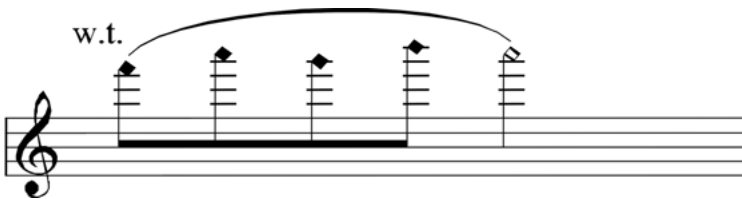


Możliwe są również tryle pomiędzy **multifonami**.



Wspomnieć należy jeszcze o innych technikach, które niewiele mają wspólnego z tradycyjnym wydobywaniem dźwięku. Mam tu na myśli „dźwięki gwizdane”, czyli *whistle tones*. Są one możliwe do uzyskania poprzez otwarcie zadęcia przy jednoczesnym jego kontrolowaniu. Dźwiękom tym towarzyszy bardzo niskie ciśnienie słupa powietrza. Czasami można uzyskać ten efekt w sposób niekontrolowany, gdy gramy niskie nuty zbyt słabym ciśnieniem powietrza. *Whistle tones* są łatwiejsze do kontrolowania w trzeciej oktawie, kiedy używamy tradycyjnego palcowania dźwięków w tej oktawie. Obecnie używa się różnych rodzajów notacji tej techniki.

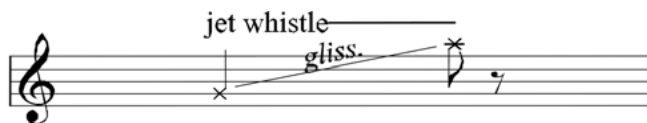
Oto przykład:



Do tej grupy technik dźwiękowych chciałabym zaliczyć jeszcze **dźwięk trąbkowy** (*trumpet sound*). Jak sama nazwa wskazuje, uzyskany efekt powinien być jak najbardziej zbliżony do rodzaju dźwięku wydobywanego na instrumentach blaszanych. Można go uzyskać poprzez ściśnięcie ust i dmuchnięcie powietrza do otworu w główce lub usuwając główkę — bezpośrednio do korpusu fletu. Zapis określa się dużą literą **T**.

Na zakończenie opisywania technik dźwiękowych chciałabym jeszcze wspomnieć o technice **silnego słupa powietrza bez dźwięku**. Uzyskuje się ją poprzez zamknięcie ustnika ustami i wdmuchiwanie powietrza z ogromną siłą

bezpośrednio do instrumentu. Można wtedy otrzymać efekt zbliżony do *aeolian sounds*, lecz będzie on znacznie głośniejszy i świszczący. Technika ta jest często nazywana *jet whistle*. Ten efekt jest często łączony z wydechem poprzez flet oraz ruchami skali. Oto przykładowy zapis:



Myślę, że wszystkie wyżej wymienione techniki należą obecnie do najpopularniejszych w muzyce fletowej. Na pewno spotkać można jeszcze cały szereg różnych i ciekawych efektów, ale byłyby to wtedy temat na osobną pracę. Kompozytorzy bardzo często stosują różny zapis do uzyskania tego samego efektu, dlatego tak niezbędne są we współczesnych utworach legendy.

Nie brakuje dziś w muzyce fletowej teatru instrumentalnego, ruchu, mowy, krzyku, stosowania środków elektronicznych i audiowizualnych. Zapis nutowy jednak powoli się znowu upraszcza i odchodzi już od awangardowej notacji. Podobnie dzieje się ze współczesnymi technikami, które obecnie są jedynie dodatkiem do materiału muzycznego, a nie stanowią jego istoty.

* * *

Dziękuję kompozytorom oraz wydawnictwom muzycznym za udostępnienie i możliwość przedstawienia w niniejszym tekście fragmentów utworów fletowych, takich jak:

- Ian Clarke: *The Great Train Race*. IC Music/Just Flutes Edition, Croydon,
- Robert Dick: *Lookout*. Multiple Breath Music Co., St. Louis,
- Jacques Ibert: *Concerto*. Alphonse Leduc, Paris,
- André Jolivet: *Chant de Linos*. Alphonse Leduc, Paris,
- Olivier Messiaen: *Le merle noir*. Alphonse Leduc, Paris,
- Ravi Shankar: *L'Aube Enchantée*. Henry Lemoine, Paris,
- Toru Takemitsu: *Voice*. Salabert/Universal Music Publishing Group, Paris.

My thanks go to the composers and music publishing houses for allowing me access to and permission to use in the present paper flute music sample, as follow:

- Ian Clarke: *The Great Train Race*. IC Music/Just Flutes Edition, Croydon,
- Robert Dick: *Lookout*. Multiple Breath Music Co., St. Louis,
- Jacques Ibert: *Concerto*. Alphonse Leduc, Paris,
- André Jolivet: *Chant de Linos*. Alphonse Leduc, Paris,
- Olivier Messiaen: *Le merle noir*. Alphonse Leduc, Paris,
- Ravi Shankar: *L'Aube Enchantée*. Henry Lemoine, Paris,
- Toru Takemitsu: *Voice*. Salabert/Universal Music Publishing Group, Paris.

Aldona Ślusarz

Selected performing techniques in the 20th century flute music

S u m m a r y

The aim of the article is to present selected performing techniques in the flute literature of the 20th century. Due to their multiplicity, only some techniques currently considered to be the most popular are described.

The starting point for a discussion constitutes three compositions: *Chant de Linos* for flute and piano by André Jolivet, *L'Aube Enchantée* for flute and guitar by Ravi Shankar and *The Great Train Race* for solo flute by Ian Clarke. Perhaps, these are not the standard and groundbreaking works but they are certainly an outstanding example of their usage.

Aldona Ślusarz

Les techniques choisies de jeu de la flûte dans la musique du XX^e siècle

R é s u m é

L'objectif de l'article est de présenter des techniques choisies de jeu de la flûte dans la littérature du XX^e siècle. A cause de leur multitude, l'auteur ne décrit que quelques-unes, comptées parmi les plus populaires.

Le point de départ de la présentations sont essentiellement trois compositions : *Chant de linos* d'André Jolivet pour flûte et piano, *L'Aube Enchantée* de Ravi Shankar pour flûte et guitare et *The Great Train Race* pour flûte. Peut-être ce ne sont pas des oeuvres emblématiques ni charnières mais elles sont des exemples parfaits de l'emploi des techniques susmentionnées.