
Gram na waltorni

Ćwiczenia dla początkujących uczniów
do pracy na lekcji

Gram na waltorni

Ćwiczenia dla początkujących uczniów
do pracy na lekcji

Krzysztof Specjał

Redakcja merytoryczna
Paulina Doniec

Korekta językowa
Sylwia Kozak-Śmiech

Grafika nutowa
Anna Pawelec

Projekt graficzny i skład
Danuta Czudek-Puchalska

Redaktor prowadzący
Agnieszka Mroczek

© Centrum Edukacji Artystycznej
Warszawa 2016

Wydawnictwo Centrum Edukacji Artystycznej
ul. Mazowiecka 11, pok. 21; 00-058 Warszawa
tel./fax 22 826 15 80; wydawnictwo@cea.art.pl; www.cea.art.pl

ISBN 978-83-62156-13-9

Druk i oprawa: MULTIPRINT

Spis treści

Wstęp	7
Filozofia ćwiczenia	7
Pierwsze dźwięki	8
Pierwsze odległości (między dźwiękami naturalnymi)	11
Pierwsza gama	14
Dynamika dźwięku – tworzenie aktywnej pracy „słupa powietrza”	16
Kolejne gamy – sposoby wykonania i pasaże	20
„Rozwijanie” skali instrumentu	21
Uwagi do gam	26
„Mechanika palcowa”	30
Gamy durowe i molowe – cd.	35
Artikulacja w nauczaniu początkowym	36
Zakończenie	39

Wstęp

Pierwsze lekcje gry na waltorni poświęcamy pracy nad prawidłowym zadaniem. Będzie to nauka kształtowania szczeliny dźwiękowej (wargowej) oraz nauka oddychania.

Oddzielnie uczymy obu tych sprawności: 1) budowania (tworzenia) wargami odpowiedniej szczeliny, 2) nabierania powietrza (wdech) oraz przekazywania go (wydech) do właściwie ukształtowanej wargami szczeliny, w celu wydobywania dźwięku o określonej wysokości.

Łączenia prawidłowego oddychania z wydobywaniem dźwięków dokonujemy stopniowo, w czasie pierwszych tygodni pracy.

Świadomość zależności dłuższej granicy (na ustach lub ustniku) dźwięku – tzw. „bzyczenia” – od właściwej pracy aparatu oddechowego winna przyspieszyć ów proces łączenia wydobywanego dźwięku z prawidłowym oddychaniem. W nauce właściwego oddychania i rozumienia jego zasad mogą dodatkowo pomóc „przyszyty”, które pedagog może wprowadzać zgodnie z własnymi zasadami nauczania.

Przygotowanie ucznia do gry na waltorni najpierw bez instrumentu jest absolutnie konieczne w początkowym etapie nauki. **Tylko** wówczas możemy się przekonać, czy szczelina wargowa jest prawidłowo formowana, tj. zmniejsza się lub zwiększa w zależności od wysokości dźwięku, przy czym jej kształt winien pozostać niezmienny. Zatem obserwowanie wykonywanych ćwiczeń przed lustrem jest jednym z dobrych sposobów sprawdzania naszej pracy.

Kontrolujemy także kierunek strumienia powietrza i pilnujemy, by bez względu na wysokość dźwięku wydobywany był on ze szczeliny wargowej „na wprost” (np. w czasie „bzyczenia” umieszczamy przed szczeliną palec wskazujący).

Pierwsze i kolejne ćwiczenia w początkowym etapie nauczania powinny być wykonywane *legato* na waltorni w stroju F.

W rozwoju ćwiczeń opartych na alikwotach, czyli dźwiękach naturalnych, wielkie zasługi mają przede wszystkim Louis Dufrasne i Philip Farkas. Również dla wielu innych, wspaniałych waltornistów i pedagogów dźwięki naturalne stanowią wzór i podstawę codziennej pracy.

Wykonywane na waltorni w stroju F/B poszerzają skalę instrumentu, ułatwiają swobodną grę, a tym samym dają dużo satysfakcji grającemu.

Samokontrola aparatu gry, o której była mowa wcześniej, uczy nas słuchania siebie w codziennej pracy.

Kontrola intonacji i jakości dźwięku oraz jego barwy (aliquotów) winna iść w parze ze zwiększaniem śpiewności gry, co nie tylko warunkuje właściwą technikę gry, ale także jest środkiem do przekazywania „treści”

wykonywanych utworów. Przede wszystkim jednak dodaje grającym wiary i pewności siebie w czasie codziennej pracy.

Nauczanie początkowe musi tworzyć właściwe podstawy tak, aby dalsza edukacja ucznia rozwijała się prawidłowo. Zachęcam więc do zapoznania się nie tylko z moją pracą, ale też z innymi materiałami nauczania, i wybrania tych najlepszych i najciekawszych ćwiczeń dla swoich uczniów. Dotarcie do rozmaitych źródeł w obecnych czasach nie powinno stanowić większego problemu.

Zamieszczone poniżej ćwiczenia i sposoby ich wykonywania są rezultatem wielu lat mojej pracy pedagogicznej. Komentarze do nich wynikają z moich własnych przemyśleń związanych z praktycznym stosowaniem ćwiczeń w codziennej pracy ucznia, szczególnie gdy ćwiczy on sam, bez pedagoga.

Wśród wielu znakomitych pedagogów i twórców najlepszych podstaw nauczania początkowego gry na waltorni byli – i nadal są – dla mnie wzorem tacy mistrzowie jak: Louis Dufrasne, Philip Farkas czy Arnold Jacobs.

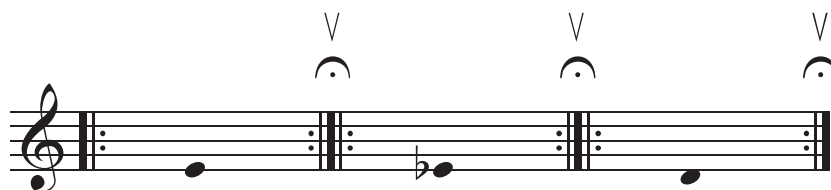
Filozofia ćwiczenia

1. Ćwiczę codziennie.
2. Ćwiczę z planem pracy.
3. Ćwiczę świadomie.
4. Ćwiczę, będąc sam swoim nauczycielem.
5. Ćwiczę, dokładnie odczytując nuty i znaki.
6. Ćwiczę bez pośpiechu.
7. Ćwiczę, unikając bałaganu w grze.
8. Ćwiczę tylko dokładnie i konsekwentnie.
9. Ćwiczę z przerwami.

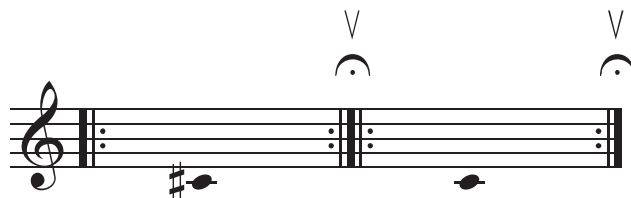
Pierwsze dźwięki

Pierwsze dźwięki powinny być wykonywane na wargach (ustach). Dźwięki zapisane na pięciolinii odpowiadają strojowi F na waltorni. Zapisany dźwięk e^1 „bzyczymy” jako a . Pamiętajmy o wstępie (akapit od słowa „oddzielnie”), do którego będę się w dalszej części książki odwoływać.

ĆWICZENIE 1



Pierwsze dźwięki „bzyczymy” bez określonego czasu trwania.



O długości granego dźwięku decyduje świadome kontrolowanie aparatu oddechowego. Najważniejsze na tym etapie nauki jest granie („bzyczenie”) każdego dźwięku wyrównanym brzmieniem.
(Przeczytaj ze wstępu akapit zaczynający się od słowa „świadomość”).

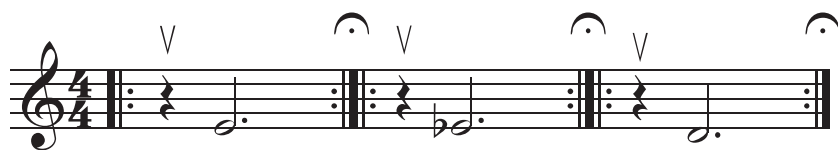
ĆWICZENIE 2



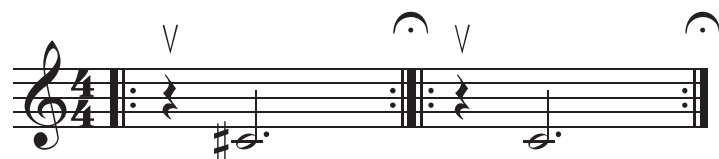
Przygotowanie do wydobywania dźwięku z jednoczesną kontrolą oddychania. Długość dźwięku i długość pauzy = ten sam czas.
Ćwiczenia 1, 2 i 3 możemy wykonywać też na ustniku, po właściwym przygotowaniu i odpowiednim umiejscowieniu go na naszych wargach.

ĆWICZENIE 3

Tak samo jak ćwiczenie 1.

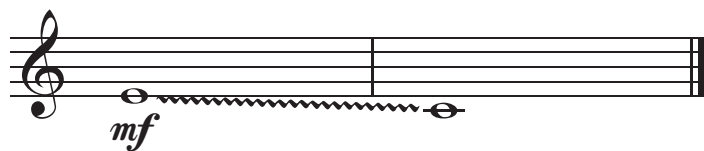


Nauka skracania czasu nabierania powietrza. Próbuje robić to stopniowo w coraz krótszym czasie.

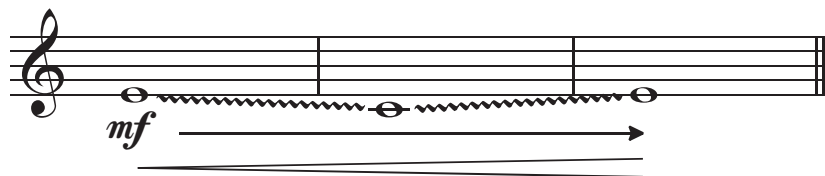


W ćwiczeniach 2 i 3 bardzo ważne jest „bzyczenie” w jednym wyrównanym brzmieniu. Dźwięk trwa i brzmi tak długo, jak długo go gramy. To pierwsza świadoma kontrola aparatu oddechowego.

ĆWICZENIE 4



ĆWICZENIE 4A



Jedno wyrównane brzmienie lub z *crescendo*.

Ćwiczenie 4 i 4A – *glissando* na ustach („bzyczenie”) – to wstęp do wykonywania pierwszych zmian dźwięków (odległości między nimi) na ustniku. Ćwiczymy w jednakowej dynamice (wyrównanym brzmieniem) lub z *crescendo*, co ma nas doprowadzić do właściwego opanowania *glissanda*.

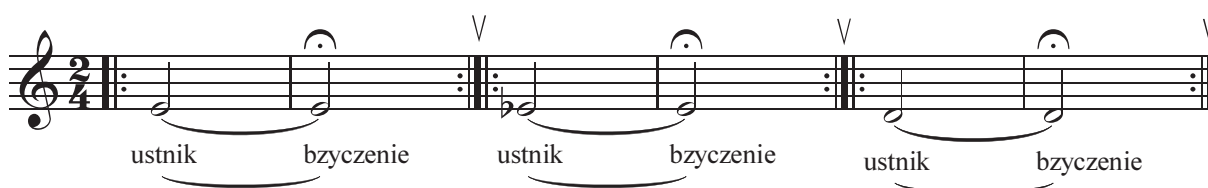
Ćwiczenia te wykonujemy również od innych dźwięków, zestawiając następujące po sobie dźwięki w dowolnych odległościach (interwałach).

Dlaczego „bzyczymy”?

Aby mieć obrazową (lustro) kontrolę nad kształtem szczeliny dźwiękowej (wargowej). Pilnujemy przy tym, by „wyrzucanie” przez nasze wargi powietrza odbywało się **zawsze** w kierunku „na wprost”.

Kontrola: opuszkę palca wskazującego umieszczamy blisko szczeliny.

ĆWICZENIE 5



ustnik – „bzyczenie”

Kontrolujemy kształt szczeliny dźwiękowej (wargowej).

(Przeczytaj ze wstępu akapit zaczynający się od słowa „tylko”).

Ćwiczenie należy wykonywać od różnych wysokości dźwięku.

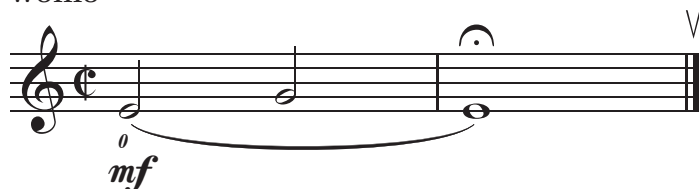
Pierwsze odległości

(między dźwiękami naturalnymi)

Pierwsze odległości między dźwiękami pokonujemy w oparciu o dźwięki naturalne (aliquoty). Gramy je najpierw na ustniku, a potem powtarzamy na waltorni w stroju F. Ćwiczenia te wykonujemy *legato*.

ĆWICZENIE 1

wolno



To ćwiczenie gramy na waltorni w stroju F również od innych dźwięków.



ĆWICZENIE 2

wolno – aktywnie (śpiewnie)



Wzór ten gramy na waltorni w stroju F również od innych dźwięków.



Wykonując ćwiczenia 1 i 2, pamiętamy o graniu wyrównanym brzmieniem (najpierw na ustniku).

Możemy też próbować zmieniać artykulację – z *legata* na *non-legato*. W tym celu pomagamy sobie, wymawiając delikatnie „dhu...” lub „thu...”.

nie przerywając strumienia powietrza. Język powinien delikatnie pracować „góra–dół”, jednak schowany za górne zęby, żeby nie przerywał słupa powietrza (nie przeszkadzał) w grze *non-legato*.

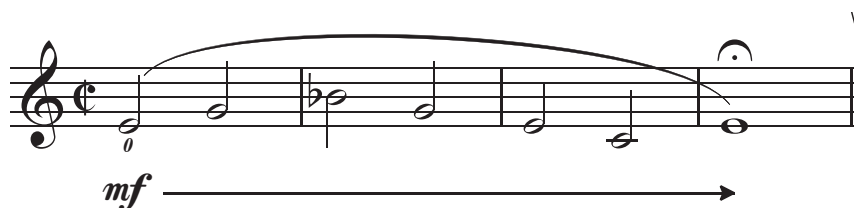
W kolejnych ćwiczeniach poszerzamy (rozbudowujemy) skalę instrumentu.

Ćwiczenia 3, 4 i 5 zawsze zaczynamy grać na ustniku, najpierw *legato*, potem *non-legato*. Następnie powtarzamy ćwiczenia, wykonując je już na waltorni.

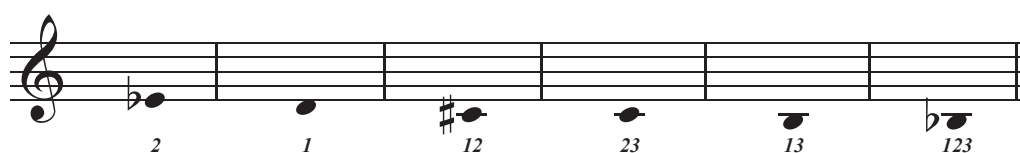
ĆWICZENIE 3



ĆWICZENIE 3A

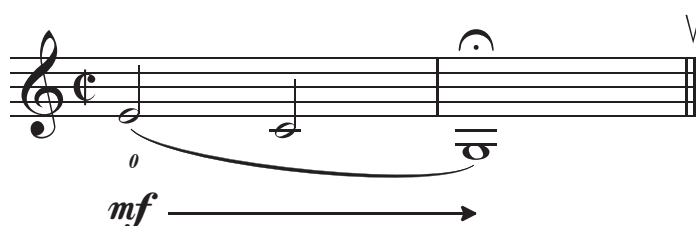


oraz dla waltorni w stroju F od następujących dźwięków:

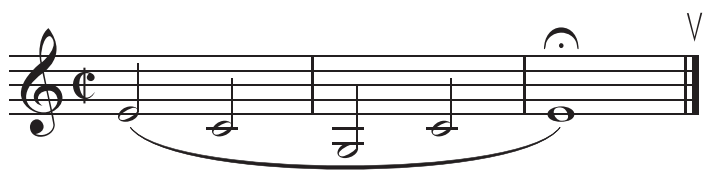


Uwagi do wzoru 1 i 2 są tak samo ważne i w równym stopniu stosują się do utrwalania ćwiczeń 3, 4 i 5.

ĆWICZENIE 4



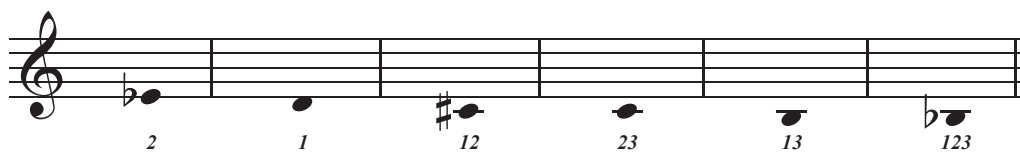
ĆWICZENIE 4A



ĆWICZENIE 4B



oraz dla waltorni w stroju F od następujących dźwięków:



ĆWICZENIE 5



Ćwiczenie 5 gramy na jednym oddechu. Tempo dostosowujemy indywidualnie do ucznia.

A także od dźwięków:

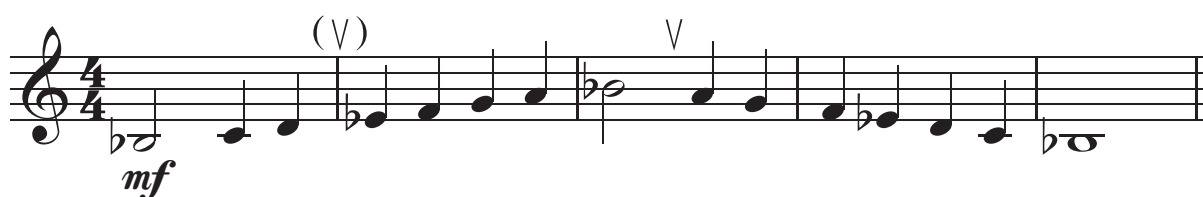


Pierwsza gama

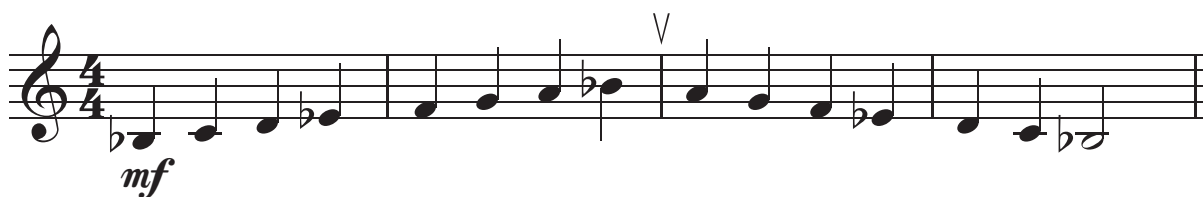
Gama to ćwiczenie polegające na graniu kolejno następujących po sobie dźwięków. Oczywiście istotne jest tu intonowanie właściwych odległości między nimi oraz czas ich wykonywania, jednak na razie nie są to jeszcze kwestie priorytetowe. Na początku pamiętamy przede wszystkim o właściwym oddychaniu i graniu „swobodną” szczeliną dźwiękową (wargową) – technika ta w przyszłości przyda nam się do „przedęć”.

GAMA B-DUR Andante

WZÓR A



WZÓR B

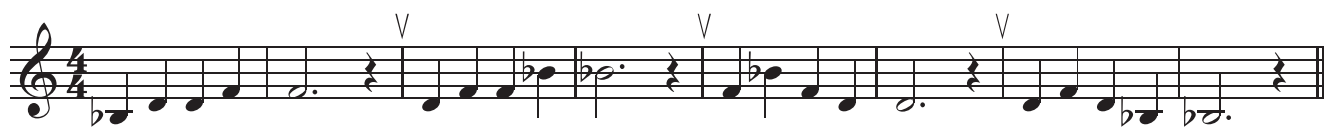


Sposoby wykonania pierwszej gamy:

- 1) *non-legato* (ew. *staccato*),
- 2) po dwa dźwięki *legato*,
- 3) po cztery dźwięki *legato*,
- 4) cała gama *legato*.

Gamę B-dur zapisaną równymi wartościami (wzór B) wykonywać należy różnymi sposobami.

Pierwszy pasaż



Sposoby wykonania:

- 1) *non-legato* (ew. *staccato*),
- 2) po dwa dźwięki *legato*,
- 3) po dwa dźwięki *non-legato* i dwa *legato*,
- 4) po dwa dźwięki *legato* i dwa *staccato*.

Kolejne gamy to A-dur i C-dur. Sposoby wykonania jak wyżej.

Dynamika dźwięku

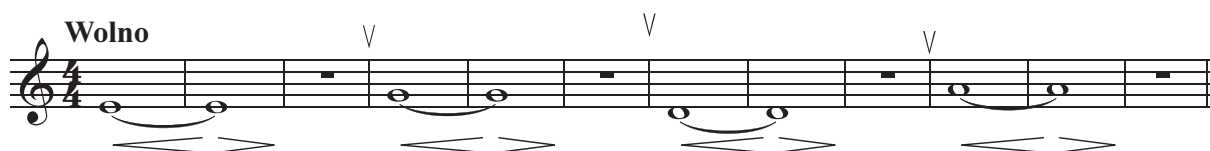
– tworzenie aktywnej pracy „słupa powietrza”

Grając dźwięki z *crescendo* i *decrescendo*, pamiętajmy, aby mieć „otwarte” gardło.

Wzory 1, 2 i 3 wykonujemy na ustniku i na waltorni.

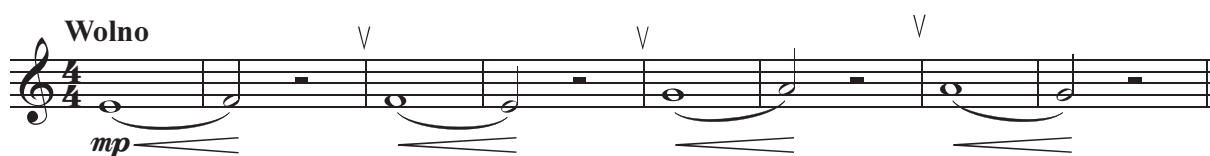
Pierwszą dynamikę już znamy – to dźwięki grane w równym brzmieniu, na jednym poziomie głośności, np. *mf*, *p*, *f*.

WZÓR 1



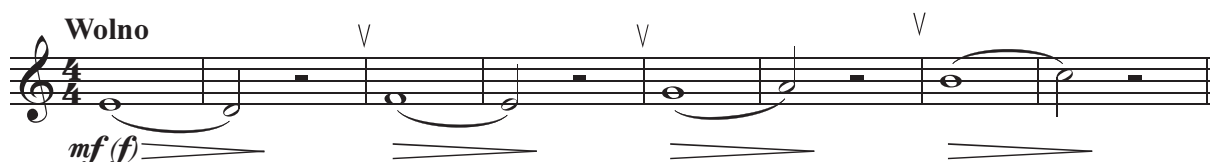
Do wykorzystania inne wysokości dźwięku – według wzoru – dowolnie (dotyczy wzorów 1–3).

WZÓR 2

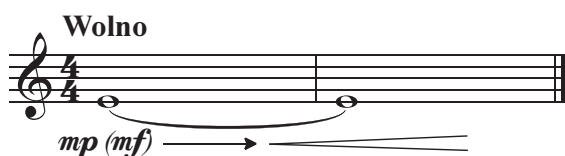


Odległości 1> i 1 z *crescendo*. Wzór do wykorzystania też dla innych wysokości dźwięku.

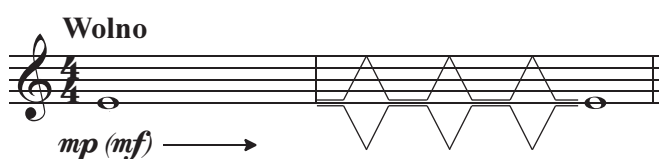
WZÓR 3



WZÓR 4



WZÓR 4A



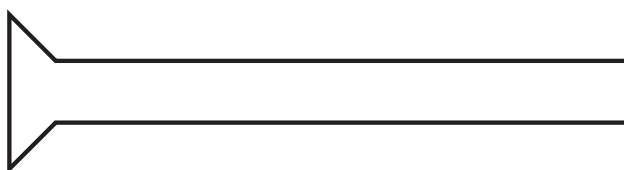
Aktywność pracy przepony. Wzór do wykorzystania też dla innych wysokości dźwięku. Wzory 1, 2, 3 i 4 gramy, pamiętając o „otwartym” gardle.

Joseph Singer w *Embouchure Building for French Horn* pokazuje obrazowo, jak zmieniać dynamikę dźwięku, nie tracąc przy tym właściwego brzmienia. Szerokie, wyrównane brzmienie – słowa, które często podkreślam, są przez J. Singera przedstawiane w prosty, obrazowy sposób.

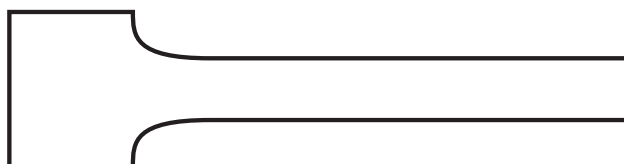
Oto kilka przykładów:



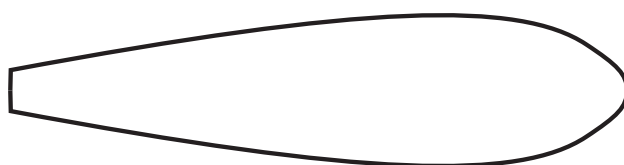
brzmienie normalne



z akcentem



fortepiano



crescendo diminuendo

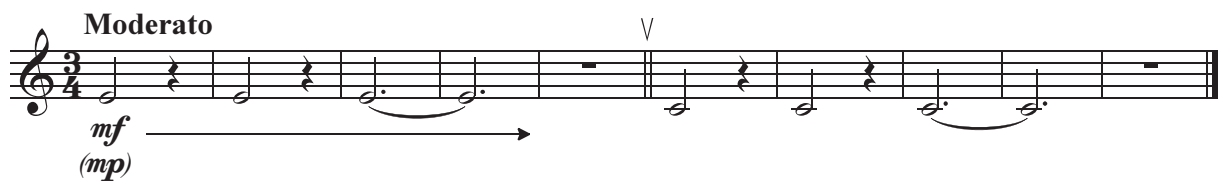
Dynamika dźwięku cd.

Wzory ćwiczeń 1–6 należy wykonywać na różnych wysokościach dźwięku w skali, w której aktualnie gramy.



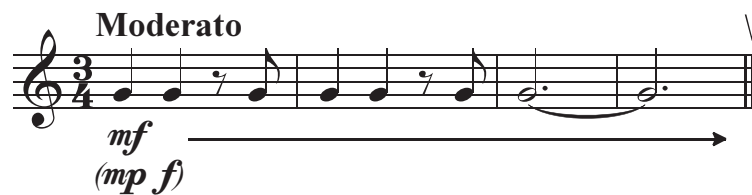
Ta strzałka przypomina zawsze o jednakowym brzmieniu.

WZÓR 5



Oddech wykonujemy dopiero przed zmianą wysokości dźwięku.

WZÓR 5A



WZÓR 5B

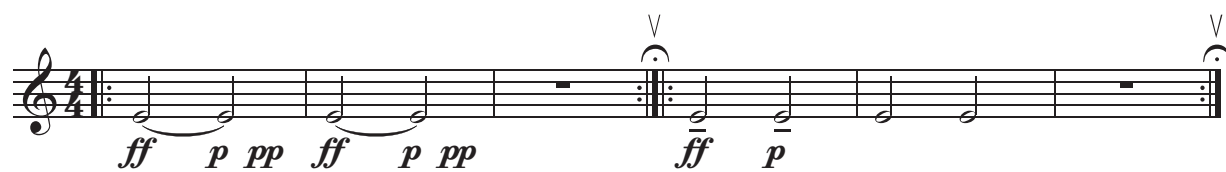


WZÓR 5C



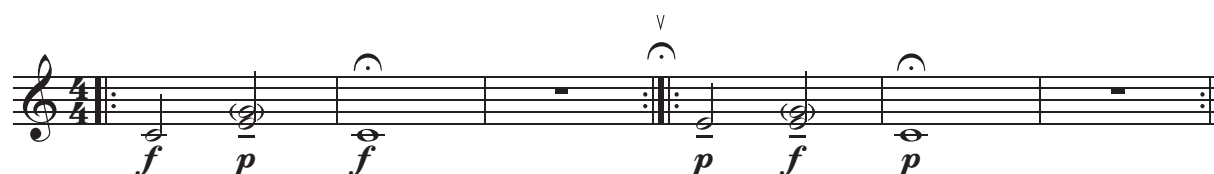
W ćwiczeniach-wzorach 5, 5A, 5B, 5C nie zatrzymujemy pracy przepony w czasie „wykonywania” pauz. Nowy oddech (wdech) rozpoczyna nowy dźwięk lub wzór.

WZÓR 6

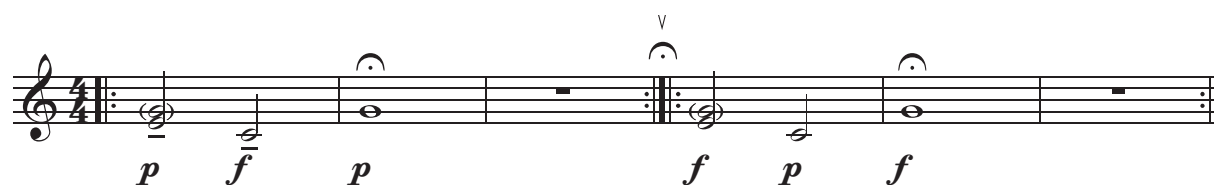


Wysokości dźwięków i odległości proszę stosować indywidualnie, według własnych pomysłów.

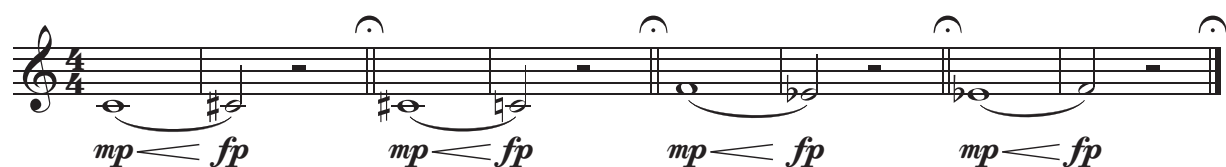
WZÓR 6A



WZÓR 6B



WZÓR 7

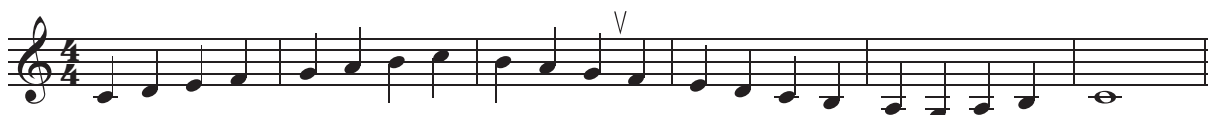


WZÓR 7A



Kolejne gamy

GAMA C-DUR



GAMA G-DUR



GAMA D-DUR



Można też grać inne gamy durowe. Ja rozpoczynam naukę grania gam akur-
rat od powyższych.

Sposoby wykonania:

- 1) andante *non-legato*,
- 2) „żywiej” *non-legato* i *legato*,
- 3) *legato* po cztery dźwięki,
- 4) *legato* po dwa dźwięki,
- 5) dwa dźwięki *non-legato* oraz dwa *legato* (na zmianę),
- 6) pasaż *non-legato*,
- 7) po trzy dźwięki *legato*.

Artikulację w ćwiczeniu gam można rozbudować, np.:



Liczba sposobów wykonawczych zależy od możliwości koncentracji ucznia.

„Rozwijanie” skali instrumentu

Ćwiczenia przedstawione w tym rozdziale wykonujemy na waltorni w stroju F i F/B. Cały czas pamiętamy o właściwej kontroli aparatu oddechowego. „Szeroki strumień powietrza” i aktywna dynamika powinny być uwzględnione w każdym kolejno wykonywanym ćwiczeniu.

Ćwiczenia 1 i 1A pochodzą z *Schule für Horn in B* Karla Biehliga.

ĆWICZENIE 1

legato

1

9

12

17

2

25

23

33

0

41

13

ĆWICZENIE 1A

ĆWICZENIE 2

również od innych dźwięków

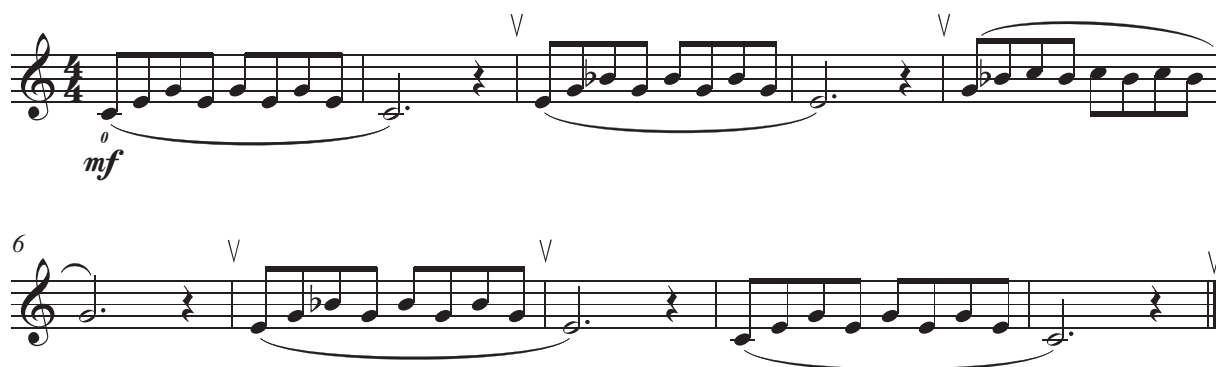
(2, 1) (23, 12, 1, 2, 0)

F

B

ĆWICZENIE 2A

ĆWICZENIE 3



Ćwiczenie 3 również od dźwięków

(2, 1) (23, 12, 1, 2, 0)

F B

Pamiętajmy, by ćwiczenia 2 i 3 wykonywać w jednym „tunelu powietrza” i w tej samej dynamice.

ĆWICZENIE 4



Ćwiczenie 4 wykonujemy na jednym oddechu. Wzór C gramy dwa razy szybciej od A i B.

(2, 1, 12, 23, 13) (23, 12, 1, 2, 0)

F B

ĆWICZENIE 4A



Ćwiczenie 4A wykonujemy dwukrotnie – raz *legato* i raz *non-legato*. Następnie transponujemy je półtonami lub całymi tonami w górę.

Aktywna dynamika to najważniejsze zadanie w poniższych ćwiczeniach.

ĆWICZENIE 5

Palcowanie dla waltorni w stroju B

9

mf

mf

mf

mf

ĆWICZENIE 6

24

(V)

mf

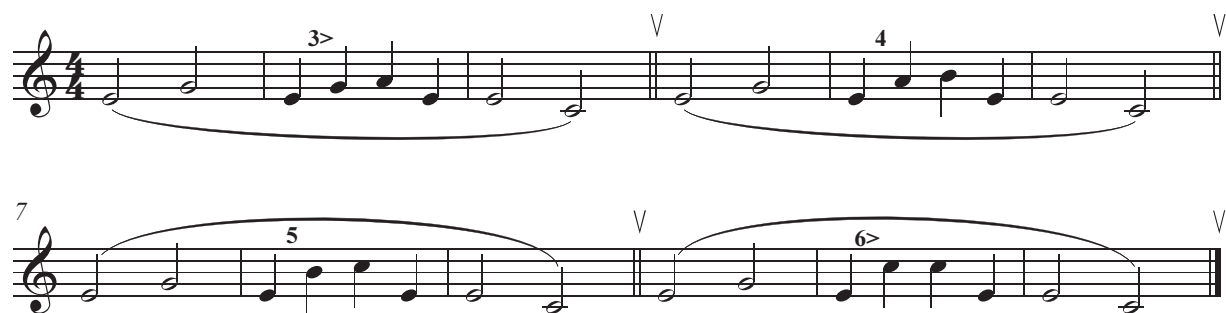
„Szeroki strumień powietrza” ułatwi kontrolę intonacji. Dźwięki łączyć można po dwa, cztery, osiem (*legato*), a także całe ćwiczenie 6 i 6A można spróbować wykonać na jednym *legacie*.

Ćwiczenia 5, 6, 6A i 6B gramy na waltorni w stroju F lub F/B.

ĆWICZENIE 6A

mf

ĆWICZENIE 6B



Powtarzany dźwięk g^1 w ćwiczeniu 6, dźwięk c^1 w ćwiczeniu 6A, a także dźwięki e^1 , g^1 i e^1 , c^1 w ćwiczeniu 6B mają pomóc osiągnąć spokój szczeliny dźwiękowej (wargowej) przy pokonywaniu kolejnych odległości.

Uwagi do gam

Potrafimy już grać niektóre gamy przez dwie oktawy. Uczymy się teraz grać gamę Es-dur, D-dur, E-dur i F-dur, a także pierwsze molowe (harmooniczne), np.: d-moll, g-moll do d^2 i a-moll do e^1 .

Spróbuj zagrać te gamy tak jak wcześniejsze.

Dodatkowe sposoby ich wykonania to:

- 1) tercjami (*non-legato* i po dwa dźwięki *legato*),
- 2) progresja trójkowa (pochód *non-legato* i po trzy dźwięki *legato*).

Pasaże w gamach gramy:

- 1) *non-legato*,
- 2) po trzy dźwięki *legato*,
- 3) cały pasaż *legato*.

Kolejne ćwiczenia wykonujemy na waltorni w stroju F i waltorni w stroju B.

Uwagi z poprzednich ćwiczeń (6, 6A, 6B) będą miały zastosowanie również do ćwiczeń następnych.

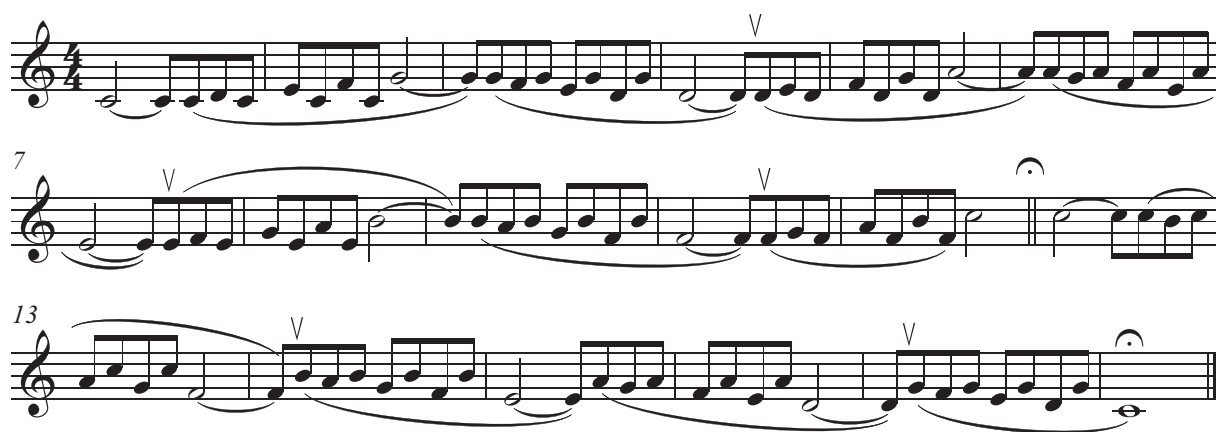
ĆWICZENIE 7

wykonujemy na waltorni w stroju F

The image shows the musical notation for Exercise 7. It consists of two staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a dynamic marking of *mf*. It contains a sequence of eighth notes ascending and then descending, with a fermata over the final note. The second staff continues the exercise, also with eighth notes, and includes fingering numbers (0, 12, 12, 2, 23, 23, 23) and a fermata over the final note.

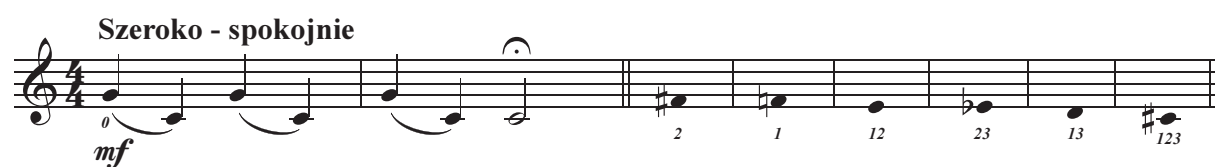
Kolejne ćwiczenie (7A) to „rozwijanie” skali od sekundy (2) do kwinty (5) na przykładzie gamy C-dur. Ćwiczenie należy utrwalać również w oparciu o inne gamy durowe. Sposób wykonania i uwagi podane przy ćwiczeniu 6.

ĆWICZENIE 7A



Ćwiczenia 7B, 7C i 7D wykonujemy na waltorni w stroju F.

ĆWICZENIE 7B



ĆWICZENIE 7C



ĆWICZENIE 7D



Ćwiczenia 8, 8A i 8B wykonujemy na waltorni w stroju B.

ĆWICZENIE 8



ĆWICZENIE 8A



ĆWICZENIE 8B



również od innych wysokości (dźwięków) – jak wyżej.

Przedstawione ćwiczenia wykonujemy z dbałością o wyrównane brzmienie i z pełną kontrolą intonacji.

Ćwiczenie-pasaż (9 i 9A) pochodzi ze szkoły *Routine for Horn in F* Louisa Dufrasne'a.

ĆWICZENIE 9

13

2

3

4

ĆWICZENIE 9A

6

6

6

2

3

4

Ćwiczenie wykonujemy również na waltorni w stroju F (od dźwięku as do c¹).

„Mechanika palcowa”

Kolejny rozdział zawiera ćwiczenia, których podstawę stanowią gamy. Granie gam uważam bowiem za bardzo ważny element codziennej pracy. Wiem z doświadczenia, że uczniowie nie bardzo lubią grać gamy. Wykonują je raczej z obowiązku i niezbyt chętnie dają się przekonać, jak ważne w rozwijaniu techniki gry mogą okazać się odpowiednie ćwiczenia i powtarzanie gam. Każdą lekcję z uczniem rozpoczynam od właściwego rozegrania (patrz: wcześniejsze rozdziały) oraz właśnie grania gam.

Rozdział ten napisałem, aby – mimo dziesiątków sposobów wykonywania owych gam – uniknąć monotonii i znużenia przy ich ćwiczeniu. Stąd moje propozycje jeszcze innych wariantów pracy nad nimi.

Ćwiczenie 1 pochodzi z *The Young Horn Player's Guide* Geralda „Gerry’ego” Wooda. Jak widzimy, w każdym z przebiegów najdłużej trwa pierwszy dźwięk. Nie ma on określonej dynamiki, zatem przez cały czas jego trwania kontrolujemy jego wyrównane brzmienie, odpowiednio utrzymując i dozując zgromadzoną ilość powietrza. Długość tego ćwiczenia (jednej gamy) zależy od wytrzymałości i umiejętności „palcowych” ucznia. Uczymy się tu utrzymywać wyrównaną dynamikę dźwięku – mimo ubytku powietrza podczas zadęcia – i kontrolować pracę przepony. Ta winna się zachowywać tak samo od pierwszego do ostatniego dźwięku gamy.

ĆWICZENIE 1

$\text{♩} = 60$

5

9

13

17

21

25

29

33

37

41

Zarówno w powyższym, jak i w kolejnym ćwiczeniu realizowanie odpowiedniej dynamiki wykonania gam ma nas „rozluźniać”.

Ćwiczenie 2 daje ponadto możliwość budowania lepszej kondycji ucznia. Zaznaczone tu miejsca nabierania powietrza są bardzo ważne. Respektowanie ich, a także fermat fermat to podstawa właściwej gry.

ĆWICZENIE 2 (GAMA F-DUR)

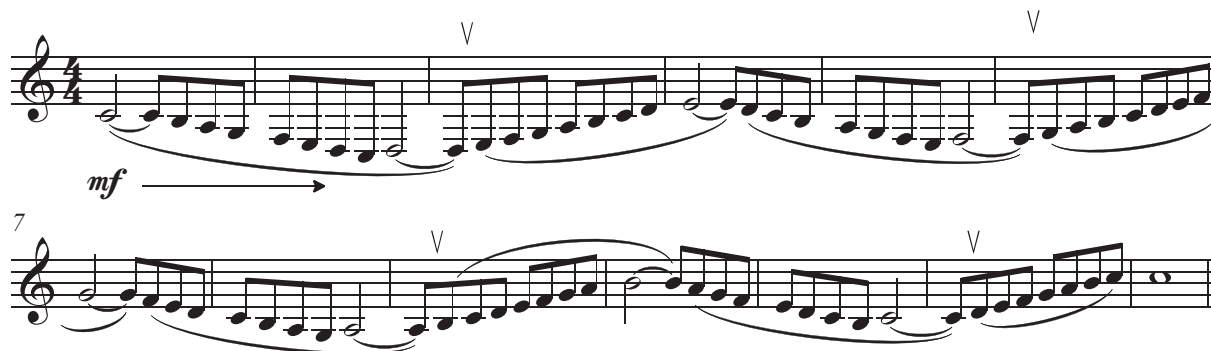
Wybór gamy w tym ćwiczeniu jest dowolny. Najlepiej codziennie grać inną – trzymając się wszelako zaproponowanego sposobu wykonania.

Również w kolejnym ćwiczeniu (3) podstawę właściwej jego realizacji stanowi wyrównane brzmienie. Dodanie *crescendo* na ostatnich (długich) dźwiękach przebiegów pozwoli lepiej skontrolować ich intonację. Ważnym elementem wykonania ćwiczeń 3 i 4 jest utrzymanie tej samej artykulacji w całej gamie.

ĆWICZENIE 3

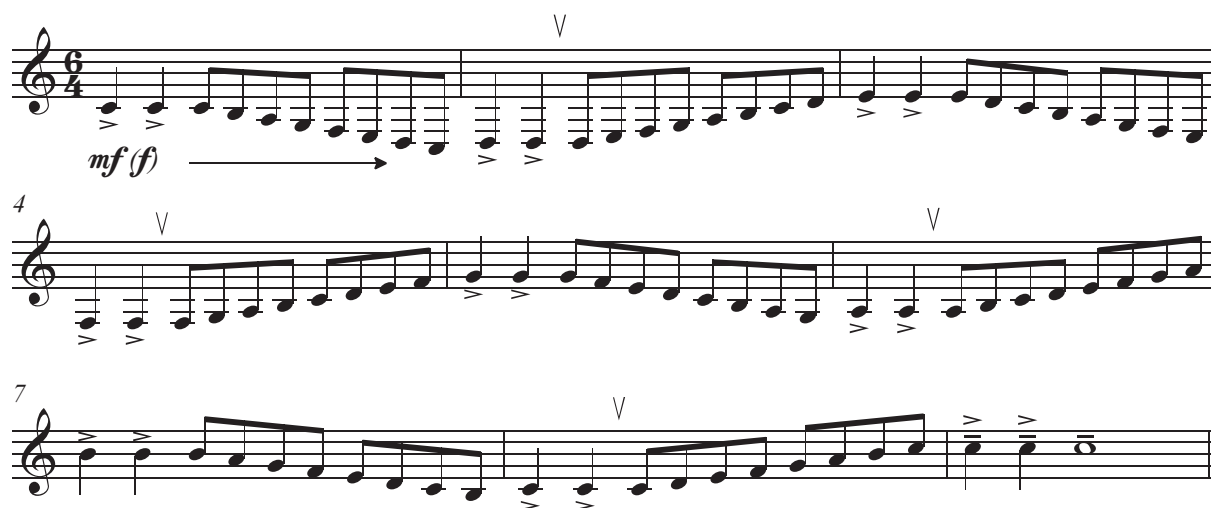
Gama C-dur stanowi tu wzór i punkt wyjścia dla poznania innych gam durowych.

ĆWICZENIE 4



Te same uwagi, które odnosiły się do ćwiczenia 3, dotyczą właściwego wykonania ćwiczeń 5–9.

ĆWICZENIE 5



Ćwiczenia 6–10 dają możliwość poznania większej liczby gam, granych wszelako jednym sposobem wykonawczym.

ĆWICZENIE 6



Zalecam kontynuowanie rozwiązań zaproponowanych w ćwiczeniu 6 przy wykonywaniu kolejnych ćwiczeń.

ĆWICZENIE 7



ĆWICZENIE 8

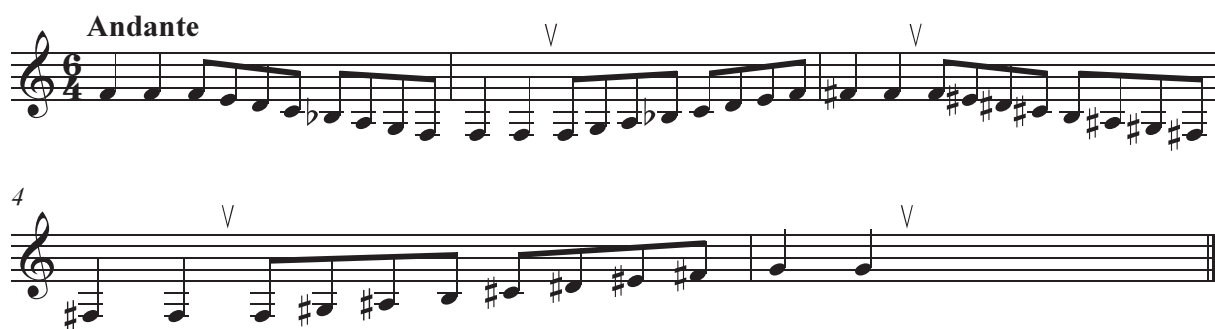


ĆWICZENIE 9



Ćwiczenie 10 wykonujemy tylko *non-legato*. Kontrola artykulacji (tej samej długości wszystkich nut) to podstawa właściwej jego realizacji. Ćwiczenie to daje również możliwość grania wielu różnych gam – także molowych.

ĆWICZENIE 10



Gamy durowe i molowe cd.

Kolejne sposoby grania gam to:

- 1) chromatyczna – *staccato* i *legato*,
- 2) całotonowa – *staccato* i *legato*.

Pasaż:

- 1) zmniejszony (3>) – *staccato* i *legato*,
- 2) zwiększony (3) – *staccato* i *legato*,
- 3) D7 – *staccato* i *legato*.

W gamie molowej (harmonicznej) można również grać pasaż zmniejszony od VII st. (np. w f-moll od dźwięku e), który stanowić będzie równocześnie D⁷ bez prymy.

Artykulacja w nauczaniu początkowym

O artykulacji najprościej można powiedzieć, że jest to sposób wydobywania dźwięku. *Staccato*, *legato* – te określenia znamy już od chwili, kiedy nauczyliśmy się wydobywać dźwięk z instrumentu. Oczywiście, że oprócz tych podstawowych określeń są inne, również bardzo potrzebne – np.: *non-legato* (z długim dotrzymaniem wartości) czy – dla kontrastu – *leggero* (krótko); nuty z akcentem (– > ^) dla podkreślenia (zaznaczenia) silniejszego dźwięku lub w trochę innym charakterze, dźwięki wykonywane *sf* lub *fp*. Często mówię: „Graj szeroko, głębszym dźwiękiem, śpiewnie, łącząc” itp. Najłatwiej chyba zrozumieć, jak należy grać *legato*.

Do każdego rodzaju artykulacji, albo inaczej, do każdego rodzaju wydobywania dźwięku na waltorni potrzebne jest powietrze.

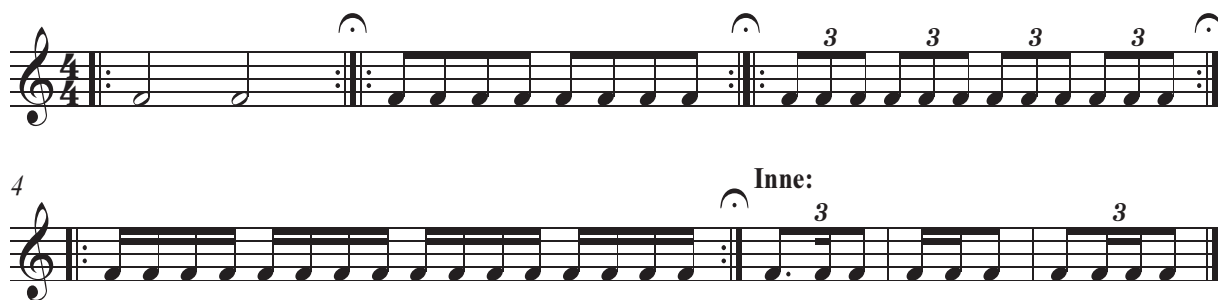
Wiele razy słyszałem, jak pedagog mówi do ucznia: „Graj wyraźniej”, „Graj lepszym początkiem dźwięku”, „Graj głośniej” – aby podkreślił rodzaj artykulacji. Czy jest to najlepsza odpowiedź? Nie wiadomo. Często też nauczyciel udziela wychowankowi konkretnej wskazówki, jak artykułować wykonywany fragment muzyczny. Wszystko to odciąga jednak uwagę ucznia od pierwszej, podstawowej wiedzy, że każdy dźwięk należy zacząć powietrzem.

W poprzednim rozdziale „Mechanika palcowa” używałem takich określeń jak:

- kontrola aparatu oddechowego,
- wyrównane brzmienie,
- szeroki strumień powietrza.

Jeżeli w danym fragmencie ćwiczenia nie ma dodatkowych określeń artykulacyjnych, a dźwięków nie gramy *legato*, to najprostszą, domyślną wskazówką artykulacyjną jest zwrócenie uwagi na to, by wszystkie dźwięki (np. gamy) wykonywane na jednym „strumieniu powietrza” miały – w ramach tych samych wartości rytmicznych – dokładnie tę samą długość. Każda wartość rytmiczna (czy to półnuta, ćwierćnuta, czy ósemka) ma swój określony czas trwania, czyli wykonywana jest przy użyciu odpowiedniej ilości powietrza.

W najprostszy sposób zrozumieć tę zasadę pomoże następujące ćwiczenie:



Ćwiczenie to należy wykonywać na dowolnej wysokości dźwięku i w dowolnej dynamice.

Uwagi do pracy nad artykulacją

Najlepiej jest zacząć ćwiczyć na ustniku, a następnie na instrumencie. By dokładniej skontrolować pracę słupa powietrza i artykulację, można użyć ustnika ze spirometrem.

Aby dźwięki były bardziej miękkie i łagodne, wymawiamy cicho (delikatnie) „dhu, dhu...”, gdy chcemy, by były trochę mocniejsze – „thu, thu...”. Zalecam do wracania do ćwiczeń 4 i 4A ze strony 23.

Jak zaznaczyłem na początku, mamy dwa podstawowe sposoby artykulacji: *legato* i *staccato*. Przy grze *staccato* nie można nie zauważyć, że duże znaczenie w kształtowaniu tej artykulacji ma nasz język. Bierze on udział w rozpoczynaniu vibracji warg podczas wykonywania dźwięku. Aby język nie przeszkadzał nam z kolei w prowadzeniu strumienia powietrza, powinien znajdować się wyżej (tj. blisko górnego podniebienia). Czubek języka porusza się wtedy w dół i w górę. W ramach ćwiczenia spróbujmy porównać zachowanie się języka, gdy jest umieszczony między zębami, a więc znajduje się w swoim naturalnym położeniu. Tak naturalnie położony język nie pozwala nam płynnie prowadzić powietrza. Gdy zaś uniesiony pracuje przy grze *staccato* ruchem w dół i w górę, wspomniana płynność jest zachowana. Przy wykonywaniu szybkiego *staccato* należy pamiętać, by dźwięki były „puszczone”. W całym przebiegu dźwięków granych *staccato* strumień powietrza jest aktywny, pobudzony.

Zakończenie

Pobudzanie aktywności i wyobraźni w codziennej pracy ucznia powinno być uwzględniane od samego początku nauczania gry na waltorni. Dlatego też już w pierwszych rozdziałach używałem takich określeń jak: „wyrównane brzmienie”, „aktywny strumień powietrza” czy „[granie] w jednym tunelu powietrza”. Na lekcjach nie unikam też takich podpowiedzi jak: „graj dźwiękiem wypełnionym” czy „nasyconym”, „puść dźwięk”, „rozluźnij się”.

Aktor mówi do nas słowami, zaś my – grając – starajmy się opowiadać dźwiękami. Już w rozdziale „Pierwsze dźwięki” zaznaczam, jak ważne jest zachęcanie ucznia do aktywnego grania i uświadamianie mu, po co nabieramy powietrza. Wykonanie zarówno pojedynczych nut, jak i całej frazy powinno być twórcze. Uruchamianie wyobraźni ucznia otworzy mu drogę do właściwego rozumienia i zachowania się podczas gry. Owa gra będzie wówczas naturalna, a rozwijanie techniki nie będzie nastęrczało większych problemów. Po łatwym uporaniu się z podstawowymi trudnościami pozostaną już tylko większe wyzwania – i o to właśnie chodzi w nauczaniu.

„Filozofia ćwiczenia”, którą zamieściłem na początku niniejszej publikacji, to prawo wyboru własnej drogi i sposobu właściwej pracy.

I jeszcze ostatnia rzecz. Zbiór ów zatytułowałem *Gram na waltorni*. Gram..., bo wiem jak; gram..., bo lubię; gram..., bo chcę. Chciałbym, aby zawsze, kiedy bierzemy instrument do ręki, towarzyszyły nam radość i optymizm.

