

Leszek Wiśniowski

Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie

## ROZWÓJ JĘZYKA WYKONAWCZEGO FLECISTÓW W MUZYCE JAZZOWEJ OD ROKU 1913 DO WSPÓŁCZESNOŚCI



Doktor Peter Westbrook, muzykolog, flecista, propagator fletu w muzyce jazzowej, autor filmu i książki pt. *Flute in Jazz: Window on World Music*, po zaprezentowaniu w filmie fragmentu utworu *Stolen Moments* Olivera Nelsona, wykonanego przez kwartet flecistów jazzowych i sekcję rytmiczną, przedstawiając ów zespół, powiedział „[...] zagrał jazz flute ensemble, i nie ma w tym nic nadzwyczajnego, poza tym, że zdarza mi się spotykać z zaskoczeniem, iż na flecie można grać jazz”<sup>1</sup>.

Joel Dorn – jeden z najważniejszych producentów w muzyce jazzowej, wielki popularyzator flecistów w osobach m.in. Huberta Lawsa, Rahsaana Rolanda Kirka, Herbie Manna, związany również z m.in. Keithem Jarretem, Charlesem Mingusem, Cannonballem Adderleyem, Robertą Flack – zapytany, co odpowiedziałby dziennikarzowi twierdzącemu, że flet jest marginalnym instrumentem w jazzie, odpowiedział, że „najdelikatniej mówiąc, nie zaliczam ich do grona ekspertów”<sup>2</sup>.

Wielu muzyków stało się flecistami jazzowymi za sprawą przypadku: Paul Newman kupił flet podczas przygodnej wizyty w lombardzie. Uczący się na gitarze w college’u, Les Spann, musiał wybrać drugi instrument, preferował saksofon, ale z powodu braku takiej możliwości w jego szkole, wybrał flet.

James Moody stał się właścicielem fletu, najprawdopodobniej będąc pod wpływem alkoholu i już po miesiącu nagrał na nim dwa utwory, na własnej płycie *Flute 'n the Blues* (1956). Nagranie to świadczy o niezwykłych zdolnościach Jamesa Moody’ego, a także o łatwości przyswojenia umiejętności gry na flecie przez saksofonistów.

Istnieje grupa jazzmanów, która, sięgając w jakimś okresie swojej kariery po flet jako drugi instrument, uczyniła zeń instrument pierwszy lub bardzo ważny, ale jest też Bud

<sup>1</sup> P. Westbrook, *The Flute in Jazz: Window on Word Music*, film DVD, Harmonia Production 2012, (tłum. własne) czas:1’50”-2’10”.

<sup>2</sup> P. Westbrook, *The Flute in Jazz: Window on Word Music*, Harmonia Books 2011, s. 201.

Shank, który stwierdził po pełnym sukcesów okresie aktywności fletowej, że instrument ten nie jest w stanie sprostać jego potrzebom ekspresyjnym, porzucając go na zawsze.

Istnieje spora grupa saksofonistów, których umiejętność gry na flecie powszechnie nie jest znana, a wykorzystują ten instrument m.in. podczas pracy muzyka sesyjnego, jak np. Joe Lovano (ur. 1952): namówiony do nauki gry na flecie przez swego ojca podkreśla, że dzięki tej umiejętności uczestniczył w wielu ciekawych projektach, szczególnie na początku kariery. Na flecie grał również John Coltrane (ur. 1926, zm. 1967), czego przykładem jest utwór *To Be*, wydany na płycie *Expression* w 1967 r.

Wspominam o tym, aby podkreślić moją pełną świadomość, że flet nie należy do grupy czołowych instrumentów jazzu, ale mimo to odgrywa w nim bardzo ważną rolę. Pojawia się pod koniec lat dwudziestych ubiegłego stulecia, początkowo bardzo nieśmiało, by od lat pięćdziesiątych zdecydowanie poszerzać swoje wpływy.

Opisując język wykonawczy flecistów, umiejscawiałem ich w poszczególnych dekadach. Typologia ta ma charakter jedynie orientacyjny, przedstawieni muzycy tworzyli lub tworzą w okresie kilku dekad.

Najogólniej flecistów jazzowych możemy podzielić na specjalizujących się tylko w grze na flecie i dublerów, czyli tych, którzy grają również na innych instrumentach, najczęściej na saksofonie. Do specjalistów zaliczymy m.in.: Huberta Lawsa (ur. 1939), Herbie Manna (ur. 1930, zm. 2003), Dave'a Valentina (ur. 1952, zm. 2017), Steve'a Kujala, Magic Malika (ur. 1969), Nicole Mitchell (ur. 1967), Jamiego Bauma, Krzysztofa Popka, Krzysztofa Zgraję (ur. 1950), Ryszarda Borowskiego. Do dublerów zaś: Franka Wessa, Buda Shanka, Jamesa Moody'ego, Erica Dolphy'ego, Paula Horna, Rahsaana Rolanda Kirka, Michała Kulentego (ur. 1956, zm. 2017), Zbigniewa Namysłowskiego (ur. 1939, zm. 2022), Mariusza Mielczarka (ur. 1965) i wielu innych.

Aby lepiej zrozumieć rozwój języka wykonawczego flecistów, w tym jazzowych, musimy cofnąć się do dalekiej przeszłości.

W lipcu 1995 roku, w jaskini Divje Babe położonej w słoweńskich Alpach, znaleziono dwunastocentymetrowy fragment niedźwiedziej kości udowej z dwoma otworami. W opinii części archeologów zostały one wywiercone za pomocą narzędzi kamiennych, dowodząc intencjonalnego pochodzenia owych otworów. Znaleździśko datowane jest na okres 44-42,6 tys. lat p.n.e. i uważane za najstarszy na świecie znany flet, stanowiąc tym samym najstarszy zabytek instrumentu muzycznego. Pomijając ewentualne rozważania co do prymatu starszeństwa: głos ludzki czy artefakty, które mogły być instrumentami perkusyjnym, możemy przyjąć, że flet należy do grupy najstarszych instrumentów świata, a doświadczenie w jego konstruowaniu i tradycja wykonawcza kształtowały się ponad 40 tys. lat.

Flet występuje w każdej kulturze, we wszystkich okresach historycznych, we wszystkich zakątkach świata, był i jest świadkiem rozwoju człowieka, przemian społecznych, obrzędów; bawi, wzrusza, szokuje, denerwuje, bywa też silnie związany z duchowością,

modlitwą, towarzyszy medytacji. Przy beznamiętnym spojrzeniu jest areofonem o określonych parametrach, ale biorąc pod uwagę przedstawiony tu kontekst, doszukamy się w nim niemego świadka antropologicznego rozwoju człowieka, a to podłoże inspiracji obserwujemy u niektórych twórców.

Tematem mojego artykułu jest rozwój języka wykonawczego flecistów w muzyce jazzowej, a ten w jazzie pojawia się w latach dwudziestych ubiegłego wieku. Dlaczego więc sięgam do roku 1913 i z jakiego powodu przedstawiałem ów kontekst historyczny i socjologiczny?

Od około 100 lat obserwujemy w sztuce bardzo duże transformacje. Narodziny jazzu mają tu wielkie znaczenie, a dla muzyki fletowej granicę przemian wytycza rok 1913. Wówczas Claude Debussy (ur. 1862, zm. 1918) napisał *Syrinx*, pierwszy – od stworzonej przez Carla Philippa Emanuela Bacha w 1763 r. *Sonaty a-moll* – znaczący utwór na flet solo, sprawiając, iż *Syrinx* stał się prefiguracją przemian estetyki fletowej na przestrzeni następnych 100 lat. Utwór ten jest też pierwszym utworem solowym przeznaczonym do wykonania na instrumencie w systemie Theobalda Boehma. Stworzony wówczas mechanizm zrewolucjonizował możliwości fletu i sprawił, iż stał się on bardzo łatwym – w zakresie aplikatury – instrumentem dla saksofonistów. *Syrinx* stał się też inspiracją dla flecistów jazzowych, którzy wplatają go w swoje improwizacje: Krzysztof Zgraja (LP *Laokon*, utwór *Fin De Siècle*), Yusef Lateef (*Quartet*, utwór *Yesterdays*), Sarpay Özçağatay konstruuujący motyw tematu, opierając się na jego fragmencie (CD *Unexpected*, utwór *DnB*). Ponadto na płytach umieścili własne wersje tej kompozycji m.in. Liliana Urbańska, wykonując *Syrinx* w jazz rockowym groove (LP Krzysztofa Sadowskiego *Three Thousands Points*), czy Hubert Laws (LP z roku 1971 *The Rite of Spring*).

## Początki, lata dwudzieste

Flet w jazzie pojawił się w latach dwudziestych ubiegłego wieku. Początkowa nieobecność fletu w jego początkach związana jest z dwiema, a według wyników moich badań można zaryzykować twierdzenie, że z trzema przyczynami. Pierwsza to skromne możliwości dynamiczne w porównaniu z akustyką zdecydowanie dominujących wówczas puzonów, saksofonów i trąbek, a druga – zdaniem muzykologa Dr. Saïsa Kamalidiina<sup>3</sup> – to kontekst socjologiczny, wiązany z tym, że w początkowym okresie jazz wykonywali głównie mężczyźni, flet zaś kojarzony był z instrumentem żeńskim. Wspomnę tu, że zupełnie inaczej było w środowisku fletu klasycznego, gdzie dopiero „w roku 1952 posadę pierwszej flecistki w renomowanej Boston Symphony Orchestra

---

<sup>3</sup> P. Westbrook, *The Flute in Jazz...*, czas 2'50", wypowiedź Saïsa Kamalidiina – profesora etnomuzykologii na Uniwersytecie Howarda.

objęła Doriot Anthony Dwyer. Fakt ten spowodował sprzeciw niektórych członków orkiestry i komentarze w codziennej prasie. Dwyer pozostała na tym stanowisku do 1990 roku<sup>4</sup>. Trzeci powód może wiązać się z małą popularnością fletów skontrowanych w systemie Boehma – czyli łatwych dla saksofonistów – w pierwszym okresie ery jazzu. Zatem dość późno, bo pod koniec lat dwudziestych pojawił się pierwszy flecista i, na potwierdzenie teorii gender, był nim pochodzący z Kuby, gdzie flet był wiodącym instrumentem granym przez mężczyzn, Alberto Socarras. Tu autor przywołał jedyne w tym artykule krótkie *curriculum vitae* z racji przywileju dla prekursora.

Urodzony w 1908 r. Alberto Socarras rozpoczął naukę gry na flecie w wieku 7 lat pod okiem matki Dolores Estacio. Następnie kontynuował naukę w Konserwatorium Muzycznym w prowincji Santiago de Cuba. W połowie lat dwudziestych przeniósł się do Havany, gdzie dołączył do orkiestry Teatru Arquimedes, grał również w jednym z pierwszych kubańskich zespołów jazzowych. W roku 1927 przeniósł się do Stanów Zjednoczonych i nagrał z Clarencem Williamsem pierwsze znane w historii jazzu solo fletowe, które znalazło się na płycie *Shooting the Pistol*. Był bardzo aktywny, prowadził własny zespół, angażowany był jako *sideman*. Zmarł w roku 1987, zostawiając wiele nagrań, w których zawsze słyszalne są jego kubańskie korzenie. Socarras grał też na klarncie, ale najbardziej związał się z fletem. Ukończył Timothy Music Conservatory w Nowym Jorku, gdzie uzyskał tytuł doktora nauk muzycznych. Był pierwszym flecistą który wprowadził do jazzu elementy muzyki kubańskiej, wyprzedzając ekspansję tej muzyki w latach osiemdziesiątych.

## Lata trzydzieste

W początkowym okresie po flet sięgali saksofoniści, wykorzystując artykulację i frazowanie swojego głównego instrumentu. Aplikatura tych instrumentów wykazuje wiele podobieństw, szczególnie w zakresie dwóch oktaw, a podstawową różnicę stanowi sposób wydobycia dźwięku, czyli zadęcie. Podkreślam, że bez innowacji konstrukcyjnej z roku 1847, wprowadzonej przez niemieckiego flecistę i wynalazcę Theobalda Boehma (ur. 1794, zm. 1881), nie byłoby tak dużych podobieństw w aplikaturze fletu i saksofonu. Ów stan rzeczy spowodował, iż pojawiające się sola fletowe ujmowały *feelingiem*, były nienagane pod kątem doboru dźwięków i frazowania, jednak ubogie, jeśli idzie o artykulację i brzmienie, szczególnie jeśli porównamy je z grą ówczesnych wirtuozów fletu klasycznego. W tej grupie za pierwszego flecistę uważa się Waymana Carvera (ur. 1905, zm. 1967), który był oczywiście saksofonistą, ale sławę zyskał właśnie

---

<sup>4</sup> W. Suruło, *Interpretacja utworów fletowych Meyera Kupfermana w kontekście wpływu techniki serialnej, jazzu i muzyki etnicznej na język muzyczny kompozytora*, Akademia Muzyczna, Kraków 2014, s. 19.

dzięki grze na flecie. Jakkolwiek w tym okresie, w erze swingu, flet pojawiał się jeszcze bardzo sporadycznie, zdecydowanie popularniejszym instrumentem zamiennym dla saksofonistów był klarnet.

### Lata czterdzieste

Proces uświadamiania potworności zbrodni, jakich ludzkość dopuściła się podczas wojny, w tym użycie broni atomowej, sprawił, że po II wojnie światowej jazz, podobnie jak wiele innych dziedzin sztuki, uległ dużym przemianom. W naszej historii wyraznym zwrotem był rozwój bebopu, a rozpowszechnienie sprzętu nagłośnieniowego pod koniec lat czterdziestych otworzyło dla fletu drzwi i sprawiło, iż po flet sięgnęli m.in.: Leo Wright (ur. 1933, zm. 1991), Frank Wess (ur. 1922, zm. 2013), Buddy Collette (ur. 1921, zm. 2010), Bud Shank, Sam Most (ur. 1930, zm. 2013), Les Spann (ur. 1932, zm. 1989) i grający też na piccolo Jerome Richardson (ur. 1920, zm. 2000). Flet zaczął być bardziej akceptowany w rodzącej się wówczas muzyce niż klarnet, a wspomniani fleciści rozpoczęli dopiero swoją aktywność. Pod koniec lat czterdziestych każdy z nich zaznaczał już swoje indywidualne podejście do gry fletowej, jednak bardziej widoczni stali się w latach pięćdziesiątych.

### Lata pięćdziesiąte

Wraz z rozwojem w latach pięćdziesiątych modern jazzu zmieniała się estetyka, pojawiali się twórcy kładący nacisk na subtelne, delikatne brzmienie, sonorystykę. Muzycy sięgnęli po flet altowy i basowy. Artystą, który bardzo twórczo i nowatorsko wykorzystywał flety, był pianista, kompozytor i aranżer Gil Evans. Ryszard Borowski zauważa, że niebędący flecistą kompozytor wywarł duży wpływ na rozwój fletu w jazzie. „Flet uważany dotąd za nieekspresyjny i zbyt klasyczny wszedł na stałe do instrumentarium jazzowego”<sup>5</sup>. Kolejna postać, trębacz i band lider Dizzy Gillespie również zwraca uwagę w naszej historii, zatrudniał bowiem przez lata kilku flecistów, m.in.: Leo Wrighta, Les Spanna, Sahiba Shihaba, Glenna Rogera i – najdłużej – Jamesa Moody’ego, o którym szerzej później. Trwająca od lat pięćdziesiątych do siedemdziesiątych tendencja estetyczna w muzyce filmowej bardzo spopularyzowała flet. Brzmienie *frullata* fletu altowego czy basowego, wtopionego w jazzową frazę często towarzyszyło pojawiającej się na ekranie grozie. Flet wykorzystywali wówczas kompozytorzy muzyki filmowej związani z jazzem, m.in.: Quincy Jones, Henry Mancini (także flecista), Peter Rugolo, Hugo Montenegro, John Barry, Nelson Riddle, Lawrence Welk, Neal Hefti, Don Sebesky i wielu innych.

<sup>5</sup> R. Borowski, *Flecista jazzowy*, Warszawa 2012, s. 20.

Ważne było też, że Count Basie zauważył wyjątkową grę na flecie Franka Wessa, powierzając mu często partie improwizowane. Nagrania jego orkiestry emitowane były wówczas w stacjach radiowych, przyczyniając się do popularności fletu. Joe Farrell i Paul Horn mówią o motywacji do pracy z fletem, jaką zyskali, słuchając tych nagrań.

Fleciści, którzy zaczęli odgrywać ważną rolę w tym czasie to m.in.: Buddy Collette (ur. 1921, zm. 2010), flecista i pedagog, wywarł wpływ m.in.: na Erica Dolphy'ego, Charlesa Lloyda, a później na Jamesa Newtona. Sam Most – postrzegany jako ojciec fletu bebopowego, autor ważnych podręczników w dydaktyce jazzowej: *Jazz Flute Conceptions*<sup>6</sup> i *Jazz Improvisations*<sup>7</sup>. Jego gra była bardzo oryginalna, dźwięk zawierał dużą ilość powietrza, stosował bardzo ostrą artykulację staccato i gęste wibrato. Z tych elementów stworzył niezwykle swingujące brzmienie fletu. Pierwszy używał techniki symultanicznego grania i śpiewania, używanej wówczas w klasycznej muzyce awangardowej w ramach tzw. *extended technics*. O czerpaniu z jego koncepcji mówią Hubert Laws, Rahsaan Roland Kirk, James Moody, Yusef Lateef, Joe Farrell.

Przełomowy był rok 1956: miesięcznik „Down Beat” w prestiżowej ankiecie krytyków ustanowił kategorie dla najlepszego flecisty. Pierwszym tryumfátorem był wspomniany na wstępie Bud Shank (naukę zaczynał od klarnetu), który grę na flecie rozwinął dzięki propozycji otrzymanej pod koniec lat czterdziestych od Stana Kentona. Shank błyszczał wówczas w improwizacjach saksofonowych, grając z The Charlie Bernet All Stars Band. Działal jako flecista około 30 lat, pozostawił po sobie wiele nagrań fletowych stanowiących wzór bebopowej gry na tym instrumencie. W latach osiemdziesiątych zrezygnował z fletu i kontynuował karierę jako saksofonista altowy. Dla szerszego kręgu odbiorców rozpoznawalne może być jego solo fletu altowego zamieszczone na płycie *Bud Shank California Dreamin'* w utworze *California Dreamin'* (1966).

## Lata sześćdziesiąte

Lata sześćdziesiąte wzmocniły pozycję fletu. Jego bogata historia i konotacja z niemal wszystkimi kulturami świata zaczęła być w tym okresie słyszalna. Na scenie uwidoczniło się wielu wykonawców:

Charles Lloyd (ur. 1938), który grał z niezwykłym ładunkiem emocjonalnym, często na flecie altowym, w latach sześćdziesiątych zyskał popularność porównywalną z gwiazdami muzyki rockowej.

David Newman (ur. 1933, zm. 2009), bardzo niedoceniony, ale wielki flecista, grał z godnym podziwu zrozumieniem dynamiki fletowej, jego pasaże brzmiały szeroko

<sup>6</sup> S. Most, *Jazz Flute Conceptions*, Burbank 1974.

<sup>7</sup> S. Most, *Jazz Improvisations*, New York 1996.

w niskim rejestrze. Gra Newmana nie emanowała techniką, mimo to potrafił w sposób bardzo istotny wypowiadać się na tym instrumencie.

Yusef Lateef (ur. 1920, zm. 20013), wprowadzając we wczesnych latach sześćdziesiątych elementy muzyki afrykańskiej, azjatyckiej i południowoamerykańskiej, stał się prekursorem kontynuowanego do dzisiaj nurtu *world music*. Grał też na saksofonie i oboju.

Herbie Mann, zdaniem flecisty Marka Weinsteina „posiadał poczucie czasu jak nikt inny, potrafił trafić do szerokiej grupy odbiorców”<sup>8</sup>. Dla fletu porzucił saksofon i klarnet basowy. Jeśli zapytamy przeciętnego słuchacza o znanego sobie flecistę jazzowego, najbardziej prawdopodobne jest, że odpowie: „Herbie Mann”, chociaż jego warsztat instrumentalny daleki był od paradygmatu fletu jazzowego, ustanowionego przez Huberta Lawsa. Z oceną popularności Herbiego Manna w świadomości słuchaczy zgadzają się wszyscy znani autorowi fleciści.

James Moody był bardzo aktywnym flecistą i saksofonistą. Posiadał znakomitą technikę na obydwu instrumentach. Na flecie grał z artykulacją zbliżoną do stosowanej przez Huberta Lawsa, potrafił oddzielać dźwięki w bardzo szybkich przebiegach, czyniąc każdą nutę ważną, a frazy swingujące. Nie miał analitycznego umysłu; pewnego dnia, po prostu, zaczął grać na flecie, przełożył na ten instrument swoją wizję bebopowego grania, nigdy nie pobierał regularnych lekcji fletu. Pytał czasami o rady kolegów: Huberta Lawsa, Yusefa Lateefa, Sama Mosta. Stał się ikoną fletu jazzowego. Moody wspomina w wywiadzie dla magazynu „Down Beat” w roku 1972, że jednego z tych dni, gdy pił za dużo, stał z Eddie Jeffersonem przed klubem Crown Propeller. Podszedł do nich nieznajomy, który chciał sprzedać flet za 25-30 \$. Nie dbając o stan techniczny i markę, Moody nabył ów instrument. Po powrocie do hotelu dmuchał weń nieustannie, trochę dla zabawy, a że aplikatura jest w zakresie dwóch rejestrów prawie taka sama jak w saksofonie, po miesiącu zagrał na własnej płycie. Jego kunszt fletowy z czasem rozwinął się niebywale, jest porównywalny z maestrią Huberta Lawsa – pierwszego czarnoskórego flecisty, który jako solista występował z renomowanymi orkiestrami symfonicznymi, pod batutami Pierre Bouleza, Herberta Von Karajana, Leonarda Bernsteina, Jamesa Levina, Zubina Mehty.

Laws zadebiutował w 1964 r. płytą *The Laws of Jazz*, wprowadzając, jako muzyk wyspecjalizowany tylko w grze na flecie, nową jakość w jazzie. Laws zaczynał od saksofonu altowego, ale bez żalu zostawił go dla fletu. Studiował w Juilliard School of Music pod okiem legendy fletu klasycznego Juliusa Backera. Był członkiem Metropolitan Opera i Filharmoników Nowojorskich. Występował z powodzeniem z renomowanymi orkiestrami symfonicznymi jako solista w repertuarze klasycznym, w tym samym okresie

---

<sup>8</sup> P. Westbrook, *The Flute in Jazz Window on World Music*, film DVD, Harmonia Production 2012, (tłum. własne) czas: 20'25", wypowiedź Marka Weinsteina.

adaptował klasyczne podejście do instrumentu, nacechowane dbałością o szczegóły artykulacyjne, barwowe, intonacyjne na obszar muzyki jazzowej. Potrafił wyrównać dynamikę całego instrumentu, wzmacniając cichy niski rejestr i wyciszając rejestr wysoki. Wykształcone przez niego normy wykonawcze pozostają do dzisiaj niedoścignione. Jest podawany jako wzorzec gry na flecie w muzyce jazzowej przez wielu krytyków i muzyków. Preston Love (1921-2004) pisze, że „Laws jest jedynym z niewielu, którzy potrafią znakomicie grać muzykę klasyczną i jazzową bez straty dla któregoś z gatunków. Jest niezwykle predysponowany do fletu”<sup>9</sup>. W opinii flecisty i saksofonisty Michała Kulentego „Hubert Laws jest encyklopedią fletu jazzowego w jednej osobie, kodyfikatorem zwrotów melodycznych i sposobów traktowania tego instrumentu. Wielki improwizator i instrumentalista, jednocześnie niebędący wielkim twórcą, jest twórcą z kolei całej historii fletu jazzowego i ojcem wielu flecistów. Pochodną tego, co stworzył na flecie Hubert Laws, jest gra mojego ulubionego flecisty – Dave’a Valentina. Wiele razy słyszałem cudowne dźwięki jazzowe w wykonaniu bardzo kiepskich flecistów (saksofonistów), ale często nie tak ciekawe dźwięki Huberta Lawsa nabierają zupełnie innego wymiaru. Jeśli pada hasło flecista, a jesteśmy na polu jazzowym, to odzew jest tylko jeden – Hubert Laws”<sup>10</sup>.

Paul Horn (1930-2014) po nagraniach na flecie solo w Taj Mahal w roku 1968 okrzyknięty został przez krytyków ojcem nowej fali (*new age*). Wykonany ze złota flet uwydatniał bogate w alikwoty głębokie brzmienie Paula Horna. Grał też na saksofonie i klarncie.

W roku 1956 Luciano Berio (1925-2003) napisał dzieło zatytułowane *Sequenza* na flet solo. Kompozycja ta stała się zwrotem we fletowej awangardowej muzyce XX wieku. Równoważne z tymi tendencjami wykonawczymi na polu jazzowym było pojawienie się dwóch flecistów: Erica Dolphy’ego i Rahsaana Rolanda Kirka.

Eric Dolphy – jego gra na flecie, klarncie basowym, saksofonie altowym i koncepcje muzyczne były nowatorskie. Był muzykiem znakomitym technicznie, odmiennym w realizowaniu harmonii, jego grę cechowały duże skoki interwałowe, używanie *extended techniques* i nowy, indywidualny rodzaj swingowania. Był uczniem włoskiego wirtuoza fletu klasycznego, ikony wykonawstwa muzyki nowej Severino Gazzelloni’ego (ur. 1919, zm. 1992). Na płycie *Out to Lunch* Dolphy nagrał utwór zatytułowany *Gazzelloni*. Istnieje spora grupa muzyków, która uważa Dolphy’ego za najważniejszego flecistę jazzowego w historii. Chico Hamilton mówił o Dolphy’ym: „Best damn flute player I ever had”<sup>11</sup>.

W roku 1964 Rahsaan Roland Kirk wydał płytę *I Talk With the Spirits*. Będąc od urodzenia niewidomy, wykreował własny, wewnętrzny świat, który przełożył na

<sup>9</sup> P. Westbrook, *The Flute in Jazz...*, s. 117.

<sup>10</sup> L. Wiśniowski, *Huber Laws – wybitny flecista jazzowy*, „JAZZI Magazine” 2001, nr 44, s. 35.

<sup>11</sup> P. Westbrook, *The Flute in Jazz...*, s. 140.



muzykę. Preparował instrumenty, grał symultanicznie na wielu saksofonach, używał techniki oddechu okrężnego. Śpiewał, wykorzystywał wszystkie elementy *extended techniques*. W sposób naturalny poruszał się między światem tonalnym i atonalnym. Dzięki ogromnej duchowości i zaangażowaniu całego jestestwa w swoją sztukę, dzisiaj w dalszym ciągu byłby odkrywcy.

James Newton (ur. 1953): biorąc pod uwagę stosowane techniki, jest jednym z kontynuatorów dokonań przedstawionych powyżej dwóch flecistów.

## Lata siedemdziesiąte

Wielu flecistów rozpoczyna przygodę z gatunkiem muzycznym zwanym jazz fusion.

Jeremy Steig (ur. 1942, zm. 2016) wspomina, że kiedy zaczął grać na flecie improwizował, nie analizował swojej gry, grał intuicyjnie, a kiedy wysłuchał płyty *Clifford Brown & Max Roach* uświadomił sobie, że gra jazz. W latach szkolnych rozpoczął współpracę z basistą Eddiem Gomezem. Występował z nim w różnych konfiguracjach, przez wiele lat. Gra Rolanda Kirka i Yusefa Lateefa spowodowała, iż zaczął stosować technikę symultanicznego grania i śpiewania, w dużej mierze wykorzystywał też inne elementy *extended techniques*, jak *key clicking*, czyli dźwięki otrzymywane przez mocne uderzanie kłapami bez wdmuchiwanego powietrza do fletu, lub łącząc tę technikę z mocnymi i krótkimi akcentami wdmuchiwanego powietrza. Wykształcił styl będący splotem jazzu i rockowej ekspresji. W pewnym sensie jest zupełnym przeciwieństwem gry Huberta Lawsa.

## Lata osiemdziesiąte

Polski flecista Krzysztof Zgraja wydaje ekscytującą koncepcyjnie płytę *Laokoon*. Wydawnictwo to, będące niewątpliwie jazzowym, wskazuje na wiele źródeł inspiracji autora. Zawiera m.in. elementy poszukiwań sonorystycznych i fascynacje muzyką flamenco, z którą Zgraja związany był bardzo mocno wiele lat, współpracując ściśle z muzykami z Hiszpanii. W tamtym czasie współpraca z artystami mieszkającymi za żelazną kurtyną związana była z ogromnymi przeszkodami komunikacyjnymi. Zgraja wspomina, że na połączenie telefoniczne z Hiszpanią musiał czekać czasami kilka dni. W latach 1986-1990 Krzysztof Popek, flecista, kontynuator artykulacyjnych zdobyczy Lawsa, lider wielu formacji i wówczas artystyczny „buntownik”, zjednoczył młodych artystów w Big Bandzie Young Power.

W latach osiemdziesiątych w Stanach Zjednoczonych zauważalny jest duży wpływ muzyki latynoskiej. Popularni są: Dave Valentin (ur. 1952, zm. 2017), Nestor Torres (ur. 1957), Danilo Lozano, Andrea Brechfeld, Hermeto Pascoal (ur. 1936). Wśród tej grupy zdecydowanym liderem popularności jest Dave Valentin. W pytaniu o znanego

flecistę jazzowego, w statystycznych odpowiedziach pojawi się na drugim miejscu, za Herbie Mannem. Jest nowojorczykiem, posiadającym korzenie w Puerto Rico. Zarówno jako flecista, ale też lider swoich formacji, wykształcił bardzo charakterystyczny styl, oparty na fuzji jazzu, popu, funku, R&B i *world music*. Jego perkusyjna artykulacja i frazowanie bardzo wyraźnie osadzone są w estetyce muzyki latynoskiej. W wykonywanych czasami utworach solowych korzysta z wielu odmian fletów oraz elektronicznych urządzeń nagrywających i przetwarzających dźwięk. W początkowym okresie grał też na saksofonie, lecz kiedy trafił pod skrzydła Huberta Lawsa, ten po kilku miesiącach przekonał go, że jeśli chce, by jego flet brzmiał głęboko, powinien porzucić saksofon<sup>12</sup>.

Przywołując jeszcze temat popularności flecistów nieklasycznych, należy wskazać założyciela rockowej grupy Jethro Tull, Iana Andersona (ur. 1947), jako zdecydowanego lidera tej grupy.

Steve Kujala i Lew Tabackin to muzycy, których nie wiązałbym bezpośrednio z *world music*, choć słyhać w ich grze wpływy elementów wykonawczych instrumentów Azji. Kujala w sposób niezwykle kreatywny wykorzystuje otwory w klapach fletu do osiągnięcia efektu glissanda, jego wykonawstwo nawiązuje do gry na hinduskim bansuri. Przykładem może tu być płyta z 1984 roku *Voyage*, nagrana w duecie z Chickiem Corea. Wykonawczą technikę fletowych glissand Kujala nazywa *fretless flute*. Z jego zdobyczy na tym polu czerpie np. hiszpański artysta Jorgue Pardo. Wspomniany tu Chick Corea ma duże zasługi w naszej historii. Chętnie współpracował z flecistami, np.: Joem Farrellem, Jorge Pardo, Hubertem Lawsem.

Grający również na saksofonie tenorowym Lew Tabackin (ur.1940) brzmieniem przypomina często barwę *shakuhachi* – fletu bambusowego bardzo mocno związanego z tradycją japońską. Możemy tu dopatrywać się wpływu żony, Japonki Toshiko Akiyoshi.

## Od lat dziewięćdziesiątych

W latach 1986-1990 Krzysztof Popek, flecista, kontynuator artykulacyjnych zdobyczy Lawsa, lider wielu formacji i wówczas artystyczny „buntownik”, zjednoczył młodych artystów w Big Bandzie *Young Power*. W roku 1993 Krzysztof Popek z wraz z firmowanym przez siebie kwintetem nagrywa płytę *Places*. Porzuca naturę buntownika lat osiemdziesiątych, sięga do tradycji jazzowego *mainstreamu*, skupia się tylko na flecie altowym, kreując pastelowe brzmienie z flugelhornem Piotra Wojtasika. Taką konwencję stylistyczną utrzymuje do dzisiaj.

W 1996 pojawia się intrygująca płyta *The Night of Flutes* autorstwa flecisty, kompozytora, aranżera i krytyka muzycznego – Ryszarda Borowskiego, który do wykonania

---

<sup>12</sup> P. Westbrook, *The Flute in Jazz...*, s. 319.

utworu *Chega de Saudade* Antônio Carlosa Jobima lider zaprosił pięciu flecistów (saksofonistów). Wartością dodaną do muzyki jest dokument umiejętności warszawskich flecistów jazzowych. Wystąpili wówczas: Zbigniew Namysłowski, Aleksander Korecki, Mariusz Mielczarek, Janusz Żukowski, Michał Kulenty. W roku 2013 Ryszard Borowski opublikował też książkę *Flecista jazzowy*<sup>13</sup>, stanowiącą unikalne kompendium wiedzy z zakresu fletu w muzyce jazzowej.

Od lat siedemdziesiątych na Wydziale Jazzu i Muzyki Rozrywkowej Akademii Muzycznej w Katowicach klasę gry na flecie w muzyce jazzowej prowadzi profesor Jerzy Jarosik, którego mam zaszczyt być absolwentem.

Fleciści, o których już wspomniałem, są – za wyjątkiem Buda Shanka – ciągle aktywni. Rozwija się kierunek *world music*. Dzięki popularności muzyki flamenco poznajemy Jorge Pardo (ur. 1956), flecistę i saksofonistę zatrudnianego przez Paco de Lucię. Grę Pardo cechuje duży ładunek elementów charakterystycznych dla flamenco, dźwięk bywa „brudny”, z dużą ilością powietrza, często dodaje głos, przypomina śpiewaków flamenco. Stosowana przez niego rytmika uwydatnia *flamenco compas*. *Deunde* to duch i serce flamenco i taki jest flet jazzowy Jorge Pardo.

Theodosii Spassov (ur. 1961) reprezentuje muzykę bałkańską, gra na odmianie fletu o nazwie kaval. Łączy z powodzeniem elementy rodzimego folkloru, w tym jego złożone struktury rytmiczne z jazzem. Kaval jest fletem, który nie posiada klap, innymi słowy: nie dotyczy go innowacja Theobalda Boehma. Konstrukcyjnie jest bardzo prostym instrumentem, grali bowiem na nim pasterze owiec. Granie chromatycznych przebiegów wymaga od muzyka niezwykłych umiejętności. W tym względzie zdumiewające są jazzowe umiejętności gry na bansuri – hinduskim flecie bambusowym – Baqira Abbasa, współpracującego m.in. z Orkiestrą Wyntona Marsalisa. Warto odszukać w sieci internetowej duetu: fletu Teda Nasha i bansuri Abbasa w utworze Duke’a Ellingtona *Limbo Jazz*.

Urodzony na Wybrzeżu Kości Słoniowej i mieszkający w Paryżu Magic Malik (ur. 1969) dokonuje mariażu muzyki jazzowej i współczesnej. Jego twórczość wydaje się być pod równoczesnym wpływem J.S. Bacha, Iannisa Xenakisa, Maurice’a Ravela, Karlheinza Stockhausena i magicznych mocy afrykańskich. Jest wirtuozem fletu i artystą o niezwykle osobistej wizji sztuki. Jest flecistą, który zwraca obecnie moją największą uwagę. W prywatnej rozmowie powiedział mi, że najważniejszym dla niego flecistą jest – będący głównie saksofonistą – Garry Thomas (ur. 1961). Jeśli miałbym się pokusić o zdefiniowanie estetyki Malika, to nazwałbym ją pochodną stylu M-base. Jako flecista rozwija idee Rahsaana Rolanda Kirka, Erica Dolphy’ego, używa *extended techniques* jak multifony i włącza głos do wirtuozowskich struktur dźwiękowych, przywołując skojarzenia z transowymi obrzędami Afryki. Dokonuje tego, zachowując precyzję Huberta Lawsa.

<sup>13</sup> R. Borowski, *op. cit.*

Wpływy Malika i Dave'a Valentina zauważam u młodego, niezwykle obiecującego wirtuoza fletu – Sarpaya Özçağataya.

W bardzo przemyślany sposób improwizująca flecistka Jamie Baum z własnym septetem wykonuje autorski program, osadzony w tradycji hard-bopu często też nawiązujący do różnych gatunków muzyki współczesnej.

Projekty – wygrywającej od roku 2011 ankiety dziennikarzy „Down Beat” – Nicole Mitchell zawierają wiele elementów sztuki afrykańskiej, są synkretyczne i multikulturowe. Jako flecistka sięga też do *extended technique*.

Istnieje grupa flecistów związana z muzyką współczesną i eksperymentalną, których dokonania bywają tożsame z obszarami jazzowymi. Wśród nich są m.in. Robert Dick (ur. 1950), Julián Elvira (ur. 1973), Vinny Golia (ur. 1946), Matthias Ziegler (ur. 1955). Wymienieni muzycy często wykorzystują innowacje konstrukcyjne, jak np. flet ćwierćtonowy w systemie Evy Kingmy, nisko brzmiące flety basowe i kontrabasowe. Robert Dick skonstruował ustnik do fletu (Glissando Headjoint), który jest doniosłą innowacją konstrukcyjną, mogącą współpracować z każdym współczesnym fletem poprzecznym. Główka autorstwa R. Dicka to ustnik fletowy pozwalający na wykonywanie glissand w zakresie tercji małej, od dowolnych dźwięków, przy czym od d1 do B małego (H w nomenklaturze europejskiej) zakres rozstrojenia zmniejsza się do sekundy wielkiej, a przy dźwięku c2 i cis2 zwiększa do tercji wielkiej. Artykulacja i tempo podczas wykonywania glissand są dowolne. Stwarza to możliwość uzyskania niespotykanych wcześniej efektów sonorystycznych, rozstrojenia instrumentu, posługiwania się dźwiękami w stroju nietemperowanym, operowania ćwierćtonami. Powrót do tradycyjnego stroju możliwy jest w ułamku sekundy, ponadto ustnik ten poszerza skalę fletu do Bb małego (lub do A małego, w przypadku instrumentu ze stopką B). Jest inspirującym narzędziem pracy dla twórcy postmodernistycznego, dla którego „podwójne kodowanie” jest pożądanym obszarem estetycznym.

## Przyszłość

Zauważyłem, iż ze względu na niełatwą do adaptacji na polu muzyki jazzowej specyfikę fletu, większość decydujących się na bycie flecistami muzyków jazzowych to artyści posiadający skonkretyzowaną wizję, niebanalne podejście do tworzenia, co jest warunkiem *sine qua non* dla kreacji artystycznej. Dlatego też z dużym spokojem i jednocześnie z zaciekawieniem patrzę w przyszłość fletu w muzyce jazzowej.

## Bibliografia

Borowski R., *Flecista jazzowy*, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa 2012.  
Most S., *Jazz Flute Conceptions*, Gwyn Publishing Company, Burbank 1974.

Most S., *Jazz Improvisations*, Alfred Music, New York 1996.

Suruła W., *Interpretacja utworów fletowych Meyera Kupfermana w kontekście wpływu techniki serialnej, jazzu i muzyki etnicznej na język muzyczny kompozytora*, praca doktorska, Akademia Muzyczna, Kraków 2014.

Wiśniowski L., *Huber Laws – wybitny flecista jazzowy*, „JAZZI Magazine” 2002, nr 44.

Westbrook P., *The Flute in Jazz: Window on Word Music*, film DVD, Harmonia Production 2012.

Westbrook P., *The Flute in Jazz: Window on Word Music*, Harmonia Books 2011.

### **The development of flutists performance language in jazz music from 1913 to the present day**

#### Summary

The article presents the development of the performance language of jazz flutists from 1913 to the present day. It contains the sources of inspiration as well as the meaning of mutual influences. It reveals the role of classical and avant-garde music in shaping the style of some jazz flutists. It appeals to the biographical facts, indicates the motives for which the described jazzmen took up the flute. It also talks about those musicians whose flute activity is not known to the wider audience. The work mainly describes artists from the USA but also, albeit to a lesser extent, applies to those who work in Asia, Europe, including Poland. To clarify data, the described historical period was divided into decades.

**Keywords:** flute, jazz, improvisation, articulation, jazz history, performance