

Jak prowadzić

Orkiestrę Dęta

cz. I



Jak prowadzić Orkiestrę Dętą

cz. I
Poradnik dla kapelmistrzów
i osób zarządzających
w strażackich
orkiestrach dętych

Związek Ochotniczych Straży Pożarnych RP



Sfinansowano przez Narodowy Instytut
Wolności - Centrum Rozwoju
Społeczeństwa Obywatelskiego ze
środków Programu Fundusz Inicjatyw
Obywatelskich na lata 2014 – 2020



- METODYKA W ORKIESTRZE DĘTEJ – Jarosław Ignaszak **5**
- POSTAWA CIAŁA DZIECKA PODCZAS GRY NA INSTRUMENCIE –
DLACZEGO WARTO NA NIA ZWRACAĆ UWAGĘ? – Katarzyna Witczak **17**
- EDUKACJA ARTYSTYCZNA JAKO SZTUKA DLA DZIECI I MŁODZIEŻY
W ORKIESTRACH DĘTYCH Z KORONOWĄ I ŻNINĄ –
Prof. UAM dr hab. Mirosław Kordowski **35**
- NOWOCZESNE TECHNOLOGIE W PRACY Z ORKIESTRA – Wojciech Ziwiński **49**
- EDUKACJA MUZYCZNA W ORKIESTRZE DĘTEJ – Dariusz Krzysztof Krajewski **59**
- WYBRANE ZAGADNIENIA Z METODYKI PRACY NAD UZYSKANIEM
PRAWIDŁOWEGO BRZMIENIA ORKIESTRY DĘTEJ – dr Karol Pyka **69**
- NAUKA GRY NA INSTRUMENTACH DĘTYCH BLASZANYCH. JAK UCZYĆ. BY NAUKA
BYŁA EFEKTYWNA I INTERESUJĄCA – Justyna Chmielek-Korbut **79**
- WSPÓŁPRACA STRAŻACKIEJ ORKIESTRY DĘTEJ W CELU OPTYMALIZACJI
EFEKTÓW DZIAŁALNOŚCI – Bartłomiej Robak **89**

Druhny i Druhowie,

przekazujemy w Wasze ręce poradnik „Jak prowadzić Orkiestrę Dętą”. Jego przygotowanie było możliwe dzięki realizacji projektu „Pracownia Orkiestry Strażackiej” finansowanego ze środków Programu Fundusz Inicjatyw Obywatelskich.

Publikacja nie jest gotową instrukcją dla prowadzących amatorskie zespoły dęte. Zdajemy sobie sprawę, że każda z orkiestr i poszczególne środowiska, w których działają różnią się od siebie. Poprzez nasze działania pragniemy zwrócić uwagę na tę różnorodność, zachęcać do inspiracji innymi zespołami, a nade wszystko – podnosić efektywność pracy w Waszych Orkiestrach.

Tematy, które poruszone są przez autorów wyniknęły z ewaluacji poprzednich działań Związku OSP RP. Prowadząc obecny projekt znamy już dokładnie problematykę, którą moglibyśmy się zająć w kolejnych tego typu poradnikach. Jest to o tyle ważne, że w Polsce nie ma zbyt wielu, w szczególności aktualnych, pozycji edukacyjnych skierowanych do prowadzących Orkiestry Dęte.

Niezwykle zależało nam, aby praca miała charakter zbiorowy, aby poradnik nie został odebrany jako „instrukcja”. Stąd dobór ośmiu autorów, którzy zajęli się poszczególnymi zagadnieniami. To osoby z olbrzymią wiedzą, umiejętnościami i sukcesami, mimo często młodego wieku. Prezentują nowe podejście do poszczególnych elementów prowadzenia Orkiestr.

Zachęcamy do lektury i dzielenia się swoimi propozycjami dalszych działań animacyjnych Orkiestr Dętych poprzez Związek OSP RP.

Zespół projektu „Pracownia Orkiestry Strażackiej”





Jarosław Ignaszak

Absolwent Akademii Muzycznej w Poznaniu – specjalizacja Dyrygentura Orkiestr Dętych. Od 2005 dyrygent Orkiestry Dętej Akademii Muzycznej w Krakowie.
Od roku 2004 dyrygent orkiestry „Wieniawa”.
Był tamburmajorem Orkiestry Wojskowej w Krakowie.
Członek World Association of Symphonic Wind Band and Ensembles. Pomyślnie oparł program edukacji artystycznej „Mala Wienawa” opartego na najnowszych metodach nauki gry na instrumentach.

METODYKA W ORKIESTRZE DĘTEJ

Szanowni Dyrygenci Instruktorzy Muzycy i Sympatycy Orkiestr Dętych.

W naszym kraju niewiele jest materiałów metodycznych i wydawnictw związanych z działalnością orkiestr dętych. W ostatnich latach obserwujemy dynamiczny rozwój tego typu zespołów i w związku z tym rosnącą potrzebę fachowej wiedzy. Optymizmem napawa fakt, że powstają nowe specjalizacje na akademiach muzycznych – *Dyrygentura Orkiestr Dętych*, gdzie przyszli dyrygenci mogą zdobywać profesjonalną wiedzę. Wiele zespołów prezentuje dziś znakomity poziom wykonawczy, co jest bez wątpienia zasługą dyrygentów. Jestem przekonany, że orkiestry dęte cieszą się coraz większą popularnością. Coraz więcej młodych ludzi chce rozpocząć przygodę muzyczną w zespołach tego typu, jak również powiększa się publiczność i grono sympatyków orkiestr.

Jeden z moich mentorów – Peter Loel Boonschaft, autor książki „Teaching Music with Passion” cytuje słowa kongresmena Jima Nussela: „**Jeśli robimy to co robiliśmy zawsze, dostaniemy to co zawsze dostawaliśmy**”. Boonschaft uważa, że warto eksperymentować, próbować, a na polu edukacji artystycznej wręcz obowiązkowo.

Kilka lat temu, kiedy intensywnie uczyłem się języka angielskiego natrafiłem na podcast, w którym była archiwalna audycja radia BBC 2 pt. „Listen to the Band”. Gościem programu był brytyjski dyrygent, aranżer, kompozytor i edukator dr Roy Newsome. Prowadzący zadał pytanie: „Jak stać się dobrym dyrygentem?”. Roy odparł: „Zaczynj od podstaw i pracuj ciężko, wtedy masz szansę być dobrym dyrygentem”. Te słowa wzbudziły moje zainteresowanie i pozostały w pamięci, ponieważ w tym czasie byłem już dyrygentem Orkiestry „Wieniawa”, która zaczynała odnosić pierwsze sukcesy. Uświadomiłem sobie wtedy, że chcąc być nadal liderem muzycznym tak dynamicznie rozwijającego się zespołu, powinienem poprawić własne umiejętności na podium. Nie zdawałem sobie jednak wówczas jeszcze sprawy, czym tak naprawdę jest dyrygowanie, komunikacja z zespołem, planowanie i techniki prowadzenia próby, i że w zasadzie jest to moment „Zacząca od podstaw...”. Pomimo doświadczenia w Orkiestrze Wojskowej [w tym kilka lat jako tamburmajora] jednym z najlepszych doświadczeń w pracy z zespołem były właśnie, po pierwsze rozwój Orkiestry, którą prowadziłem, a po drugie chęć pogłębiania wiedzy w szeroko pojętej dyscyplinie dyrygentura orkiestr dętych.

W tamtym czasie nielato było w naszym kraju o dostęp do fachowej wiedzy. Brak profesjonalnej edukacji, niewielu mentorów, którzy mogli służyć przykładem. Rozpocząłem więc poszukiwania za granicą – *masterclasses online*, artykuły, strony internetowe, fachowa literatura. Zacząłem też aktywnie uczestniczyć w kursach mistrzowskich dla dyrygentów Orkiestr Dętych (m.in. w Norwegii, Niemczech, Holandii i Hiszpanii). Moim pierwszym doświadczeniem była... świadomość błędów jakie popełniał „dyrygując” Orkiestrą. Oczwistym jest dla nas wszystkich, że instrumentalista, który rozpoczyna przygodę z muzyką powinien ćwiczyć regularnie i „z głową”, czyli efektywnie – stosując techniki ćwiczenia i wskazówki. Doświadczony, profesjonalny muzyk tym bardziej wie, że codzienna praca z instrumentem to gwarancja jakości.

Jakkolwiek wielu z nas – dyrygentów, często nie stosuje tego samego metodologicznego, rygorystycznego podejścia w odniesieniu do rozwoju technik dyrygowania i prowadzenia próby.

Oczywiście, nie wszyscy zamierzamy być dyrygentami Narodowej Orkiestry Symfonicznej, ale jednak stajemy na podium dyrygentem – uczymy, dajemy przykład, inspirujemy...

Nauka dyrygowania i rozwój technik prowadzenia próby są tak samo ważne jak nauka gry na instrumencie. Po kilku latach ciągłego zgłębiania wiedzy chciałbym przedstawić Wam umiejętności które w mojej ocenie są potrzebne i warte ciągłego rozwoju:

- wiedza muzyczna
- metodyka prowadzenia próby
- podstawowa technika dyrygenta
- umiejętność czytania partytur

Niemniej ważnymi są tzw. „umiejętności miękkie” czyli osobiste, interpersonalne. Są to cechy psychofizyczne i umiejętności społeczne, które decydują o tym, jak się zachowujemy na podium, ale również poza nim w relacjach z muzykami, uczniami, rodzicami. Mają też wpływ na to, jak organizujemy swoją pracę.

Niektóre cechy potrzebne liderowi / dyrygentowi:

- pasja do muzyki
- entuzjazm w prowadzeniu
- wizje
- umiejętność budowania relacji
- witalność
- zaangażowanie
- umiejętność podejmowania decyzji
- umiejętności motywacyjne
- empatia
- pewność siebie
- odwaga
- łatwość komunikacji
- pozytywne nastawienie
- samodyscyplina
- uczciwość
- docenienie lokalnej kultury
- autentyczność
- ambicja
- umiejętność delegowania

Prowadzę zespoły dęte o różnym poziomie zaawansowania. Są to grupy dzieci 6-8 lat, które dopiero zaczynają przygodę z instrumentem, grupa młodzieżowa w wieku 8-15 lat to muzycy którzy opanowali już grę na instrumencie. W orkiestrze „Wieniawa”, grają z kolei muzycy starsi, ale na różnym poziomie zaawansowania. Od pięciu lat dyryguję również Orkiestrą Dętą Akademii Muzycznej w Krakowie, a od 2019 r. prowadzę Orkiestrę Dętą Szkoły Muzycznej I i II stopnia im. B. Rutkowskiego w Krakowie. Chociaż zakres umiejętności i możliwości tych zespołów jest różnicowany, stosowane przez mnie techniki są podobne. Często dzielę się swoją wiedzą na warsztatach metodycznych dla orkiestr. Jest to również dla mnie okazja do spotkania i czerpania wiedzy od innych znakomych dyrygentów, edukatorów, liderów i instrumentalistów. Mocno zachęcam Was do brania udziału w tego typu spotkaniach, konferencjach i warsztatach.

W tym rozdziale chciałbym podzielić się z Wami i omówić metody i techniki, którymi posługuję się w codziennej pracy dyrygenta orkiestr dętych, i które w mojej ocenie są uniwersalne. Mam nadzieję, że moje doświadczenia będą inspiracją, źródłem nowych pomysłów w Waszej strategii prowadzenia prób, przygotowywania się do nich i pomocy muzykom w podnoszeniu poziomu wykonawczego.

Co się dzieje podczas próby...

Hipotetyczna próba mogłaby wyglądać w ten sposób, ile przegrzamy dany utwór od początku do końca i powtarzamy ten zabieg dziesiątki razy, nie odrywając się zupełnie na podium. Prawdopodobnie utwór stawiałby się lepszym po każdym przegraniu, ponieważ instrumentalista wzięliby na siebie odpowiedzialność i zaczęli zauważać samodzielnie nuanse, które wymagają poprawienia. Proces pracy nad materiałem muzycznym nie może być jednak przypadkowy i niekontrolowany. Jest to szczególnie istotne w przypadku grup nieprofesjonalnych. Dlatego naszym celem jest upewnienie się, że czas, który zasadniczo poświęcamy na naukę nut, jest produktywny. Znanie i często cytowane powiedzenie mówi: „nie przychodzisz na próby, aby nauczyć się swojej partii, przychodzisz na próby, aby nauczyć się partii innych” i na tym polu rola dyrygenta ma duże znaczenie. To właśnie dyrygent daje odpowiedź na wskazówki dotyczące tempa, stylu, struktury i wszystkich ważnych aspektów muzycznych danego dzieła. To holistyczne podejście do utworu, które jest wynikiem analizy partytury przez prowadzącego, daje muzykom możliwość lepszego rozumienia dzieła i swojej roli w jego kreowaniu. Muzycy opanowujący swoje partie indywidualnie uczą się także według tych wskazówek, eliminując złe nawyki, interpretację.

Z drugiej strony oczywistym jest, że próba nie powinna być czymś w rodzaju wykładu, gdzie muzyki odkładają instrumenty i tylko słuchają. Możemy sobie na to odrobnie pozwolić w środowisku

edukacyjnym – w sytuacjach, kiedy pracujemy z zespołem rozwijającym się – młodzieżowym. Możemy omówić historyczne, strukturalne elementy dzieła stając się niejako adwokatami idei kompozytora, epoki, programu utworu i w sposób zintegrowany przyswajamy się do rozwoju muzycznego młodego muzyka. W zespole złożonym z zawodowych muzyków, gdzie instrumentalista potrzebuje tak naprawdę krótkiego komunikatu „powiedz mi co mam zrobić” powinniśmy szczególnie uważać na zbyt pedantyczne omawianie detali. Jednym z naszych zadań jest przyspieszenie procesu przyswajania partii, ale również rozwój muzyczny członków zespołu.

Pomimo tego, że tak naprawdę relacja dyrygenta z muzykami nie jest czystą demokracją, możemy, a nawet powinniśmy być otwarci na opinie i informacje zwrotne. W atmosferze współpracy wszyscy powinniśmy być pewni, że cele próby i pracy nad utworami są osiągnięte w sposób spójny i w finale naszych działań jesteśmy jednomyślni.

Co każdy dyrygent powinien wiedzieć o utworze

Podstawa wiedzy na temat kompozytora:

- daty i miejsca urodzin i śmierci
- styl w jakim powstało dzieło
- historyczne tło okresu życia
- instrument / instrumenty na których grał
- ważne stanowiska które zajmował
- nagrody, osiągnięcia
- listę najbardziej znanych i wartościowych dzieł
- ważne informacje drukowane w partyturze [Programme Note]
- długość utworu
- tempa
- poziom trudności
- niestandardowa instrumentacja
- znaczenie pojęć muzycznych w językach włoskim, niemieckim, angielskim i innych
- ilość taktów oraz oznaczenia poszczególnych fragmentów [Rehearsal marks]
- znajomość nagrań utworu
- literatura opisująca dzieło
- ogólna forma kompozycji
- zmiany tonacji
- znajomość poszczególnych partii w zakresie frazowania i oddechów [umiejętność zaśpiewania poszczególnych fragmentów]
- zalecenia dotyczące rozmieszczenia muzyków na scenie [poszczególne sekcje, soliści etc.]
- znajomość partii solo instrumentalnej i solo sekcji [solo, soli]
- ewentualne błędy drukarskie poprawione w partyturze i głosach
- przewidywane trudności [skomplikowane rytmy, niewygodne pasaże, dźwięki w trudnych rejestrach itp.] oraz strategie rozwiązywania problematycznych miejsc
- wywiczone schematy dyrygowania oraz kształty fraz, ważne wejścia itp. [najlepiej przed lustrem]

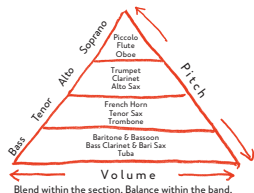
Brzmienie zespołu dętego. Idea Piramidy Dźwięku Francisca McBetha

Balans brzmieniowy jest istotnym czynnikiem wpływającym na brzmienie orkiestry. Słyszymy często opinie przy okazji koncertów, festiwali „ta orkiestra brzmi znakomicie”, a inna „nieco gorzej”. Orkiestra dęta to zespół o różnorodnej paletce unikalnych barw i zakresów dynamiki instrumentów.

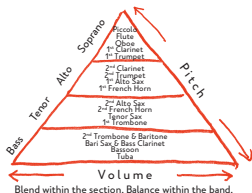
W tej części chciałbym podzielić się własnym doświadczeniem i wiedzą z zakresu budowania dobrego brzmienia orkiestry dętej. Osiągnięcie dobrych proporcji pomiędzy sekcjami, partiami,



warstwy formy muzycznej to nie tylko piękniejsze dźwięki. Praca nad tym aspektem przynosi również wiele innych korzyści, w szczególności poprawiając intonację zespołu. Jedną z podstawowych koncepcji rozwoju brzmienia zespołów dętych na całym świecie jest piramida dźwięku Fr McBetha opisana w jego książce "Effective Performance of Band Literature" z 1972r. Nikt do tego momentu nie potrafił określić idei dobrze brzmiącego zespołu dętego, a także dać praktycznych rozwiązań. Pierwszym założeniem jest osiągnięcie prawdziwej, chóralskiej równowagi, czyli unifikacji brzmienia grup instrumentów wykonujących tą samą partię (ang. *blendings*). Drugi, kluczowy aspekt teorii McBetha polega na tym, że najniższe głosy muszą być głośniejsze od wyższych stanowiąc fundament dla pozostałych warstw.



Piramida dźwięku Francis McBetha dla początkującej orkiestry



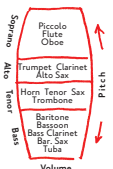
Piramida dźwięku dla zaawansowanego zespołu

W praktyce chodzi o to by grać ciszej partie i grupy instrumentów które są napisane w wyższych rejestrach. Istotnym zastosowaniem piramidy jest również technika *Listen down* polegająca na graniu na takim poziomie dynamiki, aby móc słyszeć sąsiedni głos niski. Przykładowo muzyk grający partię 2-giej trąbki, powinni słyszeć trzeci głos, pierwszy puzonista powinien słyszeć muzyka grającego partię drugiego puzonu itd. Zbalansowane akordy w zespole zgodnie z koncepcją piramidy dźwięku powodują, że brzmienie orkiestry staje się ciemne i ciepłe. Oczywiście nie zawsze idea ta jest adekwatna do konkretnego fragmentu w utworze - np. intencją kompozytora było, aby jakiś akord brzmiał klarownie ale jasno, wręcz „błyszcząco”. W tym konkretnym przypadku możemy zasugerować grupie „grajcie z efektem odwróconej piramidy”. Taka koncepcja brzmienia zespołu jest pewną bazą, niemal filozofią i na jej fundamentach możemy dostosowywać proporcje brzmienia adekwatnie do konkretnej, pożądaną w danym momencie utworu sytuacji.

Przykłady modyfikacji i osiągnięcia innego rodzaju brzmienia

Proces równowagi brzmienia jest prosty, rozumiały i łatwy do zapamiętania przez muzyków. Z koncepcji balansu wg McBetha eksperymentowałem podczas pracy z Orkiestrą „Wieniawa”. Obecnie ta idea jest również przeze mnie implementowana, w czasie praktycznych zajęć warsztatowych z orkiestrami do których jestem zapraszany. Zauważam przy tym natychmiastową poprawę jakości dźwięku, brzmienia zespołu i intonacji.

W 1987 roku ukazało się pierwsze wydanie pracy Edwarda Liska pt. "The Creative Director" Opisane przez niego techniki prowadzenia próby bazują na koncepcji budowania brzmienia na bazie Piramidy Dźwięku. Autor jednak skupia się na praktycznych rozwiązaniach, które dotyczą wielu aspektów rozwoju muzyki orkiestry, gdzie oprócz intonacji, dobrego brzmienia grupy przedstawia



„Bezka” – dźwięk pełny, bogaty

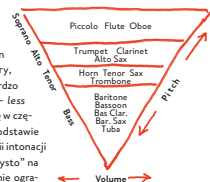
metody pracy nad zuniifikowanym pulsem zespołu, dynamiki, rozwoju techniki gry, artykulacji etc. Jest też propagatorem bardzo efektywnej techniki strojenia „beat – less tuning” która polega na wsłuchiwaniu się w częstotliwość fal dźwiękowych i na ich podstawie korekcja menzury instrumentu. W kwestii intonacji Lisk zwraca uwagę na fakt, że granie „czysto” na instrumencie jest procesem ciągłym, a nie ograniczonym do momentu np. strojenia orkiestry. Wiemy przecież, że specyfika współbrzmień interwałów w systemie temperowanym wymaga

minimalnych korekcji, np. tercja wielka powinna być delikatnie obniżona w akordzie [dokładnie 14 cent], a kwinta nieznacznie [2 cent]. Nasz dźwięk ma swoje miejsce w pionowej strukturze (współbrzmienia) jak i poziomej (linia melodyczna). Innym istotnym czynnikiem wpływającym na intonację jest kwestia dynamiki – muzyk grający na fletach i instrumentach blaszanych mają tendencję do grania nieznacznie za wysoko w dynamikach *fortissimo*, czy szczególnie podczas kraskach crescendo, a grający na instrumentach stroikowych, dokładnie odwrotnie w takich zakresach dynamiki. Dlatego tak istotnym czynnikiem jest odpowiednia kalibracja słuchu muzyka.

W XX wieku przeprowadzono wiele badań nt. funkcji lewej i prawej półkuli mózgu. Psycholodzy, fizjologowie i neurologowie dokonali wielu interesujących odkryć dotyczących przyswajania i przetwarzania informacji przez mózg ludzi. Dowiedziono m.in. że lewa półkula odpowiada za procesy logiczne i analityczne, a prawa m.in. za te które związane są z wrażliwością, poczuć estetyki. Ed Lisk bazując na tych odkryciach, opracował swoje techniki, te które wykorzystują funkcje analityczne lewej półkuli do rozwoju umiejętności – nazwał „wyspą precyzji”. Procesy prawej półkuli określił mianem „wyspa muzyczności”. Istotą jest tworzenie pomostu pomiędzy tymi procesami. Bazując również na tym, że za rozwój muzyczny odpowiadają te same ośrodki układu nerwowego, które uczestniczą w procesie nauki mowy u małych dzieci Ed Lisk nie stosuje tradycyjnego zapisu nutowego w swoim systemie. Małe dzieci nie rozwijają przecież umiejętności mówienia od poznawania alfabetu.

Podstawą "Alternative Rehearsal Techniques" jest kółko kwartowe. Jest to jedyne narzędzie na bazie którego powstaje nieskończona ilość modyfikacji i wariacji adekwatnych do konkretnych aspektów z którymi pracujemy podczas próby.

Jako że opisywanie wszystkich aspektów tej techniki mogłoby być materiałem na odrębną i obszerną publikację, skupię się na idei pracy nad brzmieniem. Podstawowym ćwiczeniem jest granie szeregu długich dźwięków po kole kwartowym w średnicy skal instrumentów. Podczas tej pracy muzyk ma się skupiać i angażować wszystkie procesy analityczne na podstawowych aspektach – rozpoczęcie dźwięku, jakość dźwięku, balans wg piramidy McBeth, intonacja i zakończenie dźwięku. Wszyscy zaczynają od określonego dźwięku brzmiejącego [przezwanię Bb] o określonej przez



„Odwrócona piramida” – dźwięk klarowny, jasny

myślenie analityczne
logika
język
nauki ścisłe



Funkcje lewej i prawej półkuli

myślenie holistyczne
intuicja
kreatywność
sztuka i muzyka



prowadzącego długości trwania i kolejnych dźwięków koła kwartowego. Kolejnym krokiem jest granie interwałów [np. równoległych kwint, tercji] z podziałem na rozmaite grupy [np. chór instr. blaszanych i drewnianych lub głosy basowe oraz tenorowe piramidy – jeden dźwięk oraz altowe wraz z soprano – drugi dźwięk]. Dalej – wprowadzania trójdźwięków, czterodźwięków w podziale na grupy, chór „ralne”. Następnym etapem jest wprowadzanie pauz i ich wydłużanie w celu unifikowania pulsu zespołu.

Kilka logicznych zasad dobrego brzmienia wg Edwarda Liska.

Jeśli słyszysz swój instrument który dominuje ponad innymi w zespole prawdopodobnie jedna z trzech sytuacji ma miejsce:

1. Jesteś za głośno! [ta sytuacja inicjuje słuchową reakcję na aspekt balansu]

Jeśli po odpowiedniej reakcji na dynamikę nadal słyszysz swój dźwięk jako dominujący:

2. Możliwym jest, że grasz złej jakości dźwiękiem. Nie jest to charakterystyczny dźwięk twojego instrumentu, „ubogi”. Być może przyczyną jest złe zadęcie, brak odpowiedniego podparcia słupa powietrza, zła postawa podczas gry, stroik itp. [inicjacja słuchowej reakcji na jakość dźwięku ang. *blending*]

Jeśli po reakcji i korekcie w dwóch poprzednich krokach nadal słyszysz swój dźwięk ponad innymi, prawdopodobnie:

3. Instrument wymaga korekty długości mierzury – „nastrojenia” za pomocą metody *beat* – *less tuning* [inicjacja słuchowej reakcji na intonację]

Istnieje wiele wartościowych publikacji dotyczących pracy nad brzmieniem zespołu dętego, czy pracy nad poprawą intonacji. Do moich ulubionych, oprócz wyżej wymienionych należą jeszcze prace Dr Shelly Jagow. Na szczególną uwagę zasługują książka autorki pt. „Tuning for Wind Instruments – a roadmap to succesful intonation”.

Zachęcam Was, dyrygentów do eksplorowania nowych obszarów i rozwiązań w poszukiwaniu „Świętego Grała Intonacji” i dzielenia się zdobytą wiedzą z innymi.

Podsumowując rozważania nt. Balansu, Unifikacji Brzmienia i Intonacji warto podkreślić:

- Balans, *Blend*, Intonacja to umiejętności grania w zespole, które są również elementami kształcenia słuchu
- jeśli któryś z tych aspektów nie jest realizowany, ma on wpływ na dwa pozostałe
- jeśli nie słyszysz melodii – jesteś za głośno [włączając sekcję instrumentów perkusyjnych]
- *Blend* jest kombinacją dobrego, charakterystycznego dźwięku, balansu i właściwej wysokości dźwięku
- w dobrym *blend* „wielu” staje się „jednym”, indywidualna barwa zanika
- intonacja to złożony wymagający cierpliwości czynnik, strojenie to proces – nie wydarzenie
- strojenie orkiestry powinno odbywać się po rozgrzewce fizycznej [ustabilizowana temperatura instrumentu, rozgrzewka układu oddechowego]
- warto znać alternatywne palcowanie dla problematycznych dźwięków
- każdy zespół może grać cicho. Uważaj, aby oddychanie było odpowiednie, ponieważ cicha gra często wiąże się z mniejszym oddechem, chociaż w rzeczywistości powinno być dokładnie odwrotnie. Aby grać cicho, wymagany jest szybszy przepływ powietrza.

Na zakończenie warto jeszcze wymienić inne aspekty mające wpływ na brzmienie zespołu:

- obsada zespołu, czyli jakim instrumentarium dysponujemy [jeśli w którejś sekcji jest zbyt duża liczba muzyków na głosach, a w innych mniejsza, lub nie mamy muzyków, osiągnięcie równowagi brzmieniowej jest trudniejsze, choć nie jest niemożliwe]
- jakość sprzętu, instrumentów, ustników które mają wpływ na kształtowanie dźwięku, stroiki etc.

- rotacja muzyków na głosach [najczęstszym zjawiskiem które obserwujemy jest obsada najlepszych muzyków na pierwszych głosach – powoduje to najczęściej wzmocnienie wyżej brzmiających warstw, a w efekcie odjęcie od idei piramidy dźwięku; warto też zamieniać muzyków na głosach po to by sami doświadczali i lepiej rozumieli tą koncepcję brzmienia]
- specyfika – rola partii w zespole, poszczególne głosy powinny być realizowane wg poniższego schematu w zakresie dostosowania dynamiki:
 1. Melodia
 2. Harmonia melodii [np. w równoległych tercjach]
 3. Kontrapunkt
 4. Ostatnia melodyczna i rytmiczna w tym partii instrumentów perkusyjnych
 5. Harmonia oparta na długich wartościach rytmicznych [tło akordowe]

Komunikacja z zespołem

Istnieją dwa rodzaje komunikacji dyrygenta z orkiestrą:

- komunikacja niewerbalna – dyrygowanie
- komunikacja werbalna

Dyrygowanie jest zagadnieniem opisywanym przez współautorów tej publikacji, dlatego chciałbym przybliżyć kilka aspektów komunikacji werbalnej, które są wynikami moich obserwacji, pracy i doświadczenia na podium.

Strategie komunikacji:

- używanie fachowych terminów muzycznych
- „niemuzyczne” synonimy
- używanie własnych określeń bliskoznacznych
- modelowanie poprzez śpiew
- metafory i analogie
- powtarzanie ze zmianą technik komunikacji.

Świadome operowanie strategiami zwracania się do orkiestry jest istotną specyfiką naszej pracy na podium. Stopień zaawansowania, wiek, wykształcenie muzyczne członków zespołu często determinuje nasz słownik. Inaczej zwracając się będziemy przecież do orkiestry w której składzie są zawodowi muzycy, a inaczej do grupy początkujących 9-cio latków. Dla przykładu pracując z zespołem zaawansowanym używać będziemy więcej fachowej terminologii muzycznej. Fachowe terminy mogą być jednak nie do końca precyzyjne, dlatego stosować będziemy synonimy i własny słownik określeń [mamy przecież instrumenty o różnej specyfice] mogą to być np. *staccato* pełne, dźwięczne lub *staccato „suche”* krótkie. Modelowanie poprzez śpiew jest często stosowanym i efektywnym sposobem komunikacji. Czasem np. w muzyce rozrywkowej łatwiej jest „zobrazować” szereg dźwięków z różną artykulacją niż omawiać każdą nutę z osobna. Śpiew jest też dobrym narzędziem podczas pracy z intonacją w poziomej strukturze linii melodycznej. Zmiany technik komunikacji mają szczególne znaczenie, kiedy zatrzymujemy się na dłużej przy jednym zagadnieniu. Ukrywamy monotone, niekiedy nudne i męczące powtarzanie. Podsumowując warto podkreślić, że wszystkie strategie są potrzebne do tego, aby w jak najszybszy sposób osiągnąć pożądane efekty. Na podium musimy mieć zdolność do szybkich reakcji i manewrowania technikami, w odniesieniu do kogo to komunikujemy i jaki problem rozwiązujemy.

Kilka praktycznych wskazówek

Unikajmy długich wywodów – starajmy się w jak najbardziej zwięzłej formie przekazać nasze uwagi, stosując prosty schemat: *kto/ gdzie / co* – w tej kolejności. Starajmy się przerywać granie pozwalając na dokonanie fraz, motywów, części utworu. Sygnalizujemy jednocześnie muzykom, których oczekujemy na wejście [np. przez kontakt wzrokowy i podniesienie ręki] że nie będziemy dalej grać.



Nie opuszczamy rąk zaczynając natychmiast mówić, kiedy chcemy coś powtórzyć pracując nad krótkim odcinkiem (krótki komunikat np. „świetnie, tylko jeszcze krócej staccato”). Bądźmy pewni, że muzycy są skupieni na naszych uwagach.

Dbajmy o utrzymanie skupienia muzyków – angażujemy grupę z którą nie pracujemy, prosząc aby np. wpisali numery taktów w charakterystycznych miejscach dla orientacji w partiach. Możemy poprosić również pozostałych muzyków, aby wystukiwali puls lub podzielić rytmiczne [na pulpicie, kolanie].

Tylko dzięki znajomości partytury jesteśmy w stanie przyspieszyć proces pracy nad utworem, w odróżnieniu od ciągłego przegrywania.

Używając komunikacji werbalnej kierujemy uwagę muzyków do słuchania specyficznych miejsc.

Techniki pracy stosowane przy rozwiązywaniu problemów rytmicznych, frazowych intonacyjnych:

- usuwanie łuków łączących
- granie z podziałami rytmicznymi, które wypełniają pauzy (np. przez perkusistów, osoby oczekujące w pauzach)
- śpiew (to technika, która poprawia intonację, a w szczególności używana przy określaniu kształtu frazy)
- tzw. *bopping* czyli granie rytmów krótkimi miarami – ma na celu „wyklarowanie” i zrozumienie nałożonych wielu planów rytmicznych, lub granie wszystkich dłuższych nut wydzielonych [subdivisions] do np. szesnastkowej lub ósemkowej miary
- zwalnianie tempa (ale tylko w celu poprawienia tylko jednego zagadnienia: [1] precyzji rytmicznej; [2] problemów związanych z balansem i intonacją; [3] ujednolicenia artykulacji, stylu), *slo-motion* daje nam większy komfort usłyszenia i szczególnie zrozumienia „co tu jest grane”
- zwracanie uwagi na specyfikę i naturalne tendencje niektórych zjawisk np.:
 - „kompresja” rytmu – kiedy np. nie myślimy podziałami a mamy krótkie miary do zagrania – w efekcie przyspieszanie,
 - przedtakty szesnastkowe lub ósemkowe,
 - zacieśnianie przestrzeni pomiędzy miarami,
 - naturalna akcentacja po kresce taktowej i opadająca energia w czasie trwania taktu vs. jak się to ma do np. 4 taktowej frazy
 - świadomość przyspieszania, np. w szybkich tempach *crescendo*
 - nieprecyzyjne wejścia i zakończenia dźwięku wynikające z braku kontroli pulsu i podziałów rytmicznych.

Planowanie próby

Stworzenie przemyślanego planu każdej próby jest w mojej ocenie działaniem które ma ogromny wpływ na efektywność pracy z zespołem. Odkąd zacząłem planować próbę i publikować moje pomysły na kolejne spotkania muzyków [na stronie internetowej, grupie FB], doświadczyłem wielu pozytywnych efektów takich jak:

- podniesienie dyscypliny próby, punktualność
- możliwość wcześniejszego przygotowania partii przez muzyków
- strategiczne podejście do opanowywania dzieła przez orkiestrę w kontekście najbliższych planów koncertowych
- rozwój indywidualnych umiejętności muzyków [muzykalność, wrażliwość, technika gry]
- możliwość przygotowania przez muzyków odpowiednich instrumentów [szczególnie sekcja perkusyjna] i akcesoriów [tłumiki, odpowiednie patki]

To właśnie dyrygent jest menedżerem czasu próby i jest odpowiedzialny za jej efekty. Uważam, że w każdym planie oprócz pracy nad materiałem związanym z najbliższymi koncertami zespołu, część

czasu powinna być poświęcona na podnoszenie umiejętności gry muzyków. Inwestowanie w ten czas przynosi wymierny efekt długofalowy. Używając analogii do drużyny sportowej – trening to nie tylko przygotowywanie się do najbliższego meczu, ale również do turnieju, sezonu sportowego, czy odbywających się za kilka lat igrzysk. Planowanie pracy orkiestry zawsze opieram na pewnym schemacie:

1. Rozgrzewka – najbardziej efektywny czas próby

Pierwsze 20 minut – to nie rozgrzewka fizyczna to tak naprawdę czas na rozwinięcie umiejętności grania razem, budowanie brzmienia zespołu, świadomości rejestrów i warstw w których gramy. To kalibracja słuchu – nie stroimy instrumentów – w zamian wzmacniamy i rozwijamy zdolności słuchowe muzyków, wspólny oddech, poczucie pulsu itp.

Ed Lisk uważa, że pierwsze 10 minut to moment skupienia i efektywności pracy na najwyższym poziomie w ciągu całej próby. Efektywność ta powraca na ostatnią fazę próby – mniej więcej na ostatnie 10 min, choć nie jest już na takim poziomie jak na początku. W tym kontekście punktualność muzyków ma bardzo duże znaczenie [spóźniony instrumentalista oprócz tego że nie uczestniczy w tej fazie zajęć, rozprasza jednocześnie uwagę pozostałych pracujących w skupieniu].

Kiedy brak nam czasu i większość próby pożytkujemy na przegrywanie – akt „robienia” utworu – prawdopodobnie osiągnięciu pożądanego celu, czyli przygotowujemy repertuar. Kiedy jednak zaczniemy poświęcać więcej czasu na wspólną pracę nad rozwojem grupy, w dalszej perspektywie o wiele łatwiej i szybciej muzycy będą przyswajali literaturę – rozumiejąc procesy, mechanizmy, strukturę brzmienia i specyfikę swoich partii.

Jest to także czas na indywidualne podejście do sekcji czy, wzmacnianie – rozwój talentu pojedynczego muzyka – tak jak w drużynie sportowej, fachowe porady, motywacja jednego zawodnika wpływa na jego grę w zespole.

To również dobry moment na wczucie się w atmosferę epoki, w tym celu można wspólnie posłuchać utworu z danego stylu – niekoniecznie działa, które będziemy wykonywać. Warto użyć instrumentu dla ustanowienia trzonu tonalnego i wspólnego śpiewania ćwiczeń, gam, ćwiczenia liczenia, unifikacji pulsu etc. Początek pracy kreuje atmosferę [ważne jest dobre samopoczucie zespołu].

próba	30m	60m	90m	120m	150m
1. Rozgrzewka	20%				
2. Utwór dobrze opanowany przez orkiestrę		10%			
3. Praca nad repertuarem (przerwa)			30%		
4. Praca nad repertuarem c.d.				20%	
5. Czytanie a'visto					10%
6. Zamknięcie próby					10%

Efektywna struktura próby

2. Utwór: dobrze opanowany przez orkiestrę [istotny aspekt w zespołach dziecięcych i młodzieżowych]

W tej fazie próby dobrze jest wybrać fragment lub krótki utwór, który jest efektywny, muzycy go lubią i jego wykonywanie sprawia radość. Ważne abyśmy przegrali utwór, zminimalizowali swoje uwagi, a wręcz zupełnie ich zaniechali. Może to być również fragment, który był udoskonalany na



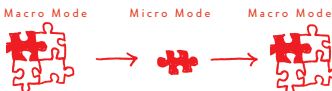
poprzedniej próbie. Efektem takich działań jest pozytywne wzmocnienie muzyków i znaczny wzrost pewnością siebie (szczególnie ważne u młodych adeptyw sztuki gry na instrumencie).

3. Praca nad repertuarem

Ża część powinna być skupiona na efektywnej pracy z materiałem koncertowym. Ważny jest plan pracy oraz bardzo dobra znajomość partytury przez dyrygenta. W tym momencie próby poznajemy utwór – warto uwzględnić od razu kształty i kierunki fraz. Podstawową techniką stosowaną przez mnie, ale i jestem tego pewien przez wielu dyrygentów jest **MACRO-MICRO-MACRO**. Polega ona na wyizolowaniu jakiegoś zagadnienia który trzeba poprawić, udoskonalic.

Przykładami stosowania tej techniki są np. przegrywanie z zespołem utworu, bądź jego fragmentu [macro], praca nad konkretną frazą lub schematem rytmicznym lub pasażem, kontrapunktem itd. [micro] i powrót do przegrania utworu, bądź fragmentu z poprawionym niansem [macro]. Inny przykład zastosowania techniki to praca nad fragmentem utworu [makro], praca oddzielnie z grupą instrumentów które mają linie melodyczną i oddzielnie z sekcjami akompaniującymi [mikro], po czym łączymy obie grupy powracając do macro. Przykłady techniki na różnych poziomach skalowania:

- motyw (macro) – nieczysto grany dźwięk [micro] – powrót do motywu [macro]
- fragment formy [macro] – nieprecyzyjny grany rytm [micro] – powrót do fragmentu [macro]
- wyizolowana partia grup instrumentów [macro] – ujednolicenie artykulacji [micro] – powrót do grupy instrumentów.



Jak widzimy stosowanie tej techniki dotyczy absolutnie każdego aspektu pracy zespołu nad materiałem muzycznym. Co jest niezwykle istotne, powinniśmy podczas jednego zatrzymania orkiestry opracowywać, poprawiać i udoskonaliać tylko jedno zagadnienie. Unikajmy, przy zatrzymaniu orkiestry, omawiania kilku zaistniałych problemów naraz [skupmy się na najistotniejszym w pierwszej kolejności] i koniecznie powracajmy do macro, czyli przegrania poprawionego fragmentu.

4. Praca nad repertuarem c.d.

Po przerwie, kontynuując pracę nad opanowywaniem utworu, warto zacząć np. od odtworzenia fragmentu dobrego wykonania dzieła lub rozmowy z muzykami o stylu, klimacie, dramaturgii utworu [„wyspa muzykalności”].

5. Zastąpienie nowego repertuaru

Jest to przykład pracy z grupą muzyków i rozwój ich umiejętności efektywnego przyswajania materiału.

Najczęściej po rozdaniu nowego materiału proszę muzyków, by pracując samodzielnie, analizowali fragment lub cały utwór w absolutnej ciszy. Określam przy tym czas, w którym muzycy pracują [najczęściej 2 do 5 minut]. Wyznaczenie ram czasowych dyscyplinuje i co najważniejsze efektywności pracy. Sam w tym czasie również pracuję z partyturą, przypominając sobie wszystkie detale „dużego obrazu” – całego dzieła. W zależności od rodzaju materiału lub stopnia zaawansowania zespołu wybieram jedną z dwóch metod analizy.

Pierwszą z nich jest Sightreading – T.A.K.E.S.

T = Time signature

Czyli jakie jest metrum utworu? Czy się zmienia? Jakie są templa utworu, poszczególnych części, jaka jest organizacja metrów nieregularnych i regularnych etc.

A = Accidentals

Znaki chromatyczne przygodne, ale także: zmiany tempo, metrum, skomplikowane rytmy, dźwięki na skrajach skali etc. Gdzie one są? Na jak długim odcinku?

K = Key Signature

Czyli jaka jest tonacja utworu? Czy się zmienia? Jakich dźwięków dotyczy zmiana tonacji? Czy znam cały szereg dźwięków skali w danej tonacji?

E = Ensemble

Jaka jest w danej chwili rola mojej partii? Czy się zmienia? Gdzie jestem „pierwszoplanowym aktorem”?

S = Style

Jaki jest styl, rodzaj muzyki, którą wykonujemy? Tempo jest szybkie, średnie, czy wolne? Jak długie powinny być nuty? Jakiej artykulacji powinienem używać? Czy styl się zmienia?

Po przeanalizowaniu fragmentu proszę muzyków, dając im na to 1–2 minuty by omówili swoje analizy z innymi muzykami sekcji – wymienili się spostrzeżeniami, np. na temat miejsc szczególnie trudnych, sposobów radzenia sobie z nimi etc.

Kolejnym krokiem są pytania do mnie. Często zdarza się np. niezrozumiały zapis formy, niespotykana notacja, czy bardziej skomplikowane rytmy które wymagają przepracowania.

Po wysłuchaniu pytań i ewentualnym rozwiązaniu trudności – gramy.

Bardzo polecam Wam stosowanie, technik efektywnego czytania nut [Sightreading]. Oprócz podniesienia efektywności [muzycy stają się niemal ekspertami od swoich partii, zanim zaczną grać] rozwijają się i utrwalają także ich indywidualne umiejętności.

W lekcjach indywidualnych stosuję metodę 4 Steps to Play. Jest to prosta, ale niezwykle efektywna metoda. Wykorzystuje ją często wraz z zadaniem domowym samodzielnego „rozczytania” utworu.

6. Zamknięcie próby

Podsumujmy na koniec zajęć wszystko, co zostało osiągnięte podczas próby. Warto robić to w pozytywnym aurze. Wyrażmy podziw dla muzyków, którzy przygotowali dobrze swoje partie, zagrali porwijące solo, czy pracowali efektywnie w sekcji. Jeśli zostało nam trochę czasu, możemy ponownie przegrać ulubiony dobrane zrobiony fragment utworu. Precyzyjnie określmy zadania do kolejnej próby. Starajmy się unikać znanych nam od lat stwierdzeń: „Powinienes więcej ćwiczyć”.

Czasem określamy zadania pobudzające kreatywność młodych muzyków prosząc np. o poszukiwanie niesamowitego wykonania utworu, który mamy na pulpicie i opublikowanie na grupie FB.

Szanowni Dyrygenci

Mam nadzieję że kilka aspektów naszej pracy na podium, poruszonych tutaj przeze mnie wzbudziło Wasze zainteresowanie. Pragnę zachęcić Was jednocześnie do wymiany doświadczeń i spostrzeżeń pomiędzy sobą, dzielenie się wiedzą oraz inspirowanie. Będę wdzięczny za wszelkie uwagi, opinie i z chęcią poznam Wasze pomysły, strategie, metody i techniki pracy.

Życzę Wam wielu sukcesów oraz dużej satysfakcji z fascynującej pracy na podium.

Na zakończenie moich rozważań chciałbym przytoczyć słowa Benjaminia Zandera dyrygenta Boston Philharmonic Orchestra.

„Dyrygent nie wydaje żadnego dźwięku, a jednak to od niego zależy jak zabrzmie cała orkiestra [...] Jego zadaniem nie jest grać, ale wydobyć muzykę z innych [...] zainspirowane oczy mogą oświecić pół miasta [...]”

Podziękowania dla Bartłomieja Robaka za możliwość współtworzenia tej publikacji.

Jarostaw Ignaszak





JAK PROWADZIĆ ORKIESTRĘ DĘTĄ

Katarzyna Witczak

Absolwentka Śląskiego Uniwersytetu Medycznego – magister fizjoterapii.
Na to dzień pracuje jako fizjoterapeuta zajmując się terapią schorzeń ortopedycznych, neurologicznych i wadami postawy oraz fizjoterapią kobiet w ciąży.
Od ponad dwudziestu lat realizuje swą pasję muzyczną jako członkini Młodzieżowej Orkiestry Dętej w Mysłowicach.
W trakcie studiów była pomysłodawczynią oraz współautorką badań biologicznych i aktywny udział w konferencjach naukowych:
– Międzynarodowej Konferencji Studentów Uczelni Medycznych w Krakowie 2010 „Wytyśpicie się do przodu”
– The 5th International Scientific Conference of Medical Students and Young Doctors „Znajomość zasad ergonomii i ich stosowanie w życiu codziennym przez muzyków instrumentalistów”
– Ogólnopolskiej Konferencji Studentów Kół Naukowych Uczelni Medycznych w Wrocławiu 2010. „Wpływ czasu gry na występowanie dolegliwości bólowych u muzyków instrumentalistów”
– Ogólnopolskiej Konferencji Studentów Kół Naukowych Uczelni Medycznych w Wrocławiu 2010. „Wpływ czasu gry na występowanie dolegliwości bólowych u muzyków instrumentalistów”
Owocem zainteresowań zawodowych była praca magisterska obejmująca tematy związane z postawą ciała młodych muzyków podczas gry na instrumentach dętych.
Po ukończeniu studiów dalej realizuje swą pasję i propaguje wprowadzanie prawidłowych nawyków u młodych muzyków zapobiegając schorzeniom ze strony narządu ruchu.

POSTAWA CIAŁA DZIECKA PODCZAS GRY NA INSTRUMENCIE – DLACZEGO WARTO NA NIĄ ZWRACAĆ UWAGĘ? PUNKT WIDZENIA FIZJOTERAPEUTY

Na lekcje gry na instrumentach zapisuje się obecnie coraz większa liczba dzieci. Powstaje wiele różnego rodzaju orkiestr, zespołów, gdzie poza szkołą muzyczną młode pokolenie pobiera naukę gry na instrumentach. Rodzice, w tego rodzaju edukacji, zaczęli dostrzegać szansę na wszechstronny rozwój swoich latorośli. I słusznie. Jednak z związku z pracą z coraz młodszymi dziećmi istnieją także pewne zagrożenia, o których instruktorzy czy kapelmistrzowie powinni wiedzieć.

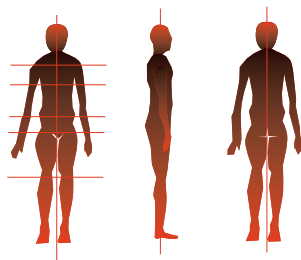
Zagrożenie dla kształtującej się postawy ciała oraz przeciążenia aparatu mięśniowo-szkieletowego

Organizm dziecka dynamicznie się zmienia, będąc podatnym na bodźce pochodzące z zewnątrz. Delikatny aparat ruchu narażony jest na pewnego rodzaju przeciążenia.

Zanim jednak zajmniemy się tym w jaki sposób powstają owe przeciążenia musimy zapoznać się z definicją postawy ciała:

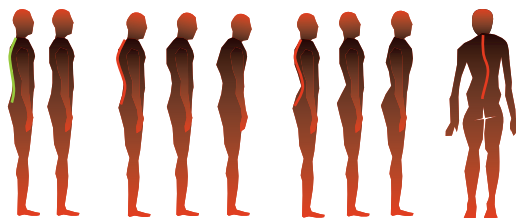
„Postawa ciała to sposób trzymania się osobnika w swobodnej pozycji stojącej, którego wyrazem jest wzajemny układ poszczególnych segmentów ciała”

[Nowotny]



Cechy postawy prawidłowej

Postawa prawidłowa jest zrównoważona, wpływa na ustawienie głowy, kręgosłupa, klatki piersiowej, miednicy oraz kończyn. Na rysunku zamieszczonym powyżej zauważamy, że cechuje ją symetria. Dzięki niej organizm w sposób optymalny równoważy siły działające na tkanki, zapobiegając powstawaniu przeciążeń. Prawidłowa postawa sprawia, że nie czujemy na co dzień ciężaru, jaki dźwiga nasz kręgosłup, czy stawy kończyn.

postawa
prawidłowa

nadmierna klifoza

nadmierna lordoza

skolioza

Przykłady postawy prawidłowej i nieprawidłowej

Gra na instrumentach muzycznych wiąże się z przyjmowaniem określonych, często asymetrycznych pozycji, wymagających ciągłego obciążenia określonych grup mięśniowych. Aby możliwe było utrzymanie instrumentu mięśnie znajdują się w stałym napięciu. Przyczynia się to do przeciążeń określonych elementów układu mięśniowo-więzadłowego. Aby zniwelować owe przeciążenia należy zwracać uwagę, aby dziecko przyjmowało możliwe **swobodną, rozluźnioną pozycję**. Ważne jest również robienie krótkich przerw na rozruszanie się po dłuższej grze, gdyż stałe napięcie mięśni pogarsza ukrwienie i odżywienie mięśni, co może powodować ból. Młody człowiek może się w ten sposób łatwo zmęczyć, gdyż gra na instrumencie będzie mu się kojarzyć z czymś mało przyjemnym.

Nie dopuszczajmy do tego, aby dzieci skarżyły się na ból w wyniku zbyt długiej gry. Optymalnie byłoby po 45 minutach zrobić przerwę na rozruszanie mięśni.

Długotrwałe przebywanie w nienaturalnych pozycjach (uniesienie i odwiedzenie kończyn górnych, pogłębienie krzywizn kręgosłupa, wysunięcie głowy do przodu czy pochylanie jej na boki) – jak już wiemy w sposób szczególnie oddziałuje na układ mięśniowo-szkieletowy. Wiele dzieci przyjmuje w dodatku nieprawidłową pozycję z danym instrumentem, co pogarsza sprawę. Im dłuższy czas grania, cięższy instrument i bardziej nienaturalna pozycja tym gorszy wpływ na organizm dziecka.

Należy zwrócić tutaj uwagę na fakt, że naukę gry na instrumentach rozpoczyna się w wieku wczesnoszkolnym, a doskonalenie umiejętności muzycznych wymaga wielu godzin ćwiczeń. Okres dziecięcy to czas szczególnej podatności na przyswajanie nowych umiejętności. Zwiększona w tym czasie skłonność do powstawania wad postawy, w połączeniu z długotrwałym przyjmowaniem pozycji wymuszonych poprzez utrzymywanie niejednokrotnie zbyt ciężkich instrumentów, oprócz bólu czy dyskomfortu może stanowić zagrożenie dla kształtującej się postawy ciała. **Niewłaściwie przyjmowana pozycja do gry na instrumencie może zaburzyć też prawidłową postawę bez instrumentu, na co dzień.** Nieprawidłowa postawa powoduje, że siły działające na mięśnie i stawy nie są wystarczająco równoważone, co w dalszej przyszłości może powodować ból, zwyrodnienie stawów, uszkodzenia dysków, a nawet zniekształcenia w obrębie kości.

Tkanka kostna jest zdolna do wzmacniania i przebudowy, pod wpływem długotrwałych napięć mechanicznych. Zjawisko to jest najłatwiej zauważalne w okresie rozwojowym i przebiega właściwie **tylko** w warunkach **prawidłowych obciążeń**. W przypadku nieprawidłowego nacisku na aparat ruchowy obserwuje się odmienny obraz zmian. Przeciążenie kości z jednej strony powoduje zahamowanie jej wzrostu, natomiast nadmierne jej pociąganie z drugiej – pobudzenie do wzrostu. Rezultatem tego zjawiska może być nierównomierny wzrost tkanki kostnej, a co za tym idzie, jej deformacja. Długotrwałe asymetrie postawy mogą skutkować zniekształceniami w obrębie aparatu ruchu.

Tłumaczy to dlaczego tak ważna jest dbałość o prawidłową, możliwie swobodną [nie powodującą niepotrzebnych napięć w organizmie] pozycję ciała młodego człowieka podczas gry na instrumencie od samego początku nauki, aby nie zaburzyć prawidłowej postawy ciała.

Odpowiednie ustawienie pulpitu

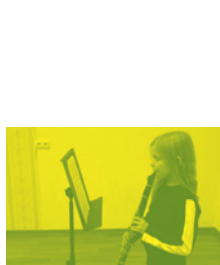
Aby nie doprowadzać do przeciążeń w obrębie odcinka szyjnego powinniśmy zwracać uwagę na odpowiednie ustawienie pulpitu. Powinien on stać tak, aby nuty znajdowały się na linii wzroku.



Postawa prawidłowa



Postawa nieprawidłowa



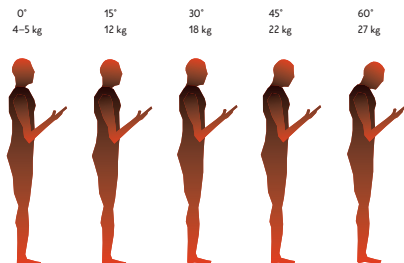
Postawa prawidłowa



Postawa nieprawidłowa



Im większe pochylenie głowy, tym większa praca jaką nasze mięśnie muszą wykonać, aby utrzymać głowę, a zatem większe przeciążenia w obrębie szyi. Już samo patrzenie w dół powoduje napięcie mięśni podpotylicznych. Na rycinie poniżej widzimy jak to wygląda, gdy w sposób nieprawidłowy używamy smartfonów. Podobnie sytuacja przedstawia się przy okazji jakiegokolwiek innej pracy, która wymaga pochylenia głowy. Jeśli więc możemy – unikajmy zbyt dużego pochylenia i wysunięcia głowy.



Syndrom sms-owej szyi – poziom obciążenia kręgosłupa w zależności od stopnia pochylenia głowy

Dopasowanie instrumentu do dziecka

Gabaryty naszych dzieci są różne. Bywa, że naukę gry na instrumencie rozpoczyna niewielki 6-letni człowiek. Jeśli tylko pozwalają nam na to fundusze, wyposażajmy dzieci w instrumenty z linii dziecięcej. Ograniczymy wówczas konieczność dźwigania ciężarów, łatwiej będzie też dziecku dostosować się do gabarytów instrumentu.

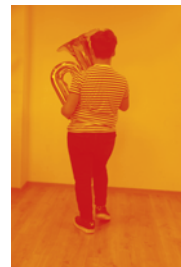
Pamiętajmy też o takich dobrociach, jak wygodne pasy czy szelki podtrzymujące instrument (saksofon, czy tubę).



Tubista z pasem podtrzymującym instrument



Tubista bez pasa podtrzymującego



Tubista bez pasa podtrzymującego



Rola oddychania przeponowego

Przepona – jest to mięsień oddzielający od siebie klatkę piersiową od jamy brzusznej. Jest ona głównym mięśniem oddechowym. Poza oddechem bierze także udział w metabolizmie, regulacji równowagi, stabilizacji ciała, regulacji przepływu krwi i limfy oraz innych ważnych funkcjach naszego organizmu. Mówi się, że oprócz mięśnia sercowego jest najważniejszym mięśniem naszego organizmu.

Podczas gry w pozycji stojącej przepona ma sprzyjające warunki do prawidłowego funkcjonowania. Co jednak, jeśli nasz młody człowiek siedzi, w dodatku przygarbiony? Czy przepona ma szansę na dobrą pracę? I dlaczego tak ważne jest dbanie o prawidłowe oddychanie przeponowe podczas gry na instrumencie?

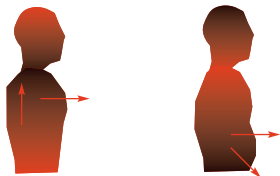
Już nawet sama, prawidłowa pozycja siedząca ogranicza możliwości odpowiedniego oddychania przeponowego – jest ono wówczas trudniejsze, ponieważ przepona jest ściśnięta. Łatwiej wtedy o zamianę oddychania torem brzuszny na oddychanie torem górno-brzuszny, gdzie wykorzystujemy bardziej pomocnicze mięśnie oddechowe umiejscowione w obrębie szyi, barków, przyczepione do górnych żeber. Mięśnie te powinny być wykorzystywane w zasadzie w trakcie intensywnej aktywności fizycznej lub wzmożonego zapotrzebowania na tlen. Kiedy jednak na przykład podczas gry na instrumencie oddychamy torem górno-brzuszny [choć w pewnym sensie jest to zwiększone zapotrzebowanie na tlen] używając pomocniczych mięśni oddechowych, a nie przepony, doprowadzamy do przeciążenia mięśni szyi. Powoduje to zwiększenie ich napięcia, co może powodować ból, a dalej gorsze ukrwienie lub unerwienie kończyn górnych, gdyż przez te właśnie mięśnie przebiegają naczynia i nerwy zaopatrujące rękę.

Niedostateczna praca przepony i oddech głównie torem górno-brzuszny, może prowadzić do zaburzeń wentylacji, a w konsekwencji obkurczenia naczyń krwionośnych i zmniejszenia dopływu krwi do mózgu. Może to skutkować obniżeniem zdolności motorycznych, intelektualnych czy spadkiem koncentracji. Nieprawidłowe funkcjonowanie przepony to też zaburzenia trawienia, zgaga, refluks czy zespół jelita drażliwego i zaburzona stabilność odcinka lędźwiowego [będzie wówczas bolał kręgosłup szczególnie podczas dłuższego stania]. Dobra praca przepony to także redukcja stresu.

Można więc powiedzieć, że uczyć dziecko oddychania przeponowego zadamy przy okazji o prawidłowe funkcjonowanie całego organizmu. To bardzo ważny mięsień, dlatego pamiętajmy o nim w trakcie pracy z dziećmi.

Oddech górno-brzuszny (nieprawidłowy)

Oddech górno-brzuszno-przeponowy (prawidłowy)



Aktywny Kręgosłup



Bywa, że pomimo wielu prób nie udaje nam się uzyskać oddychania torem brzuszny. Wówczas należy dziecko wystawić do fizjoterapeuty, który się tym zajmie. Być może przepona jest zbyt mocno napięta i młodemu muzykowi łatwiej korzystać z toru górno-brzuszowego.

Prawidłowa pozycja z instrumentem

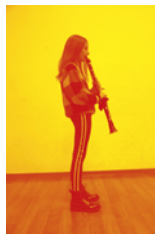
Powyżej opisałam ogólnie jakie konsekwencje może nieść za sobą nieprawidłowa pozycja z instrumentem podczas gry. Poniżej opisy oraz zdjęcia pozycji prawidłowych i nieprawidłowych z określonymi instrumentami.

Klarnet

Instrument utrzymywany jest podczas gry przez możliwe **rozluźnione ręce**. Łokcie powinny być lekko ugięte w stawach łokciowych, nieco oddalone od tułowia. Palce lekko zgięte [zaokrąglone], tak aby mogły swobodnie spoczywać na kłapach instrumentu. Niezależnie od tego czy muzyk gra w pozycji stojącej czy siedzącej powinien dbać o to, aby postawa była wyprostowana i jak najbardziej **swobodna**.



Prawidłowa pozycja stojąca z instrumentem



Nieprawidłowa pozycja stojąca
(głowa wysunięta do przodu,
klatka piersiowa zapadnięta,
biodra wysunięte do przodu)



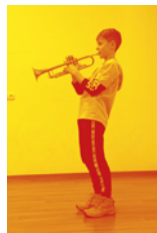
Prawidłowa pozycja siedząca



Prawidłowa pozycja stojąca



Nieprawidłowa pozycja siedząca [pozycja przygarbiona, utrudniająca pracę przepony, wysunięta głowa, nieprawidłowe podparcie nóg]



Nieprawidłowa pozycja stojąca – zwraca uwagę zbyt duże wysunięcie bioder do przodu. Niestety często widzimy trębaczy w tej pozycji. Może to być wynik słabych mięśni stabilizujących brzuch oraz odcinek lędźwiowy. Należy korygować to ustawienie

Trąbka

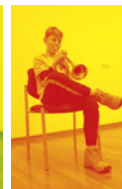
Muzyk utrzymuje trąbkę przy pomocy lewej ręki w położeniu niemal poziomym. Taki układ kończyny jest dzięki pracy statycznej mięśni, stabilizującej staw ramienny w odwiedzeniu oraz uniesieniu do przodu.

W pozycji siedzącej stopy powinny być oparte, tułów wyprostowany. Plecy mogą się opierać o krzesło, o ile nie siedzimy w pozycji przygarbionej.

W pozycji stojącej stopy w lekkim rozkroku, symetrycznie, tak aby pozycja była w miarę rozłożona. Ciężar ciała rozłożony równomiernie na obie stopy.



Prawidłowa...



oraz nieprawidłowa pozycja siedząca



Puzon

Instrument ten utrzymywany jest w lewej ręce za poprzeczkę części nieruchomej tak, aby trzy palce znajdowały się pod poprzeczką, wskaziciel – przy ustniku, kciuk pozostaje swobodny. Prawa ręka utrzymuje poprzeczkę części ruchomej [suwak]. Zarówno w pozycji stojącej i siedzącej muzyk powinien znajdować się w miarę możliwości w pozycji swobodnej, wyprostowanej. Puzon staramy się dostosować do ciała, a nie odwrotnie (nie wysuwamy głowy w kierunku ustnika).



Prawidłowa...



oraz nieprawidłowa pozycja stojąca



Prawidłowa...



oraz nieprawidłowa pozycja siedząca

**Tenor (sakshorn tenorowy)**

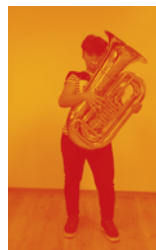
Instrument należy trzymać symetrycznie. Podczas gry w pozycji stojącej postawa powinna być wyprostowana, ale rozluźniona. W pozycji siedzącej stopy oparte o podłogę, tułów wyprostowany. Nie zakładamy nogi na nogę.

Tuba

Muzyk grający powinien starać się utrzymać swobodną postawę zarówno w pozycji stojącej jak i siedzącej. Sylwetka wyprostowana, głowa w przedłużeniu tułowia. Ramiona luźno, odchylone od bocznej ściany klatki piersiowej, palce rąk swobodnie położone na krąglikach i zaokrąglone. W pozycji stojącej stopy w lekkim rozroku, w siedzącej – oparte o podłogę.



Prawidłowa pozycja stojąca



Asymetryczna pozycja stojąca – nieprawidłowa



Nieprawidłowa pozycja stojąca – muzyk stoi niesymetrycznie wypychając prawe biodro



Prawidłowa pozycja siedząca



Nieprawidłowa pozycja siedząca – zwraca uwagę wysuniętą głowę i napięte mięśnie szyi



Flet

Instrument utrzymywany jest przez muzyka w pozycji poziomej, lekko pochylony ku dołowi. Ramiona ustabilizowane są w odwiedzeniu i uniesieniu ku przodowi. Należy zwracać uwagę na to, aby głowę nie pochylać w kierunku fletu. Stopy, w pozycji stojącej w lekkim rozkroku, w pozycji siedzącej – oparte o podłogę.



Prawidłowa pozycja stojąca



Nieprawidłowa pozycja stojąca – głowa asymetrycznie ułożona, ręka „przyklejona” do tułowia, ciężar ciała na jednej nodze



Prawidłowa pozycja siedząca – prawe ramię uniesione, głowa prosto



Prawidłowa pozycja siedząca – pulpit na linii wzroku, prawe ramię uniesione, stopy oparte o podłogę



Nieprawidłowa pozycja siedząca – ramię przyklejone do tułowia



Nieprawidłowa pozycja siedząca – ramię przyklejone do tułowia, stopy zawinięte o krzesło

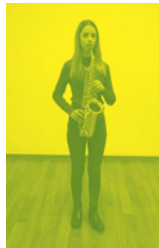


Nieprawidłowa pozycja siedząca

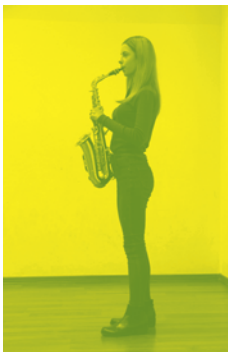


Saksofon

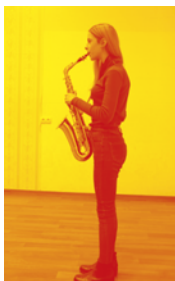
Muzyk grający w pozycji stojącej zawiesza instrument na pasku, który zakłada się na szyję. W podtrzymywaniu saksofonu pomagają mu również kciuki. Saksofon powinien zwiisać wzdłuż ciała lub być utrzymywany z boku, przy prawym biodrze (pierwszy sposób jest bardziej wskazany w początkowej fazie gry). W miarę możliwości najlepiej jest grać stojąc, gdyż taka pozycja wyklucza tendencje do nie-
dbałej postawy, ułatwia też pracę przepony.



Prawidłowa pozycja stojąca



Nieprawidłowa pozycja stojąca – saksofonistka jakby „goni” ustnik, głowa jest zbyt mocno wysunięta ku przodowi

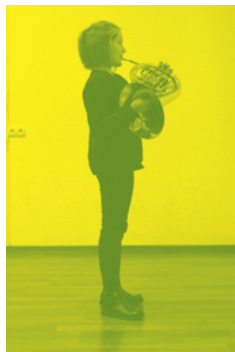


Prawidłowa pozycja siedząca – saksofon przy prawym udzie



Prawidłowa pozycja siedząca – saksofon między nogami



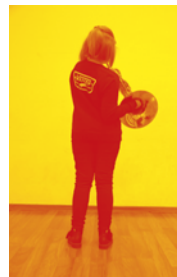


Waltornia

Podczas gry w pozycji stojącej i siedzącej muzyk powinien dbać o to, aby jego postawa była swobodna. W pozycji stojącej waltornia oparta jest czarą głosową o prawe biodro, lewa kończyzna górna wysunięta do przodu i odwiedziona od klatki piersiowej. Ciężar ciała należy rozkładać równomiernie na obie stopy. W pozycji siedzącej instrument opiera się na prawym udzie. Błędem jest opieranie pleców (chyba, że utrzymamy tułów w pozycji wyprostowanej) o oparcie krzesła oraz zakładanie nogi na nogę. Waltornia utrzymywana jest w lewej ręce. Palce leżą na dźwiganiach wentylów, łokieć powinien być zgięty i odwiedziony od klatki piersiowej. Prawa ręka znajduje się w czarze dźwiękowej instrumentu [mniej lub bardziej głęboko w zależności od potrzeby – rękę wsuwa się głębiej dla uzyskania dźwięków zakrytych].



Prawidłowa pozycja stojąca



Nieprawidłowa postawa stojąca



Nieprawidłowa...

i prawidłowa postawa siedząca

W powyższych opisach pozycji można zauważyć, iż bardzo często pojawiają się słowa „luźno”, „swobodnie”. W związku z potrzebą do utrzymania instrumentu stałym napięciem określonych partii grup mięśniowych wydaje się to bardzo ważne, aby nie dokładać jeszcze niepotrzebnych napięć. Dbając o rozluźnioną, swobodną postawę niwelujemy ryzyko przeciążeń w obrębie aparatu mięśniowo-szkieletowego.

Pamiętajmy też o wspomnianych ważnych elementach takich jak dostosowanie pulpitu, instrumentu, robienie przerw po dłuższym graniu, oddychanie przeponowe, kształtowanie prawidłowych nawyków trzymania instrumentu. Dzieci w początkowych fazach nauki gry szukają swoich, wygodnych pozycji, ponieważ jest to dla nich coś nowego. To my dorośli odpowiadamy za ich właściwy rozwój i dopilnowanie, aby nie zrobili sobie niepotrzebnej krzywdy. Przy okazji zadbamy o to, aby gra na instrumencie była dla dzieci zwyczajnie przyjemna.





EDUKACJA ARTYSTYCZNA JAKO SZTUKA DLA DZIECI I MŁODZIEŻY W ORKIESTRACH DETYCH Z KORONOWA I ŻNINA

Wprowadzenie

istotnym elementem udziału dziecka w orkiestrze jest jego wcześniejsze przygotowanie muzyczne, w tym rytmiczne i melodyczne, mocno problematyczne... Przyczyną trudności jest obecna, bez mierna szkoła edukacja muzyczna. Dzieci pochodzą do orkiestry bez przygotowania, bez podstaw, takich jak znajomość nut, czy instrumentów. Prowadzący może akceptować udział dziecka w orkiestrze, jedynie na podstawie poczucia rytmu i słuchu muzycznego dziecka. Wobec powyższego pragnę wyказать w niniejszym referacie na jakie trudności napotyka prowadzący zespół, w procesie przygotowania członków orkiestry do sprawnego działania. Inny problem, na który chce zwrócić uwagę jest niewłaściwe wcześniejsze muzyczne przygotowanie dzieci, przez szkoły lub przyuczonych muzyków, wiążące się z niewłaściwymi nawykami i umiejętnościami, tzw. defekami. Dla prowadzącego przygotowanie zespołu korzystniejsza jest, praca z dziećmi bez przygotowania muzycznego tzw. surowych, aniżeli z pewnym przygotowaniem muzycznym, obarczonym defektami w zakresie rytmiki, melodi, zasad muzyki, bardzo trudno jest wyeliminować niekorzystne nawyki.

Współczesne systemy wychowania muzycznego

Problematyka edukacji artystycznej poprzez wychowanie muzyczne zjawiało się i zajmuje wiele wybitnych muzyków-pedagogów. Powstało wiele interesujących koncepcji i systemów wychowania muzycznego. Największą popularność w świecie zdobyły systemy: Emila Jaques-Dalcroze'a, Carla Orffa i Zoltana Kodaly'a oraz Jamesa Mursella i Schinichu Suzuki. Uznano je za najpełniejsze i najbardziej porządne pod względem artystycznym i pedagogicznym. Systemy te nazywano „współczesnymi”, ponieważ są one współcześnie stosowane w krajach, w których doceniono wagę tych koncepcji dla pełnego rozwoju człowieka oraz dla rozwoju kultury muzycznej¹.

Jednym z pierwszych pedagogów XX w., który dostrzegł możliwości wykorzystania wychowania muzycznego w kształceniu pozytywnych cech osobowości człowieka był Emil Jaques-Dalcroze. Ten szwajcarski muzyk i pedagog na początku swej działalności nauczał solfeżu i harmonii w konserwatorium w Genewie, następnie także w Konserwatorium Królewskim w Sztokholmie. Wkrótce jednak zaczął prowadzić własne szkoły uszkołowania w Genewie i w Hellerau. W ciągu wielu lat działalności muzyczny wypracował własny system wychowania. Na drodze stałego poszukiwania nowych metod i środków mających na celu przybliżenie muzyki do jej obodźców powstały *Kroki Jaques'a*, czyli krótkie wykonywane w takt muzyki. Z kroków tych rozwinęła się gimnastyka rytmiczna, którą później nazwana została rytmyką. Polegała ona na realizacji ruchowej formy muzycznego i innych elementów muzycznych tj. dynamiki, tempa, artykulacji i frazowania. Dalcroze pragnął wykształcić rytm muzyczny dla uaktywnienia całego organizmu, pobudzenia wyobraźni oraz poczucia radości i pewności siebie. Celem rytmyki było kształcenie uważne, skoncentrowanej postawy dziecka w oczekiwaniu na polecenie, kształcenie sygniki reakcji oraz kształcenie niezależności od siebie ruchów kończyn (ręka i nóg). Tak więc rytmyka miała na celu kształcenie intensywności i podzielności uwagi, niezawodnej reakcji na bodźce i dokładności spostrzegania, sprawnej pamięci, procesów porównywania i analizy, indywidualne wyobraźni oraz gotowości twórczych rozwiązań.

1. Z. Burowska, *Współczesne systemy wychowania muzycznego*, WSiP, Warszawa 1976, s. 4.



Rytmika miała za zadanie kształcić muzykalność: doświadczanie i uświadamianie sobie zjawisk rytmicznych, dynamicznych, agogiki, artykulacji, formy muzycznej i wyrazu, zabarwienia emocjonalnego muzyki².

Kolejnym uznanym systemem jest system Carla Orffa, kompozytora niemieckiego. W jego systemie tworzenie, odtwarzanie i słuchanie muzyki stanowi nierozłączną całość. Szczególną uwagę Orff zwraca na aktywność twórczą dziecka. Było to innowacją w dziedzinie pedagogiki muzycznej. Przyjmuje się bowiem, że odtwarzanie i słuchanie muzyki jest aktem twórczym, który dotyczyć może jedynie artystów i odpowiednio przygotowanych odbiorców muzyki. Odtwarzanie muzyki przez dzieci jest powtarzaniem gotowych wzorów, które mogą wyzwać pewne emocje. Natomiast jeżeli chodzi o słuchanie muzyki, to powszechnie uważa się, że rzadko jest ono u dzieci świadome i ma na celu przeżycie dzieła muzycznego. Mówi się raczej o wyzwoleniu własnych stanów emocjonalnych dziecka, wyzwoleniu pod wpływem muzyki. Jej odtwarzanie i słuchanie przyczynić się może do wychowania człowieka twórczego, u którego rozwijają się muzyczne zdolności i umiejętności.

Liczne doświadczenia pedagogów muzyków pozwalają przypuszczać, że istnieje związek pomiędzy wychowaniem muzycznym, a osiągnięciami w dziedzinie kształcenia pewnych cech osobowości. W przypadku systemu Orffa aktywności muzyczna mogłaby ulec przeniesieniu na inne dziedziny jego działalności. W systemie Orffa znajdują zastosowanie następujące formy wychowania muzycznego: odtwarzanie muzyki wokalne i instrumentalne, realizacja ruchowa muzyki, integracja muzyki, słowa i ruchu. Mimo odmiennego materiału nauczania i różnic, gdzie w systemie Dalcroze'a ruch i rytm są punktem wyjścia i dojścia, natomiast w Systemie Orffa rytm jest punktem wyjścia, a realizacja ruchowa muzyki punktem docelowym, zaobserwować można pozytywne oddziaływania tych zajęć na rozwój psychofizyczny dziecka.

Od systemów Dalcroze'a i Orffa odbiega nieco system Zoltana Kodály'a. Założenia tego systemu są realizowane w Węgrzech, dzięki odpowiedniej strukturze szkolnictwa muzycznego i ogólnokształcącego oraz adekwatnym metodom nauczania. Cele jego są następujące: 1. Stworzenie jednolitego systemu wychowania muzycznego, którymi objęte zostałyby wszystkie dzieci do 14 roku życia, a który jednocześnie umożliwiałby kontynuację kształcenia w różnego rodzaju szkołach muzycznych. 2. Świadome wykorzystanie w procesie dydaktycznym możliwości jakie stwarza wychowanie muzyczne w kształtowaniu osobowości. 3. Zachowanie równowagi i prawidłowych proporcji pomiędzy kształceniem muzyków zawodowych, a kształceniem odbiorców muzyki. W procesie wychowania muzycznego według Kodály'a najważniejszy jest śpiew własny dziecka, śpiew zbiorowy i słuchanie muzyki. Droga do poznania muzyki przebiega od aktywnej obserwacji muzyki żywej, do myślenia abstrakcyjnego [przyswajania wiadomości teoretycznych] i praktycznego zastosowania poznanej i opanowanej wiedzy o muzyce.

Z oceny systemów wynika, że systemy Dalcroze'a i Orffa mają charakter powszechny, a system Kodály'a charakter elitarny. Dwa pierwsze zakładają możliwość rozwijania i kształcenia wrodzonych uzdolnień muzycznych u wszystkich dzieci bez względu na rodzaj i stopień tych uzdolnień, natomiast system Kodály'a – możliwość rozwijania uzdolnień u dzieci posiadających tych słuchowosłuchowców i zdolność do dowolnych wyobrażeń muzycznych.

Na uwagę zasługuje propozycja systemu wychowania muzycznego, której twórcą jest James Russell. Główne założenia jego systemu to: programowanie wychowania muzycznego oparte na znajomości psychiki dziecka i jej rozwoju, możliwość wpływania muzyki na ten rozwój poprzez jej walory humanistyczne, możliwość prawidłowego sformułowania celów, treści, form i metod wychowania muzycznego tylko na podstawie analizy wyników badań empirycznych. System Jamesa Russella oparty jest

na szerokich podstawach naukowych, charakteryzujących się szczegółową interpretacją form i metod pracy muzycznej z dziećmi i młodzieżą, opracowaniem programów kształcenia nauczycieli i charakterystyką ich zawodowej sylwetki oraz określeniem sposobu realizacji tego programu w szkole³.

Dalacroze, Orff i w pewnym zakresie Russell zainteresowani są wszechstronnym rozwojem psychofizycznym dziecka przez muzykę oraz umuzykalnianiem. Kodály i Suzuki interesuje głównie rozwój estetyczny, traktowany jednak jako element wychowania humanistycznego. Szczególny nacisk na wychowanie patriotyczno-społeczne kładzie się w systemie Kodály'a.

Przedstawione powyżej przykłady wychowania muzycznego, które przynosiły znaczące efekty, po przeprowadzonych reformach w polskim szkolnictwie zeszyły na drugi plan, a właściwie nie są respektowane i realizowane w żadnym stopniu przez szkolnictwo powszechne. System nauczania uzależniony od prawodawstwa zepchnął edukację muzyczną na margines wprowadzając w szkolnictwie jeden przedmiot, zajęcia artystyczne. Doprowadziło to do wielkiego zamieszania, umniejszając w zależności od prowadzącego pedagoga muzykę lub plastykę. Spowodowane jest to wykształceniem nauczyciela [pedagoga] muzyka lub plastyka.

Członkowie orkiestry i ich obsada w poszczególnych sekcjach instrumentalnych

Członkami Młodzieżowej Orkiestry Dętej Kujawia w Koronowie oraz Młodzieżowej Orkiestry Dętej w Żninie są mieszkańcy tych miast oraz miejscowości położonych w rejonie gmin.

Gmina miejsko-wiejska Koronowo znajduje się w północno-zachodniej części województwa kujawsko-pomorskiego, w odległości 23 km od Bydgoszczy. Na terenie gminy jest 8 szkół podstawowych i 3 szkoły średnie. Chodzi o nich 2675 dzieci. Natomiast gmina miejsko-wiejska Żnin położona jest w południowo-zachodniej części województwa kujawsko-pomorskiego w odległości 45 km od Bydgoszczy. Do 9 szkół podstawowych [w tym 3 publicznych i 1 społecznej] oraz 4 szkół średnich uczęszcza 3478 dzieci⁴.

W skład orkiestr wchodzi uczniowie szkół podstawowych i szkół średnich znajdujących się w gminach oraz studenci uczelni wyższych będący mieszkańcami gmin. Członkami orkiestry są również mieszkańcy w wieku średnim i starszym. W składzie orkiestry z Koronowa zasiada 40 instrumentalistów, 20 instrumentalistów ma obsadę żeńską. Skład orkiestry ze Żnina jest 23-osobowym, z czego 15 instrumentalistów ma obsadę żeńską.

Kryteria doboru członków orkiestry

Jednym z podstawowych elementów kandydata do orkiestry jest dobry stan zdrowia oraz pełna sprawność fizyczna. Budowa fizyczna ma tu mniejsze znaczenie, ponieważ gra na instrumentach dętych, wbrew spotykanym opiniom wpływa korzystnie na rozwój mięśni klatki piersiowej i brzucha, jak również rozwija fizycznie. Istotnym warunkiem przyjęcia do orkiestry jest posiadanie przez kandydata słuchu muzycznego. Słuch i pamięć muzyczną kandydatów oceniam na podstawie powtarzania głosem fragmentu zagrannej melodii, zaśpiewania kilku znanych kandydatowi melodii, odróżnienia akordu drut od moll. Ocena obiektywna jest bardzo trudna, ponieważ brak lekcji muzyki w szkołach świadczy o niskim poziomie rozpiewania dzieci. Ocenie podlega także odtwarzanie podanej przeze mnie frazy rytmicznej. Rozpocynam od krótszych fragmentów, a w miarę umiejętności kandydata wydłużam je, wprowadzając bardziej skomplikowane i urozmaicone podziały rytmiczne. Biorę również pod uwagę zdenerwowanie i emocje kandydatów.

3. M. Przychodzińska-Kacizka, *Wychowanie muzyczne – idee, treści, kierunki rozwoju*. WSP, Warszawa 1989, ss. 87-92.

4. Kuratorium Oświaty w Bydgoszczy, *Liczba uczniów i liczba oddziałów po klasach w roku szkolnym 2019/2020 wg stanu na 2020.04.03*.



Bardzo często okazuje się, że kandydaci wykazujący mniejsze zdolności podczas egzaminu nadrabiają pracowitością, a w wielu przypadkach nawet prześcigają w postępach gry na instrumentach bardziej uzdolnionych uczniów.

Jak podaje w swojej książce Mieczysław Kosewsky, wiek kandydata do orkiestry to 10–11 lat, a przy wyjątkowo silnej budowie ciała od 9 lat⁵. Natomiast Aleksander Bryk podnosi wiek dla kandydatów do 14 lat, wyjątkowo dla kandydatów na instrumenty perkusyjne do lat 12⁶. Moje metody i doświadczenia w pracy z uczniami pozwoliły wypracować własne poglądy, które przedstawiam i uzasadniam. Górna granica wieku nie ma dla mnie znaczenia, jeżeli jest to osoba, która ma zamiar związać się z orkiestrą na wiele lat. Granica dolna, to osoby w wieku 6 lat. Zdając sobie sprawę z trudności jakie muszą pokonać dzieci z grą na instrumentach dętych oraz z tym, że w wieku 6 lat płuca nie są jeszcze dostatecznie ukształtowane – naukę rozpoczynamy od gry na wierzbach. Nauka podziałów rytmicznych związanych z grą na tym instrumencie znacznie ułatwi edukację w późniejszym czasie gry na instrumentach dętych, ponieważ nauka gry na wierzbu wiąże się z poznawaniem nut z podziałami rytmicznymi. Metoda ta, pozwala również na pewne zwyfikowanie osób systematycznych i pracowitych, jako pewnych kandydatów do gry na instrumentach dętych.

W przydziale osób do poszczególnych instrumentów dętych kieruję się słuchem muzycznym i budową fizyczną. Dzieciom wysokim, słyszającym bardzo dobrze i z pełnymi ustami przydzielam puźony, z ustami wąskimi – waltornie. W ruchu amatorskich puźony jak i waltornie, uważam za instrumenty najtrudniejsze do opanowania. Puźony ze względu na utrzymanie odpowiedniej wysokości dźwięków, czyli intonację przy użyciu suwaka. Waltornie z powodu transponowania o kwintę czystą z dół oraz trudności utrzymania dźwięków w małym i lekkowatym ustniku, co powoduje, że instrumentalistom grającym na waltornach trafiają się tzw. kiksy. Kolejnym dzieciom słyszającym bardzo dobrze lub dobrze, mającym średniej wielkości usta, bez względu na budowę fizyczną, przydzielam trąbki. Dbam również o to, aby sekcja ta była rozbudowana liczebnie, ponieważ instrumenty te uważam za filar siły orkiestry dętych. Podobnymi kryteriami słuchowymi kieruję się przy przydzielaniu klarnetów. Istotne jest to, że wielkość ust, a czasami nawet nieodpowiedni zgrzy, nie mają tu większego znaczenia, co stwierdzam po praktycznych doświadczeniach z instrumentalistami, przez co nie zgadzam się ze stwierdzeniem, że „gra na instrumentach dętych wymaga zdrowych i równych zębów, w przedniej części uezębienia nie może być żadnych ubytków ani zniekształceń”⁷. Dzieci rozpoczynające naukę gry na instrumentach są w wieku, w którym pewne zmiany następują w sposób naturalny. Nie zgadzam się również z tym, że „kandydaci ze średnimi wargami nadają się do nauki gry na trąbkach, rogach, altach. Wargi tzw. małe predysponują kandydata do gry na kornecie, trąbce, a wargi cienkie – na instrumentach dętych drewnianych”⁸. Przy grze na klarnetach, czy saksofonach wielkość ust nie ma żadnego znaczenia. Pamiętam natomiast o tym, że klarnety są instrumentami bardzo technicznymi, wymagającymi dużej sprawności manualnej, ponadto bardzo trudnymi do opanowania i zachowania intonacji w górnym rejestrze własnym, jak i orkiestry. Dla kandydatów nauki gry na saksofonach tenorowych i barytonowych używam podobnych kryteriów jak do puźonów, pamiętając o tym, że są to instrumenty, na które w każdej chwili mogą przejść puźonicy, ponieważ są instrumentami łatwiejszymi do opanowania czystości wydobywania dźwięków dzięki wentylom. Podobnie wygląda sytuacja z saksofonami, które są znacznie łatwiejsze do opano-

wania, przez co każdy klarnecista w niedługim czasie jest w stanie opanować grę na saksofonie. Należy o tym pamiętać, ponieważ niekiedy w trakcie nauki okazuje się, że dany instrument nie odpowiada graczemu i pozwoli to na zaproponowanie innego. Dokonać tego można tylko raz, gdyż częste zmiany zniechęcają uczącego się instrumentalistę. Chęć podnieść brzmienie orkiestry z Koronowa, a zarazem jej poziom, zrezygnowałem z saksofonów altowych wprowadzając bardzo trudne do opanowania w grze waltornie. Ponadto stwierdziłem, że flety poprzeczne doskonale mogą zastąpić klarnety, a ich niższa barwa pozwoli na pełne wtopienie się w orkiestrę jak również umożliwi w podobny sposób jak fletom podkreślenie pewnych elementów charakterystycznych dla wyupuklenia linii melodycznej, czy obiegów górnego rejestru. Uważam, że w sekcji fletów – ze względu na grę w najwyższym rejestrze, który przebiega się ponad orkiestrą – powinni zasiać instrumentalistów z przygotowaniem muzycznym co najmniej po szkole muzycznej I stopnia. Moja sugestia spowodowana jest tym, że bardzo często stylizacja dobrego brzmienia i grająca intonacyjnie orkiestrą i przebijające się nad nią jeden lub dwa niestojące flety.

Bez względu na wszystkie przedstawione przeze mnie kryteria doboru kandydatów na instrumenty, pamiętam, aby sekcje były zawsze uzupełniane młodymi uczniami, jak również pamiętam o tym, żeby bez względu na stopień trudności opanowania gry, w każdej sekcji był jeden bardzo zdolny instrumentalista, który poprowadzi w należyty sposób sekcję i będzie dla niej podpora.

Biorąc pod uwagę zasady gry na poszczególnych instrumentach muszę mieć na względzie wszystkie zalecenia metodyczne, które zostały opracowane przez osoby kompetentne w tym zakresie i zaprezentowane w odpowiednich publikacjach. Są to: „Popularna szkoła na klarnet”⁹, „Szkoła gry na klarnet”¹⁰, „Szkoła na klarnet”¹¹, „Szkoła na saksofon”¹², „Szkoła na róg”¹³, „Szkoła na trąbkę (kornet lub saksofon tenorowy)”¹⁴, „Nowa szkoła na puźon”¹⁵, „Mała szkoła na tubę”¹⁶, „Nowa metoda gry na małym bębnie”¹⁷. Publikacje te, w postaci szkół na instrumentach, zostały zalecone do użytku szkół muzycznych I i II stopnia piśmem Ministra Kultury i Sztuki stosunkowo dawno, bo w latach 1961–1963, bez jakiegokolwiek aktualizacji i poprawek do dnia dzisiejszego. Proszę pamiętać, że nie oznacza to, że metody wypracowane przez specjalistów nauki gry na instrumentach dętych są złe. Uważam, że są bardzo dobre, jednakże trzeba pamiętać, że kierowane były do uczniów szkół muzycznych, mając na uwadze dobre instrumentarium w danej epoce. W ruchu amatorskim nieliczne orkiestry mogą pozwolić sobie w stu procentach na instrumenty profesjonalne, co ma niebagatelne znaczenie w trakcie nauki na instrumentach dętych młodych adeptów sztuki orkiestrowej. Zgodnie z rozwojem metod nauczania gry na instrumentach wynikających z osobistych doświadczeń, tylko częściowo korzystam z wyżej wymienionych publikacji. Natomiast osobiste doświadczenia w nauczaniu, jakie zdobyłem dzięki praktyce pozwalają na dokonywanie pewnych modyfikacji w zakresie zasad nauczania gry na instrumentach.

9. L. Lic, *Popularna szkoła na klarnet*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa 1960.

10. J. Kratochvil, *Szkola gry na klarnet*. Editio Supraphon, Praga 1983.

11. T. Hejda, *Szkola na klarnet*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Drukarnia Narodowa, Kraków 1980.

12. T. Hejda, *Szkola na saksofon*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Drukarnia Narodowa, Kraków 1979.

13. L. Geisler, *Szkola na róg*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Drukarnia Narodowa, Kraków 1985.

14. L. Lutak, *Szkola na trąbkę (kornet lub saksofon tenorowy)*. Drukarnia Narodowa, Kraków 1980.

15. F. Kwiatkowski, *Nowa szkoła na puźon*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Drukarnia Narodowa, Kraków 1988.

16. J. Pniak, *Mała szkoła na tubę*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Drukarnia Narodowa, Kraków 1987.

17. R. Kosmala, *Nowa metoda gry na małym bębnie*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Drukarnia Narodowa, Kraków 1968.

5. M. Kosewsky, *O prowadzeniu orkiestry dętej*. Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1986, s. 30.

6. A. Bryk, *Kapelmistrz i orkiestra*. Centralna Poradnia Amatorskiego Ruchu Artystycznego, Warszawa 1969, s. 18.

7. A. Bryk, *Kapelmistrz*... s. 18.

8. M. Kosewsky, *O prowadzeniu orkiestry*... s. 30.





Przykładowo autor „Szkół na saksofon”, już w początkowych ćwiczeniach wprowadza dźwięki rejestru dolnego, które są trudne do wydobywania. W pracy z początkującymi uczniami, korzystam z rejestru średniego pomimo użycia klapy oktawowej. Z doświadczenia wynika, że uczyć się instrumentalistów łatwiej poradzą sobie z użyciem klapy oktawowej, niż z grą w rejestrze dolnym. Podając jeszcze jeden przykład, gdzie sytuacja jest odwrotna: autor „Szkół na róg” w ćwiczeniach początkowych wprowadza dźwięk c² [w pisowni], który dla początkującego waltornisty jest bardzo trudny do wydobywania. Chcąc ostrzec uczącego się instrumentalistę nabrania złych manier wydobywania górnych dźwięków, jak i związanych z tym kombinacji niezgodnych z zadaniem na tym instrumencie, wprowadzam dla waltornistów szereg ćwiczeń ograniczających się do dźwięku początkowo g¹, co pozwoli grającemu na pewne operowanie dźwiękiem i wzmocni ustawione zadanie na tym instrumencie. Patrząc obiektywnie jako praktyk korzystający z powyższych szkół, mam na uwadze swoje doświadczenie jako pedagoga wychowujący i kształcący instrumentalistów na potrzeby orkiestry i aby zapobiec wielu błędom w nauce gry na poszczególnych instrumentach wprowadzam zmiany, które ułatwiają – moim zdaniem – naukę gry na instrumentach dętych.

Praca dyrygenta nad realizacją utworów na przykładzie tańców narodowych

Istotnym elementem w prowadzeniu orkiestry dętej i uzyskaniu właściwych efektów brzmieniowych jest intonacja. Intonacja orkiestry stanowi podstawę współbrzmienia poszczególnych sekcji instrumentalnych, co w konsekwencji wpływa na jakość akordów.

Każdą próbę orkiestry rozpoczynam od ćwiczeń oddechowych. Pierwsze są spinająco-rozluźniające, kolejne dotyczą stricte oddechu, a następnie przechodzę do nastrojenia instrumentów. Klarne ty, saksofony, waltornie, trąbki, sakshorny stroje na dźwięku brzmącym o¹ lub a². Puzony i tuby stroje na dźwięku b lub b¹. Strojenie waltorn i tub odbywa się bez użycia wentyli, a w przypadku puzonu, na I pozycji, bez użycia suwaka, ponieważ użycie w tych instrumentach w trakcie strojenia wentyli lub suwaka w puzonie umożliwi grającemu dostrojenie żądanego dźwięku biorąc za podstawę własny słuch. Następnie przystępuję do rozebrania orkiestry. Podam kilka przykładów ćwiczeń intonacyjnych, które wykonywane są na każdej próbie orkiestry. Zmieniają się tylko tonacje w zależności od utworu, czy utworów jakie będzie grać orkiestra w dalszej części próby. Ćwiczenia poprawiające intonację orkiestry pokazuje na przykładzie tonacji brzmiejącej Es-dur i pochodnej c-moll z jej odmianami, w której jest napisany Krakowiak Tomasza Kiesewettera. Wszystkie ćwiczenia rozgrywane orkiestrą są wykonywane w unisonie dla całego zespołu. Ćwiczenia w grze unisono pozwalają usunąć wszystkie nieczystości, jak również doprowadzić do jednolitej barwy i wyrównanego brzmienia, bez wybijania się pojedynczych instrumentów.

Rozpoczynam z orkiestrą od całych nut – przykład 1. Następnie przechodzę do półnut, które wykonuje orkiestra w artykulacji po dwie legato – przykład 2. Chciałbym zaznaczyć, że sposoby rozebrania orkiestry mają bardzo duże znaczenie. Wykonywanie artykulacji staccato jest znacznie trudniejsze dla instrumentów dętych drewnianych, natomiast legato, dla instrumentów dętych blaszanych.

Przykład 1. Ćwiczenie intonacyjne i w rozebraniu orkiestry w tonacji Es-dur

Przykład 2. Ćwiczenie intonacyjne i w rozebraniu orkiestry półnutami w tonacji Es-dur

Kolejne ćwiczenia rozgrywane – wzorując się na przykładzie 1 i 2 – to ćwierćnuty, ósemki, tróje- ósemkowe, szesnastki i trójdźwięk wykonany półnutami staccato oraz po dwie półnuty w artykulacji legato – przykład 3.





Przykład 3. Ćwiczenie intonacyjne i na rozegranie orkiestry, trójdźwięk w tonacji *Es-dur*

Po wykonaniu ćwiczeń intonacyjnych w tonacji *Es-dur*, przystępuję do ćwiczeń w tonacji pochodnej, czyli *c-moll*. Ćwiczenia przedstawiam na przykładach 4 i 5, pomijając tonację *c-moll* melodyczną i trójdźwięk w tej tonacji. Ponieważ sposób wykonywania ćwiczeń jest analogiczny dla wszystkich odmian tonacji *c-moll*, w tonacjach mollowych w podziałach rytmicznych ograniczam się do wartości całych nut i półnut. Jest to działanie zamierzone, mające na celu dokładne wstuchanie się instrumentalistów w wykonywane dźwięki oraz kontrolowanie przechodzenia z dźwięku na dźwięk, eliminując w jednym i drugim przypadku nieczystości.

Przykład 4. Ćwiczenia intonacyjne i na rozegranie orkiestry w tonacji *c-moll* naturalnej

Przykład 5. Ćwiczenia intonacyjne i na rozegranie orkiestry w tonacji *c-moll* harmoniczej

Po wykonaniu przez orkiestrę wcześniej zaprezentowanych i omówionych ćwiczeń, przechodzę do wprawek z wykorzystaniem charakterystycznych podziałów rytmicznych w poszczególnych tańcach, z którymi przyjdzie zmierzyć się orkiestrze. Poniżej podaje po jednym przykładzie tańca z uwzględnieniem tonacji początkowej każdego z utworów. *Suita nr 1 Tańce polskie* Tomasza Kiesewettera: *Krakowiak* – przykład 6, *Kujawiak* – przykład 7, *Mazur* – przykład 8, *Polonez* – przykład 9, *Juliana Kwiatkowskiego: Berek-Oberok* – przykład 10.

Przykład 6. Ćwiczenia z wykorzystaniem charakterystycznego rytmu z *Krakowiaka* z *Suity nr 1 Tańce polskie* T. Kiesewettera





Przykład 7. Ćwiczenia z wykorzystaniem charakterystycznego rytmu z Kujawiaka z Suty nr 1 Tańce polskie T. Kiesewettera

Przykład 8. Ćwiczenia z wykorzystaniem charakterystycznego rytmu z Mazura z Suty nr 1 Tańce polskie T. Kiesewettera

Przykład 9. Ćwiczenia z wykorzystaniem charakterystycznego rytmu Poloneza z Suty nr 1 Tańce polskie T. Kiesewettera

Przykład 10. Ćwiczenia z wykorzystaniem charakterystycznego rytmu z tańca Berek-Oberok J. Kwiatkowskiego

Praca z orkiestrami w oparciu o powyższe ćwiczenia oraz systematyczność ich realizacji rozwiązuje większość problemów związanych z zachowaniem odpowiedniej intonacji. Problemy intonacyjne wynikające w trakcie pracy nad utworami realizowane są na bieżąco przy pomocy przedstawionych ćwiczeń, będących swoistym kluczem do utrzymania odpowiedniego brzmienia orkiestry.





Zakończenie

Wśród wielu różnorodnych zespołów instrumentalnych szczególnie miejsce i specyficzną rolę odgrywa orkiestra dęta. Ich brzmienie wynika z charakterystycznej obsady instrumentalnej. Biorąc pod uwagę siłę brzmienia orkiestr dętych, wykorzystywane są one w wojsku, w straży pożarnej, ośrodkach kultury, zakładach pracy i niektórych szkołach. Podnoszą rangę uroczystości, głównie odbywających się na wolnym powietrzu.

Orkiestry strażackie działające przy remizach strażackich w poszczególnych miastach lub gminach stanowią oprawę muzyczną wielu uroczystości lokalnych i państwowych. Niejednokrotnie zastępują orkiestry wojskowe. Biorą również udział w festiwalach, przeglądach, konkursach, paradach organizowanych na szczeblu powiatu, rejonu, województwa oraz występach ogólnopolskich i zagranicznych.

Istotnym zagadnieniem dotyczącym przyjęcia do orkiestry dętej jest przygotowanie muzyczne, z którym to występują poważne trudności wynikające ze szkolnej edukacji muzycznej dzieci. W związku z tym na prowadzących orkiestrę spoczywa bardzo duża odpowiedzialność. Kapelmistrzowie orkiestr muszą pamiętać, że systematyczna praca od podstaw jest dużym wyzwaniem i stanowi podstawę edukacji artystycznej – sztuki dla dzieci i młodzieży w orkiestrach dętych. Należy mieć też na uwadze, że jakiegokolwiek błędy warsztatowe w nauce gry na instrumentach dętych i perkusyjnych oraz brak profesjonalnego prowadzeniu orkiestry, mogą mieć nieodwracalne skutki.

prof. UAM dr hab. Mirosław Kordowski

Bibliografia

- Burowska Z., *Współczesne systemy wychowania muzycznego*. WSIP, Warszawa 1976.
- Bryk A., *Kapelmistrz i orkiestra*. Centralna Poradnia Amatorskiego Ruchu Artystycznego, Warszawa 1969.
- Geisler L., *Szkoła na róg*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Drukarnia Narodowa, Kraków 1985.
- Hejda T., *Szkoła na klarnet*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Drukarnia Narodowa, Kraków 1980.
- Hejda T., *Szkoła na saksofon*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Drukarnia Narodowa, Kraków 1979.
- Kosowski M., *O prowadzeniu orkiestry dętej*. Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1986.
- Kosmala R., *Nowa metoda gry na matym bębnie*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Drukarnia Narodowa, Kraków 1968.
- Kratochvil J., *Szkoła gry na klarnet*. Editio Supraphon, Praga 1983.
- Kwiatkowski F., *Nowa szkoła na puzon*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Drukarnia Narodowa, Kraków 1988.
- Lic L., *Popularna szkoła na klarnet*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa 1960.
- Lutak L., *Szkoła na trąbkę [kornet lub sakshorn tenorowy]*. Drukarnia Narodowa, Kraków 1980.
- Pniak J., *Mała szkoła na tubę*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Drukarnia Narodowa, Kraków 1987.
- Przychodzińska-Kaciczak M., *Muzyka i wychowanie*. Nasza Księgarnia, Warszawa 1989.
- Przychodzińska-Kaciczak M., *Wychowanie muzyczne – idee, treści, kierunki rozwoju*. WSIP, Warszawa 1989.
- Kuratorium Oświaty w Bydgoszczy, *Liczba uczniów i liczba oddziałów po klasach w roku szkolnym 2019/2020 wg stanu na 2020.04.03*.





JAK PROWADZIĆ ORKIESTRĘ DĘTĄ

Wojciech Ziwniak
Absolwent Akademii Muzycznej w Katowicach na Wydziale Jazzu i Muzyki Rozrywkowej w klasie saksofonu, w asen: dyrygent kompozytor, pianista. Prowadzi Orkiestrę Beethoven w Gminie Bochnia, 40 km na południe od Krakowa. Wszystkie rzeczy, które tu napiszę będą oparte na moim doświadczeniu, więc jeśli z czymś się nie zgadzacie lub macie jakieś inne zdanie chętnie go wysłucham i się czegoś nowego nauczę. Mam fejsbuka, jak coś to zapraszam do kontaktu.

Rozrykowi w klasie saksofonu, w asen: dyrygent kompozytor, pianista. Prowadzi Orkiestrę Beethoven w Gminie Bochnia, 40 km na południe od Krakowa. Wszystkie rzeczy, które tu napiszę będą oparte na moim doświadczeniu, więc jeśli z czymś się nie zgadzacie lub macie jakieś inne zdanie chętnie go wysłucham i się czegoś nowego nauczę. Mam fejsbuka, jak coś to zapraszam do kontaktu.

Graniczny. Występowa na wielu festiwalach m.in.: Debussy Opole 2008 z zespołem Alkine. Złota Tarka w Iławie gdzie zdobył pierwszą nagrodę z kwartetem saksofonowym Saxopia Jar Bacta. Jas na Niem. Integreja koncertami kompozytorów Jar-Ber. Złoty wrocław w wielu produkcjach koncertów i orkiestrach. W tym czasie napisał przez Wojciecha Ziwniak. To są ansamblowe i z muzyką Orkiestry Beethoven. 100-lecie Niepodległości. To są ansamblowe i z muzyką Orkiestry Beethoven. 100-lecie Niepodległości. To są ansamblowe i z muzyką Orkiestry Beethoven. 100-lecie Niepodległości.

NOWOCZESNE TECHNOLOGIE W PRACY Z ORKIESTRĄ

Intrada

Nazywam się Wojciech Ziwniak z wykształcenia jestem saksofonistą, z zamiłowania czy tam życiowego urzędnika losu, dyrygentem, aranżerem, pianistą. Prowadzę orkiestrę czasem bardziej, czasem mniej dętą we wsi Beethoven w Gminie Bochnia, 40 km na południe od Krakowa. Wszystkie rzeczy, które tu napiszę będą oparte na moim doświadczeniu, więc jeśli z czymś się nie zgadzacie lub macie jakieś inne zdanie chętnie go wysłucham i się czegoś nowego nauczę. Mam fejsbuka, jak coś to zapraszam do kontaktu.

Metronom w kontekście indywidualnego ćwiczenia

O użyteczności i przydatności metronomu niby każdy wie i wie, że taka „rzecz” istnieje. Kiedy nie było aplikacji na telefon używano z elektronikami metronomami, a jeszcze wcześniej nakręcanymi – z wahadełkiem. Wszyscy słyszeliśmy od swoich nauczycieli, „nie przyspieszaj nie zwalnij, graj równo, ćwicz z metronomem”. Różny był skutek tych ćwiczeń, pewnie każdy, kto gra na instrumencie o tym wie. Czasem coś „odpaliło”, czasem nie. Niemniej jednak sam fakt grania z metronomem jest ogromnie istotny. Ów przyrząd porządkuje nam w czasie wszystkie nuty i weryfikuje nasze, ludzkie poczucie rytmu. Oczywiście każdy ma je nieco inne, a w orkiestrze musimy mieć względnie takie samo, kształtowane przez dyrygenta, lub kapelmistrza (choć słowa te mają zgoła odmienne znaczenie, ale podobno w dobrym tonie jest nie pisać o tej subtelnej różnicy, więc nie napiszę).

Dyrygent „rodzaje ciasteczka orkiestry, samemu ich nie jedząc”, tak, że emocje, ekspresja wytyka od orkiestry a on tym wszystkim steruje. Muzyka to sztuka która przebiega w czasie, nie ma dwóch takich samych wykonań, chociażby z tego względu, że dana chwila jest tylko raz – ten fakt narzuca pewnego rodzaju schemat myślowy. Każda chwila jest inna i w zależności od okoliczności, nastroju dyrygent może tak poprowadzić utwór, że we środę zabrzmi on zupełnie inaczej niż brzmiał w wtorek – to jest muzyka. Jeżeli orkiestra jest wyuczona pewnych schematów – tu forte tu piano, to tak naprawdę odrywa playback. Żeby może nie popadać w załamanie powiem, że taka sytuacja bardziej dotyczy muzyki poważnej niż rozrywkowej, gdzie raczej chodzi o inne zaadresowania typu właśnie rytmika, frazowanie, groove. Nie zmienia to faktu, że nawet piosenka „Mydło fa” w aranżacji na orkiestrę może mieć zupełnie inne oblicza w zależności od tego jak dyrygent poprowadzi orkiestrę.

Trochę odeszliśmy od tematu metronomu. Jak z tym ćwiczeniem z metronomem było u Ciebie czytającego tę publikację? Czy nie było tak, że grałeś „szesnastkową” etudę myśląc o tym czy schabowy dziś będzie z kury, czy z kur wielu, czy może wieprzowy? Palce ruszają się, trzy godziny poświęcimy, zrobione, teraz zasłużony schabowy. Dobra, a teraz spróbuj zrobić to jeszcze raz. Amerykanie twierdzą, że tyle czasu ile poświęcamy na ćwiczenie tyle samo powinniśmy myśleć o ćwiczeniu na instrumencie. Zwróćcie uwagę, że niektórzy spośród wybitnych muzyków, cały czas są w swoim świecie i non stop myślą o muzyce, co czasem sprawia, że nie ogarniają codziennych spraw. Też nie chodzi o to, żeby popadać w skrajności, ale starać się podejść do tego co się robi w sposób przemysłowy i w dużym skupieniu. Im więcej o czymś pomyślisz, im mocniej będziemy skupieni, tym efekt będzie zdecydowanie lepszy. I powoli dochodzimy do spraw metronomu.

Jak ćwiczyć z metronomem indywidualnie?

Tak naprawdę rozwiązań jest mnóstwo. Najlepiej wolno, spróbuj sobie zagrać gamę C-dur, z metronomem w tempie 40, nagraj na telefon i odsłuchaj. Może to już coś da do myślenia. A teraz spróbuj zagrać ją jeszcze raz tylko skup się maksymalnie na tym, aby początek dźwięku był równo



z metronomem, nie myśl o intonacji, o łatwym brzmieniu i innych bzdziarach. Kiedy ćwiczysz daną rzecz skupiaj się tylko na niej. Kiedy będziesz ćwiczyć intonację wówczas będziesz myślał tylko o intonacji. A teraz skup się tylko na tym, aby każda nuta była idealnie z metronomem. I znowu nagraj. Jak poszło? Ćwicz maksymalnie skoncentrowany, myślac tylko o jednym – o równym graniu. Jeśli poćwiczysz bardzo skoncentrowany powinien być zmęczony po półgodzinnym graniu, jak po całym dniu pracy fizycznej – wtedy jest sukces. Oczywiście, nauka koncentracji to też jest proces, nad którym trzeba pracować.

Zwiększanie tempa, zmniejszanie tempa.

Kiedyś mój kolega perkusista zdradził mi ciekawe ćwiczenie, które przez długi czas stosowałem. Mianowicie: bierzemy sobie np. wszystkie gamy dury (12) i zaczynamy ćwiczyć w tempie 100, następnie 98 i 102, później 96 i 104. Radzę sobie zapisać na kartce tempa obok siebie, aby nie musieć o nich myśleć – o ile mam dodać lub odjąć, po to aby się skupić na metronomie. Jak zauważyliśmy tempa się rozchodzą coraz bardziej – zwalniamy i przyspieszają, a my gramy to samo cały czas – rewelacyjne ćwiczenie. Przecież często zdarza się tak, że tę samą rzecz próbujemy w różnych tempach, z różnych przyczyn, czy to ćwiczebnymi lub wykonawczych.

Metronom w orkiestrze

Gamy, jak ćwiczyć gamy, aby coś po nich zostało?

Zwykle jest tak, że gramy gamę w górę i w dół, czasem jakieś wprawki typu tercje, jak trzeba zagrać kwarty, kwinty to już w ogóle bez sensu. A właśnie nie, spróbujcie sobie zagrać np. kwinty w gamach durych – wszystkich [12] i jeśli będziecie zmęczyć po takim ćwiczeniu to znaczy, że to było najlepsze ćwiczenie gam jakie do tej pory zrobiliście.

Sposobów na ćwiczenie gam jest tyle, ile tylko nasza wyobraźnia jest w stanie pomieścić, weźmy sobie „państwową” gamę C-dur. Będę operował tonacją „brzmiającą”. Kiedy będziecie ćwiczyć, oczywiście dyrygent musi powiedzieć jaką gamę będzie miała waltorna F, jeśli klarnet basowy ma G-dur. Muzycy również powinni mieć świadomość, że ich instrumenty transponują oraz w jaki sposób, dyrygent powinien tego uczyć swoich podopiecznych.

Powiedzmy, że ćwiczymy gamę unisono, samo zagranie w górę i w dół już sprawia, że pracujemy w orkiestrze nad ujednoliceniem brzmienia. Możemy również stosować różne rodzaje dynamiki podczas grania gamy, aby jeszcze lepiej usłyszeć brzmienie. Można raz próbować grać maksymalnie pianissimo possibile a później fortissimo.

Poniżej przykład „ogrywania gamy” cyferki na początku każdego obrotu oznaczają stopnie gamy – wiem, że powinny być rzymskie, ale zacięły mi się rzymskie cyfry na klawiaturze komputera.

Spójrzmy uważnie na pierwsze cztery dźwięki tego „paternu” mamy: cedc, czyli gamy tercje w górę, sekundę w dół i sekundę w dół – proste. Teraz uczymy się paternu na pamięć i od drugiego stopnia gramy już z głową. Analogicznie robimy grając gamę w dół, łatwiej? No jasne, że łatwiej. A spróbujcie teraz to zagrać w tonacji np. Db-dur już trochę trudniej. Cała zabawa polega na tym, aby grać we wszystkich tonacjach. Wiem, wiem, że orkiestry detę nie lubią krzyżyków i dobrze brzmią w be-molowych tonacjach, ale może się okazać kiedyś, że orkiestra będzie musiała zaakompaniować wokaliście – bądź soliście, który ma trudne partie – możliwe tylko do wykonania w np. w tonacji H-dur Dlatego ważne jest, aby poznawać wszystkie tonacje, poza tym H-dur naprawdę jest dobrą tonacją na orkiestrę pod warunkiem, że utwór jest dobrze napisany.



Czy ćwiczyliście kiedykolwiek z orkiestrą gamy mollowe? Bb-dur brzmiąca gamy ostro, wszyscy przez jedną oktawę i jest super, a gdyby próbować gam mollowych, triad w gamach, oraz różnych kombinacji. Spróbujcie zagrać gamę c-moll harmoniczną używając powyższego przykładu, a wyglądać ona będzie tak [bemol obowiązuje przez cały takt]:



Kolejnym ciekawym ćwiczeniem dla orkiestry może być praktyka stosowana przez muzyków jazzowych. Jak wiadomo jazz oparty jest na synkopacji, na swingu. A propos swingu mam mocno kontrowersyjne zdanie na temat jego wykonywania przez orkiestrę detę. Zastanawiam się, czy to napisać – a co mi tam – napiszę. Nie styśleam w Polsce orkiestry detę, która dobrze gra swing – nie mówię o big-bandach, tylko o orkiestrach. Jeśli takiasz proszę napiszcie mi. Samo pojęcie „swing” jest w pełnym sensie abstrakcją, bo jak nauczyć pewnego rodzaju frazowania stylistyki młodego muzyka z orkiestry, który skończył powiedzmy pierwszy stopień szkoły muzycznej i jedynie co mu się kojarzy ze swingiem to nie jest to co powinno się z nim kojarzyć. O ile stylistyka orkiestrowa – orkiestr detęch oparta na marszach, utworach poważnych – jest zwykle zachowana w typowej konwencji, gdzie gramy równe ósemki, których uczymy się w szkole muzycznej i w zasadzie nie ma większej filozofii z ich odtwarzaniem, to swing jest zupełnie innym sposobem grania, a przede wszystkim myślenia o graniu i „stety” niestety, aby orkiestra dobrze grała ten rodzaj muzyki każdy z muzyków musi poznać jej trochę [Parker, Coltrane, Davis] i grać z nagraniami swingowymi, jazzowymi, aby zatapać to specyficzne poczucie frazy. Oczywiście to wymaga dużo pracy, a w realiach amatorskich orkiestr detę ta sytuacja może być nieco trudna. Dlatego już samo próbowanie grania swingu jest świetną rzeczą, ale żeby utwory swingowe zabrzmiały rasowo, tak jak brzmią orkiestrowe np. Johna de Meja to trzeba dużo pracy.

Chcąc nie chcąc znowu odszedłem od tematu. Robimy takie ćwiczenie: Naliczamy jeden takt, powiedzmy w tempie 110 i każemy muzykom z orkiestry, aby w myślach liczyli takty i np. 24 klasnęli na „1”, a w 34 na „4”. Opcji jest tyle jaka jest wyobraźnia dyrygenta, czyli nieskończenie wiele.



W ogóle klaskanie jest super, technika wyklaskiwania trudnych rytmów jest super, co pewnie wszyscy robią. Ciekawym sposobem jest onomatopeizacja – [sam sobie to słowo wymyśliłem] trudnych schematów, czyli np. ósemka z kropką szesnastką – śpiewamy – „dibap”, w ogóle tak jak by znowu zahaczamy o muzykę jazzową, ponieważ mnóstwo współczesnej artykulacji pochodzi właśnie z bigbandów. Nawet jeśli gramy piosenki w stylistyce „pop” to artykulacja tzw. „rozrywkowa i tak pochodzi ze stylistyki swingowej, więc koło się zamyka. Aczkolwiek ten „feeling” nazwijmy go „popowy” jest łatwiejszy do nauczenia niż „swingowy”. Trudno jest pisać o pewnych rzeczach i dywagować na papierze, bo tak naprawdę pewnych rzeczy papier nie przekaże. Sama muzyka jest przecież niejako abstrakcją, bo każdy człowiek gra inaczej śpiewa inaczej ten sam materiał nutowy.

Poniżej onomatopeiczne przykłady artykulacji swingowej, oczywiście to tylko niektóre sposoby artykulacji, ale obrazują sposób grania. Tójkątny dach nad nutą oznacza jej maksymalne skrócenie.



W 2012 dr Andrzej Zubek, wykładowca Akademii Muzycznej w Katowicach, wieloletni bead leader wielu bigbandów, żywa legenda polskiej muzyki rozrywkowej wydał książkę „Ogólne zasady aranżacji Big-bandowej”, która dokładnie opisuje sposoby artykulacji jazzowej, popowej – zachęcam do lektury.

Jak już wcześniej wspominałem, metronom porządkuje nam wszystkie wartości rytmiczne, ale także nasze poczucie czasu. Świetną praktyką jest ustawianie metronomu [w wolnym tempie], na jednym dźwięku gramy cały takt szesnastek, za pierwszym razem akcentujemy pierwszą w grupie,



za drugim razem drugą



za trzecim trzecią, za czwartym czwartą.

Sprawdzonej praktyką jest ustawienie metronomu w wolnym tempie, tak aby grał szesnastkami, wówczas przestrzeń między ćwierćnutami jest zagospodarowana metronomem – szesnastkami. Aby jeszcze doskonale poczuć tzw. timing należy zrobić np. takie ćwiczenie:

W pierwszej grupie gramy tylko pierwszą szesnastkę, a w drugiej np. czwartą.



Opcji znowu jest wiele, bo możemy np. w pierwszej grupie szesnastkowej akcentować np. drugą a w drugiej grupie powiedzmy pierwszą. Rewelacyjne ćwiczenie dla całej orkiestry unisono, oraz do indywidualnego użytku.



Metronom cały czas stuka, oczywiście kombinacji jest mnóstwo.

Spróbujcie i zobaczcie, jaka fajna zabawa przy tym jest. Oczywiście cały czas mamy nad sobą naszego cenzora – metronom.

Tak jak wcześniej wspominałem rozwiązań jest wiele i tylko od wyobraźni dyrygenta oraz muzyków zależy, które i w jaki sposób zastosują, a każde z pewnością będzie dobre.





Granice z metronomem podczas występów i prób

Pewnie zdania na ten temat będą podzielone. Zwykle jest tak, że tempa podczas występów są nieco szybsze niż na próbach, bo dochodzi adrenalina, emocje. Wówczas, w danej chwili „czynnik ludzki” jakby generuje muzykę. Jeśli natomiast cała orkiestra gra z metronomem mamy gwarancję, że utwór będzie wykonany w tempie, w jakim przewidział kompozytor lub dyrygent. O sposobie użycia metronomu przez całą orkiestrę napiszę później, teraz chciałbym rozgraniczyć sytuacje, w których metronom pomoże, a w których niekoniecznie.

W momencie, kiedy orkiestra wykonuje muzykę poważną, tj. transkrypcję wielkich dzieł na orkiestrę, lub utworów pisanych na orkiestrę dętą, w konwencji nazwijmy to klasycznej, wówczas metronom może nieco przeszkodzić w kształtowaniu dzieła na żywo, podczas występów. Dyrygent kreuje muzykę i może dziś drugi fragment utworu zagrać nieco szybciej, z inną ekspresją, dynamiką, po prostu inaczej. Wtedy metronom przeszkadzałby, chociaż są też utwory w konwencji klasycznej, grane z metronem. Poza tym w dzisiejszych czasach granica między muzyką poważną a rozrywkową bardzo się zaciera.

Wróćmy do wspomnianego metronomu. Jak to zrobić żeby orkiestra grała równo i wszyscy słyszeli metronom. Oczywiście powinno być tak, że tym metronomem jest dyrygent i każdy tak czta z jego rąk, że gra równo. Wiemy jak to teoria, etoria, a życie życiem. Jest kilka rozwiązań, można kazać grać z metronem perkusie co już jest świetnym zabiegami, tylko wówczas dyrygent nie słyszy metronomu. Więc trzeba by rozdzielić sygnał poprzez kartę muzyczną lub rozdzielkę słuchawkową.

Można na sali postawić głośnik i puścić metronom, aby każdy go słyszał i grał z nim – najgorzej będą mieć ci, którzy siedzą najbliższej kolumny, bo musi być dość głośno, ale czego się nie robi, żeby lepiej grać. Oprócz samych utworów należy ćwiczyć gamy z metronem. Ważne jest, aby ćwiczyć szczególnie te fragmenty, które orkiestra zazwyczaj przyspiesza, np. jakieś szybkie, figuracyjne elementy na fletach i klarnetach – muzycy często nie wiedzą, że przyspieszają dopiero po usłyszeniu metronomu okazuje się, że jednak tak. Niech każdy zagra z metronomem swoją partię osobno. Można naagrać – nawet na telefon i posłuchać z całą orkiestrą, wówczas grający się uczy i cała orkiestra się uczy. Nie ma lepszej szkoły niż nagrywanie. Zresztą o nim jeszcze napiszę.

Idealem byłoby, aby każdy muzyk miał metronom, którym będzie dyrygent, ale to dużo kabli, splitterów (potrzebnych rozdzielaczy sygnału), komplikacja, aczkolwiek telewizyjne orkiestry tak grają – pewnie dlatego zawsze jest tak równo.

Nagrywanie Orkiestry

Telefon

Najprostszym sposobem nagrania orkiestry jest nagranie na telefon. Jest on bardzo skuteczny, aby wychwytać różne nuanse. Wystarczy nagrać pewien fragment i odsłuchać – często muzycy są zaskoczeni, jak grali, często też nie lubią siebie słuchać. Zresztą chyba nikt nie lubi słuchać swoich nagrań, nawet wielcy muzycy nie raz potrzebowali trochę czasu i dystansu, aby zacząć siebie odsłuchiwać.

Najlepiej nagrywać na dyktafon, dlaczego? Ponieważ nie ma obrazu, nie rozprasza nas obraz słuchamy tylko muzyki, a przecież ona nas naprawdę interesuje, a nie jak to wyglądamy. Zatem nagrania telefoniczne są cool.

Nagrania amatorskie w sali prób

Można też nagrać orkiestrę jednym mikrofonem pojemnościowym, o ile akustyka sali na to pozwala; trzeba mieć mikrofon, kartę muzyczną i komputer. Jakość będzie zdecydowanie lepsza niż z telefonu. Kiedyś bigbandy np. Glenna Millera, tak właśnie nagrywały one micy, co więcej ten sposób nagrań wraca teraz do łask. W ogóle wszystko co retro, vintage wraca, więc taka technologia przy sprzyjających warunkach może się okazać naprawdę dobrym sposobem na nagranie orkiestry.

Nagranie w profesjonalnym studio

- na tzw. „setkę” – cała orkiestra siada w jednym pomieszczeniu, każdy dostaje mikrofon dla siebie, i nagrywamy, zaletą takiego sposobu jest ulotność chwili, tak, ponieważ może się okazać, że np. tak-ke 3 [take – potoczna nazwa jednej rejestracji utworu] był trzy razy lepszy niż take 1, możemy na żywo generować i tworzyć muzykę, co przecież jest jej istotą. Później słuchacz powie: „wow, ale tu zabrzmiło”. W tego rodzaju nagraniach mamy niewielką możliwość korekty, poprawek swoich partii, ale za to duch zespołu jest większy.
- nagrania każdego z muzyków osobno. Jest to sposób trudniejszy chociażby i z tego względu, że każdy z muzyków musi znać swoją partię perfekcyjnie, co więcej samemu ją zagrać, a często jest tak, że w orkiestrze muzyk gra odważnie a kiedy musi zagrać sam – już niekoniecznie. Jest to świetna i czasochłonna lekcja dla każdego z muzyków, gdyż może się posłuchać i zobaczyć w studiu, jak stroi, jak równo gra. Podczas takich nagrań wkrada się pewnego rodzaju sterylność i można nie uchwycić ducha zespołu – to duży minus. Plussem jest, że można poprawiać ślady i w znaczący sposób w nie ingerować. Natomiast nie da się nie umieć swojej partii i ją nagrać.

Nagranie koncertu

- telefon – dzisiejsze telefony coraz lepiej nagrywają dźwięki, szczególnie pewne marki przedstawiają nagryziona rajski owo, jeśli koncert jest dobrze zrealizowany to nagranie może być też dobre, coraz więcej zespołów i orkiestr wrzuca takie nagrania do sieci.
- kamera – dźwięk z kamery, o ile obraz może być lepszy niż z telefonu, to dźwięk niekoniecznie, wszystko tak naprawdę zależy od jakości sprzętu.
- kamera – dźwięk „ze stołu” – jeśli koncert jest dobrze zrealizowany i publiczność wszystko słyszy dobrze – jakość dźwięku powinna być ok. Niestety tak nie jest. Jak sami wiecie instrumenty dęte generują dźwięk o różnej głośności. Czasem jest tak, że trzeba np. bardziej nagłośnić flety i klarnety, niż trąbki. Może być tak, że na nagraniu „ze stołu” naturalne proporcje będą zachwiane, ale wcale tak nie musi być, wszystko zależy od okoliczności akustycznych.
- kamera – nagranie na ślady każdego z muzyków. Jeśli każdego z muzyków nagramy na osobny ślad sytuacja jest najlepsza, gdyż możemy ingerować w proporcje, brzmienie i zrobić dobry miks. Zrobienie dobrego miks orkiestry to niełatwa sztuka i trzeba mieć naprawdę dużą wiedzę, aby brzmienie zachowało naturalność, z zachowaniem proporcji.

Instrumenty elektroniczne, klawiszowe, gitary w orkiestrze

Jak pewnie zauważyliście coraz więcej orkiestr nie ogranicza się tylko do instrumentów dętych i perkusji, ale wykorzystuje również instrumenty klawiszowe. Nawet w Orkiestrach wojskowych są już etaty dla pianistów i gitarzystów, co kiedyś wydawało się nie do pomyślenia. Jak to, przecież orkiestra gra marsze, beguiny, foxtroty, polski i walce – tak było i to dobrze, bo mnożstwo dobrej muzyki powstało. Jednakże zespoły, podtrzymując tradycyjne brzmienie orkiestrowe, chętnie otwierają się na nowe. Do repertuaru wchodzi piosenki, które często posiadają w aranżacji gitarę lub instrument klawiszowy. Orkiestra Grandioso wykonywała kiedyś koncert na fortepian i orkiestrę dętą, mnożstwo zespołów wspomaga się gitarą elektryczną. Tak naprawdę do orkiestry można wziąć każdy instrument, jeśli tylko aranżacja jest na odpowiednim poziomie i potrafi wykryć zaproszonego instrumentalistę, jest to pewnego rodzaju innowacja.

Zmieniający się repertuar orkiestr wymusił w pewnym sensie „unowocześnienie” instrumentarium, bo trudno zastąpić brzmienie fortepianu, czy gitarą instrumentami dętymi, chociaż część gitarowe riffy powierza się puzonom, co daje dodatkową energię zespołowi. Coraz więcej orkiestr również gra z akordeonem, który jest przecież instrumentem dętym. Należy przy tym pamiętać, aby stroić orkiestrę do akordeonu, który jest zwykle nastrojony na 442, natomiast



elektroniczne instrumenty klawiszowe oraz gitary zwykle na 440. Trzeba pamiętać, aby dla wszystkich instrumentalistów był jeden strój – np. czarny.

Instrumenty dęte są stworzone raczej do energicznego grania, oczywiście nie wyklucza to grania kantylen piano itd., ale w stylistyce rozrywkowej, trąbki, saksofony zazwyczaj grają energetyczne partie, chociaż też jest mnóstwo ballad, w których trąbka z tłumikiem wykonuje piękne fragmenty. Użycie gitary i pianina pozwala nam zachować delikatne brzmienie utworu, a orkiestra może dobarwiać, grając tzw. „pady” oraz kontrapunkty. Zażącamy o kwestie aranżacyjne, a pisanie na orkiestrę dętą jest jednym z najtrudniejszych zadań. Trzeba mieć dobre wyczucie i smak, by w stylistyce „piosenkowej” scalić orkiestrę dętą z instrumentami klawiszowymi i gitarą.

Orkiestra dęta może się też wspomagać tzw. *Loopami* czyli zrobionymi lub gotowymi efektami dźwiękowymi, które można odtwarzać podczas grania orkiestry. Stosowałem taką technikę wielokrotnie, kiedy to elektroniczne brzmienia są wzmacniane instrumentami dętymi. Do zobaczenia na YouTube jest utwór „Wiosna” w wykonaniu Orkiestry Baczków.

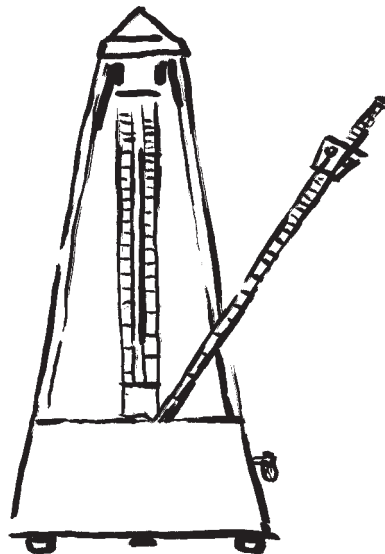
Zastosowanie efektów wymaga doświadczenia i wyważenia. W utworze „Królowa łez” – w wykonaniu tej samej orkiestry, został użyty efekt syntezatorowy, który był puszczonej podczas jednoczesnego grania. Nie jest to żadna tajemnica, mnóstwo wykonawców tak robi – „bo taki mamy klimat” – zresztą czemu mamy nie wykorzystywać zdobytych technik? Po to jest, żeby brać pełnymi garściami.

Podsumowanie

Bardzo mi miło, że dotarłeś do końca tego wywodu, mam nadzieję, że nie usnąłeś w trakcie czytania, chociaż sen jest zdrowy i potrzebny. Jeśli masz jakieś pytania, sugestie wątpliwości, chętnie ich wysłucham. Chciałbym się cały czas uczyć i dowiedzieć, co sądzisz o tym co napisałem. To są moje subiektywne przemyślenia i praktyczne uwagi, które mogą pomóc w rozwoju Twoim i Twojej orkiestry, ale też nie muszą. Z pewnością nie zaszkodzą.

Powodzenia

Wojciech Ziwniak





EDUKACJA MUZYCZNA W ORKIESTRZE DĘTEJ

WSTĘP

Jednym z aspektów prowadzenia orkiestry dętej, który powinien żywo zajmować wszystkich dyrygentów, liderów oraz kadry orkiestr dętych, jest prowadzenie edukacji muzycznej przy orkiestrze. Jakich sposobów i metod użyć oraz jak je wykorzystać w celu podniesienia poziomu indywidualnych muzyków, a co za tym idzie podniesienia poziomu zespołu?

W większości poniższego tekstu będę odwoływał się do początkujących, młodych instrumentalistów, nie oznacza to jednak, że nie dotyczy to starych „wyjadaczy” orkiestrowych. Uczymy się przez całe życie, ja również zmieniam swoje metody i przyzwyczajam podpatrując innych, ucząc się nieustannie oraz biorąc udział w warsztatach i konferencjach.

Czym jest edukacja muzyczna w orkiestrze dętej?

To nauka gry na instrumentach, a także nauka zasad muzyki, podstaw kształcenia słuchu i harmonii, to całość działań związanych z muzyką na którą składają się słuchanie i wykonywanie – produkcja i odbiór. Co daje edukacja muzyczna orkiestrze dętej?

Większą świadomość muzyczną wykonawców odnośnie wykonywanego repertuaru, większe umiejętności indywidualne muzyków, a co za tym idzie – poprawę poziomu wykonawczego całego zespołu. Świadome uczestnictwo w kulturze, umiejętność dokonywania wyborów estetycznych, obycie kulturalne i sceniczne... i wiele innych profitów, których nie sposób wymienić. A nawet gdy dorzucimy do tego wyniki międzynarodowych badań na temat dodatniego wpływu edukacji muzycznej na rozwój mózgu i funkcjonowania człowieka, nie wyczerpiemy jeszcze tematu.

Wydaje się że sprawa jest prosta i wszyscy wiedzą co należy robić.

Czy na pewno?

PRZYKŁAD: Jeden z moich kolegów tak wspominał pierwszą lekcję gry w orkiestrze dętej:

— Dzień dobry!

— Dzień dobry!

— Chciałbym grać w orkiestrze...

— Dobrze. Weź puzon, jest w szafie, próba w piątek.

A może najprostszym sposobem jest zebrać grających muzyków i po prostu grać, i nie zawracać sobie głowy, tylko czy to wystarczy?

STRUKTURA ZESPOŁU

Nie ma ludzi od wszystkiego. Nawet najlepiej wykształcony dyrygent – kapelmistrz nie robi wszystkich sam. Niestety. Częsta praktyką jest, że orkiestra ma zatrudnioną tylko jedną osobę – kapelmistrza, który ma za zadanie prowadzić orkiestrę, dyrygować nią, uczyć grać na instrumentach dętych i perkusyjnych oraz teorii... Mimo iż mogą istnieć wyjątkowe osoby, które doskonale sobie z tym wszystkim poradzą, to jednak nie można w ten sposób działać dłużej, niż w bardzo początkowej fazie rozwoju zespołu. Zakładam warunek, że dyrygent chce ten zespół rozwijać. Wiem że są „kapelmistrzowie” prowadzący w ten sposób nawet pięć zespołów...

Rozpatrując edukację w orkiestrze nie odnieść się do sfery organizacyjnej zespołu. Będę opierał się na materiale wypracowanym wspólnie z ponad czterdziestoma polskimi dyrygentami orkiestr dętych podczas I Ogólnopolskiej Konferencji Orkiestr Dętych w Radoszcu 2019.

Rozpoczynając działalność orkiestra dęta powinna zatrudnić co najmniej 3 osoby, z których każda zajmie się swoją sekcją: instrumentów dętych blaszanych, drewnianych oraz perkusji. Dyrygent orkiestry może wziąć jedną z tych sekcji pod swoją opiekę.

Dariusz Krzysztof Krajewski

Absolwent Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie/ Filii w Białymstoku – puzon,
Podrębnickich Studiów Mendelskich w WSH w Radoszcu, Akademii Muzycznej
im. L. J. Paerdelwskiego w Poznaniu – dyrygent orkiestr dętych, Spółpraca z Ministra
Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2018). Uczestnik Programu Menedżerskie
Radomskiej i Młodzieżowej Orkiestry Grandioso w Radoszcu oraz dyrygent Big Bandu ZSM
i sekcji Zespołu Szkół Muzycznych w Radoszcu. Jest laureatem nagród
indywidualnych m.in. Prezydenta Miasta Radosz (2014, 2016-2018) nagrody
za wyjątkowe osiągnięcia w dziedzinie sztuki artystycznej (OFMOC Innowacja)
oraz nagród na konkursach ogólnopolskich i zagranicznych w Radoszcu
w Paradyse Marsowej, w latach 2018-2019 uczestniczył w
organizacji międzynarodowych WASE oraz WMSB. Prezes Stowarzyszenia Polskie
Orkiestry Dęte. Główny organizator Ogólnopolskiej Konferencji Orkiestr Dętych
oraz kursu Jurorów ZSO. Pomocnik dyrektora i organizatora International Band Day
System. Jest pomysłodawcą i organizatorem International Band Day.



Rozrastając / rozwijając się należy zatrudnić kolejnych specjalistów. Tworzymy nowe sekcje przez podzielenie sekcji instrumentów blaszanych na wysoką [trąbki] i niską [altornie, sakshorny/eufonia, puzony, tuby], a sekcję instrumentów drewnianych na flety, klarnety i saksofony, oraz ewentualnie instrumenty dwustroikowe [oboje i rożki, fagoty]. Najlepszą praktyką jest zatrudnianie własnych absolwentów, którzy wracają po ukończeniu uczelniach i kierunkach muzycznych.

Dalsze podniesienie poziomu zespołu oraz indywidualnych umiejętności instrumentalistów będzie zależało od zatrudnienia wykwalifikowanych nauczycieli do każdej z sekcji instrumentalnych.

Sekcję perkusyjną natomiast potraktowałem jako osobny wariant do omówienia. To szczególnie zaniedbana grupa instrumentów w polskich (i nie tylko) orkiestrach dętych. Zaczynając od braku nut, poprzez brak umiejętności czytania nut, na braku instrumentarium skończywszy. Nie piszę po to aby ganić, lecz aby się zastanowić.

Czym spowodowane jest to traktowanie po macoszemu? Uderzyć w bęben podobno każdy potrafi, zagrać na bębnie już nie. Bywa tak, że sekcję perkusji prowadzi „skazany” na nią instruktor instrumentów dętych, albo gdy jest to specjalista – perkusista, to ogranicza naukę gry do zestawu perkusyjnego, całkowicie pomijając instrumenty marszowe, perkusyjne i perkusjonalia. Serce rośnie, gdy widzę jakie instrumentarium perkusyjne (szczególnie marszowe) kupują orkiestry, niedość że nie dochodzi do tego, że perkusiści nie potrafią zagrać na trójkącie, o tamburynie nie wspominając.

Serce orkiestry potrzebuje specjalistów.

PRZYKŁAD: Podczas Mistrzostw Świata Orkiestr WAMSB [World Association of Marching Show Bands] w Tajpej na Tajwanie 2018 byłam oficjalnym obserwatorem oraz „cichym jurorem”. Podczas zmagani konkursowych bitwy perkusyjnej [Drum Battle], jedna z rywalizujących sekcji perkusji miała świetnie muzycznie dobrany i ułożony program oraz choreografię. Niestety, nie zdobyła mistrzostwa ze względu na widoczne braki w szkoleniu technicznym, co przełożyło się na ostateczny efekt muzyczny i punktowy.

Orkiestry profesjonalne (na etatach), symfoniczne (także dęte), wojskowe, które nie prowadzą działalności edukacyjnej, mają rozdzielone zadania wśród swoich pracowników. Sprawami organizacyjnymi zajmuje się zespół złożony z dyrygenta, który ma tu rolę decydującą, oraz osób zajmujących się szeroko rozumianą organizacją pracy zespołu. Sama orkiestra złożona z profesjonalnych muzyków potrzebuje kierowników poszczególnych sekcji, którzy są odpowiedzialni za stronę muzyczną każdej z nich.

W orkiestrach dętych potrzebujemy zarówno kierowników sekcji [możemy wyznaczyć liderów spośród naszych członków], jak i również specjalistów-nauczycieli poszczególnych grup instrumentów.

PROWADZENIE EDUKACJI MUZYCZNEJ PRZY ORKIESTRZE

Rozwiązania prawie idealne?

Z zaskoczenia spoglądamy nieraz na inne kraje i ich rozwiązania edukacyjne w zakresie nauczenia muzyki i gry orkiestrowej. Wkomponowanie zajęć w cykl szkolny, tak jak to się dzieje np. w USA oraz Azji południowo wschodniej, w połączeniu z przebywaniem uczniów w kampusach i w internatach stwarza niebywałe warunki do osiągania wysokiego poziomu muzycznego i choreograficznego. Z drugiej jednak strony ruch orkiestr w Stanach Zjednoczonych, funkcjonujących poza systemem edukacji [community bands] jest niedostatecznie rozwinięty i Amerykanie chcą się tego uczyć od nas, Europejczyków.

W Polsce trwa pilotażowy projekt pod nazwą „grajmy w szkole” i z zainteresowaniem śledzę rozwój, efekty oraz czekam jaką [czy] będzie miał kontynuację.

Planowanie ścieżki uczestnictwa

Prowadząc orkiestrę powinniśmy najpierw zadać sobie pytanie o nasze cele muzyczne, wychowawcze i rozwojowe. Nie ma jednej dobrej drogi, a wręcz wszystkie są dobre, gdyż każda orkiestra, każde środowisko – społeczność lokalna jest inna i ma inne potrzeby. Jednakże, ważne jest jasne określenie powodu istnienia zespołu oraz dążeń jego kierownictwa. Na takiej bazie możemy wyznaczyć cele dla obecnych i nowych członków zespołu.

Świetnym rozwiązaniem jest zaplanowanie ścieżki przejścia uczestnika przez orkiestrę.

W prostych słowach oznacza to określenie ramowe ile czasu adept spędzi na nauczaniu indywidualnym, ile czasu na nauczaniu podstaw gry orkiestrowej, po jakim czasie trafi do głównego zespołu [co musi umieć aby tam trafić], jakie obowiązki na nim/niej spoczywają na każdym etapie uczestnictwa.

Nauka gry na instrumentach

W początkowym okresie nauki kluczowe są dwie lekcje tygodniowo, aby przyzwyczaić ucznia do systematycznej pracy, oraz dawka wiedzy małymi porcjami. Konieczny jest także nadzór nad postępami, aby eliminować początki złych nawyków oraz wzmacniać te dobre.

PRZYKŁAD: W mojej karierze nauczyciela instrumentów dętych blazujących zdarzało się że trafili do mnie uczniowie, którzy zostali źle przypilnowani w początkowej fazie nauki (lub też źle nauczani), dla których jedynym wyjściem było zacząć wszystko niemalże od początku.

Nauczenie początkowe to wielka odpowiedzialność!

Następnie, po przejściu ucznia od nauczania indywidualnego do orkiestry [gotowość taką musi stwierdzić nauczyciel] należy zachować ciągłość kontaktu z nauczycielem co najmniej raz w tygodniu na lekcji indywidualnej.

Próby sekcji instrumentalnej najlepiej jest przeprowadzać jako część próby orkiestry, uwieczniając próbę sekcji na początku lub w środku spotkania, tak aby materiał przerobiony na sekcji został wykorzystany w praktyce.

W jakim wieku zaczynamy?

Idylnym rozwiązaniem jest zaczynać jak najwcześniej, jednakże nie każdy siedmio-, ośmiolatek jest na tyle rozwinięty aby dać sobie radę z opanowaniem instrumentu.

Czasem edukację muzyczną tak młodego człowieka należy prowadzić bardzo wolno i ostrożnie, nie spiesząc się z programem. Taki maluch będzie przydatny w orkiestrze za kilka lat. Oczywiście generalizując i uśredniając oraz możliwości dzieci, są wyjątki. Po kilkuletnim opowywaniu podstaw gry na instrumentach można wystąpić młodego muzyka do małej orkiestry aby tam spróbować swoich sił. Decyzję o tym należy do nauczyciela prowadzącego.

Dalsze kroki i awans do dużego zespołu powinien być poparty umiejętnościami muzyka, a także jego możliwościami i umiejętnością pracy w grupie, wśród innych osób.

Uczyć grać na instrumentach możemy w każdym wieku. Najważniejsze są chęci, jakaś doza predyspozycji do danego instrumentu i ogólnej muzyki. Upór jest równie ważny po stronie ucznia jak i nauczyciela. Należy sobie zdawać tylko sprawę, że u człowieka dorosłego mogą występować ograniczenia w biegiłości palców, władania mięśni itp. Nie do końca jesteśmy w stanie oszukać nasz wiek. Najlepsze czas to rozpoznania i kontynuacji nauki to okres przed i w czasie dojrzewania, tak aby wykorzystać burzę hormonów do uzyskiwania świetnych rezultatów w zakresie motoryki mięśni, rozwoju muzykalności.

Osoby dorosłe natomiast posiadają dojrzałość w zakresie przekazywania muzyką emocji, która bazuje na osobistych doświadczeniach.

Ucząc nastolatków oraz osoby dorosłe, mamy większy komfort w zakresie komunikacji dwustronnej. W związku z tym, początkowa faza nauki [poznanie podstaw gry na instrumentach] będzie trwać od



roku do dwóch lat, przy systematycznym ćwiczeniu, a przejściu przez małą orkiestrę [o ile w ogóle jest zasadne] jest krótkie.

Największym problemem młodzieży w dzisiejszych czasach, a wyzwaniem dla nas, jest coraz mniejsza zdolność utrzymania koncentracji wystarczająco długo.

PRZYKŁAD: Podczas festiwalu w Szanghaju występowała orkiestra z USA wraz z grupą cheerleaderek. Średnia wieku cheerleaderek wynosiła 65 lat! Najstarszą była 92-letnia pani, która w wywiadzie dla telewizji powiedziała iż nie może sobie pozwolić, aby upuścić baton, bo jakby to wyglądało źle, że się babcia schyla. Samo ćwiczenie nie było problemem, ani kilkukilometrowa parada.

PRZYKŁAD: Jedną z moich uczennic była 70-letnia pani doktor biologii. Wspominam ją bardzo miło, gdyż uczyliśmy się grać na trąbce – szybko i bardzo przyjemnie, a co najważniejsze efektywnie. Po 3 miesiącach nauki osiągnęliśmy skalę do e2, piękną barwę dźwięku i umiejętność samodzielnego gry melodii.

Współpraca ze szkołami muzycznymi

Na bazie środowisk niektórych polskich orkiestr dętych utworzone zostały ostatnimi czasy filie szkół muzycznych I stopnia – jest to bardzo dobra praktyka, która służy podniesieniu poziomu muzycznego środowiska, a przede wszystkim kształtowanie odbiorców muzyki. Bardziej prężne ośrodki orkiestrowe zakładają własne szkoły muzyczne, najczęściej w porozumieniu z samorządem. Obserwuje się również otwieranie ognisk muzycznych lub innych form wspierania edukacji muzycznej występujących pod różnymi nazwami np. szkółka, prywatna szkoła itp. Najważniejsze, że spełniają swoją rolę.

Obserwuję także inicjatywy odwrotne. W szkołach, na których terenie nie ma orkiestr dętych tworzone są duże formy instrumentalne dla swoich uczniów w ramach zajęć. Są to zarówno orkiestry dęte, jak i big bandy.

PRZYKŁAD: Najważniejsze stwierdzenie które usłyszałem od rodzica dziecka, które zaczęło uczęszczać na zespół orkiestrowy: „mój syn jest zafascynowany! Powiedział że nareszcie wie, po co uczy się grać na instrumencie!”

Profity współpracy na linii szkoła muzyczna – orkiestra dęta.

- wysoki poziom indywidualnego nauczania muzyków jak daję szkoła, gdyż musi zatrudnić wykwalifikowanego specjalistę od instrumentu
- nauczanie kształcenia słuchu i zasad muzyki, historii muzyki w szkole podwyższa poziom muzyczny orkiestrantów
- obycie i osłuchanie z inną muzyką nie tylko orkiestrową poszerza horyzonty muzyczne
- profity dla środowiska lokalnego w postaci wspólnych działań artystycznych
- profity dla szkoły, która nie musi kupować instrumentów, gdyż przeważnie nowi uczniowie mają orkiestrowe np. tuby

Problemy współpracy ze szkołami muzycznymi:

- nauczyciele twierdzą że orkiestra psuje zadanie (najczęściej ci, którzy dostali dzięki niej pracę)
- kultura dźwięku w orkiestrze jest kiepska i psuje nauczanie (bijemy się w piersi)
- uczniowie nie ćwiczą, bo chodzą na orkiestrę (patrz ostatni przykład)
- dyrekcja twierdzi, że nie będzie uczyć gry na takich instrumentach (np. ciągłe problemy z saksohornem – eufonium, który jest wpisany do podstawy programowej ministerstwa kultury, a także z widzimisiem lub brakiem środków)
- niechęć dyrekcji do nauczania instrumentów dętych i perkusji [za głośno]
- trudności z znalezieniem nauczycieli instrumentów dętych i perkusji
- przeładowanie czasu wolnego dzieci i młodzieży zajęciami, co powoduje zmniejszenie uczestnictwa w orkiestrze

Zajęcia edukacji muzycznej

Dyrekcji, którzy chcą rozwijać swoich muzyków pod kątem ogólnomuzycznym i teoretycznym a nie mają możliwości współpracy ze szkołą muzyczną, mogą wykorzystać dwie drogi: utworzyć ognisko muzyczne lub wprowadzić do programu orkiestry zajęcia z teorii muzyki. Mogłyby być prowadzone raz w tygodniu i składać się z kombinacji przedmiotów ogólnomuzycznych. Najlepiej stworzyć własny program, adekwatny do potrzeb środowiska, uwzględniający materiał przedmiotów:

- kształcenie słuchu
- zasady muzyki
- formy muzyczne
- historia muzyki

Własny program przydaje się szczególnie w kształceniu dorosłych.

Współpraca z nauczycielami szkół ogólnokształcących

Współpraca z lokalnym środowiskiem szkolnym to ważny aspekt naboru do orkiestry jednakże często pomijany. Dla naszej działalności, rozwoju muzycznego dzieci i młodzieży, powinniśmy zdobywać jak największą liczbę sojuszników. Nauczyciele szkół ogólnokształcących (podstawowych i ponadpodstawowych) są szczególnie pomocni w wyławianiu potencjalnych talentów muzycznych spośród swoich uczniów. Nauczyciel z którym współpracujemy może skierować dziecko do naszej orkiestry, co więcej warto rozważyć udział takiego nauczyciela jako prowadzącego zajęcia teorii muzyki, jeśli posiada wykształcenie z zakresu edukacji muzycznej.

Udział w życiu muzycznym

Podnoszenie poziomu orkiestry oraz poziomu indywidualnego muzyków opiera się na nauce, ale także słuchaniu, porównywaniu i wybieraniu tego, co najlepsze z występów innych zespołów, solistów, autorytetów muzycznych. W celu podniesienia własnego poziomu, poszerzenia horyzontów konieczne jest uczestnictwo bierne, jako słuchacz lub obserwator w różnych koncertach, przedstawieniach, festiwalach.

Udział w koncertach nawet niezwiązanych z orkiestrami dętymi pozwala poszerzać horyzonty muzyczne.

Z obserwacji i słuchania możemy czerpać inspirację do dalszych działań. [Nie piszę tu o kopiowaniu całkowicie zaobserwowanej np. choreografii i muzyki, co się niestety zdarza w Polsce].

Warsztaty muzyczne

Warsztaty są nieodłączną częścią życia orkiestrowego. Z doświadczenia orkiestr wiem, że najlepszą wersją warsztatów są warsztaty wyjazdowe. Mając na co dzień muzyków, którzy w czasie warsztatów nie muszą załatwiać tysiąca innych spraw, możemy dokonywać małych lub dużych cudów z naszymi orkiestrami.

Systematycznie powinniśmy także organizować warsztaty dla poszczególnych grup instrumentów, niezależnie od tego, jak dobrych ekspertów mamy u siebie w zespole. Zawsze inne spojrzenie kogoś z zewnątrz powoduje ferment twórczy wśród muzyków oraz większe zainteresowanie i skupienie na kwestiach własnego rozwoju. Jest to także sposób dla tych orkiestr, które na razie mają problem ze znalezieniem specjalistów do zorganizowania, ze względu na dojazd, czy też możliwe do zaofiarowania uposażenie.

Jeśli nie możemy sami zorganizować żadnych warsztatów, to wyślijmy muzyków na warsztaty organizowane przez inne podmioty.



Nuty

Nuty w kontekście praw autorskich to temat tabu w Polsce i niestety wrzucamy kamienie do własnego gniazda nie wspierając kompozytorów, aranżerów i wydawców.

Możliwość używania kserówek/kopii do codziennej pracy orkiestry zależy od statusu prawnego orkiestry (np. czy jest instytucją edukacyjną) i należy skonsultować to ze specjalistą od prawa autorskiego. Posiadanie oryginalnego egzemplarza jest jednak kluczowe co najmniej z trzech powodów: pierwszy to wspomniane wyżej kwestie prawne, drugi to rozwój naszego środowiska oraz jego postrzeganie i znaczenia na arenie międzynarodowej, trzeci to kwestie wychowawczo-edukacyjne. Kto z naszych muzyków zdecyduje się w przyszłości aranżować lub komponować na orkiestrę dętą, jeśli będzie wiedział, że i tak większość orkiestr będzie używać nielegalnych kopii.

Instrumenty

Zapewnienie muzykom instrumentów do nauki gry jest ważne. Jest to powszechna praktyka na świecie. Oferowanie instrumentów przez orkiestrę jest kluczowe szczególnie w odniesieniu do naboru i zachęcenia nowych osób do uczestnictwa w zajęciach. Jednakże wraz z rozwojem muzycznym powinniśmy namawiać naszych muzyków do inwestowania we własny sprzęt. Używamy wtedy ciągły dostęp do bazy instrumentów, które możemy zaoferować nowym początkującym.

Nauka dbania o instrument jest ważna jako część edukacji muzycznej oraz kluczowa w celu zachowania naszej bazy instrumentów w dobrej kondycji przez długie lata. Znajomość budowy instrumentu, sposobu dbania o niego, czyszczenia, smarowania oraz codziennej konserwacji jest częścią edukacji muzycznej w zespole. Osobiście nie jestem zwolennikiem dostarczania przez orkiestrę wszelkich materiałów pielęgnacyjnych lub użytkowych do instrumentów takich jak smary, oliwki, szmatki, czy też stroiki, i chociaż rozumiem tradycję postępowania w ten sposób, to należy się zastanowić jak koniecznie większego zainteresowania muzyka powierzonym instrumentem może wpłynąć na zwiększenie umiejętności obchodzenia się z nim i wzrostem wiedzy na jego temat, chociażby poprzez własne wybory.

Według mnie, dokonywanie przez muzyka własnych wyborów, poszukiwania stroików smarów i innych koniecznych akcesoriów, może tylko zwiększyć jego umiejętności [profesjonalizacja] oraz ugruntowanie przydatności w zespole.

Sala prób / sala koncertowa

Dobrze, że w ogóle mamy gdzie grać. Tak, ale rozwijamy się i musimy dbać o akustykę oraz nasze i naszych muzyków uszy.

Rozwijanie gry z pamięci

Decyzja, czy orkiestra gra z pamięci, czy nie, zawsze należy do dyrygenta. Granie z pamięci otwiera nowe możliwości realizowania bardziej skomplikowanych układów choreograficznych muzystry lub przemszru. Znamienisty wpływ grania z pamięci można zaobserwować już podczas krycia i równania orkiestry. Każda orkiestra ma swój żelazny repertuar, np. marszowy. Wykonujemy go kilkadziesiąt lub kilkaset razy w roku. Myślę że tak naprawdę muzyki i tak grają te utwory z pamięci.

Granie z pamięci rozwija umysł i pomaga utrzymać go w naleyżej kondycji.

PRZYKŁAD: Gdy rozmawiam z dyrygentami na temat gry z pamięci, słyszę najczęściej że „u nas się to nie uda”. Mam tylko jedną odpowiedź: W mojej orkiestrze gramy z pamięci około 30 utworów.

Metody: nauka i zaliczenia indywidualne gry z pamięci, nauka zespołowa gry z pamięci na próbach.

Używanie tunerów i metronomów

Zatrważającym jest jak mało muzyków używa tych dwóch urządzeń, zatrważającym jest jak mało dyrygentów używa tych dwóch urządzeń.

W dzisiejszych czasach, kiedy prawie każdy posiada smartfon, zainstalowanie aplikacji posiadającej funkcjonalność metronomu lub / i tunera jest banalnie proste i nie wymaga dodatkowych nakładów finansowych. Wersje podstawowe takich aplikacji są bezpłatne i wystarczające do codziennego wspomagania nauki gry na instrumentach. Wersje zaawansowane tunerów i metronomów mają możliwość komponowania skomplikowanych metrum oraz [zgodnie z najnowszym trendem] możliwość przełączania tunera pomiędzy strojem równomiernie temperowanym, a naturalnym.

Przykład jednak musi iść od góry, czyli od nauczycieli oraz dyrygentów orkiestr dętych, którzy muszą nauczyć siebie i innych używania tych urządzeń w codziennej pracy muzyką.

Metronom jest szczególnie przydatny podczas próby całosci zespołu i prób sekcji, o perkusistach nie wspomniac.

Tuner powinien służyć do indywidualnej pracy muzyką, lub w pracy w sekcjach. Używanie tunera do każdorazowego strojenia orkiestry jest wg mnie błędem, gdyż prowadzi do wyłączania aktywnego słuchania u muzyków. Oczywiście użycie tunera w sytuacjach awaryjnych wymagających szybkiego działania jest dopuszczalne i nie podlega ocenie zasadności.

PRZYKŁAD: Na pewno każdy z nas zetknął się z niestawnym filmem na portalu YouTube pod nazwą „Polish Brass”. Do tej pory nie wiem czy to był tzw. shred (podłożona ścieżka dźwiękowa), czy też prawdziwe nagranie. Jakby nie było, wystawiono nam fatalną opinie. To, że takie filmy się już nie pojawiają, napawa nadzieją, że jest lepiej.

PRAKTYCZNE WYKORZYSTANIE UMIEJĘTNOŚCI

Początkująca i zaawansowana orkiestra

Świetnym rozwiązaniem stosowanym przez niektóre (coraz więcej) orkiestry dęte w Polsce jest tworzenie tak zwanej małej orkiestry dla początkujących. Dzięki takiemu rozwiązaniu młodzi adepci mogą bardziej efektywnie i z większą przyjemnością wykorzystać możliwości, które są jeszcze na poziomie początkującym.

Repertuar małej Orkiestry musi być z natury rzeczy ograniczony, najlepiej jeśli opiera się na kilku najprostszych utworach wykonywanych także przez główny zespół orkiestrowy. Dodatkowo utwory o niskim poziomie trudności muszą być na tyle atrakcyjne, aby powodowały chęć uczestniczenia w próbach oraz wyrobienie nawyku.

Atrakcyjność działań oraz repertuar dużego zespołu powinny motywować do pracy i wypracowywać chęć przejścia z małej orkiestry do dużej w jak najkrótszym czasie.

Koncerty własne – w odróżnieniu od zleconych

Serce rośnie, gdy czyta się o orkiestrach organizujących własne koncerty, gale i podobne koncerty, wynikające z nieprzymuszonej inicjatywy i chęci. Publiczność takich koncertów w Polsce należy liczyć na pewno w dziesiątkach, a niedługo w setkach tysięcy osób.

W odróżnieniu od koncertów zleconych i inicjatyw organizacyjnych, podczas koncertów własnych gramy muzykę dla słuchaczy, ale proponowaną przez nas – kompozycje i aranżacje które w jakiś sposób wpływają na poszerzenie wiedzy, umiejętności oraz wynikają z chęci ich zagrania przez dyrygenta (który ma plan rozwoju zespołu dzięki tym kompozycjom) oraz zespół. Dopuszczenie muzyków orkiestry do częściowego współdecydowania o repertuarze powoduje większą odpowiedzialność za jego dobór i wykonanie, większe zaangażowanie i satysfakcję muzyków.



Koncerty małej orkiestry

Jeśli już posiadamy mały zespół, zaplanujmy jego pracę tak aby w możliwie najszerszym czasie mógł wystąpić. Niech to będzie krótki koncert. Idźmy na kompromis – nie będzie perfekcyjnie, ale będzie pięknie i wyjątkowo.

Wyzwolenie energii do przygotowania występu oraz radości wspólnego muzykowania może nauczyć wiele niejednego dyrygenta.

PRZYKŁAD: Podczas Mistrzostw Europy w Rastede, tradycyjnie w przerwie konkursów marszowych prezentują się bardzo początkujące zespoły orkiestrowe wystawione przez gospodarzy. Nie biorą udziału w konkursie – wypełniają lukę. Nie chodzą równo, nie grają dobrze, nie wszyscy grają, ale jest w tym pierwszym występie dużo uroku i nadziei na przyszłość.

Udział w konkursach i przeglądach indywidualnych

Udział w konkursach i przesłuchaniach jest nieodłącznym elementem życia muzyka, powoduje mobilizację, presję czasu, pomaga walczyć z treścią. Udział w każdym konkursie mobilizuje i powoduje rozwój, symuluje sytuację koncertu solowego, na którą niektórym uczestnikom przyjdzie długo poczekać w dorosłym życiu. Prowadzący formy edukacji muzycznej formalnej – indywidualnej (szkoły i filie) mają nieco szersze pole manewru w kwestii wysyłania uczniów na konkursy, jednak coraz częściej organizatorzy wszelkich konkursów i festiwali dopuszczają udział uczniów spoza „oficjalnych” placówek.

Konkursy lub egzaminy wewnętrzne

Mogą istnieć środowiska, w których wszyscy pięknie ćwiczą i nie potrzeba dodatkowej stymulacji, jeśli jednak tak nie jest, dobrym rozwiązaniem jest wprowadzenie przedsezonowych sprawdzianów umiejętności lub wręcz egzaminów dopuszczających do występu lub wyjazdu. Praktyka jest powszechna w dobrych orkiestrach dętych.

Konkursy, przeglądy i mistrzostwa orkiestrowe

Zdaje sobie sprawę że nie wszyscy chcą i nie wszyscy uczestniczą ze swoimi orkiestrami w imprezach o charakterze konkursowym. Jedni z założenia, inni się poobrażali. Dla ścisłości, rozumiem że nie wszyscy muszą. Warto zastanowić się, czy nie omija nas możliwość wykorzystania tej dodatkowej mobilizacji, wzmocnienia pokładów chęci i samozaparcia do pochwycenia i bycia lepszym niż zazwyczaj i to mimo niesatysfakcjonujących wyników.

Wielkim problemem polskich konkursów jest brak informacji zwrotnej od jurorów, co było dobre, co było gorzej lub złe i jest do poprawy. Mam nadzieję, że na to zapotrzebowanie odpowie wkrótce możliwość profesjonalizacji jurorów za pomocą kursów organizowanych przy współpracy ze Światowym Związkiem Orkiestr Marszowych (WAMSB) oraz Mistrzostwach Polski Orkiestr dla których założeniem jest korzystanie z doświadczenia wyłącznie wykształconych jurorów pracujących na oparciu o jasne standardy.

ZADANIA KADRY

Dzielenie się odpowiedzialnością

Mając już dobrze wykształconych własnych muzyków powinniśmy im przekazywać kolejne zadania muzyczne. Na przykład zadania związane z przeprowadzaniem prób sekcyjnych – najlepiej uczymy się podczas uczenia innych.

Należy być czujnym i rozpoznawać lub inicjować możliwość realizacji muzycznej uczestników orkiestry poprzez komponowanie własnych utworów, aranżowanie ulubionych piosenek, tworzenie choreografii przemarszów, mistrz parady lub show. Ogromny wpływ na rozwój zainteresowań muzyką orkiestr dętych może mieć współdecydowanie muzyków w wyborze części repertuaru granego przez orkiestrę – muzycy poszukując nowych utworów będą musieli zapoznać z literaturą orkiestrową,

a także z dobrymi lub złymi przykładami wykonania. Dzięki temu poszerzą swoje horyzonty, będą się ciągle rozwijać, wyrobią sobie muzyczny gust.

Nie wszystkie pomysły poddawane przez orkiestrantów są możliwe do zrealizowania od razu, w takim wypadku odłóżmy je na czas najbliższy – na pewno nie na czas nieokreślony. Próbujemy je zrealizować razem z pomysłodawcą. Jeśli nie próbujemy żadne nowe pomysły się już nie pojawiają.

Być dobrze przygotowanym

Nic tak nie umniejsza naszej wartości – jako świetnych muzyków, liderów, nauczycieli – jak brak właściwego przygotowania do prób i zajęć. Nasi muzycy znają nas niejednokrotnie lepiej niż my sami, i wyczuja, i wiedzą gdy coś nie jest przemyślane, przygotowane. Jeśli mamy wątpliwości, lub brak wiedzy to nie ukrywajmy tego. My możemy zawsze poprosić orkiestrę o pomoc w ich rozwiązywaniu.

Dyrygent i kadra muszą posiadać plan działań muzycznych oraz organizacyjnych. Plan działań:

- o którym wiedzą wszyscy
- którego się trzymają
- jeśli go zmieniają, to wszyscy są powiadomieni i rozumieją powód zmiany

Poszerzanie wiedzy

Ciągła edukacja dotyczy w równie mierze kadry jak i kapelmistrza – ciągłe doskonalenie, udział w szkoleniach, konferencjach, targach gwarantuje rozwój profesjonalizmu osobistego oraz orkiestry.

PRZYKŁAD: Gdy byłem jeszcze w szkole średniej, uczestniczyłem w próbie jednej z orkiestr dętych. Podczas pracy nad utworem w metrum $\frac{3}{4}$ kapelmistrz próbował przede wszystkim sam się nie zgubić w metrum licząc takt za takt (w tempie allegro): raz, dwa, trzy, cztery, pięć, sześć, siedem, osiem, dziewięć, dziesięć, jedenaście, dwanaście... o schemacie dyrygowania nie wspominając.

PRZYKŁAD: Od jednego z moich uczniów, który przyjechał na konsultację, dowiedziałem się kiedyś ciekawej wykładni teorii muzyki wg pewnego kapelmistrza: „Tonację bemolową są mollowe, jak sama nazwa wskazuje, o krzyżkowe to są durów”.

Musisz być taki, jakich chcesz mieć muzyków.

Bądźmy liderami naszych małych społeczności, ciąży na nas odpowiedzialność w kształtowaniu tej wspólnoty. Muzyka zawsze pozostanie najważniejsza, a będzie jeszcze lepsza, gdy muzycy będą wznosić się na wyżyny swoich umiejętności bazując na indywidualnych umiejętnościach, świetnej atmosferze i klimacie zespołu.

Podsumowanie

W edukacji muzycznej, tak jak każdej edukacji, najważniejsza jest konsekwencja działań. Jako dyrygenci, sami musimy używać tych samych metod i reguł, których wymagamy od naszej orkiestry. Podczas przygotowywania programu dyrygent musi zwracać uwagę na aspekty budowy formalnej, harmonicznej utworów i używać do tego określeń zgodnych z zasadami muzyki, uczonych na zajęciach indywidualnych, sekcyjnych i teoretycznych.

Efektowność prób i naszej pracy przekłada się na efektowność koncertów. Trzymajmy się zasad, które wyznaczamy.

PRZYKŁAD: Są orkiestry dęte, w których plan prób, repertuaru, koncertów i wyjazdów jest rozpisany i zakomunikowany z rocznym wyprzedzeniem...

Tak, w Polsce.

Dariusz Krzysztof Krajewski





JAK PROWADZIĆ ORKIESTRĘ DĘTĄ

Karol Pyka

Absolwent Uniwersytetu Śląskiego Edukacji Artystycznej, specjalizacji dyrygentkiej oraz kierownika Kompozycji orkiestrowej Instytutu Jazu Akademii Muzycznej im. K. Gzyrnowskiego w Katowicach. Od 2009 r. zatrudniony w Instytucie Muzycznej Akademii Muzycznej w Katowicach. Czasydyński Orkiestra Dęta i Uczelniana Akademii Muzycznej im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy. Kompozytor, aranżer, dyrygent, muzyk sesyjny i festiwalowy w wielu zespołach muzycznych, koncertów instrumentalnych i występów na wielu festiwalach orkiestrowych. W latach 2010-2013 dyrygent big-bandu studiów muzycznych Akademii Muzycznej w Katowicach. Od 2015 prowadzi zajęcia z dyrygenturą w Instytucie Muzycznym Akademii Muzycznej w Katowicach. Autor licznych kompozycji i aranżacji orkiestrowych oraz solowych i jazzowych składów instrumentalnych.

WYBRANE ZAGADNIENIA Z METODYKI PRACY NAD UZYSKANIEM PRAWIDŁOWEGO BRZMIENIA ORKIESTRY DĘTEJ

Sekcje instrumentalne w orkiestrze dętej oraz ich właściwości brzmieniowe

Orkiestra dęta jest niezwykle wszechstronnym zespołem muzycznym, który pozwala na wykonywanie bardzo wielu gatunków i stylów muzycznych – od transkrypcji najpopularniejszych symfonicznych dzieł muzyki klasycznej poprzez muzykę filmową aż do muzyki popularnej oraz marszowej. Ukazanie rozległych możliwości sonorystycznych jest możliwe dzięki szerokiej obsadzie obejmującej obszerną sekcję dętą drewnianą oraz blaszaną oraz sekcję perkusyjną. Nierzadko w skład takiego zespołu wchodzi także takie instrumenty, jak gitara basowa i elektryczna, czy też instrumenty klawiszowe. Ponadto zestawienie w repertuarze pozycji z gatunku muzyki rozrywkowej, w tym popularnych piosenek czy standardów jazzowych, utożsamia orkiestrę dętą z zespołem big-bandowym. Muzyka filmowa natomiast jest łącznikiem, który wzbogaca materiał muzyczny wykonywany przez ten zespół o treści z zakresu muzyki symfonicznej. Udział w zespole tego typu obsego instrumentarium pozwala na uzyskanie szerokiego wachlarza możliwości brzmieniowych. Jeśli dodać do tego interesujące opracowania utworów repertuarowych, można maksymalnie wykorzystać tę paletę barw tanalnych orkiestry dętej.

W zespole tym można wyróżnić trzy podstawowe plany instrumentalne: sekcję dętą drewnianą, dętą blaszaną oraz perkusję. Współpracują one ściśle ze sobą, są także traktowane rozdzielnie. Do zadań dyrygenta należy optymalne wyrównanie balansu brzmienia w poszczególnych sekcjach oraz w sytuacjach, gdy zachodzą korelacje pomiędzy nimi. Istotny jest tutaj aspekt uwytatnienia odpowiednich przebiegów melodycznych oraz pionów harmonicznch w poszczególnych odcinkach utworu, wykorzystanie zasady dialogowania pomiędzy sekcjami oraz wyrównanie brzmienia w tutti.

Instrumenty dęte drewniane dysponują bardzo bogatą paletą barw, związaną zarówno z różnicami w brzmieniu między instrumentami, jak również z kontrastami związanymi z rejestrami brzmieniowymi konkretnych instrumentów. Te kontrasty są czasem tak wyraźne, że poszczególne rejestry brzmieniowe instrumentów danej grupy można traktować niemal jako oddzielne instrumenty.

Odpowiednie uwytatnienie rejestrów instrumentów dętych drewnianych wpływa znacząco na barwę orkiestry. Ponadto sekcja dęta drewniana charakteryzuje się znaczną ruchliwością, co wpływa na częste wykorzystywanie jej w strukturach ornamentacyjnych, z licznymi przebiegami gamowymi i pasażowymi.

Omawiana grupa instrumentów dysponuje brzmieniem bardziej miękkim od grupy dętej blaszanej, więc przeprowadzone przez nią partie tematyczne często są śpiewne i delikatne. Nierzadko wykorzystuje się sekcję dętą drewnianą w aranżacji także jako tło harmoniczne. Jednak w rejestrach wyższych dźwięk instrumentów dętych drewnianych staje się bardziej ostrej, na co należy zwrócić uwagę przy pracy nad balansem głośności orkiestry.

Sekcja dęta blaszana także może pełnić wielorakie funkcje: zarówno tematyczne – wtedy linia tematu jest ostro zarysowana, jak i harmoniczne – w tym przypadku można wykorzystać jasne i pełne brzmienie instrumentów dętych blaszanych. W wielu przypadkach przejmuję ona także rolę podkreślającą rytmikę danej części utworu.

W niniejszej pracy przyjęto podział na blachę twardą, do której zalicza się trąbki, puzony i tuby, oraz miękką czyli waltornie, tenory i barytony. Podział ten wydaje się być słuszny: instrumenty twardej blachy są źródłem siły i blasku brzmienia, natomiast blacha miękka jest bardziej podatna na ruch, mniej ostra w brzmieniu. Przy odpowiednim i przemyślanym operowaniu balansem brzmienia



pomiędzy tymi dwoma homogenicznymi grupami instrumentalnymi można uzyskać interesującą jakość wyrazu.

Jednym ze sposobów ukazania pełni brzmienia sekcji blaszanej jest potraktowanie jej jako jednego organizmu dźwiękowego. Jasne, pełne i ostre brzmienie blaszanych instrumentów może służyć do podkreślenia pewnych fragmentów utworu – jest ono silne i wybiją się ponad pozostałe sekcje orkiestry. Należy jednak pamiętać, by wyeksponować najważniejsze składniki danych współbrzmień w przebiegu utworu. Dodatkowo użycie akcentów nadaje siły oraz ostrości partiom blaszanym.

Inną rolę sekcji dętej blaszanej, o której wspomniano, jest podkreślenie rytmicznego przebiegu utworu w postaci krótkich, rytmicznych fraz [sygnałów]. Dzięki swoim właściwościom brzmieniowym nadaje on danym fragmentom wyrazistość i ostrości. Takie krótkie, pojedyncze sygnały akordowe stosuje się głównie w muzyce big-bandowej, jednak zawsze użycie pełnej blachy służy podkreśleniu danego współbrzmienia w partyturze.

Choć autonomiczne traktowanie sekcji dętej drewnianej i blaszanej ma często miejsce w opracowaniach utworów na orkiestrę dętą, to jednak pełnia brzmienia tego składu instrumentalnego osiągana jest poprzez współbrzmienie tych grup. W wielu przypadkach linie tematyczne i kontrapunktyczne występują jednocześnie w sekcji drewnianej i blaszanej, co wpływa na uwydatnienie danego tematu czy kontrapunktu. Interesującym zabiegiem aranżacyjnym jest także dialogowanie sekcji drewnianej i blaszanej – słychać w takim wypadku wyraźną różnicę w barwie pomiędzy nimi. Uwydatnienie takich zależności brzmieniowych wpływa znacząco na walory wykonawcze utworów repertuariowych.

Sekcja perkusyjna w orkiestrze dętej pełni istotną rolę, nadając wyrazistość, precyzyjny rytm. Szczegółowe uzasadnienie ma to w przypadku muzyki marszowej, gdzie rytm jest podstawą całej struktury utworu. Przez lata aż do czasów obecnych uzupełnianie instrumentalni perkusyjne, co w dzisiejszych czasach niejednokrotnie wymaga udziału kilku perkusistów w wykonaniu utworów koncertowych, by zabrzmiaty one w pełni.

W muzyce popularnej grupa perkusyjna wraz z instrumentami objającymi linię basu oraz gitarą rytmiczną – innymi słowy sekcja rytmiczna – pełni w orkiestrze dętej rolę wyznaczającą zasadniczy puls rytmiczny oraz tzw. groove. Jest to sposób realizacji pulsu rytmicznego zgodnie ze stylem oraz odpowiednim poczuciem czasu w muzyce rozrywkowej. W zależności od stylu groove przyjmuje różną postać – inną w muzyce swingowej, inną w latynoamerykańskiej czy rockowej. Partie sekcji rytmicznej to baza, na której zwykle jest zbudowany utwór muzyczny rozrywkowy. Niejednokrotnie ona praca sekcji rytmicznej oparta jest o tzw. struktury riffowe, czyli kilkunasto- lub dwudziesto- lub kilkuminiutowe powtarzane bądź imitowane frazy melodyczno-rytmiczne zbudowane na bazie przebiegu harmonicznego utworu. Umiejętne wykorzystanie podanych struktur wpływa na jakość realizacji pulsu rytmicznego w całej orkiestrze.

Sekcja perkusyjna powinna być zgrana ze sobą – to znaczy czujnie realizować swoje partie współpracując ściśle w zakresie rytmiki oraz dynamiki, co osiąga się podczas pracy na próbach. Należy pamiętać, iż instrumenty perkusyjne mają zwykle donośny dźwięk – powinno się w tym pamiętać wypracowując balans brzmienia orkiestry.

Perkusja ponadto stanowi trzon sekcji rytmicznej i podstawę konstrukcji dźwiękowej utworów z zakresu muzyki popularnej – niezwykle istotny jest tutaj aspekt odpowiedniego opanowania groove'u danych utworów muzycznych rozrywkowych, szczególnie w odniesieniu właśnie do zestawu perkusyjnego. Przydatne będzie w tym wypadku indywidualne opanowanie danej partii pracy z metronomem. Dobrą praktyką jest także organizowanie odrębnych prób samej sekcji rytmicznej [perkusijska, gitary – elektryczna i basowa, ewentualnie instrumenty klawiszowe], by w rezultacie osiągnąć możliwie precyzyjny i stylowy efekt jej pracy.

Choć powyższe przykłady pokazują wiele odcieni barw orkiestry dętej, najpełniejsze brzmienie tego rodzaju zespołu można osiągnąć poprzez wspólne traktowanie instrumentalnych ze wszystkich sekcji instrumentalnych. Odpowiednie łączenie brzmień kilku sekcji ożywia i urozmaica muzyczną narrację.

Należy przy tym pamiętać o proporcjach oraz zasadach frazowania – uwydatnienie głównego tematu przy zachowawczej roli kontrapunktu, czy też umiejętne oprowadzanie cieniowaniami dynamicznymi znaczenie podnosi jakość wykonania.

Należy zwrócić uwagę na prowadzenie wszystkich planów melodycznych i kontrapunktycznych w taki sposób, by były precyzyjnie wykonane i wzajemnie się uzupełniały. Niejednokrotnie wymaga to wyeksponowania niektórych planów przy jednoczesnym cieniowaniu innych – niezbędne jest tutaj wykreślenie estetycznego dyrygenta. Do jego zadań należy wypracowanie z poszczególnymi głosami płynnej frazy tak, by każda z tych linii miała swój wyraz oraz płynność.

Poprzez oddzielne ćwiczenia partii wykonujących tę samą linię melodyczną wytworzy się w grze zespołowej spójność narracji muzycznej. Podany gramofon zabrzmi wtedy donośnie i dostojnie.

We współczesnej orkiestrze dętej często zastosowanie znajdują gitary – basowa i elektryczna. Wzobogacają one brzmienie zespołu nadając mu bardziej rozrywkowy charakter. Udział gitary basowej bądź kontrabasu podkreśla w utworze podstawę harmoniczną, na której opiera się harmonika utworu, co ma wpływ na siłę brzmienia sekcji realizujących partię basową, sekcji rytmicznej i całej orkiestry. Gitara elektryczna pełni natomiast zwykłą rolę instrumentu harmonicznego oraz rytmicznego, podkreślającego puls rytmiczny w utworach rozrywkowych. Niejednokrotnie staje się ona jednak także instrumentem melodycznym – wtedy instrumentalista na niej grający wykonuje partie solowe, przebiegi melodyczne unisono z daną grupą instrumentalną bądź riffy gitarowe charakterystyczne dla danego utworu i związane z warstwą instrumentacją oryginalnego aranżu. Partie gitary, które nie zawsze przewidziane są w aranżacjach rozrywkowych, zwykle opracowuje się metodą słuchową korzystając z oryginalnych nagrań bądź precyzyjnie rozpisuje przy użyciu partytury, gdy przewidziane jest zdawanie przez ten instrument określonych przebiegów melodycznych. Natomiast gdy partia gitary jest uwzględniona w oryginalnej partyturze, podaje się ją z reguły na zasadzie szkieletu harmonicznego [nutami skośnymi wraz z zapisem akordowym]. Brzmienie gitary elektrycznej czyste [clean] lub przesterowane [drive] poszerza kolorystykę brzmieniową oraz dodaje energetyki utworom repertuariowym w przypadku muzyki popularnej. Należy pamiętać jednak, by gitarysta nastroił swój instrument do aktualnej wysokości stroju orkiestry oraz by nie przyciął głośności instrumentów dętych.

Wykorzystanie w pełni kolorystyki brzmieniowej każdego zespołu należy do zadań dyrygenta. Umiejętne oprowadzanie zwłaskami rytmicznymi, dynamicznymi i artykulacyjnymi oraz odpowiednie prowadzenie fraz stwarza przestrzeń dla interesującego oprowadzania barwą orkiestry. Są to zadania, które dyrygent podejmuje w czasie prób, podczas opracowywania materiału repertuariowego.

Praca dyrygenta z amatorskim zespołem orkiestrowym, w którym występuje zróżnicowany poziom umiejętności wśród jego członków, wymaga specyficznych cech oraz określonego programu. Choć muzycy zwykle mają opanowaną technikę gry oraz umiejętność czytania nut przynajmniej w stopniu podstawowym, na opracowanie wielu fragmentów poświęca się sporo czasu. Regularność ćwiczenia niektórych utworów oraz konieczność przeprowadzania prób sekcyjnych także stanowi część planu pracy. Istotny jest również aspekt kondycji muzyków oraz intensywności pracy podczas prób. Wszystkie te czynniki determinują dobór reperturiu oraz metody pracy z zespołem.

Jednym ze sposobów jest praca z poszczególnymi grupami instrumentalnymi. Dzięki temu można doprowadzić do uzyskania poziomu wykonawczego umożliwiającego grę wspólną. Metoda ta pomaga w osiągnięciu zamierzonego efektu artystycznego także w odniesieniu do pracy z orkiestrą dętą – w tym wypadku proponowany podział zespołu może obejmować: sekcję dętą drewnianą, sekcję dętą blaszaną oraz perkusyjną bądź blaszaną wraz z perkusją. Obydwie próby z całym zespołem nawet kilka razy w tygodniu nie da takich rezultatów artystycznych, jak próby z poszczególnymi grupami instrumentalnymi. Jeszcze innym sposobem jest opracowywanie partii wszystkich dla różnorodnych grup instrumentalnych – dzieje się to jednak na próbach jakościowych. Dzięki takiemu rozplanowaniu pracy nad ćwiczeniem materiału repertuariowego jest znacznie efektywniejsze. Ćwiczenie z zespołem



muzycznym to najpierw połączenie pojedynczych głosów w grupy, a następnie zespolenie poszczególnych grup w jedną współbrzmiającą całość pod względem jednolitości i zgodności brzmieniowej. Staranne opracowanie pojedynczych partii podczas pracy w sekcjach pozwala zaoszczędzić czas i energię podczas prób ogólnych, gdy wypracowuje się brzmienie całego zespołu.

Występy orkiestry dętej upiększają także występy z solistami, śpiewakami bądź instrumentalistami, a także z chórem. Udział wokalistów, zarówno chórnych, jak i solisty, ukazuje szeroki wachlarz możliwości dobierania obsady oraz współpracy orkiestry dętej ze śpiewakami zarówno w sferze muzyki klasycznej, jak i popularnej. Przy pracy z solistami – śpiewakami, jak i instrumentalistami – należy pamiętać, iż zespół orkiestrowy stanowi tło dla ich wykonawstwa. Ważne jest tutaj poczucie estetyki oraz wrażliwość na operowanie dynamiką gry orkiestry tak, by w pełni wydatnił ich wiodącą rolę.

Dokładne i precyzyjne oprowadanie partii instrumentalnej dotyczy, poza zgodnością z zapisem nutowym i realizacją wskazań dyrygenta: czystości intonacyjnej, której poświęcono osobny rozdział, równości rytmicznej, jednakowej dynamiki, artykulacji oraz charakteru. Te czynniki są podstawą dobrego brzmienia zespołu i winne być brane pod uwagę podczas opracowywania utworów repertuarowych. Stanowią one także punkt wyjścia do dalszych rozważań.

Zagadnienie prawidłowej intonacji w pracy z orkiestrą dętą

Ważnym czynnikiem, jaki należy wziąć pod uwagę podczas pracy z orkiestrą, a wpływającym istotnie na jakość brzmienia, jest wspomniana prawidłowa intonacja. Przez pojęcie to należy rozumieć odpowiedni stopień precyzji w osiągnięciu danej wysokości dźwięku. W praktyce gry zespołowej w celu uzyskania prawidłowej intonacji niezwykle istotne jest słuchanie własnej gry na tle pozostałych wykonawców oraz autokorekta wysokości dźwięku. Istotną jest intensyfikacja słuchu selektywnego, który pozwala na słuchanie siebie na tle brzmienia całego zespołu. Wiąże się z tym poczucie brzmienia zespołu, wymagające od każdego z muzyków podporządkowania się całości. Istotną w tym przypadku jest rola dyrygenta, gdyż od jego czujności oraz umiejętności zależy wypracowanie owego poczucia brzmienia podczas prób, właśnie pod względem intonacyjnej czystości dźwięku. W pracy z zespołami powinno się uświadamiać poszczególnym muzykom konieczność wzajemnego słuchania się i samokontroli intonacji, co należy do zadań dyrygenta. Powinien on rozbudzać u grających czujność w zakresie odchylenia intonacyjnych oraz uczyć natychmiastowej reakcji na niedokładności, a także dążyć do osiągnięcia doskonałości w brzmieniu.

Szczególne uwagi należy zwrócić na zagadnienie poprawnej intonacji w przypadku konsolidacji brzmieniowej u muzyków nowo przyjętych do zespołu. Jest ona podobna do kształcenia słuchu – następuje stopniowo. Dzięki temu procesowi kształtuje się u nich samoświadomość intonacji, a także słuchową wyobraźnię i poczucie harmoniczne.

Istotnym czynnikiem wpływającym na wypracowanie prawidłowego stroju w zespole jest stałe miejsce muzyków na próbach, gdyż grający przyzwyczajają się słuchać swoich sąsiadów, a przy tym poznają proporcje natężenia oraz wysokości dźwięku. Innym ważnym aspektem jest samodzielne oprowadanie własnej partii przez orkiestranta poza regularną próbę zespołową, która wpływa na przyswojenie warstwowych elementów pracy nad utworem – wtedy podczas prób muzyk może poświadczyć uwagę na aspekty związane z grą zespołową, między innymi poprawną intonację.

Proponujemy zabiegami jest strojenie instrumentów dętych drewnianych do dźwięku *a'*, a blaszanych – do *b'*, przy czym instrument podający dźwięk powinien mieć silną, wyraźną barwę. Może być nim obój bądź klarnet B, który ze względu na charakterystykę brzmienia w modularnym sposób spełni te role – muzyk na nim grający powinien przy tym kontrolować swoją wysokość dźwięku przy pomocy elektronicznego przyrządu do strojenia. Jest to zabieg praktyczny i skuteczny. Dodatkową wskazówką jest tutaj zwrócenie uwagi na strojenie instrumentów do siebie nawzajem, nie zaś każdego z osobna do elektronicznego urządzenia strojącego czy kamertonu. W zespołach amatorskich przy strojeniu powinien pomagać orkiestrant z dobrym słuchem oraz dyrygent. Istotne są także porady

starszych, doświadczonych kolegów w zespole – przede wszystkim z danej sekcji, którzy pomagają ustalić sposób zadęcia czy palcowania poprawiający intonację. Sam proces strojenia zespołu jest niezwykle istotny – nie należy go lekceważyć ani łażować na niego czasu podczas prób. Wszelkie zabiegi pozwalające na uzyskanie maksymalnej precyzji brzmienia, również pod względem wysokości, są jak najbardziej ważne i pożądane. Najbardziej optymalnym rozwiązaniem jest wytworzenie odpowiedniej świadomości konieczności poprawnej intonacji w zespole oraz oprowadanie przez muzyków umiejętności procesu jego uświadczenia, tak by przed każdym koncertem przebiegało ono efektywnie.

U grających na dętych instrumentach w celu osiągnięcia precyzji intonacyjnej konieczne jest odpowiednie zadęcie (sposób wydobywania dźwięku) wynikające z indywidualnej pracy. Ponadto indywidualne ćwiczenia oddechowe pomagają w odpowiednim ataku dźwięku oraz w utrzymaniu prawidłowej intonacji.

Jednym z bardziej istotnych zagadnień związanych z intonacją w przypadku instrumentów dętych jest kwestia zmiany stroju w trakcie gry: muzycy powinni sami umieć temu zaradzić, korygując strój indywidualny. Innym czynnikiem wpływającym na niewłaściwą intonację jest nieprawidłowa realizacja zmian dynamicznych: przy grze o silnej dynamice (*ff* – *fff*) w dętych blaszanych następuje przede wszystkim opóźnienie obniżenia intonacji. Ponadto może wystąpić drżenie oraz falowanie dźwięku podczas gry, na co należy zwrócić uwagę podczas prób. Innymi czynnikami wpływającymi negatywnie na intonację, które można natknąć w pracy z zespołem dętym, są: nieprawidłowa technika oddychania, stare ustniki i stroiki, wady konstrukcyjne instrumentów oraz specyfika rejestrów brzmieniowych, a także użycie tłumików. Praca nad prawidłową intonacją jest zatem procesem złożonym i wymaga od dyrygenta oraz orkiestrantów świadomości i systematyczności.

Jak już wspomnieliśmy wcześniej, próby sekcyjne przyspieszają proces przyswajania partii, gdyż dają możliwość pracy nad szczególnie trudnymi miejscami w mniejszej grupie, gdzie łatwiej można wychwycić błędy, między innymi intonacyjne. Pozwalają także przybliżyć się muzykom bardziej indywidualnie. Próba także, prócz ustalenia wspólnych oddechów, ujednolicienia ataku dźwięku oraz kontroli indywidualnego wolumenu brzmienia, daje możliwość korekty intonacji oraz dostrojenia pionów harmonicznycy, co jest efektem wzajemnego słyszenia harmonicznego. Jest to także okazja do uświadomienia sobie przez muzyków konieczności doskonalenia warsztatu indywidualnego. Próba taka daje komfort wzajemnego słyszenia się w sekcjach oraz możliwość efektywnego wykorzystania czasu.

Ponadto praca nad wystrajaniem pojedynczych dźwięków między grupami instrumentów napotkanych w przebiegu utworu sprzyja prawidłowemu brzmieniu pod względem intonacyjnym – pozwala bowiem na zapamiętanie ustawienia zadęcia, pozycji aparatu tętna. Istotne jest także ćwiczenie pod względem intonacyjnym linii melodycznych zarówno głównych, tematycznych, jak i kontrapunktycznych w grupach instrumentów posiadających je w swoich głosach oraz eksponowanie istotnych składników oraz połączeń harmonicznycy.

Istota uświadomienia muzyków o rolę dźwięków ich partii jest bardzo znacząca: nie wystarczy poprosić o wystrojenie akordu, który brzmi fałszywie. Należy uświadomić muzykom zależności pomiędzy składnikami tworzącymi dane współbrzmienie. W tym miejscu trzeba zwrócić uwagę na rolę dyrygenta jako pedagoga oraz na konieczność znajomości zasad harmonii i kontrapunktu. Czystość intonacyjną zależy od roli poszczególnych dźwięków, ale przede wszystkim od funkcji, jakie pełnią we współbrzmieniach. Dyrygent musi znać swą rolę sprawę z harmonicznymi funkcjami akordów, z zadań poszczególnych dźwięków i interwałów oraz procesów modularnych. Czystość intonacyjna związana jest zarówno z horyzontalnymi, jak i wertykalnymi strukturami w utworze – prowadzenie tematów i linii kontrapunktycznych oraz pionów harmonicznycy należy precyzyjnie uświadczyć podczas prób.

Podnoszenie się poziomu technicznego zespołu między innymi polega na ćwiczeniach intonacyjnych. Dyrygent jest w takim przypadku nauczycielem i dydaktykiem – uczy on rzemiosła orkiestrowego, w tym prawidłowej intonacji. Dzięki znajomości harmonii, a także zasad instrumentoznaństwa



oraz umiejętnościom pedagogicznym i kierowniczym, kreuje wraz z zespołem muzyczną jakość, pracując nad poprawną intonacją. Sam dyrygent powinien wykazywać się dbałością o poziom wykonawczy zespołu poprzez egzekwowanie prawidłowego stroju gdy tylko jest to potrzebne. Istotne jest wykształcenie dobrego słuchu zarówno u dyrygenta, jak i u członków zespołu. Dyrygent także stale powinien wyrażać w muzykach zespołowych umiejętność słyszenia całościowego oraz dostrajania się do zespołu. Uzyskanie maksymalnej precyzji intonacyjnej świadczy o wysokim poziomie artystycznym zespołu.

Równość rytmiczna i proces jej kształtowania

W pracy z zespołem, w tym z orkiestrą dętą, istnieje kilka zadań dyrygenta, które winny być realizowane odnośnie czynnika rytmicznego. Są to: wycuczenie równoczesnego rozpoznania i końca dźwięku, odpowiednie wytrzymywanie wartości nut i pauz; jednolite kształtowanie i kończenie fraz muzycznych, także stosowanie jednoczesnego oddechu we właściwych tu momentach. Wymienione elementy wpływają na precyzję rytmiczną całego zespołu. Z rytmem nieodłącznie łączy się także zjawisko pulsacji rytmicznej, której wykładnikiem jest praca sekcji rytmicznej.

Mówiąc o muzyce popularnej i jazzowej, która często wchodzi w zakres repertuaru orkiestry dętej, należy przypomnieć, iż charakteryzuje się ona „kołyszącą” pulsacją oraz niezrądkowaną rytmiką. W inny sposób będą realizowane utwory utrzymywane w stylistyce swingowej, inaczej w latynoamerykańskiej, a jeszcze inaczej w rockowej.

Zjawisko „kołyszącej” pulsacji w muzyce swingowej dotyczy sposobu realizacji rytmu ósemkowego. Istnieją różne rodzaje zapisu z możliwością wykonywania z bardziej lub mniej wydłużoną pierwszą wartością z grupy ósemkowej (pulsacja triolowa, bądź też rytm punktowany). Przy opracowywaniu utworów w stylistyce swingowej, należy szczególną uwagę zwrócić na precyzję rytmiczną w wykonaniu charakterystycznego pulsu ósemkowego, pomiędzy poszczególnymi muzykami oraz w sekcjach. Wyównanie wartości oraz artykulacji w partiach swingowych jest niezbędne do osiągnięcia swobody wykonawczej, wpływającej na kołyszącą pulsację.

Określenie „Swing”, które widnieje w określeniu tempa kompozycji utrzymanych w tej stylistyce wskazuje, że podstawą pulsu jest tutaj triolowe traktowanie podziałów ósemkowych [$1q = 4q \text{ e}$]. Ćwiczenie takiej rytmiki powinno odbywać się w wolnym tempie, przy zwracaniu uwagi na staranne wygrywanie drugiej wartości z tej grupy. Dodatkowo wyprzedzenie elementów widoczne w tym fragmencie posiadają akcenty – jest to zjawisko charakterystyczne dla swingu. W ich wykonaniu także trzeba pamiętać o ścisłym traktowaniu pulsu rytmicznego.

Innym stylem muzycznym, który często znajduje się w repertuarze orkiestr dętych jest muzyka latynoamerykańska. Wywodzi się ona z folkloru Ameryki Łacińskiej, który swymi korzeniami sięga do rytmów afrykańskich. W instrumentacji ważną rolę pełnią tutaj instrumenty perkusyjne, o czym już wspomniano. Muzyka latynoamerykańska charakteryzuje się rytmem o równych ósemkach oraz licznymi synkopami. Osiągnięcie precyzji rytmicznej w utworach tej stylistyki jest niezwykle istotne – przywołuje bowiem charakterystykę oryginalnych rytmów, które w postaci figur osiatynowych stają się częścią do podstawę tańców tamtego regionu geograficznego i etnicznego. Precyzyjne wykonanie zapisanego rytmu pozwoli na oddanie walorów estetycznych danego stylu muzycznego.

W muzyce rockowej i rockandrollowej z kolei rytmika jest stosunkowo prosta, jednak jej znaczenie jest również bardzo istotne. Duże znaczenie ma w tym wypadku także rola sekcji rytmicznej, której praca opiera się na riffowej strukturze. Muzykę rockową charakteryzują silnie akcentowane, motoryczny rytm – punktualne wykonanie oraz „osadzenie” w czasie riffowych konstrukcji wpływają na ich nośność. W przypadku realizowania partii zestawu perkusyjnego istotną będzie natomiast ścisła precyzja oraz odpowiedni charakter gry związany z silnym ładunkiem energetycznym tkwiącym w tego rodzaju kompozycjach.

W omawianiu czynnika rytmicznego w pracy z orkiestrą dętą należy także mieć na uwadze sposób wydobycia dźwięku z dętych instrumentów, czyli zadęcie. Ruch dyrygentki przygotowujący do wejścia musi być na tyle czytelny, by umożliwić precyzyjne pojawienie się dźwięku w czasie, we wszystkich sekcjach instrumentalnych – zarówno w dętej drewnianej, blaszanej, jak i w rytmicznej. Odpowiednia realizacja zjawisk rytmicznych w utworach repertuarowych cementuje brzmienie zespołu orkiestrowego w jedną całość.

Dynamika, artykulacja oraz charakter w kreowaniu brzmienia zespołu

Zjawiska dynamiczne stanowią kolejny aspekt w omawianej tematyce. Prawidłowa ich realizacja pozwala na ożywienie i nadanie wyrazu danemu fragmentowi. Element dynamiczny odgrywa ważną rolę w warstwie emocjonalnej utworu oraz podkreśla jego dramaturgię. Opowiadanie gry dynamicznej w orkiestrze wiąże się z zaawansowanym warsztatem gry na instrumencie i jest wynikiem pracy zarówno indywidualnej, jak i zespołowej. Nieodłącznym aspektem wydaje się tutaj wrażliwość muzyczna zarówno instrumentalistów, jak i dyrygenta.

Równoważ brzmienia zespołu, do której dąży dyrygent podczas prób, szczególnego znaczenia nabiera odnośnie zjawisk dynamicznych. Ekspozowanie głównych tematów, przy zachowawczej roli akompaniamentu, jest jednym z najważniejszych elementów gry zespołowej. Ponadto wprowadzenie elementu zmiany dynamicznej związanej z lukiem frazowym do jednostajnego przebiegu melodycznego wydaje się być zabiegiem urozmaicającym dany fragment.

Jak już wspomniano, w grze na instrumentach dętych, przy realizacji zmian dynamicznych (*crescendo* i *diminuendo*) może nastąpić przedęcie – obniżenie dźwięku. Należy zwrócić na to szczególną uwagę. Ponadto niektóre rejestry poszczególnych instrumentów utrudniają osiągnięcie niektórych poziomów dynamiki. W pracy z zespołem amatorskim, szczególnie przy opracowywaniu utworów z zakresu muzyki popularnej, daje się zauważyć tendencję do grania swobodnego dynamicznie. Zatem zawsze trzeba pamiętać o aspekcie dynamicznym oraz odpowiednich stosunkach brzmieniowych pomiędzy sekcjami. Największa dysproporcja występuje zwykle pomiędzy sekcją dętą drewnianą a blaszaną. Należy zatem umiejętnie rozplanować pracę nad utworem pod względem ważności przebiegów melodycznych oraz kolorystyki dynamicznej.

Z zagadnieniem dynamiki wiąże się pojęcie artykulacji. W praktyce gry zespołowej precyzja wykonawcza odnośnie artykulacji wpływa na wyraz artystyczny wykonania. Ponadto instrumenty dęte posiadają szeroką paletę barw związanych z artykulacją, której uwydatnienie wzbogaca brzmienie utworu repertuarowych. Przy pracy z zespołem amatorskim nad zagadnieniami artykulacyjnymi należy zwrócić szczególną uwagę na spójność brzmienia. Jednakowy sposób atakowania dźwięku u wszystkich członków sekcji instrumentalnej znacznie podnosi jakość wykonania.

Przed wszystkim dyrygent powinien znać zasady rządzące zjawiskami artykulacyjnymi, rozróżniać symbole oraz umieć wyeksekutować te zjawiska od zespołu. Przykładowo, zapis oznaczenia akcentu w formie daszka nad nutą: „^” różni się od akcentu oznaczonego przez symbol „>” tym, że powinien być on zagrany przy rozdzieleniu dźwięku, nie wytrzymanym do końca trwania wartości. Oznaczenie „...” mówi nam natomiast, że nota powinna być wytrzymana w pełnej długości trwania. *Glisando* z kolei posiada własną specyfikę – należy je rozpoczynać na początku trwania wartości, przy której widnieje oznaczenie, trwać natomiast powinno tyle, ile wynosi wartość tejże nuty.

Oznaczenie artykulacji legato [łukiem nad nutami] powinno być realizowane bez oddzielania dźwięków od siebie. Staccato zaś to skrócenie wartości granych oddzielnie nut – w grze na instrumentach dętych blaszanych dodatkowo nieco silniej akcentuje się przy nim dźwięk.

W sposobie wykonania danego fragmentu pod względem artykulacyjnym pomaga dobór odpowiednich gestów dyrygentkich. W zależności od tego, czy ma się do czynienia z krótkim, mocnym akcentem w trąbkach, czy też łagodnym pochodem ósemkowym legato w sekcji drewnianej, gest



dyrygentki powinien być zaznaczony w sposób pozwalający na precyzyjne wykonanie danego fragmentu pod względem artykulacyjnym. Dzięki temu zyskuje on na wyrazistości, poprawia się także jakość brzmieniowa.

W tym miejscu należy także wspomnieć o frazowaniu, które łączy się z powyższymi pojęciami rytmu, dynamiki i artykulacji. Jest to ujęcie pewnego przebiegu melodycznego w jedną, zamkniętą całość zgodną z logiką przebiegu muzycznego. Odbywa się głównie poprzez obranie odpowiedniego tempa, cieniowanie dynamiczne oraz właściwe rozmieszczenie akcentów. Cechy te łączą się nierozdzielnie z umiejętnym operowaniem oddechem. Podczas opracowywania materiału repertuarowego należy mieć na względzie udział oddechu w procesie kształtowania frazy. W sferze gestów dyrygenckich użycie odpowiednich ruchów pozwala na wyekwybowanie właściwego kształtowania frazy przez muzyków i musi być przemyślane oraz czytelne. Niezwykle istotny jest tutaj aspekt jednoczesnego rozpoczęcia i zdjęcia dźwięku oraz jednakowych zmian dynamicznych, które przy pomocy adekwatnych, precyzyjnych gestów można ujednolicić.

Podczas prób opanowanie partii instrumentalnej dotyczy między innymi charakteru. Jest on niejako efektem współdziałania pozostałych czynników z uwzględnieniem czynnika stylistycznego muzyki. Stylowe wykonanie poszczególnych pozycji repertuarowych wymaga wiedzy zarówno z historii i zasad muzyki, jak również odpowiedniej wrażliwości i wytrwałej pracy. Użycie odpowiedniego tempa, precyzyjne wykonanie oznaczeń artykulacyjnych i dynamicznych, jednakowe kształtowanie i kończenie dźwięku oraz czystość intonacyjna, a także gra zgodna z charakterem i założeniami stylistycznymi materiału repertuarowego to elementy, które biorą udział w procesie scalania brzmienia zespołu muzycznego. To właśnie od umiejętności oraz kompetencji dyrygenta zależy ostateczny kształt produkcji muzycznej.

Ponadto odpowiedni sposób wykańczania fraz oraz ujednolicenia sposobu oddychania u muzyków orkiestrowych należą do celów ćwiczeń w grze zespołowej. Elementy te są ze sobą spójne i wpływają znacząco na jakość wykonania. Ujednolicenie sposobu zakończenia dźwięku u większej grupy instrumentalistów zależy od odpowiedniego ruchu przygotowawczego i należy także do sfery rytmiki, podobnie jak wytrzymywanie pełnych wartości nut: logiczne i właściwe frazowanie stanowi jeden z najważniejszych czynników składających się na wzorową interpretację utworu muzycznego. Zarówno pojedynczym instrumentalistom, jak całym grupom orkiestrowym – jasne wskazanie początków i zakończeń fraz oraz prowadzenie ich w odpowiednim ujęciu rytmicznym, dynamicznym i artykulacyjnym – daje bardzo pozytywne rezultaty. Pomagają w osiągnięciu tego celu indywidualne ćwiczenia oddechowe – gdy prawidłowo muzyki oddychają, frazy są prowadzone w sposób logiczny, z odpowiednim wyrazem.

Wnioski

Z omówionych powyżej treści wynika, iż uzyskanie interesującego i właściwego brzmienia przez zespół orkiestrowy wymaga zaistnienia wielu czynników. Związane są one z elementami dzieła muzycznego takimi jak rytm, dynamika, artykulacja oraz charakter i wywodzą się z walorów estetycznych muzyki komponowanej w różnych stylach oraz formach. Dyrygent jako osoba świadoma tych zależności egzekwuje od zespołu odpowiednich form działania, by te cele osiągnąć – wyznacza on niejako ścieżkę postępowania zarówno dla każdego muzyka oddzielnie, jak i dla poszczególnych sekcji, a na końcu całej orkiestry.

Przekazanie zespołowi informacji o zamiarach dyrygenta w postaci gestów dyrygenckich winno być sugestywne, wręcz imperatywne, czytelne i jednoznaczne oraz estetyczne. Czytelność i sugestywność ruchów w przypadku amatorskiego zespołu jest szczególnie istotna w bardziej skomplikowanych utworach ze względu na potrzebę kontroli zjawisk agogicznych i rytmicznych, a także dynamicznych. Inną istotną cechą dyrygowania orkiestrą dętą jest wyraźne zaznaczenie pulsu rytmicznego oraz gestów

wyprzedzających, ze względu na precyzję ataku dźwięku w instrumentach dętych. Podkreślenie wejść instrumentów oraz zaznaczenie sposobu wykonania – legato, staccato, z silniejszą bądź słabszą dynamiką powinno być sugestywne i odpowiednio wyraziste. Znaczącą rolę gest dyrygentki przyjmuje także podczas zmian tempa w utworze bądź zatrzymań czy fermat.

Odpowiedni dobór repertuaru oraz praca nad nim stanowią ważny czynnik związany z jakością brzmieniową, szczególnie w zespołach amatorskich. Opracowywanie trudnego utworu jest z początku intonacyjnie niepoprawne, choć postęp następuje w miarę ćwiczenia. Trudne fragmenty partii instrumentalnej wymagają większego wysiłku przy opracowywaniu indywidualnym, jak również zespołowym ze względu na trudności wykonawcze – przy zbyt trudnych opracowaniach wysiłek skierowany jest na pokonanie problemów technicznych, a nie intonacyjnych czy wyrazowych. Dyrygent powinien, znając możliwości warsztatowe muzyków swojego zespołu, dobrać repertuar odpowiednio do ich stopnia zaawansowania w grze na instrumencie. Oczywiście zalecane jest stopniowe zwiększanie poziomu trudności materiału, jednak wiąże się ono z bardzo systematyczną i dobrze zaplanowaną pracą.

Podczas opracowywania utworów repertuarowych należy pamiętać o ekspozowaniu głównych motywów tematycznych, przy drugoplanowej roli akompaniamentu oraz kierować się wyczuwaniem estetycznym, pozwalającym kreować dźwięki w stylowy sposób, zgodnie z zasadami muzyki. Praca z większym zespołem, w tym z orkiestrą dętą, wymaga połączenia tych cech wszystkich muzyków, by efektem było jednolite, stylowe brzmienie.

Dyrygent, jako kierownik zespołu i pedagog, powinien być obeznany z najważniejszymi zasadami muzyki, mieć poczucie formy oraz wrażliwość słuch. Kształtowanie brzmienia łączy się z intensyfikacją słuchu selektywnego w celu wyłuskania najdrobniejszych szczegółów podczas pracy nad materiałem repertuarowym. Nieustanne dokształcanie się, znajomość partytur oraz kontekstów historycznych muzyki, którą wykonuje się wspólnie z zespołem, to ważne elementy pracy własnej dyrygenta, dzięki którym będzie on stale podnosił swoje kompetencje, a które pozwolą na osiągnięcie maksymalnej równowagi brzmienia całej orkiestry.

Karol Pyka





JAK PROWADZIĆ ORKIESTRĘ DĘTĄ

Justyna Chmielek-Korbut

Dyregentka puzonistów, dyrygentka, pedagog, tamburmajorka, jednocześnie inżynier. Laureatka nagród specjalnych Stypendyjnego Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Programu za wyróżniającą się technikę dyrygentką oraz osobowość w tym samym. Hiszpania 2019 i Festiwal Internacjonal. Bande Musicalli (Gullinosa, Wrocy 2017). Międzynarodowy Festiwal Złota Lira w Ogólnopolski Konkursie konturów instrumentacyjnych In.un. Konkurs puzonistów i Tubistów im. Pawła Włodarczyka. Połnietka Warszawa Wina Gabriela Chmury, Colina Meera, Uczestniczka kursów metodowych dyrygentury symfonicznej i symfoniczno-opiowej In.un. Antoniego Wita Gabriela Chmury, Colina Meera, dyrygentury dzieł zespołów orkiestrowych In.un. i Gabriela Chmury, Colina Meera, puzonistów i Tubistów w klasie dyrygentury symfonicznej i symfoniczno-opiowej In.un. Antoniego Wita Gabriela Chmury, Colina Meera, Absolwentka klas puzonistów i Tubistów w klasie dyrygentury symfonicznej i symfoniczno-opiowej In.un. Antoniego Wita Gabriela Chmury, Colina Meera, Jest w trakcie pracy nad poręczą nutowo-tytułową dotyczącą zespołów orkiestrowych oraz muzyki symfonicznej i symfoniczno-opiowej. Współczesnych metod nauczania gry na instrumentach dętych blaszanych oraz metod pracy z uczniami.

NAUKA GRY NA INSTRUMENTACH DĘTYCH BLASZANYCH. JAK UCZYĆ, BY NAUKA BYŁA EFEKTYWNA I INTERESUJĄCA.

Tekst napisany na podstawie pracy magisterskiej Justyny Chmielek-Korbut pt. *Współczesne metody nauki gry na puzonie. Doświadczenia polskie wobec doświadczeń amerykańskich oraz doświadczeń związanych z nauką gry na puzonie u prof. dra hab. Zdzisława Stolarczyka.*

Nauka gry na instrumentach dętych – historia doświadczeń polskich.

Do lat 80-tych XX wieku, w Polsce oraz w pozostałych państwach bloku wschodniego, prym wiodł „radziecki” sposób gry, jak i nauczania na instrumentach dętych drewnianych i blaszanych. Tradycja ta, która nieuchronnie wiązała się z instytucją wojskowych orkiestr dętych, wymagała od instrumentalistów specyficznej techniki gry. Technika ta, nazywana potocznie techniką „zaciśniętego wnętrza” określała dobitnie sposób wydobycia dźwięku: zaciskając [ściskając] cały organizm w ten sposób, by uzyskać dźwięk. Wiązało się to także z przekonaniem, że podczas nabierania oddechu głównym mięśniem odpowiedzialnym za oddech i utrzymanie jego prawidłowego ciśnienia jest przepona.

Przez prawie cały XX wiek w Polsce istniało wyobrażenie, że taka technika jest najlepszą metodą gry na instrumentach dętych.

W latach 80-tych i 90-tych XX wieku, dzięki odwilży politycznej, zarówno w Polsce, jak i w Europie Wschodniej, otworzyły się granice. Muzycy, a także pedagodzy mogli porównać dotychczasową rodzimą koncepcję nauki gry na instrumentach dętych blaszanych, ze zdobyczami szkół amerykańskich oraz Zachodniej Europy.

Metodologia nauczania – historia a teraźniejszość

Do niedawna nauka gry na każdym etapie edukacyjnym wiązała się z codziennymi ćwiczeniami, polegającymi głównie na precyzyjnym i wielokrotnym wykonywaniu coraz trudniejszych etud, czy utworów. O wiele mniejszą uwagę przykładano do kwestii oddechowych, technicznych, czy umysłowych. W ostatnich latach powstało jednak wiele alternatywnych metod nauczania muzyki. Metody te – będące efektem obserwacji rozwoju dziecka, jego zdolności i predyspozycji – podążają za nim i sprawiają, że nauka gry na instrumencie staje się procesem naturalnym oraz o wiele bardziej skutecznym pod względem umuzykalnienia i percepcji.

Na uwagę zasługują przede wszystkim nurty, które szczególną uwagę zwracają na naukę muzyki i gry poprzez zabawę, a co za tym idzie, są niezwykle atrakcyjne zwłaszcza dla młodych dzieci.

1. Metoda Suzuki¹

Metoda Suzuki², której twórcą był jeden z najwybitniejszych pedagogów i skrzypków XX wieku, Shinichi Suzuki, to droga do wszechstronnego rozwoju dziecka, dzięki nauce gry na instrumencie. Narodziła się w Japonii, lecz z czasem zyskała zwolenników także wśród muzyków i pedagogów w Stanach Zjednoczonych, a potem w Europie. Metoda ta została stworzona na potrzeby nauki gry na skrzypcach, jednak zastosowano także dla innych instrumentów. Suzuki zafascynowany był procesem opanowywania przez dziecko mowy języka ojczystego. Uznał go za najbardziej efektywny,

1. Opracowane na podstawie: <http://www.akademiasuzuki.pl/metoda-suzuki/>, [data dostępu: 27.10.2019 r.].

2. Pierwotna i oficjalna nazwa Metody Suzuki to Metoda Języka Ojczystego, [za:] <http://musicplayground.eu/metoda-suzuki/>, [data dostępu: 27.10.2019 r.].



przejazny i jednocześnie naturalny tok nauczania. Autor tej metody opracował specjalną literaturę muzyczną, układając ją według stopnia trudności i zaawansowania; mianowicie od najprostszych utworów do najbardziej wysmakowanych, jakimi są koncerty Mozarta.

Dzieci poznają muzykę poprzez metodę Suzuki, uczą się gry na skrzypcach, czy innych instrumentach, w sposób, w jaki uczą się mówić w swym ojczystym języku. Zatem nauka odbywa się głównie poprzez słuchanie.

„[...]Tak jak noworodek słucha nieprzerwanie matki i ojca mówiących do niego, by w końcu jako dwulatek zacząć mówić, tak samo w nauce gry: najpierw słucha muzyki, obserwuje swojego rodzica, który próbuje grać, aż w końcu sam pragnie naśladować mamę czy tatę i zaczyna swoje pierwsze próby z instrumentem”³.

W metodzie tej ogromną rolę pełnią rodzice. Tak jak na etapie nauki mowy, dziecko słucha rozmów rodziców, podobnie w procesie nauki gry na instrumencie – słucha i naśladuje rodzica. Oczywiście na chwilę obecną istnieje wiele ośrodków specjalizujących się w nauczających gry na instrumentach metodą Suzuki, gdzie wykwalifikowani pedagodzy stają się niejako „rodzicami” muzycznym.

Podkreślić należy, że system Suzuki konsekwentnie, krok po kroku, przez kilka lat kształcenia nie rezygnuje z zasady precyzji wykonawczej. Jest dostosowany do edukacji powszechnej [dla każdego dziecka], jednak wymaga od ucznia niemal profesjonalnej nauki i systematyczności w grze na instrumencie.

2. Metoda Colourstrings⁴

„Muzyka to podróz do czarodziejskiego świata muzycznych kolorów. Przewodnikiem po tej magicznej krainie jest nauczyciel”⁵

Géza Szilvay, twórca metody Colourstrings

Metoda Colourstrings to metoda opracowana przez węgierskiego skrzypka i pedagoga dr Geza Szilvay'a, pracującego w Helsinkach, na podstawie prawideł znanego metodyka Zoltana Kodaly'a⁶. Jest oparta na indywidualnych predyspozycjach dziecka: zainteresowaniu, szybkości nauki i talencie. Colourstrings to przede wszystkim zwrócenie uwagi na kreatywność, angażowanie wielu zmysłów. Skomplikowane zagadnienia, wszelkie trudności rozwiązywane są za pomocą zabaw, symboli, kolorów i obrazów. Ponadto metodę tę cechuje zwrócenie uwagi na wrażliwość muzyczną dziecka. To połączenie dobrej zabawy z jednoczesnym kształceniem słuchu, melodyki i rytmu.

Szkoly kształcące metodą Colourstrings nie egzaminują uczniów, ale mają oni szansę wykazania się przed szkolnych koncertów w zespołach kameralnych, bądź indywidualnie.

3. Cyt. za: Monika Zaremba, *Warto wiedzieć jak uczyć dziecko muzyki*,

[w:] <http://www.wilnolka.lt/artukul/warto-wiedziec-jak-uczyc-dziecko-muzyki>,

[data dostępu: 28.10.2019 r.].

4. Opracowane na podstawie: <https://www.barwmuzyki.pl/o-nas/metoda-colourstrings/>,

[data dostępu: 27.10.2019 r.].

5. Cyt. za: <https://www.barwmuzyki.pl/o-nas/metoda-colourstrings/>, [data dostępu: 27.10.2019 r.].

6. Zoltan Kodaly (1882-1967) był węgierskim kompozytorem, dyrygentem, etnografem, doktorem muzykologii, teoretykiem i krytykiem muzycznym oraz językoznawcą. Był twórcą idei powszechnego systemu wychowania muzycznego dzieci i młodzieży, którego podstawowym założeniem było to, żeby język muzyczny był dla każdego dostępny tak jak język ojczysty. Chciał uczyć powszechnego czytania i pisania nut. Pierwszym i najistotniejszym elementem jego koncepcji jest praktyczne tworzenie muzyki poprzez śpiew.

3. Metoda Edwina E. Gordona⁷

Twórca tej metody, profesor Edwin E. Gordon uważał, że najlepszym czasem na wprowadzanie dziecka w świat muzyki są pierwsze lata życia. Twierdził, że jeśli dziecko doświadczy bogactwa muzyki zanim ukończy osiemnasty miesiąc życia, będzie gotowe, by uczyć się dalej świata dźwięków. W przeciwnym razie zajmie się raczej mową, odsuwając muzykę na dalszy plan. Podstawowym pojęciem, pojawiającym się w teorii E. Gordona, jest audiacja, czyli słyszenie i umysłowe przetwarzanie w umyśle dźwięków muzyki, tak jak to się odbywa z myśleniem podczas odbioru mowy. Rozwojem tej audiacji zajmują się nauczyciele podczas zajęć z najmłodszymi dziećmi. Na tym etapie podstawą jest zanurzenie i otaczanie dziecka żywą muzyką wykonywaną przez dorosłych, w formie śpiewanek oraz ćwiczeń rytmicznych. Dziecko, doświadczając podczas zajęć bogactwa muzyki, słuchając krótkich i często zmieniających się melodii w wielu skalach i rytmach. Niezwykle ważnym elementem jest także nieustanny, swobodny i wypływający z ciała ruch. Dzięki niemu kształtuje się właściwe poczucie przepływu, ciężaru, przestrzeni i tempa, w takiej kolejności, jaka właściwa jest dla dziecka, nie dla człowieka dorosłego.

Dalsza edukacja muzyczna według teorii Erwina E. Gordona przebiega w określonej kolejności. Najważniejsze w trybie uczenia jest rozumienie muzyki i improwizowanie, czyli wypowiedzianie się w języku muzyki, dopiero na końcu uczęszcza do nauki, jak nazwać teoretycznie tworzone przez siebie lub innych kompozytorów frazy. Kluczowa jest tu rola improwizacji, będącej tym dla języka muzyki, czym swobodna konwersacja w języku mowy. Początkowo dziecko uczy się „mówić muzycznie”, budując swój słownik słuchowy, by dopiero w kolejnej fazie potrafił go zapisać.

Opisane metody kierują nauczaniem dzieci i młodzieży na zupełnie inne tory. Wykorzystywanie ich w nauce gry na instrumentach dętych blaszanych sprawia, że taka nauka będzie nie tylko efektywna, ale przede wszystkim interesująca.

Główne sposoby nauki gry na instrumentach dętych blaszanych⁸

1. Oddech – przyrządy pomiarowe i ćwiczeniowe

Zdecydowanie najważniejszym aspektem w grze na instrumencie dętym jest oddech i cała jego fizjologia. Prawidłowy oddech daje możliwość swobodnego grania. Instrument dęty jest rezonatorem hamującym, który blokuje prawidłowy proces oddychania. Uczeń przykładać instrument do ust z tegoż zaciska się, zaciskania wewnętrznie i nie jest w stanie wydobyc z niego satysfakcjonującego dźwięku. By wzmocnić efekty pracy nad oddechem lub też je wizualizować [szczególnie w nauce małych dzieci], bardzo pomocne jest wykorzystanie najrozmaitszych przyrządów oddechowych. Przedmioty te pomagają stymulować prawidłowe oddychanie w czasie gry. Ich wykorzystanie w czasie ćwiczenia sprawia, że ćwiczący poprzez bodźce wzrokowe tworzy sobie wyobrażenie procesu oddychu i samej gry. Zapamiętuje w ten sposób stan swojego organizmu podczas prawidłowego oddychania przy emisji dźwięku.

Worek anesteziologiczny

Zastosowanie worków anesteziologicznych o różnych wielkościach obejmuje pomiar pojemności płuc [może być użyty jako przybliżona miara], zwiększa sprawność mięśni międzyżebrowych [przez co zwiększa objętość przepływu] i klatki piersiowej, a także wydłuża oddech, co ułatwia wygrzywanie dłuższych fraz muzycznych. Dodatkowo wyraża płynność oddychu i stabilizuje go oraz zapobiega hiperwentylacji przy ćwiczeniu maksymalnego wdechu

7. Opracowane na podstawie: <https://www.ptee.org/>, [data dostępu: 27.10.2019 r.].

8. Oparte w głównej mierze na doświadczeniach i wiedzy przekazanej przez prof. dr hab. Zdzisława Stolarczyka podczas studiów autorki artykułu na Akademii Muzycznej w Krakowie.



i wydechu [przez zwiększoną zawartość dwutlenku węgla w wydychanym powietrzu, które zostaje w worku].

Spirometr kulkowy

Spirometr (lub inaczej przepływomierz oddechowy) kulkowy był jeszcze do niedawna używany w szpitalach w terapii pacjentów z problemami oddechowymi lub po przebytych chorobach układu oddechowego w celu wizualnego przedstawienia ilości wdechanego powietrza. Współcześnie został on zastąpiony bardziej zaawansowanymi urządzeniami elektrycznymi. Instrumentaliści, grający na instrumentach dętych (czy śpiewacy) często wykorzystują go do wizualizowania oddechu. Używany przy wizualizacji wdechu, ale można go również wykorzystywać w czasie wydechu; urządzenie należy wtedy odwrócić podstawą do góry. Spirometr ma regulowany wskaźnik, za pomocą którego możliwa jest regulacja stopnia oporu powietrza.



2. Ćwiczenia oddechowe

Ćwiczenia oddechowe proponowane przez autorkę pracy są interpretacją ćwiczeń proponowanych przez prof. dra hab. Zdzisława Stolarczyka oraz znanego tubisty Arnolda Jacobsa, czy innych pedagogów związanych z amerykańską szkołą nauczania.

Ćwiczenie 1.

Należy położyć się na plecach na twardym, równym podłożu. Na brzuchu powinna znaleźć się książka (średniej wielkości i wagi, z biegiem czasu możesz zwiększać obciążenie). Następnie należy wykonać wdech ustami i nosem tak, aby książka unosiła się. Kolejno: wolny wydech tak, aby książka płynnie obniżała się.

Ćwiczenie 2 „Jaskółka”

Ćwiczenie to pozwala na jednoczesne skupienie się nad oddechem i ćwiczenie równowagi. Należy stanąć na jednej nodze i pochylić się prostopadłe do podłoża. Rozłożyć ręce i wziąć oddech przy jednoczesnym rozkładaniu rąk [imitacja lotu ptaka lub samolotu], w czasie wydechu ręce wracają do pozycji wyjściowej. Następnie należy zmienić nogę wykonać taki sam schemat.

Ćwiczenie 3 „Przy ścianie”

Proszę ustawić się w lekkim rozkroku prostopadłe prawą stroną ciała do ściany, tak aby prawa ręka była skierowana do tyłu, a prawa stopa dotykała ściany. Następnie wyciągnąć lewą rękę w bok ciała i pstrykając palcami (lewej dłoni) do czterech zrobić wdech przy jednoczesnym wyciągnięciu w tył lewej ręki, rozszerzając przy tym klatkę piersiową, a następnie wydech, również do czterech, podczas którego lewa ręka powróci równoległe do ściany. Ćwiczenie powtórzyć zmieniając także stronę ciała.

Ćwiczenie 4. Ćwiczenie przepływowo

Ma na celu naukę swobodnego przepływu powietrza [powinno ono ciągle przepływać: nie wolno powstrzymywać wdechu lub wydechu]. Również zmiana kierunku powietrza (wdech-wydech) powinna być w miarę możliwości płynna, bez żadnych oporów (lub napięć), w krótkich lub dłuższych okresach czasu. Przeznaczone przede wszystkim dla osób grających na instrumentach dętych.

Należy wykonać wdech licząc do czterech i wydech również licząc do czterech. Podczas wdechu podnieść ręce do góry wyciągnięte po obu stronach ciała, aż do momentu, gdy znajdą się nad głową. Następnie opuścić wyciągnięte ręce, aż do momentu zakorcenia liczenia do czterech. Powtórzyć ćwiczenie. W następnym etapie rozpocząć liczenie do sześciu, później do ośmiu. Liczenie powinno być wolne, ponieważ proces oddychania u osób grających na instrumentach dętych wymaga znacznie

większej pojemności płuc i innego sposobu przepływu powietrza niż w codziennym życiu. Ćwiczenie powoduje, że instrumentalista dęty oddycha prawidłowo. Użycie rąk pomaga natomiast w lepszym odczuciu ruchu żeber w trakcie wdechu i wydechu.

Celem ćwiczenia jest dodatkowa praca z powietrzem, która ma bezpośrednie przełożenie na wykonywanie określonej dynamiki.

Ćwiczenie 5. Ćwiczenie na prędkość nabierania powietrza i jego wydychanie w określonym tempie

Ćwiczenie to należy wykonać z metronomem (tempo ćwierćnotowe = 60). W trakcie wykonywania ćwiczenia proszę monitorować przepływ powietrza poprzez przyłożenie ręki podczas wdechu prostopadłe do ust, a podczas wydechu równoległe (wewnętrzna część dłoni powinna być skierowana w kierunku twarzy).

Monitorowanie przepływu powietrza daje informacje odnośnie prawidłowości wdechu i wydechu (ruch powietrza, szybkość powietrza oraz moc). Bardzo ważnym elementem jest brak wstrzymywania powietrza pomiędzy wdechem a wydechem. System monitorujący umożliwia również wyeliminowanie błędów w czasie oddychania.

Ćwiczenie 6 „Studzenie zupy”

Należy ułożyć obie dłonie w ten sposób, by imitowały talerz zupy. Następnie delikatnie dmuchać, układając usta w kształt litery „u”, by „zupy” nie rozlać poza talerz, dmuchać jednocześnie intensywnie i, co ważne, w środek styku dłoni.

Ćwiczenie 7 „Z piłką”

Potrzebna będzie piłka tenisowa lub podobnej wielkości piłka do zabawy. Proszę trzymać piłkę w prawej ręce. Podczas wyrzutu w górę jednocześnie następuje wdech, gdy piłka wraca z powrotem do ręki, powietrze jest wydychane z jednoczesnym użyciem sylaby „tu”. Nie wolno zatrzymywać przepływu powietrza.

Ćwiczenie 8 „Kartka przy ścianie”

Proszę ustawić kartkę papieru na ścianie na wysokości głowy. Następnie dmuchać w środek kartki, możliwie jak najdłużej utrzymując ją jedynie podmuchem powietrza.

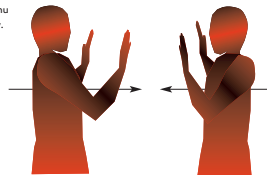
3. Ćwiczenia rozciągające

By uzyskać zadowalające efekty w grze na instrumentach dętym,

należy wykonywać ćwiczenia rozciągające. Ćwiczenia te mają na celu rozładowanie napięć organizmu i przygotowanie mięśni oddechowych do pracy.

Źródło tułowia⁹

- Proszę rozstawić stopy na szerokość ramion.
- Następnie podnieść otwarte dłonie i ręce do wysokości ramion.
- Kolejnym krokiem jest delikatne skracanie tułowia w obie strony.
- Ostatnim elementem jest uniesienie rąk ponad głowę i powtórzenie ćwiczenia w ten sam sposób.



9. S. Pilafian & P. Sheridan, *The Breathing Gym*, Focus On Excellence, Oklahoma 2002.



Skłon¹⁰

- Proszę wykonać skłon w pasie.
- Następnie oddychać głęboko. Z każdym wdechem głowa i ręce powinny zbliżyć się ku podłodze.
- Górna część ciała może lekko unosić się w trakcie wdechu.

Dwustronne rozciąganie¹¹

- Proszę postarać się sięgnąć ramionami jak najwyżej („do nieba”). Ręce powinny być wyprostowane i wysoko uniesione powyżej głowy, jak to tylko możliwe.
- W tym samym momencie należy mocno naciskać piętami na podłogę.

Uchwyt za nadgarstek¹²

- Należy umieścić ręce z tyłu tułowia i chwycić prawy nadgarstek lewą dłoń.
- Następnie delikatnie pociągnąć prawy nadgarstek w lewą stronę.
- W tym samym czasie trzeba wykonać pochylenie głowy w lewą stronę.
- Kolejnym krokiem jest zabranie czterech głębokich wdechów, a za każdym wdechem należy pochylić górną część ciała coraz bardziej w lewą stronę.
- Każdy wydech sprawia, że rozciągnięcie jest bardziej głębokie.
- Następnie należy wyprostować się, chwycić lewy nadgarstek prawą dłoń i powtórzyć ćwiczenie, tym razem pochylając się w prawą stronę.

Uchwyt za łokieć¹³

- Proszę unieść lewy łokieć z tyłu głowy i chwycić go prawą dłoń.
- Następnie delikatnie pociągnąć łokieć w prawą stronę.
- Należy wziąć 4 głębokie oddechy, za każdym razem pochylając łokieć w prawą stronę.
- Przy wydechu wskazane jest głośno westchnięcie. Każdy wydech sprawia, że rozciąganie jest bardziej głębokie.
- Następnie powtórzyć ćwiczenie, lecz tym razem chwytając prawy łokieć lewą dłoń i pochylając go w lewą stronę.

4. Prawidłowe wydobywanie dźwięku

Przyrządy pomocne przy ćwiczeniu

Rant kontrolny

Przyrząd ten służy do obserwacji zadęcia adepta gry. Usuwa także bodźce złych nawyków gry, dzięki czasowemu wyeliminowaniu ustnika i instrumentu. Jest bardzo pomocny w pobudzaniu „bzyczenia” warg.

Wizualizer

Ma takie samo zastosowanie, co rant, lecz można go użyć jako ustnika, wkładając w miejsce zwykłego.

BERP (Buzz Extension and Resistance Piece)

To urządzenie do kontroli wibracji. BERP pozwala w jednej chwili ćwiczyć wibrację oraz palcowanie, czy też ruchy suwaka. Urządzenie montuje się na rurce ustnikowej instrumentu co pozwala grającemu na łatwe przełączanie się między ćwiczeniem na ustniku i grą na instrumencie. Dzięki temu można ćwiczyć na ustniku w tej samej pozycji w jakiej grasz na instrumencie, pozwalając w tym samym momencie połączyć ćwiczenie na ustniku z synchronizacją ruchową (palcowaniem lub ruchami suwaka bez realnej gry na instrumencie). To doskonały przyrząd, który używany podczas codziennych ćwiczeń może dokonać wielkiej zmiany w dźwięku i technice, pozwalając młodemu adeptowi trąbki, waltorni, puzonu, eufonium czy tuby częściej skupić się na ćwiczeniach na ustniku, i nauczyć się uważnie słuchać jakości wibracji.

Ustnik

Ustnik to najbardziej podstawowy przyrząd do ćwiczeń poza instrumentem.

Na ustniku sprawdza się podstawową technikę gry. Gdy coś jest błędnie zagrane na instrumencie, mamy niesatisfakcjonujący dźwięk, wtedy należy sięgnąć po ustnik i wykonać dany utwór, czy wrpawkę na ustniku. Efektem jest poprawa jakości brzmieniowej dźwięku, a także swoboda wykonania [grając na ustniku potrzeba więcej powietrza, gdyż nie mamy rezonatora w postaci instrumentu].

Spinacz biurowy lub wsuwka do włosów

Ten niepozorny przedmiot okazuje się być bardzo pomocny w wymuszaniu na uczniu większego przepływu powietrza. Pomiędzy ustnika a rurkę instrumentu wkładana jest część spinki lub wsuwki. By zagrać ćwiczenie, uczeń w ten sposób uczeń musi włożyć o wiele więcej wysiłku w przepływ powietrza, a tym samym zwiększać jego ilość, gdyż tworzy się szpara, przez którą to powietrze ucieka. Ćwiczenie nie tylko zwiększa ilość nabieranego powietrza, ale także pozwala sprawdzić skuteczność łączenia dźwięków powietrzem.

10. Tamże.

11. S. Pilafian & P. Sheridan, *The Breathing Gym, Focus On Excellence*, Oklahoma 2002.

12. Tamże.

13. S. Pilafian & P. Sheridan, *The Breathing Gym, Focus On Excellence*, Oklahoma 2002.



5. Ekspansja technologii a nauka gry na instrumentach

Wiek XXI to swoisty rozwój technologiczny objawiający się przede wszystkim dostępnością do urządzeń komputerowych [od laptopów począwszy, po smartfony kończąc]. W dobie cyfryzacji i nasycenia multimediami tradycyjne metody mimo, że dobre, mogą okazać się nieskuteczne. Współczesne pokolenie to wyzwanie dla każdego nauczyciela. Coraz ciężiej skupić i zatrzymać uwagę ucznia na dłużej. Dlatego podążanie za uczniem – za tempem przemian technologii, wydaje się być działaniem nie tyle rozsądnym, co również niezwykle inspirującym. Współczesne pokolenie, zwane społeczeństwem informacyjnym to „takie społeczeństwo, w którym wiedza i informacja są znaczącymi czynnikami wzrostu gospodarczego, a narzędziem, które pozwala na najefektywniejszą pracę, są zaawansowane techniki informatyczne. Jego istotną cechą jest oparcie gospodarki i pozostałości dziedziny życia na wiedzy”¹⁴. Zatem nowoczesne nauczanie (również gry na instrumentach) winno ułatwiać rozwój umiejętności adepta, angażować uwagę i efektywniej wykorzystywać możliwości poznawcze ucznia.

We współczesnej edukacji muzycznej wykorzystywane są przede wszystkim multimedia, pozwalające na „łączenie wielu różnych środków przekazu: elementów graficznych, dźwiękowych, efektów akustycznych, narracji, dialogów, sekwencji filmowych, animacji. Uczeń, nie będąc pasywnym odbiorcą treści, może wpływać na sposób ich prezentacji, przeszukiwania danych, decydować o kierunku działań”¹⁵. To bardzo szerokie spektrum działania w zależności od dostępności do sprzętu technologicznego. Głównym narzędziem jest oczywiście przenośny komputer, tablet, czy nawet smartfon pozwalający, dzięki odpowiedniemu oprogramowaniu na bardziej interesującą naukę.

Podstawowym oprogramowaniem, które można stosować to przede wszystkim aplikacje pozwalające na weryfikację tempa gry [np. *Metronom*, *Metronome Beats*, *B'Metronom*], czy intonację [Tuner, *Pitched Tuner*, *Tuner T1*]. Następnym krokiem to wszelkie programy pozwalające na nagranie i obróbkę dźwięku [np. *Dyktofon*, *Audacity*]. Istnieją także programy wspomagające kształtowanie słuchu muzycznego, a także takie, które pomagają uczniom zaznajomić z zapisem nutowym, czy zasadami muzyki [np. *GNU Solfège*, *Diktus*, *Jalmus*]. Uczniowie coraz częściej pracują także w programie *MuseScore*, który jest edytorem nutowym opartym na licencji GNU GPL. To darmowa (i łatwiejsza) alternatywa dla innych tego typu programów [np. *Finale*, *Sibelius*].

We współczesnej edukacji gry na instrumentach dętych można stosować również kształcenie stacjonarne połączone z kształceniem na odległość, nazywane *blended learning*. Portale społecznościowe [np. *facebook.com*, *grono.pl*, czy *twitter.com*], na których uczniowie tworzą swoje profile i e-kluby to doskonałe narzędzia informacyjno-dydaktyczne. Także poczta elektroniczna, czy platformy edukacyjne [np. *modle.com*] pozwalają na umieszczanie wszelkiego materiału metodycznego, nut, nagrań, ćwiczeń. W ten sposób wykształca się również samoistne kształcenie na odległość (*distance education*)¹⁶, gdzie „kształcenie na odległość rozumie się taki tryb kształcenia, w którym nie zachodzi jedność czasu i miejsca w odniesieniu do uczących się, nauczycieli i przebiegu zajęć”¹⁷. Kształcenie to wykorzystuje sieci komputerowe oraz Internet do nauczania-uczenia się muzyki, czy gry na instrumencie.

Artykuł ten nie wyczerpuje w pełni metodologii nauczania gry na instrumentach dętych bląszanych. Stanowi jednak ważny wstęp w podjęciu pracy nauki gry przez młodych adeptów. Główne założenia to przede wszystkim zwrócenie uwagi na fundamentalne podstawy, czyli oddech, sylwetkę ciała. Natomiast różnorodne ćwiczenia i instrumenty (przrzędy) dydaktyczne, nowoczesne multimedialne środki mają zainteresować młodego człowieka nauką gry na wybranym instrumencie, jak i pomóc w kształtowaniu aparatu wykonawczego oraz wyobraźni.

Justyna Chmielek-Korbut

Bibliografia:

Marczak Ilona, Talaga-Michalska Monika, Skierska-Pięta Katarzyna, *Innowacje i technologie informacyjne przyszłości nowoczesnej edukacji – wdrażanie rozwiązań informatycznych w procesie kształcenia*. Poradnik, Instytut Nauk Społeczno-Ekonomicznych, Łódź 2011.

Parkita Ewa, *Kompetencje medialne nauczyciela muzyki a wymagania współczesności*, „*Studia Pedagogiczne – problemy społeczne, edukacyjne i artystyczne*”, tom 21, red. Bożena Matyjas, UJK, Kielce 2012.

Parkita Ewa, *Technologie informacyjno-komunikacyjne w edukacji muzycznej XXI wieku*, Pilaian Sam & Sheridan Patrick, *The Breathing Gym*, Focus On Excellence, Oklahoma 2002.

Systo Maciej, *E-learning w szkole*, „*E-mentor*” 2009, nr 1(28), [w:] <http://www.e-mentor.edu.pl/artukul/index/numer/28/id/611>.

Zaremba Monika, *Warto wiedzieć jak uczyć dziecko muzyki*, [w:] <http://www.wilnoteka.lt/artukul/warto-wiedziec-jak-uczyc-dziecko-muzyki>.

Źródła internetowe:

<http://www.akademiasuzuki.pl/metoda-suzuki/>.

<http://musicplayground.eu/metoda-suzuki/>.

<http://www.wilnoteka.lt/artukul/warto-wiedziec-jak-uczyc-dziecko-muzyki>.

<https://www.barwymuzyki.pl/o-nas/metoda-colourstrings/>.

<http://www.ptee.org.pl>.

<http://www.e-mentor.edu.pl/artukul/index/numer/28/id/611>.

14. cyt. za: I. Marczak, M. Talaga-Michalska, K. Skierska-Pięta, *Innowacje i technologie informacyjne przyszłości nowoczesnej edukacji – wdrażanie rozwiązań informatycznych w procesie kształcenia*. Poradnik, Łódź 2011, s. 7.

15. cyt. za: E. Parkita, *Technologie informacyjno-komunikacyjne w edukacji muzycznej XXI wieku*, [w:] *Muzyka. Historia. teoria. Edukacja*, Kielce 2016, nr 6, s. 34-45.

16. M.M. Systo, *E-learning w szkole*, [w:] „*E-mentor*” 2009, nr 1(28),

<http://www.e-mentor.edu.pl/artukul/index/numer/28/id/611>.

17. Tamże.





**WSPÓŁPRACA STRAŻACKIEJ ORKIESTRY DĘTEJ
W CELU OPTYMALIZACJI EFEKTÓW
DZIAŁALNOŚCI**

Orkiestry dęte, w przeciwieństwie do innych grup muzycznych, mają niezwykle silne zakorzenie-
nie lokalne. Wynika to ponieważ z ich podstawowych funkcji muzycznych oraz tradycji, która prze-
staje kształtować się w tych społecznościach. Z tej tożsamości warto czerpać rozwijając Orkiestrę.
Dlatego tak ważna jest współpraca Orkiestry – określenie do kogo, dlaczego i z kim kierujemy na-
sze działania oraz kto może pomóc nam w ich realizacji. Warto rozpatrzyć to w kontekście Orkie-
stry jako lokalnej organizacji społecznej, a także jako amatorskiej grupy artystycznej.

Aby osiągać dobre efekty artystyczne, społeczne i organizacyjne konieczna jest jak najszerza współpraca w środowisku lokalnym, jak również ze światem muzycznym i pomocnymi w prowadzeniu zespołu branżami.

Współpraca orkiestr dętych ze środowiskiem lokalnym:

1. Współpraca z samorządem

Często zgłaszanym problemem kierowników strażackich okrzest są brak wsparcia samorządu, niezrozumienie potrzeb okrzest, formalizm, często wręcz wrogość stosunki. Nie ma sposobów, które natychmiast rozwiążą owe problemy. W tej relacji to organy administracji publicznej stoją w roli silniejszego. Zadaniem kadry okrzest jest jednak budowanie pozycji zespołu w środowisku w taki sposób, aby władza traktowała ją partnersko. Często okrzest, podobnie jak dziesiątki grup w gminie, odbierane są jedynie jako Ci, którzy przychodzą „wyciągać pieniądze”. Zmiana postrzegania samych siebie, swoich celów i sposobów realizacji może tworzyć inne relacje z samorządem oraz innymi partnerami.

Najważniejsze jest bowiem pokazanie korzyści płynących z realizacji danych projektów orkiestry dla partnera. Takimi korzyściami może być wysoce skuteczna promocja gminy, czy realizacja zadań gminy przez orkiestrę (edukacja muzyczna, wydatki na kulturalne). W tej kwestii dużo większe pole manewru mają organizacje pozarządowe. Przykładowo, OSP Krasocin była partnerem gminy w projektach pozaproszkowych, jak budowa jednego z boisk wielofunkcyjnych w gminie, czy przy organizacji jesiń świętojańskiej, zawodów wiejskich. Projekty prowadziła OSP Krasocin, a gmina dzięki takim rozwiązaniom zaoszczędziła kilkadziesiąt tysięcy złotych.

To gminy mają największy potencjał finansowy do wspierania lokalnej kultury. Mają również największą presję społeczną – poza tym to właśnie rodziny, zaprzyjaźnione organizacje, sympatycy, radnych, urzędników... Poza tym to właśnie członkowie tej społeczności wybierają wójta/burmistrza, radnych, którzy faktycznie decydują, czy i w jaki sposób finansować kulturę.

Obiektywnych korzyści dla samorządu z działalności orkiestry jest mnóstwo. Należy je jedynie odpowiednio wyartykułować, nie tylko osobom decyzyjnym. Ważne, aby samemu być świadomym, co orkiestra może dać samorządowi, a co całej społeczności lokalnej.

Pokazanie orkiestry jako grupy z dużą liczbą potencjalnych wyborców (członkowie, rodziny), czy potencjału promocji gminy, organizacji nieformalnej edukacji artystycznej, może stanowić olbrzymi potencjał rozwoju działalności z udziałem władz samorządowych.

Warto jednak, aby budowanie tych relacji oparte było, ze strony przedstawicieli orkiestr o następujące fundamenty: wiedzę prawną, poczucie wartości, siły orkiestry [artystycznej i społecznej] i rzeczywistą bezwarunkową chęć podjęcia współpracy.

Bartłomiej Robak

[illegible]

Nie zawsze zdajemy sobie sprawę, że środki które samorządy każdego szczebla przeznaczają na dotowanie organizacji pozarządowych (w tym orkiestr OSP) wynikają z zapisów programów współpracy danej gminy (powiatu, województwa) z organizacjami pozarządowymi. Warto zadbać, aby zapisy w tym dokumencie sprzyjały udzielaniu dotacji dla dętych zespołów. Nie chodzi tylko o literalne wpisanie „orkiestr dętych” do programu, ale o przewidzenie możliwych form współpracy – finansowej i niefinansowej. Szczegóły tych zapisów są często niezwykle ważne. To nimi urzędnicy czy władze zastanawiają się mówiąc przychodzącemu z prośbą o wsparcie zaniechanie: „nie da się”. Dlatego bierzmy udział w konsultacjach programów współpracy z NGO w swoich gminach, powiatach i województwach. Najlepszym ambasadorem swoich interesów byłby własny przedstawiciel w radzie powiatu publicznego dla tych JST. Zabezpieczmy o to. Samorząd lokalny jest dla orkiestr podstawowym partnerem do realizacji swoich celów.

Finansowymi formami współpracy są powierzenie i doświadczenie realizacji zadania publicznego poprzez ich dotowanie [w drodze konkursu, jak i poza nim]. Do tego formy kwalifikują się również np. poręczenia i pożyczki w związku z realizacją kosztochłonnnych przedsięwzięć. Mogą to być pożyczki związane z zapewnieniem płynności finansowej przy projektach zewnętrznych, których dofinansowanie odbywa się na zasadzie refundacji, a nie zaliczki.

Każda z jednostek samorządu terytorialnego może zlecić wykonanie zadania publicznego z dziedziny kultury czy edukacji organizacji pozarządowej. Skala wsparcia z pewnością zależy od możliwości samorządu, ale również od lobby środowiska orkiestr, czy całego sektora kultury. O ile w przypadkach samorządów powiatowych konkursy ofert, czy zlecenie pozakonkursowe są słabo rozwinięte, o tyle leżące wojewódzkie realizują dużo szersze zadania z zakresu kultury. Dobrym przykładem jest Małopolska, która wręcz zadeklowała specjalny konkurs dotyczący dla orkiestr dętych. Szerzeg programów grantowych związanych z kulturą, edukacją, rozwojem lokalnym może wesprzeć poszczególne inicjatywy orkiestr dętych. Każde z województw ogłasza tego typu konkursy regularnie. Przystępna ścieżka dotycząca jest ubieganie się o środki pozakonkursowe do 10 tys. zł, czyli stosując art. 19a ustawy o działalności pożytku publicznego i wolontariacie. W tym przypadku wystarczy złożenie oferty na odpowiednim wzorze, wpisując się w cele pożytku oraz uznanowa decyzja organu dysponującego środkami.

2. Współpraca z rodzicami.

Ograniczenie roli rodziców uczniów orkiestry tylko do dowodu na próbę i ich dyscyplinowania, jest niewykorzystaniem ich potencjału organizacyjnego. Brak zaangażowania w decyzyjność i zadania organizacyjne może wkręcić w niekorzystne na komunikacji na linii uczeń–rodzic–kadra orkiestry–uczeń. Rola i potencjał rodziców uczniów jest niezwykle istotny.

Podstawową zasadą jest jednak stworzenie swego rodzaju kontraktu rodzic–Orkiestra, w którym określone będą podstawowe czynniki:

- rola rodziców w edukacji muzycznej w Orkiestrze. Istotny jest monitoring dziennego ćwiczenia uczniów w domach przez rodziców. Pragnę zwrócić uwagę, że takie podejście w edukacji wprowadzają szkoły amerykańskie (wykorzystując przy tym aplikacje komputerowe), a Japonczycy wypracowali dużo mocniej włączającą rodziców metodę Suzuki (choć bezpośrednio dotyczy nauki gry na skrzypcach). Bynajmniej we włączaniu rodziców w proces edukacji artystycznej nie chodzi o rygor nauki, ale o jej efektywne prowadzenie. Cały czas zdarzają się bowiem zbyt troskliwi rodzice, którzy owe „zaangażowanie” rozumieją po swojemu, bez jakiegokolwiek współpracy z kadrą instruktorską. Warto więc jasno określić obowiązki ucznia i rodzica. Przykładowo: o nuty, instrument powinien dążyć metody adept. Rola rodzica będzie jednak monitoring czy dziecko ćwiczy, prawidłowo odkłada instrument, szanuje nuty. Warto też dać uczniowi pewien okres próbny, uczulając przy tym rodziców, że nie będziecie pokoleń z nużącym

wbrew dziecku. Zdarzają się nierzadko sytuacje, że to rodzicowi zależy na grze dziecka w Orkiestrze. Młody człowiek ani nie przedstawia chęci, ani talentu.

- wsparcie finansowe rodziców. Kadry Orkiestr zaczynają nieśmiało doceniać ten potencjał. Finansowo widać to w przypadku opłat za zajęcia, ale też akcj 1% podatku, poszukiwaniu darczyńców i sponsorów. Każdy ma kontakty, pracuje w różnych podmiotach – biznesowych, publicznych itd. Warto poprosić ich o lobbując właśnie w zawodowych czy towarzyskich graniach.
- wsparcie rodziców, jako współtwórców oferty dla dzieci. To najwyższy poziom współpracy – włączenie ich w tworzenie przedsięwzięcia pod nazwą „Orkiestra”. Jednych jako doradców, konsultantów, a innych może jako osoby decydujące, odpowiedzialne za pewien zakres działalności zespołu. Zdarzają się sytuacje tworzenia dla potrzeb Orkiestry stowarzyszeń, w skład których wchodzi właśnie rodzice. Co ważne – określile im przestrzeń do działania i zaufanie. Najprostszy przykład: kapelmistrz kieruje kadrą instruktorską, określa sposoby nauki, repertuar, a rodzice organizują dzieciom ofertę integracyjną (wyjazd na obóz, opieka podczas wyjazdów zespołu itp.).

Dobre wiedzą o tym najlepsi. Z całą pewnością nie można spodziewać się, że rodzice gremialnie ruszą na pomoc w czasochłownych pracach organizacyjnych. Zaangażowanie ich do choćby niewielkiej części zadań odciąża kadrę, a rodzicom może dać satysfakcję, możliwość uczestniczenia w budowie czegoś wielkiego.

Najlepszą praktyką w tym zakresie może pochwalic się orkiestra z Konopisk, która stworzyła zespół rodziców, którzy angażują się w działania Orkiestry. Ta „Grupa Wsparcia” ma na celu uczestniczyć aktywnie w codziennym życiu Orkiestry i Mażorettek, wdrażać własne pomysły, wspierać muzyków i tancerki w przygotowaniach koncertów, imprez i wyjazdów.

Znane są również przypadki, gdy to rodzice powołują stowarzyszenia wspierające Orkiestrę, a rola kadry (dyrygent, instruktorzy, kierownicy) przesuwają się w kierunku spraw artystycznych. Dobrymi przykładami jest również angażowanie rodziców do władz organizacji.

3. Współpraca z biznesem.

Finansowanie działalności organizacji pozarządowej jaką jest OSP, czy organizacja utworzona do prowadzenia Orkiestry, powinno opierać się na dywersyfikacji źródeł dochodu. Nie da się zapewnić tego bez wytworzenia silnych relacji szczególnie z lokalnymi firmami, ponieważ prowadząc proces fundraisingu. Im lepiej przeanalizujemy nasz potencjał w tym zakresie, tym lepsze efekty finansowe osiągniemy. Przytoczę tu tylko kilka atutów Orkiestry, które warto wykorzystać przy fundraisingu:

- tradycja Orkiestry w środowisku lokalnym. Im zespół funkcjonuje dłużej i stabilniej, tym pewnie wytworzy wiarygodność i sentyment sympatyków, w tym rodziców.
- włączenie w lobbowanie na rzecz Orkiestry rodziców uczniów [wspomniałem już o tym wcześniej]
- nośność promocji darczyńcy/sponsora. Nawet niewielka dwudziestoosobowa Orkiestra jest dużą grupą lokalną. Istotne jest jednak zapewnienie odpowiednich narzędzi komunikacji, zarówno w Internecie [w tym aktualnie i estetycznie prowadzone konta na portalach społecznościowych], w prasie lokalnej, czy podczas występów [podziękowania dla sponsorów, darczyńców itd.].
- angażowanie dzieci i młodzieży jako odbiorców i kreatorów działań, ale też pokazywanie pokoleniowości inicjatyw. Większość Orkiestr ma charakter młodzieżowy, a młodzież to synonim energii, entuzjazmu, czyli pozytywnych odczuć dla naszych sympatyków. Dobry odbiór społeczny daje również łaczenie pokoleń w Orkiestrze, np. działka z wnuczkami.

– jakość muzyczna, organizacyjna i wizerunkowa. Podają je jako atut o ile ona jest. Nikt nie da nam pieniędzy za „byłą jakość”. Nawet kiedy zagramy świetny koncert, a przekaz medialny o nim będzie staby bądź go w ogóle nie będzie – nie osiągniemy nim poza satysfakcją samych muzyków. Dlatego tak ważne jest działanie w tych trzech przestrzeniach: o olbrzymim wyczeniu na jakość: robimy dobrą muzykę, bądźmy dobrze zorganizowani (jakość a nie ilość), tworzymy maksymalnie pozytywny wizerunek Orkiestry (portale społecznościowe, stroje, jakość upublicznianych nagrań, zachowanie sceniczne i pozasceniczne itd.).

Każdy, kto potencjalnie może wesprzeć naszą działalność w Orkiestrach potrzebuje impulsu. Tylko wywołując emocje można przekonać do przekazania pieniędzy, czy uzyskania pomocy. Warto, abyśmy spojrzeli na inne sektory – jak przebiega proces reklam produktów, kampanii wyborczych, społecznych. Zawsza jesteśmy otoczeni bodźcami. I Orkiestra powinna dać swój impuls, wywołać emocje jakich oczekują odbiorcy jej działań, sponsorzy, donatorzy. Będzie można to też w oku parzyć na kilkuletnie dziecko dmuchające w trąbkę, być może podniesienie prestiżu firmy poprzez znalezienie się w wyróżnionym pocście darczyńców Orkiestry, a innym razem po prostu możliwość skutecznej promocji produktów oferowanych przez sponsora.

Nie przez przypadek piszę o sprawach finansowych w tekście o „współpracy”. Stoję bowiem na stanowisku, że warto podejść po pozyskiwaniu środków bardziej biznesowo, jako równy partner firm, ale też urzędów, instytucji. Obserwując, że podejście małych organizacji jest albo roszczeniowe („dajcie, bo macie i powinniście dać”), albo zbyt wycofane („uprzejmie prosimy o wsparcie”). Owszem, w wielu przypadkach się to sprawdza. Jednak chcąc rozwijać zespół, musimy mieć środki i ludzi do pomocy. Wtedy potrzebujemy różnych źródeł dochodu. Jeśli szukamy darczyńcy – prosimy. Jeśli szukamy sponsora czy dobrze płatnego występu – oferujemy. Nasza pozycja negocjacji będzie tym silniejsza, im sami będziemy pewni jakości tego, co oferujemy, dobrego wizerunku nas samych oraz samoświadomości naszych atutów.

Uwzględniając specyfikę Orkiestr dętych możemy zaproponować następujące formy współpracy Orkiestry z sektorem prywatnym:

- darowizny
- sponsoring
- świadczenie odpłatnych usług przez Orkiestrę
- świadczenie nieodpłatnych usług przez przedsiębiorcę

4. Lokalna społeczność.

Amatorskie orkiestry dęte to przeważnie inicjatywy lokalne, choć oczywiście działalność społeczną prowadzą nawet międzynarodowo. Jeśli zależy nam na edukacji muzycznej, rozwoju ludzi którzy tworzą zespół, miejscowości całej gminy, musimy wypracować dobry kanał komunikacji z lokalną społecznością.

Pierwszym krokiem będzie z całą pewnością komunikacja i współpraca z członkami (wszak oni też tworzą środowisko lokalne), ich rodzinami. Proszę mi wybaczyć, że członkostwo nie jest równie ważne dla Orkiestry. Warto we własnym gronie zadbać o relacje.

Zdarsza się, że rozwijająca się Orkiestra gubi nieco tożsamość lokalną. Sprawdza muzyków z zewnątrz, koncentruje się na wyniku artystycznym, zdobywaniu laurów. Faktycznie zmienia więc swoje cele – z organizacji lokalnej, na grupę muzyczną. Nie ma w tym złego, jeśli taki właśnie jest zamiar, zmienia charakter pracy. Gorzej, jeśli po jakimś czasie orientujemy się, że coś nie gra – ani muzycznie, ani organizacyjnie. Nie gra lokalnie, więc w miejscowości stychnie o Orkiestrę tylko w mediach. W takim wypadku po co ją dotować z budżetu miasta/gminy? W dodatku większość muzyków jest już spoza gminy, często grają odpłatnie. Nie ma presji na władzach, orkiestra zaniedbała edukację muzyczną, skupia się na wynikach festiwalu. W dodatku zmieniła nazwę, nie eksponuje już nazwy miejscowości...

Po co używać jej sali w ośrodku kultury? Itd. Przykład dość ekstremalny, jednak proszę o przemyślenie, czy czasem w swoich zespołach nie powinniśmy przeprowadzić testu sprawdzającego – dokąd mierzymy, jakie mamy cele?

W środowisku lokalnym Orkiestra ma dużo większe możliwości budowania marki, wizerunku, wiarygodności niż inne organizacje. Po prostu może być głośniejsza. Podstawowa funkcja to oprawa lokalnych uroczystości – większych, gminnych, kościelnych, strażackich. Jeśli chcemy być jeszcze bliżej ludzi – robimy próby w plenerze (przemarsze, muzyki!), uczniowie niech grają po akademiach w szkole itp. Wasze środowisko lokalne jest pierwsze, które może udzielić wsparcia w przypadku potrzeby. To ludzie, którzy pierwsi (jeśli nie jedyni), którzy wrzucą monetę podczas zbiórki na wyjazd na festiwal, czy oddadzą 1% podatku. Nie stanie się to z dnia na dzień, ale myśleć w perspektywie polek. Czym jest Orkiestra dla społeczności, w której gra nieprzerwanie od 100 lat, a czym kiedy buduje się do roku?

Współpraca orkiestr ze środowiskiem branżowym

Pod tym pojęciem rozumiem jednak nie tylko współpracę z innymi orkiestrami czy dystrybutorami sprzętu muzycznego. Aby osiągnąć sukces należy sobie zadać sprawę, jak wiele dziedzin tworzy/powinno tworzyć „branżę orkiestr dętych”. To również np. kompozytorzy, aranżerzy, drukarnie, producenci strojów, ale również prawnicy, pedagodzy, dyrygenci, fundraiserzy, księgowi...

1. Przemysł muzyczny.

Obecnie mamy niemal nieograniczony dostęp do sprzętu muzycznego. Jego jakość i użyteczność w naszych zespołach stoi jednak pod dużym znakiem zapytania. Dlatego przy kupnie instrumentów tak ważna jest znajomość producentów oraz ich aktualnego rozwoju i wcześniejszych udanych produktów. Sprawdzamy:

- gdzie produkuje dana marka? Czy wszystkie modele w jednym kraju [Azja, Europa, USA]?
- które z serii instrumentów mają dobre recenzje wśród użytkowników? Warto przejrzeć portale dla puzonistów czy fora dedykowane klarncistom
- czy marka nie trafia w ostatnim czasie pod większą grupę kapitałową [sprzedawca marki]?

2. Profesjonaliści.

łączenie dwóch światów – amatorskiego i zawodowego daje obopólne korzyści. Widzimy coraz częściej, że w amatorskich orkiestrach dętych działają wykształceni muzycy – dyrygenci, instruktorzy. Nierzadko wywodzą się zresztą z małych dętych zespołów. Uważam to za dobry kierunek. Chcąc rozwijać zespół, nie możemy amatorski charakter utożsamiać z wolontariatem, społecznym kostiumem kadry. Najprościej mówiąc: amatorzy nabierają od profesjonalistów jakości muzycznej, a zawodowcy od amatorów zarażają się entuzjazmem. Stałe szkolenie, podpatrywanie, wspólne próby z zawodowcami wnoszą do zespołów dużo jakości. Dlatego zaangażowanie profesjonalnych muzyków, nawet w formie gościnnych warsztatów, daje świetne rezultaty. To inwestycja w rozwój orkiestry.

Nie łążymy czasu i środków na kształcenie kadry. Nie jest wytłumaczeniem, że prowadzimy mały zespół, amatorski, gramy tylko lokalnie. Jeśli Orkiestra chce się rozwijać, jej kadra powinna dostrzegać się w każdej możliwej formie – warsztatów kapelmistrzowskich, wizyt studyjnych, lekcji prywatnych, a nawet kursów i studiów. Warto zauważyć, że od kilku lat w środowisku orkiestr zaczyna działać sporo różnych inicjatyw. Podejmowane są coraz śmielsze działania ku otwieraniu kierunków studiów związanych choćby z dyrygowaniem orkiestr dętych, pojawia się coraz więcej ofert warsztatów, a nawet konferencji. Korzystajmy z tego.

Kolejną możliwością współpracy z profesjonalistami są kwestie związane z kompozycją i aranżowaniem utworów. W Polsce niedawno powstała inicjatywa Polskiego Wydawnictwa Muzycznego



pn. Biblioteka Orkiestr Dętych, dopiero od kilku lat funkcjonuje portal nuty.eu. Nie wahajmy się korzystać z tych źródeł polskiej muzyki na orkiestrę dętą. Niezwykle twórcze i pozytywne jest poszukiwanie nowych kompozytorów, aranżerów na dętą składki i granie oryginalnej muzyki, tworząc jedyny i niepowtarzalny styl własnej Orkiestry. Młodzi ludzie coraz częściej i przystępniej piszą dla Orkiestry. Warto w nich inwestować, niekoniecznie samemu (w przypadku kapelmistrza) uczyć się choćby edycji nut i poświęcać czas na eksperymenty kompozytorskie. Obecnie Orkiestry mają duże możliwości czerpania z materiałów nutowych, niestety niekoniecznie legalnie. Część z utworów krążących po sieci internetowej jest też, mówiąc delikatnie, ograna. Wykonawstwa zamieszczone w publicznych serwisach też są dość powtarzalne. Tym bardziej zachęcam do korzystania z wydawnictw muzycznych polskich i zagranicznych, a także nawiązując współpracę szczególnie z młodymi kompozytorami i aranżerami.

3. Współpraca z branżami uzupełniającymi.

Prowadzenia Orkiestry dętej nie możemy zawęzić jedynie do spraw artystycznych. Szczególnie w ruchu amatorskim i nie sprzężonym w jakikolwiek sposób organizacją z sektorem publicznym. Często bowiem dyrygent/kapelmistrz działa na wielu płaszczyznach organizacyjnych. Z jednej strony trzyma wszystko silną ręką – jest jasny ośrodek decyzyjny, jednak z drugiej – w pewnym momencie brakuje czasu i umiejętności do zapewnienia jakości i efektywności we wszystkim. Stąd warto poszerzać grono kadry zarządzającej Orkiestry i/lub wyprowadzać część obowiązków na zewnątrz Orkiestry, nawet kosztem oddania decyzyjności w części spraw w inne ręce. Nie powinniśmy uczyć się wszystkiego do prowadzenia orkiestry – nauki gry na każdym instrumencie, dyrygowania, księgowości, podatków, pisania projektów, fundraisingu, krawiectwa, remontowania instrumentów, sprzątnięcia... Raczej powinno nam zależeć na dobrym zarządzaniu procesami związanymi z tymi czynnościami. Jeśli nie mamy w zespole kogoś, kto mógłby zająć się daną czynnością, próbujemy i tak odciążyć siebie wyprowadzając dane zadania na zewnątrz.

Najlepszym przykładem jest księgowość w organizacji. Jednocześnie praktycznie nie da się prowadzić jej bez profesjonalnego wsparcia np. biur rachunkowych. Jednocześnie przestrzegam przed zmiennym sformułowaniem: „ufam swojej księgowej”. To, że księgowaniem wydatków zajmuje się zewnętrzny podmiot, nie zwalnia nas z odpowiedzialności jako zarządzającymi organizacją, choćby przez swoim urzędem skarbowym. Musimy nauczyć się czytać sprawozdania, wypracować procedurę przepływu dokumentów, kontrolować terminowość itd.

Kolejnym przykładem jest pisanie wniosków dotacyjnych. Jeśli znaleźliśmy osobę poza Orkiestrą (niestety), która zajmuje się pisaniem projektów, tym bardziej musimy ją kontrolować. Przynajmniej dotacji, realizacja i rozliczenie to trzy różne etapy projektu, które powinny być poprzedzone w dodatku diagnozą, konsultacjami itd.

Te przykłady można mnożyć dalej – projektowanie strojów Orkiestry, edycja nut, remonty instrumentów, a nawet inwestorstwo zastępcze przy dużych projektach inwestycji budowlanych [trudno, aby zarząd orkiestry znał się na prawie zamówień publicznych czy budownictwie].

4. Ruch strażacki – w jedności siła.

Osobiście traktuję funkcjonowanie Orkiestry w strukturach OSP, równoległe do prężnej jednostki operacyjnej, jako atut. Z doświadczenia wiem, że strażakom mogą zaświadczyć, że ta formuła może się sprawdzić. Nie jest to jednak łatwe, wymaga wiele czasu, zrozumienia, cierpliwości, woli współpracy i łączenia personalnego obu sfer działalności. To ostatnie jest szczególnie ważne w budowaniu pozostałych czynników sukcesu.

Dostrzegam następujące korzyści płynące z prowadzenia Orkiestry w ramach ochotniczej straży pożarnej:

- funkcjonowanie jako większa organizacja w środowisku lokalnym ma lepsze atuty lobbyistyczne u władz, sponsorów, większy prestiż itp.
- mniejsze zaangażowanie kadrowe i koszty związane z obsługą organizacji [nie dublujemy spraw księgowych, obsługi formalno-prawnej, organizacyjnej itp.]
- możliwość korzystania z przywilejów OSP [zwolnienia podatkowe, 1% podatku poprzez Związek OSP, możliwość przekazania przez Państwową Straż Pożarną np. samochodów na rzecz OSP]
- dotacje dedykowane dla OSP; wcześniej przez Związek, obecnie przez komendy powiatowe Państwowej Straży Pożarnej – mówiu tu szczególnie o tzw. „5000 plus”
- możliwość korzystania z oferty animacji Orkiestr OSP przez Związek OSP RP, jak choćby projekt, z którego finansowany jest niniejszy poradnik [„Pracownia Orkiestry Strażackiej”], przeglądy Orkiestr itp.

Sposób funkcjonowania orkiestry strażackiej w relacjach do macierzystego OSP jest oczywiście różny. Każdy musi określić zależność stawiając na szali szanse i zagrożenia, korzyści i koszty. Powyżej zestawiliśmy po prostu argumenty za funkcjonowaniem orkiestry bezpośrednio w strukturach ochotniczej straży pożarnej.

5. Współpraca z usługodawcami Orkiestry.

To forma nieco bardziej nieudana niż zaprezentowane powyżej. Usługodawcy, choć działają dla zysku, nie mogą nam pomóc nieodpłatnie lub udzielić dużych rabatów. Przykładowo warto współpracować z lokalnymi przewoźnikami, hurtowniami spożywczymi, firmami cateringowymi. Szczególnie dla tych, którzy na rynku dopiero wypracowują markę, fakt posiadania takiego odbiorcy jak Orkiestra może być niezwykle kuszący. Przykładowo firma cateringowa, u której zamówiliście wyżywienie podczas warsztatów wywiała się z zamówienia bardzo dobrze, w dodatku udzielając sporego rabatu. Dla Was to atrakcyjna cena i dobra jakość, a dla firmy – dobra opinia, która poszła w świat i dziesiątki potencjalnych klientów, czyli orkiestrantów, ich rodzin itd.

Inny przykład: może członkowie Orkiestry lub rodzice pracują w pomocnych dla działalności zespołu firmach? Może ktoś może załatwić „dostawczaka”, żeby przewieźć sprzęt na występ, a może zainscenizować farbę do pomalowania sali prób. Bądźmy kreatywni!

Są też inne motywy, dla których biznes decyduje się na współpracę z organizacjami pozarządowymi. To tzw. CSR (Corporate Social Responsibility) – społeczna odpowiedzialność biznesu.

6. III sektor – przecież to też my!

Oj tak! W ochotniczych strażach pożarnych, ale też poza nimi, wykształciło się przekonanie, że OSP to osobne podmioty, funkcjonujące w sferze prawnej gdzieś między państwową strażą pożarną, lokalnym środowiskiem, a samorządem. Często nie dostrzega się jednak faktu, że OSP to przede wszystkim stowarzyszenia osób fizycznych, działające na podstawie Prawa o stowarzyszeniach. Orkiestry dęte, zarówno te „cisłe” strażackie, jak i o luźniejszych więzach z nimi, to w konsekwencji również część sektora pozarządowego [tzw. III sektora, obok publicznego i prywatnego]. Z wszystkimi tymi przywilejami i obowiązkami.

Mając świadomość, że tak właśnie jest możemy jako równoprawni partnerzy, członkowie korzystać z całej palety wsparcia dla organizacji pozarządowych [NGO]. Przede wszystkim miejmy świadomość, żeby zgłaszać kandydatów do takich organów jak rady powiatu publicznego przy jednostkach samorządu terytorialnego [gmina, miasto, powiat, województwo]. To tam można wyrzucić presję na samorządzie, wpłynąć na zapisy programu współpracy danej jednostki samorządu terytorialnego [JST] z organizacjami pozarządowymi. Odpowiednie zapisy mogą np. w udziału pożyczek dla NGO, wspieranie wybranych sfer przytułu itp.



III sektor to również olbrzymie możliwości wsparcia i edukacji dla kadr zarządzających i animacyjnych. Lokalnie i regionalnie ofertę wsparcia dla NGO kierują np. lokalne ośrodki wsparcia ekonomii społecznej, lokalne grupy działania, urzędy marszałkowskie lub przeróżne centra wsparcia NGO. Warto szukać również ofert [w dużej mierze bezpłatnych!] organizacji i instytucji ogólnopolskich. Mogę polecić w szczególności wydarzenia i wsparcie organizowane przez Fundację Aktywizacji Organizacji Obywatelskich, Fundację Wspomagania Wsi, Narodowy Instytut Wolności, Fundację Szkoły Liderów, czy inne inicjatywy współfinansowane przez Polsko-Amerykańską Fundację Wolności. Nie wyobrażam sobie ponadto, że nie śledzimy [ale też tworzymy!] regularnie portalu NGO.PL prowadzonego przez Stowarzyszenie Klon/Jawor.

Podsumowanie

W tytule tekstu kluczowe jest słowo „współpraca”. Wpierw musimy jednak odpowiedzieć sobie na pytanie, czy jesteśmy na nią sami gotowi. Współpraca to nie tylko nawiązanie stosunków z innymi osobami, podmiotami dla obojętnych korzyści. To też dzielenie się sukcesem i prestiżem z niej płynącym. Wtedy będzie trwała, a nie doraźna. To również oddanie części decyzyjności w inne ręce, a tym samym przeniesienie części odpowiedzialności za realizację obowiązków w organizacji na innych. Czy właśnie nie chodzi o to, aby Orkiestra organizacyjnie działała podobnie jak wtedy, kiedy gra utwór? Widzicie podobieństwo? Każdy woli mieć dwóch trębaczów niż jednego. Dobrze jest też dobrać wszystkie instrumenty przed koncertem. Warto razem stosować znaki dynamiczne i artykulacyjne, nie we wszystkich utworach przez cały czas muzycy potrzebują dyrygenta, a przy tym istotna jest interpretacja i styl Orkiestry. Takie porównania można mnożyć.

Rozważania zakończę starym afrykańskim przysłowiem, które chyba najlepiej obrazuje potrzebę jak najściślejszej współpracy, nie tylko dla Orkiestr dętych:

„Jeśli chcesz iść szybko, idź sam. Jeśli chcesz zejść daleko, weź kogoś ze sobą”.

Bartłomiej Robak



Narodowy Instytut Wolności
Centrum Reformy Systemu Sądowego Obywatelskiego



Program
Fundusz Inicjatyw
Obywatelskich
na lata 2014-2020
FIO



Pracownia Orkiestry Strażackiej – Projekt Związku Ochotniczych Straż Pożarnych dofinansowany przez Narodowy Fundusz Inicjatyw Obywatelskich ze środków Programu Fundusz Inicjatyw Obywatelskich na lata 2014-2020

Związek Ochotniczych Straż Pożarnych RP Zarząd Główny,
ul. Oboźna 1, 00-340 Warszawa
www.zosprp.pl
fb.com/Zwiazek.OSP.Rzeczypospolitej.Polskiej/

ISBN 978-83-943918-1-2

Opracowanie i redakcja: Monika Kajzer, Bartłomiej Robak

Projekt graficzny i przygotowanie do druku: Zerkaj Studio

