

151. Oraz inne sprawy

And another thing

Jay Friedman, styczeń 2006

W tym miesiącu chcę porozmawiać o jednej ze spraw trudnych dla nas, blaszanych dęciaków; mam na myśli stabilne wytrzymywanie długich dźwięków. To może być niełatwe, szczególnie podczas wykonania, kiedy do głosu dochodzi zdenerwowanie, zależne od tego, jak ważny jest dla nas koncert. Dzisiaj można zażyć któryś beta-bloker (choć myślę, że przynosi to większy efekt psychologiczny, niż fizyczny), możesz też skorzystać z metody, która dobrze mi służyła przez lata mojej kariery. Uważam, że większość grających na instrumentach dętych, szczególnie blaszanych, stara się utrzymać stabilność dźwięku przy pomocy zadęcia. Wydawać by się mogło, że to całkiem sensowny sposób panowania nad stabilnością tonu. Jednak, jak w wielu innych wypadkach, to, co logiczne, pozostaje jedynie w sferze pobożnych życzeń. Nauczając, osiągnąłem imponujące wyniki w kwestii utrzymywaniu stabilności nut, dzięki MONITOROWANIU STRUMIENIA POWIETRZA, zamiast koncentracji na zadęciu. Górną szczękę mamy jest nieruchomą, ale dolna ma możliwość poruszania się we wszystkich kierunkach; to może być przyczyną znacznej chwiejności nuty – chyba, że grający będzie zrelaksowany, wolny od stresu i znajdzie się w sprzyjającym otoczeniu. Życzę powodzenia w poszukiwaniu takiej atmosfery występu. Znacznie lepszym sposobem jest unieruchomienie zadęcia i skoncentrowanie się na kontrolowaniu strumienia powietrza, które powinno płynąć absolutnie stałym ruchem do przodu. Może się to wydać niezwykle prostym rozwiązaniem, ale wierzcie mi, jest zwykle przegapiane przez większość blaszanych dęciaków.

Aby ten pomysł zilustrować, wyciągnij rękę w bok i skup się na utrzymaniu jej w bezruchu. Trudne, nieprawdaż? Teraz zrób podobnie, ale rękę oprzyj o ścianę. Widzisz, że dużo łatwiej jest utrzymać ją całkowicie nieruchomo. Analogicznie, jak w teorii dotyczącej stabilnego utrzymywania długich dźwięków. W gruncie rzeczy, dzięki oparciu na zadęciu, uzyskujemy jego nieruchomość, poprzez całkowite skupienie się na niezmiennie stałym przepływie powietrza. Gdy przyjdzie nam działać pod presją, ta metoda okaże się znacznie bardziej skuteczna, niż próba uspokojenia setek mięśni twarzy.

Na przykład solo z *Requiem* Mozarta. Większość ma problem ze stabilnym utrzymaniem niskiego B w 3 takcie, szczególnie po zagranii dwóch pierwszych taktów. To trudne z powodu zmiany w zadęciu, potrzebnej do uzyskania dobrego brzmienia niskiego B. Przy tej zmianie szczęka opada, a grający próbuje ustabilizować nutę przy pomocy zadęcia, co, jak już mówiłem, jest trudne. Teraz pomyśl o takich ciężarówkach, które mają z tyłu pochyłą rampę, dzięki której można z nich wytoczyć płynnie ładunek. Chcę, żebyś tak właśnie pomyślał o swojej dolnej szczęce, jak o rampie, z której nuta może płynnie zjechać. Gdy masz rampę ustawioną i nieruchomą, możesz całkowicie skupić się na kontrolowaniu prędkości i stabilności strumienia powietrza, któremu już zapewniłeś bezpieczną i stabilną formę podróży. Wspomniane B w tym fragmencie, to nuta stosunkowo niska, należy więc uważać, aby szczęki nie obniżyć zbyt mocno. To spowodowałoby, że strumień powietrza wynurzałby się pod zbyt dużym kątem, nie trafiał w centrum i dawał brzmienie słabej jakości. Podoba mi się mentalna (niekoniecznie fizyczna) wizualizacja strumienia powietrza, wypływającego z zadęcia poziomo, lub nieco poniżej i wyraźnie toczącego się wzdłuż dolnej szczęki (znowu ta rampa...). Jeśli zadęcie jest już ustawione właściwie, to jedyną potrzebną rzeczą jest skupienie się na ciągłości strumienia powietrza. Oczywiście grający powinien z góry wiedzieć, jak ustawić zadęcie dla danej nuty; ale kiedy już je ustawi, musi już tylko uważać na strumień powietrza.

Długie średnie B, które w tej samej części występuje później, to inny przykład, w którym zamrożenie (mogę tak powiedzieć?) i skupienie się na fizycznym utrzymywaniu stałego przepływu powietrza umożliwi dźwięk absolutnie stałej jakości. Końcówka 1 części *VI* Czajkowskiego jest korzystnym przykładem zastosowania tej koncepcji, podobnie, jak solowy chorał w części ostatniej, a także wszystkie takie miejsca, wymagające podtrzymania nuty bez ekspresji, jak to jest z większością podobnych orkiestrówek.

Wiem, że dużo już powiedziałem w poprzednich artykułach o legato, ale wciąż zauważam w swoim graniu i nauczaniu nowe sprawy które, jak sądzę, mogą być w tutaj pomocne; oto jedna z nich. Jeśli podczas grania Rochuta, czy innej podobnej etudy, legato jest zbyt rozmazane, to logicznym rozwiązaniem wydaje się być szybsze przesuwanie suwaka, nieprawdaż? Po raz kolejny takie pozornie logiczne rozwiązanie w rzeczywistości się nie sprawdza. Jeśli legato było rozmazane, to znaczy, że powietrze nie nadążało za ruchem suwaka. Zatem, czyż jego szybsze przesunięcie, przy tym samym tempie przepływu powietrza, nie spowodowałoby, że legato rozmazałoby się jeszcze bardziej, zwiększając rozziw między powietrzem a suwakiem? Myślę, że tak. Smużenie w legato wynika z tego, że strumień powietrza nie nadąża za ruchem suwaka. Bez względu na to, jak szybko poruszasz suwakiem, strumień powietrza musi podążać razem z nim. Innymi słowy, powietrze musi mieć wystarczającą prędkość przepływu, aby utrzymać określoną (na przykład w atm.) wartość ciśnienia na całej długości rurki. Im szybciej suwak się porusza, tym większy musi być wzrost szybkości przepływu, aby utrzymać wartość ciśnienia na takim poziomie, który wypełni każdy luk brzmieniem wystarczającym do uzyskania wspaniałego dźwięku. Mówiąc inaczej, nie pozwól nigdy, aby suwak wyprzedził strumień powietrza, niezależnie od tego, z jaką prędkością poruszasz suwakiem. Przyzwyczaj się do ciągnięcia strumienia powietrza razem z suwakiem lub, alternatywnie, przedmuchiuj suwak z jednej pozycji do drugiej, dzięki czemu powietrze i suwak będą sklejone ze sobą jak po użyciu super glue, w zależności od tego, która koncepcję mentalną wolisz.

A przy okazji- zauważyłem ostatnio, że taki fragment, jak *Wilhelm Tell*, który jest oparty na gamie w górę, brzmi najlepiej, gdy gra się go w stylu tenuto, nawet we wspólnym przebiegu. Podobnie jest w *Marszu węgierskim* (H. Berlioz), a także w *Dylu Sowizdrzale* (R. Strauss), które zasadniczo też są fragmentami wstępującymi i też lepiej brzmią wykonywane w stylu tenuto. I na odwrót, fragmenty zstępujące, jak *Sroka złodzijska* (G. Rossini), lepiej chyba grać w krótkim, zwięzłym, oddzielnym stylu. Nie jestem pewien z jakiego powodu, ale wydaje się, że istnieje tutaj pewien wzorzec.

Chcę też przekazać też najnowsze wiadomości (2006!) na temat nowego modelu Bach 42, w którego modernizację jestem zaangażowany. Właśnie otrzymałem 8 nowych dźwięczników z cieńszej blachy, z różnymi kwartwentylami (Hagman, Lindberg, układy rurek otwarty i prosty). Dwa z nich wysłaliśmy do Gary'ego Greenhoe, aby dołączył swój wentyl; zobaczymy, co to zmienia. Z przyjemnością informuję, że Gary będzie zaangażowany w produkcję tych instrumentów. Jakość nowych dźwięczników jest doskonała, to jedne z najlepszych, na jakich kiedykolwiek grałem. Optymistycznie uważam, że potrafią przejąć brzmienie dawnych instrumentów Bacha, które chyba większość preferuje. Dalsze wiadomości przekażę za miesiąc. I jeszcze jedna ekscytująca wiadomość: Gary i ja zaprojektujemy nowy puzon altowy Bacha, który ma być dostępny w tym roku.

A już w przyszłym miesiącu, na tej stronie, kolumnę dla gości napisze Chris Martin, nowy pierwszy trębacz Chicago Symphony. Nie przegap tego!

Szczęśliwego Nowego Roku 2006!

Oryginał: http://jayfriedman.net/articles/and_another_thing