

Piotr Baron

Państwowa Akademia Nauk Stosowanych w Nysie

ŚWIADOMA INTONACJA I SWOBODNE ZADĘCIE JAKO METODA KSZTAŁTOWANIA PIĘKNEGO DŹWIĘKU SAKSOFONU



Prawdą wielokrotnie potwierdzoną przez uzupełniające się publikacje¹ jest wpływ rozluźnionego zadęcia na nasycenie alikwotami dźwięku instrumentu. Ponieważ wiąże się to jednak nierozdzielnie z obniżeniem intonacji, powstaje uzasadniona obawa o niewłaściwe brzmienie tonu, zjawisko fundamentalnie niepożądane. Sposobem na utrzymanie właściwej intonacji przy rozluźnieniu zadęcia jest nastrojenie instrumentu *ex ante* nieco wyżej. Celowo używam niekonkretnego określenia „nieco”, sugerującego pełną dowolność interpretacji i całkowicie niemierzalnego, podobnie bowiem jak w procesie intonowania poprzez kontrolę nacisku, tak w procesie apriorycznego rozstrojenia instrumentu wszystko pozostaje kwestią wyczucia, słuchu, reakcji na kontekst muzyczny.

W praktyce wygląda to następująco: należy nastroić rozgrzany i rozegrany instrument odrobinę, nie więcej niż ćwierć tonu, wyżej w stosunku do aktualnego układu odniesienia, np. fortepianu. Należy zacząć grać z akompaniamentem nagrany lub realnym, pozornie dla nas za niskim i kontrolować intonację instrumentu, pamiętając, że intonacja jest kwestią słuchu, a nie zadęcia w saksofon.

Idealnym wstępem do ćwiczenia rozszerzenia tonu poprzez celowo za wysokie intonowanie będzie działanie odwrotne – obniżanie dźwięku za pomocą ust o czyste pół tonu, a następnie płynny powrót do nuty wyjściowej. Kolejnym etapem będzie ustalenie (przeżycie, doświadczenie, odczucie i zapamiętanie) osobniczych czynności fizjologicznych, pozwalających metodycznie na kontrolowanie świadomego rozstrojenia instrumentu. Należy utrwalić umiejętność rozstrajania w dół najpierw o pół, a następnie tylko o ćwierć tonu. Kolejnym krokiem będzie celowe nastrojenie instrumentu o ćwierć tonu za wysoko, następnie świadome obniżenie intonacji aż

¹ D. Liebman, *Developing a Personal Saxophone Sound*, Medfield 1989; E. Harris, *The Intervallistic Concept*, New York 1984.

do uzyskania właściwego stroju. Powyższy zabieg poszerzy brzmienie instrumentu poprzez nasycenie go alikwotami pochodzącymi ze stroika niestłumionego ściśnięciem warg. Efektem niepożądanym może być utrata stabilności dźwięku, równości tonu, barwy, a nawet dynamiki. Dlatego zaleca się ćwiczenie na tzw. długich nutach, aż do uzyskania swobody w kontrolowaniu przebiegu rozluźnionego zadęcia. Efektem ubocznym i ze wszech miar pożądanym będzie znacznie większa kontrola amplitudy i częstotliwości wibrowania, niezwykła łatwość w artykułowaniu krótkich glissand wargowych z dołu, a także technika *bending note* (obniżenie nuty i powrót do jej wysokości). Ćwiczenie to będzie prawdziwie skuteczne jedynie w średnim i wyższym rejestrze instrumentu.

Po osiągnięciu pewności i swobody w stosowaniu wysokiej intonacji i rozluźnionego zadęcia będzie można kontrolować także jego rodzaj (zamknięte – klasyczne, otwarte – jazzowe). Nie będzie to miało wpływu na docelowy dźwięk instrumentu, który powinien pozostać takim, jakim był wcześniej, tylko bogatszy i piękniejszy.

Pozwalam sobie załączyć poniżej kilka przykładów mających na celu uświadomienie sobie całego opisanego wyżej procesu.

ad libitum

The image shows three staves of musical notation for saxophone exercises. Each staff begins with a glissando (marked 'gliss.') and is followed by exercises labeled 'krycie' (crying) for various notes: G, A, B, C, and D. The exercises are marked with 'V 10x' above the notes, indicating a specific technique or dynamic. The first staff includes the instruction 'ad libitum' and 'gliss.' at the beginning.

Przykład 1. Płynne glissanda wargowe w obrębie trzech całych nut, gdzie druga z nich jest obniżona o pół tonu, a pierwsza i trzecia stanowią dźwięk centralny

Źródło: oprac. wł. na podstawie P. Baron, *Techniczna szkoła na saksofon*, Wrocław 1993, s. 16.

Andante

Przykład 2. Płynne glissanda wargowe w obrębie dwóch ćwierćnut, gdzie druga z nich jest obniżona o pół tonu, a pierwsza stanowi dźwięk centralny

Źródło: oprac. wł. na podstawie P. Baron, *op. cit.*, s. 16.

ad libitum

Przykład 3. Płynne glissanda wargowe w obrębie trzech całych nut, gdzie druga z nich jest obniżona o pół tonu, a trzecia o kolejne pół tonu, czyli cały ton licząc od pierwszej, będącej dźwiękiem centralnym

Źródło: oprac. wł. na podstawie P. Baron, *op. cit.*, s. 16.

Vivo

Przykład 4. Płynne glissanda wargowe w obrębie grup dwuosiemkowych, gdzie druga z nich jest obniżona o pół tonu, a następnie nuta tej samej wysokości, ale uzyskana w sposób tradycyjny, stanowi dźwięk centralny dla kolejnego obniżenia

Zródło: oprac. wł. na podstawie P. Baron, *op. cit.*, s. 17.

Allegro

Przykład 5. Płynne glissanda wargowe przez całą skalę instrumentu w dół, w obrębie trzech ćwierćnut, gdzie druga z nich jest obniżona o pół tonu, a trzecia o kolejne pół tonu, czyli cały ton licząc od pierwszej (dźwięk centralny). Pauza ćwierćnutowa na czwartą miarę w każdym takcie jest niezbędna dla odpoczynku warg przy dłuższym ćwiczeniu

Zródło: oprac. wł. na podstawie P. Baron, *op. cit.*, s. 17.

ad libitum (trudne!)

Przykład 6. Płynne glissanda wargowe przez całą skalę instrumentu w górę, w obrębie trzech całych nut, gdzie pierwsza nuta jest obniżona rozluźnionym zadęciami o cały ton niżej od nuty krytej, po czym następuje płynne podwyższenie o pół tonu (czyli pół tonu niżej od nuty krytej), a następnie płynne podwyższenie o kolejne pół tonu, co pozwala zagrać zaintonowaną nutę zgodnie z kryciem

Źródło: oprac. wł. na podstawie P. Baron, *op. cit.*, s. 17-18.

Andante

mf

Przykład 7. Płynne glissanda wargowe w większych interwałach, w obrębie dwóch półnut, gdzie pierwsza nuta jest obniżona rozluźnionym zadęciami o cały ton niżej od nuty krytej, następnie płynne podwyższenie o cały ton, co pozwala zagrać zaintonowaną nutę zgodnie z kryciem

Źródło: oprac. wł. na podstawie P. Baron, *op. cit.*, s. 18.

Andante

mf

The musical score consists of eight staves of music in 4/4 time. The tempo is marked 'Andante' and the dynamic is 'mf'. The music is written in a single melodic line. Each staff contains a sequence of eighth notes, many of which are beamed together and slurred. The notes are often followed by a glissando (indicated by a wavy line) and then a final note. The accidentals used include flats (b), sharps (#), and naturals (♮). The sequence of notes and accidentals across the staves is as follows:

- Staff 1: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4
- Staff 2: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4
- Staff 3: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4
- Staff 4: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4
- Staff 5: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4
- Staff 6: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4
- Staff 7: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4
- Staff 8: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4

Przykład 8. Płynne glissanda wargowe, w obrębie dwóch półnut, gdzie pierwsza nuta jest obniżona rozluźnionym zadęciem o cały ton niżej od nuty krytej, następnie płynne podwyższenie o cały ton, co pozwala zagrać zaintonowaną nutę zgodnie z kryciem. Kolejne sekwencje są ustawione w kontekście harmonicznym tak wewnątrz (skala dorycka, skala bluesowa, pentatoniki), jak we wzajemnym oddziaływaniu, co ma na celu uświadomienie praktycznej użyteczności omawianej metody

Źródło: oprac. wł. na podstawie P. Baron, *op. cit.*, s. 18.

Podsumowanie

Podczas współpracy z amerykańskimi znakomitościami świata jazzu wielokrotnie zauważono zastosowaną z sukcesem opisaną metodę i to nie tylko u saksofonistów, ale także u trębaczy. Szerokość brzmienia i zwiększenie możliwości artykulacyjnych są efektem narzucającym się jako pierwszy, w istocie będącym celem zastosowania omawianej techniki zadęcia. Dodatkową wartością możliwą do uzyskania jest personalizacja dźwięku instrumentu, efektem której jest rozpoznawalność brzmienia twórcy – osobista, osobowa i osobnicza.

Bibliografia

- Baron P., *Techniczna szkoła na saksofon*, Wrocław 1993.
Harris E., *The Intervallistic Concept*, New York 1984.
Liebman D., *Developing a Personal Saxophone Sound*, Medfield 1989 (wyd. 1), 1994 (wyd. 2).

Beautiful saxophone sound achieved through conscious intonation and free blowing

Summary

The article addresses the rarely raised subject of applying new methods of enriching the instrument's tone with overtones. The author discusses practical exercises that may help achieve the above-mentioned enrichment, and indicates the methodology used for working on expanding the resource and improving the quality of articulatory effects that are already in use.

Keywords: saxophone articulation, harmonization, intonation, jazz, overtones, sound