

KAROL PYKA

Instytut Muzyki, Wydział Artystyczny Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach

Instytut Jazzu, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach

Wybrane zagadnienia z zakresu techniki dyrygenckiej na podstawie repertuaru dętej Orkiestry Reprezentacyjnej Akademii Górniczo-Hutniczej w Krakowie

STRESZCZENIE:

Orkiestra Reprezentacyjna AGH jest zespołem wykonującym muzykę rozrywkową, standardy jazzowe oraz muzykę filmową w aranżacjach na orkiestrę dętą. Opracowywanie tego repertuaru wiąże się ze znajomością literatury u dyrygenta, w tym cech muzycznych stylów, do których należą poszczególne utwory, np. muzyka swingowa, latynoamerykańska czy popowa. Postawa dyrygenta podczas wykonywania utworów popularnych nie musi być wciąż wyprostowana, nie jest konieczne także taktowanie, gdy podstawę danego fragmentu utworu stanowi praca sekcji rytmicznej, która także wyznacza charakter i styl utworu, a której podporządkowane są pozostałe sekcje. Istotne w technice dyrygenckiej jest natomiast precyzyjne pokazywanie wejść oraz akcentów i wyprzedzeń, głównie w synkopowanych rytmach swingowych czy latynoamerykańskich. Także fragmenty grane „na rękę” wymagają precyzyjnego taktowania. Batuta zaś jest konieczna w przypadku wykonania muzyki filmowej, gdzie występują liczne zmiany tempa, metrum oraz charakteru, a także zwolnienia i fermaty. Dyrygent dzięki swej wiedzy dba o precyzję rytmiczną, prawidłową intonację, bogactwo brzmienia oraz prawidłowe i stylowe wykonanie utworów repertuarowych; jego doświadczenie w połączeniu z entuzjazmem młodych muzyków wpływają na kreowanie stylowego brzmienia oraz atmosferę wewnątrz grupy muzycznej. Utwory muzyki popularnej natomiast stanowią bardzo wartościowe pozycje w repertuarze każdej orkiestry dętej, której występy są zawsze wydarzeniami artystycznymi w środowisku.

SŁOWA KLUCZOWE: orkiestra dęta, muzyka rozrywkowa, swing, muzyka latynoamerykańska, muzyka filmowa, dyrygentura, technika dyrygencka, zespół amatorski.

WARSZTAT MUZYCZNY INSTRUMENTALISTÓW ORKIESTRY REPREZENTACYJNEJ AGH

Orkiestra Reprezentacyjna Akademii Górniczo-Hutniczej im. S. Staszica w Krakowie (OR AGH) to zespół, w skład którego wchodzi studenci i absolwenci AGH oraz innych krakowskich uczelni. Wiodącym celem jej działalności artystycznej jest uświetnianie uroczystości akademickich. Jednak prócz tej istotnej funkcji reprezentacyjnej udział w życiu muzycznym tej społeczności stanowi dla jej członków oraz środowiska, w którym działa, wartościową formę działalności rozrywkowej. Mieczysław Kosewski w swej książce *O prowadzeniu orkiestry dętej* zwraca uwagę w przypadku zespołów tego typu na „wielkie możliwości w popularyzowaniu i upowszechnianiu wartościowego repertuaru muzycznego przez występy na wolnym powietrzu bądź w salach koncertowych” [Kosewski 1986, s. 5]. W odniesieniu do Orkiestry Reprezentacyjnej AGH repertuar koncertowy składa się z utworów należących do tzw. muzyki rozrywkowej, popularnej i filmowej oraz opracowań na orkiestrę dętą popularnych standardów jazzowych. Stanowi to o wyjątkowości tego zespołu oraz utożsamia go z zespołem big-bandowym. Muzyka filmowa natomiast jest swego rodzaju łącznikiem, który poszerza materiał muzyczny wykonywany przez ten zespół o walory brzmieniowe spotykane w muzyce symfonicznej.

Fakt uczestnictwa w licznych koncertach na terenie uczelni macierzystej oraz w oparciu muzycznej uroczystości na zaproszenie innych instytucji, wyjazdach koncertowych oraz międzynarodowych festiwalach orkiestr dętych w kraju i za granicą, świadczy o dużym zainteresowaniu muzyką prezentowaną przez OR AGH.

Więcej o orkiestrze można się dowiedzieć z artykułu *Działalność artystyczna Orkiestry Reprezentacyjnej Akademii Górniczo-Hutniczej w latach 2001–2011*, który zamieszczony został w 4 tomie studium monograficznego *Wartości w muzyce* pod redakcją dr hab. prof. UŚ Jadwigi Uchyły-Zroski [Pyka 2012, s. 135–143].

CECHY UTWORÓW MUZYKI ROZRYWKOWEJ I FILMOWEJ W REPERTUARZE ORKIESTRY

Orkiestra Reprezentacyjna AGH to zespół o profilu *stricte* rozrywkowym. Autorami opracowań na orkiestrę dętą utworów należących do repertuaru orkiestry jest wielu aranżerów z całego świata (Peter Kleine Schaars, John Glenesk Mortimer, Ron Sebregts, Steve McMillan, Nohiro Iwai, Takashi Hoshide, Mirosław Rytel i in.). Niejednokrotnie sami muzycy wychodzą z inicjatywą przygotowania konkretnych utworów. Wspólny dobór repertuaru jest dla zespołu znamieny. Choć to dyrygent ostatecznie decyduje o wyborze utworów, zdanie członków orkiestry jest zawsze brane pod uwagę. Zdarza się, że aranżacja zostaje odrzucona bądź zastąpiona przez inne, ciekawsze opracowanie danego tytułu. Wybierane są zawsze aranżacje najbardziej interesujące pod względem estetycznym, bogate pod względem formalnym i instrumentacyjnym. Warto tutaj wspomnieć o osłuchaniu członków zespołu z muzyką rozrywkową i dobrym smaku, którym kierują się przy wyborze utworów do opracowania.

Aby przybliżyć estetykę muzyki rozrywkowej, która stanowi trzon repertuaru Orkiestry Reprezentacyjnej AGH, poniżej nakreślono rys historyczny oraz najważniejsze cechy poszczególnych stylów muzyki popularnej wykonywanej przez ten zespół.

Muzyka swingowa, big-band

W Nowym Orleanie, kolebce jazzu, na przełomie XIX i XX w. powstałe z zespołów wojskowych orkiestry marszowe „rozwinęły się [...] do *brass bands* działających pod kierunkiem profesjonalnego dyrygenta” [Niedziela 2009, s. 88] i stopniowo adaptowały tematy pochodzące z muzyki popularnej, zanikał natomiast ich militarny charakter. Warto wspomnieć tu nazwiska takich dyrygentów, jak: Patrick Gilmore, Arthur Pryor czy wielki John Philip Sousa. Zapożyczono rytmikę synkopowaną z ragtime’u, bluesową melodykę, zmniejszała się liczebność zespołu, zmieniał się skład instrumentalny; charakter muzyki przeradzał się z marszowego w taneczny. Muzyka nabierała rozrywkowego kolorytu, służyła jako akompaniament zabawom, z ulicznych parad przeniosła się do lokali tanecznych. Najbardziej znany zespół z tego okresu to Original Dixieland Jazz Band.

Przykład 1. Wertykalny układ akordów w utworze *Chattanooga Choo Choo* Harry’ego Warrena, aranżacja: Naohiro Iwai

The image displays a musical score for the piece "Chattanooga Choo Choo" by Harry Warren, arranged by Naohiro Iwai. The score is written for a large ensemble, including Piccolo, Flutes (1 & 2), Oboe, Bassoon, Clarinets (E♭, 1, 2, 3, A, B), Saxophones (1 A, 2 A, T, B), Trumpets (1, 2, 3), Horns (1 & 2, 3 & 4), Trombones (1, 2, 3), Euphonium, Bass, Electric Bass, and Electric Guitar. The score is organized into measures, with a vertical line of chord symbols (E1e, B7, E4dim, E6, E4dim, E6, E4dim, E6, E4dim, E6) positioned above the Electric Guitar staff, illustrating the vertical chord structure. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *fz*.

Przykład 2. Wertykalny układ akordów w utworze *The Incredibles* Michaela Giacchino, aranżacja: Takashi Hoshide

Z tej tradycji wyrosły big-band, gdy jazz pojawił się w Nowym Jorku w latach 20. ubiegłego stulecia. Poszerzono technikę aranżacyjną, „przeciwstawiając sobie poszczególne grupy instrumentów w formie *call and response*, wymiany ról pomiędzy grupami dominującymi i akompaniującymi, czasem łącząc wszystkie w pełne, nasycone brzmienie blokowych akordów” [Niedziela 2009, s. 141] – stosowano układ homofoniczny, wertykalny (przykłady 1 i 2).

W aranżacjach na orkiestrę dętą typowo swingowe, big-bandowe rozwiązania melodyczno-harmoniczne w układzie wertykalnym wymagają sprawnego połączenia gry wielu muzyków w jedną muzyczną całość – o identycznym oddechu, ataku dźwięku, artykulacji i dynamice. Podstawę zaś dla planu sekcji dętej stanowi puls sekcji rytmicznej z charakterystycznym „walkingiem” basowym [Niedziela 2009, s. 438; por. Schmidt 1992, s. 134]¹.

¹ „Walking bass (ang. kroczący bas) – w muzyce jazzowej sposób prowadzenia linii basu, polegający na wykonywaniu w sposób niezmienny, permanentny czterech ćwierćnut w każdym takcie (metrum $\frac{4}{4}$), opartych na harmonii utworu, z zaznaczeniem rozplanowania ważniejszych nut akordów, a także urozmaicheniami jej kierunków i skoków interwałowych”

Przykład 3. Walking basowy w utworze *Chattanooga Choo Choo* Harry'ego Warrena, aranżacja: Naohiro Iwai

The musical score for 'Chattanooga Choo Choo' shows three staves: Bass, E. Bass, and E. Guit. The Bass and E. Bass parts feature a walking bass line with eighth notes. The E. Guit. part includes chords: E^b6, B^b7, E^bdim, E^b6, and E^bdim.

Zapisany jest on w partiach gitary basowej i tuby (przykład 3); pierwotnie nadawał on puls tancerzom.

Muzyka swingowa charakteryzuje się ponadto triolową, „kołyszącą” pulsacją oraz synkopowaną rytmiką. Istnieją różne rodzaje zapisu nutowego uwzględniające sposób wykonania z bardziej lub mniej wydłużoną pierwszą wartością w grupie ósemkowej (przykład 4).

Przykład 4. Sposoby zapisu (a, b) i wykonania (c) rytmu swingowego

Three examples of swing rhythm notation in 4/4 time, labeled a, b, and c. Each example shows a drum set notation with a bass drum and snare drum. Example a shows a standard swing pattern with eighth notes. Example b shows a pattern with dotted eighth notes. Example c shows a pattern with triplets of eighth notes.

W aranżacjach swingowych miejsca improwizowane zastępuje się *special choruses* – zapisaną, zharmonizowaną melodią, skomponowaną na bazie harmonii utworu. Przykładami standardów jazzowych pisanych w stylistyce swingowej są *Chattanooga Choo Choo*, wybrane utwory z wiązanki *Frank Sinatra In Concert* (*Cheek To Cheek*, *Summerwind*, *Somethin' Stupid*, *Blues Skies*, *Strangers In The Night*, *New York, New York*) oraz temat z filmu *Singin' In The Rain*.

Muzyka swingowa jest utożsamiana z brzmieniem orkiestr dętych i big-bandów. Joe Viera pisze w swej książce *Elementy jazzu*: „Jazz musi swingować. Jest to warunek również niezbędny, jak to, że walc musi być utrzymany w takcie $\frac{3}{4}$. Swing jest pulsującą, napędową siłą jazzu, która czyni tę muzykę tak bardzo żywotną” [Viera 1978, s. 9].

Muzyka latynoamerykańska

Innym stylem muzycznym, który należy do repertuaru Orkiestry Reprezentacyjnej AGH, jest muzyka latynoamerykańska. W muzyce jazzowej zaszczylił ją Dizzy Gillespie; wywodzi się ona z folkloru Ameryki Łacińskiej, który swymi korzeniami sięga do rytmów afrykańskich. Należą do nich: *samba*, *rumba*, *cha-cha*, *bossa nova* itp. Utwory utrzymane w tej stylistyce to m. in. *Latin Celebration (Brazil, Besame Mucho, Perfidia* oraz *Mambo Jambo*) czy też *Oye Como Va*.

Muzyka latynoamerykańska charakteryzuje się rytmiką o równych ósemkach, synkopami oraz harmoniką zaczerpniętą z muzyki jazzowej – występują tu alteracje akordów, częste użycie septym (małych w akordach moll i wielkich w dur) oraz akordy zawieszony (akordy suspendowe). Charakterystyczne jest użycie bogatego instrumentarium perkusyjnego. Joe Viera pisze:

Muzyka latynoamerykańska, której zurbanizowane odgałęzienia należą do repertuaru każdej niemal orkiestry rozrywkowej na świecie, pozostaje w swej istocie bliżej Afryki niż jazz [...]. Specyficzny charakter tej muzyki bierze się przede wszystkim z mnogości rytmów, które w postaci figur ostinatowych służą częściowo za podstawę różnych tańców [Viera 1978, s. 39–40].

Muzyka rockowa i popowa

Utwory muzyczne utrzymane w stylistyce rockowej, a należące do repertuaru OR AGH, stanowią głównie aranżacje piosenek oraz wielkich hitów muzyki z lat 80. i 90., w tym kompozycje zespołów takich, jak Queen (*Bohemian Rhapsody*, *We Are The Champions*), Deep Purple (*Deep Purple Medley – Burn, Highway Star, Smoke On The Water*) czy Led Zeppelin (*Led Zeppelin On Tour – Rock and Roll, Immigrant Song, Black Dog, Stairway To Heaven*). Ten rodzaj muzyki charakteryzuje stosunkowo prosta harmonika, nieskomplikowany rytm opierający się na riffowej strukturze. Pod pojęciem *riff* rozumieć należy występującą w jazzie i muzyce popularnej kilkudziesięciową powtarzaną bądź imitowaną frazę melodyczno-rytmiczną opartą na podanym przebiegu harmonicznym [Ammer 1991, s. 359], podobną do *ostinato* stosowanego w muzyce barokowej, a stanowiącą podkład dla linii melodycznej czy też samodzielny element utworu. Także znacząca rola sekcji rytmicznej – w tym gitary oraz duży ładunek emocjonalny – stanowi o silnym brzmieniu utworów tego gatunku. Głównie stosuje się tutaj dynamikę *f* oraz częste glissanda, punktowe, krótkie bądź długie akcentowane uderzenia w sekcji blaszanej, zwykle *sfz* oraz tryle w partiach instrumentów dętych drewnianych, podkreślające napięcie.

Przykładem utworu łączącego w sobie stylistykę muzyki latynoamerykańskiej oraz rockowej jest *Europa*, autorstwa Carlosa Santany, na gitarę solo z towarzyszeniem orkiestry, w którym dodatkowo instrumentem solowym jest gitara elektryczna.

Muzyka pop posiada podobne cechy, jest jednak łagodniejsza pod względem charakteru, zaś w warstwie harmonicznnej przeważają dodane septymy oraz akordy zawieszony, a także akordy w przewrotach – oparte na tercji bądź kwincie. Przykład stanowi tu wiązanka utworów Phila Collinsa *Phil Collins Collection* czy zespołu Brathanki.

Przy wykonawstwie wyżej podanych stylów muzycznych niezmiernie ważny jest tzw. *timing*, czyli umiejętność gry w sposób płynny, osadzony w czasie. Ze względu na charakter muzyki popularnej związany z tańcem, o czym wspomniano powyżej – i z nim kojarzony od jej zarania – podczas opracowywania utworów trzeba pamiętać o precyzji rytmicznej oraz odpowiedniej artykulacji. Podczas opracowywania takich utworów istotne jest także eksponowanie głównych motywów tematycznych przy drugoplanowej roli akompaniamentu, należy także kierować się wyczuciem estetycznym, pozwalającym kreować dźwięki we właściwy dla danego gatunku, dobrze brzmiący i „porywający” sposób. Praca z większym zespołem, w tym z orkiestrą dętą, wymaga połączenia tych cech u wszystkich muzyków, by efektem było jednolite, stylowe brzmienie.

Muzyka filmowa

Muzyka filmowa odgrywa w filmie rolę ilustracyjną i proces twórczy towarzyszący jej komponowaniu zależny jest od obrazu, któremu towarzyszy w filmie. „Muzyka filmowa nie jest [...] gatunkiem autonomicznym, jest [...] we wszystkich swoich przejawach podporządkowana czynnikowi wizualnemu” [Lissa 1964, s. 430]. Utwory muzyki filmowej stanowią jednak również dzieła same w sobie, choć wyraz, ukształtowanie formy oraz rola struktur dźwiękowych jako tych, które wyrażają pozamuzyczne treści są mniejsze niż w muzyce absolutnej czy nawet programowej. Są utożsamiane z obrazami, które ilustrują w filmie, z ich charakterem i wyrazem. Stanowią formy bliskie muzyce klasycznej, choć także zaliczają się do stylistyki muzyki rozrywkowej.

Przykładem bardziej klasycznego ujęcia muzyki filmowej jest utwór *Indiana Jones Selection* (muzykę do cyklu filmów „Indiana Jones” napisał John Williams) w aranżacji Hansa van der Heidego. Rozpoczyna się on i kończy marszem z tematem głównym filmu, w przebiegu utworu występują zaś fragmenty o różnym charakterze. Z kolei muzyka do filmu *Janosik* to temat wykonywany w stylistyce muzyki popowej, choć w środkowej wolnej części utwór przechodzi w charakter bardziej liryczny, realizowany w wolniejszym tempie i z szeroką frazą, by znów powrócić do pierwotnej stylistyki przy ponownym przejściu do pierwszego motywu. Piosenka *Singin' In The Rain* autorstwa Nacio Herba Browna, utrzymana w stylistyce muzyki swingowej, także stanowi przykład muzyki filmowej.

Podczas pracy z orkiestrą w przypadku opracowywania utworu muzyki filmowej można powołać się na brzmienie aparatu orkiestry symfonicznej, który stanowi oryginalny skład instrumentalny utworu, aby jak najwierniej odtworzyć charakter jego brzmienia. Sugerowany sposób frazowania oraz artykulacji dzięki temu zbliża się do oryginału.

WYBRANE METODY PRACY Z ORKIESTRĄ DĘTĄ NAD REPERTUAREM ROZRYWKOWYM

Aranżacje, które Orkiestra Reprezentacyjna AGH ma w swym repertuarze są opracowane w taki sposób, że nawet przy ograniczonym składzie bądź przy nieobecności podczas koncertu niektórych instrumentalistów zabrzmiały one w sposób pełny. Skład instrumentalny zespołu jest na tyle wyważony, że istnieje możliwość wykonywania większości utworów i opracowań dostępnych na rynku nutowym. W sytuacji, gdy nie ma możliwości obsadzenia którejś partii instrumentalnej, powierza się ją muzykom grającym na instrumencie

podobnie brzmiącym. Dzięki temu utwór nie traci charakteru – szczególnie w przypadku istotnych motywów melodycznych czy konieczności utrzymania mocy brzmieniowej danego fragmentu. Zespół ma ponadto własne, charakterystyczne brzmienie, w którym wyraźnie zaznacza się młodzieńczy entuzjazm. Przy specjalnych okazjach do współpracy z zespołem zaproszeni zostają także goście grający na instrumentach spoza grupy instrumentów dętych, a także śpiewacy, co zwiększa atrakcyjność występu. Odpowiednie wykonanie akompaniamentu dla solisty w muzyce popularnej stanowi też ważny element jakościowy i winno być poprzedzone odpowiednim przygotowaniem i opracowaniem.

Partie gitary, które nie zawsze przewidziane są w aranżacjach rozrywkowych, zwykle opracowuje się metodą słuchową bądź precyzyjnie rozpisuje przy pomocy partytury w celu zachowania współbrzmień harmonicznym występujących w sekcji dętej. Gdy natomiast w aranżu przewidziana jest partia gitary, podaje się ją z reguły na zasadzie szkieletu harmonicznego (przykład 5).

Przykład 5. Partia gitary w utworze *Cry Me A River* Arthura Hamiltona, aranżacja: Bert van Cruchten

E. Gtr.

Brzmienie gitary elektrycznej czyste (*clean*) lub przesterowane (*drive*) dodaje jasności brzmieniowej danemu fragmentowi bądź też energetyki w przypadku muzyki o cięższej stylistyce. Gitara doskonale pełni również funkcję instrumentu rytmicznego, a także solowego, o czym wspomniano odnośnie do utworu *Europa* Carlosa Santany.

Nierzadko zmiany wprowadza się również w sekcji instrumentów perkusyjnych: *groove*, czyli „[...] końcowy efekt pracy sekcji rytmicznej w utworze [...], na którym opiera się utwór jazzowy” [Niedziela 2009, s. 436], modyfikuje się w celu upiększenia brzmienia. Przykład może stanowić dodanie rytmu rockowego w utworze *Pirates Of Caribbean* w aranżacji Teda Rickettsa, który nie jest zapisany w partyturze, a dodaje siły końcowej partii utworu. Zaczepnięty jest on z *beatu* (podstawy rytmicznej) z utworu *Bohemian Rhapsody* zespołu Queen.

Ponadto muzycy OR AGH są otwarci na wszelkiego rodzaju uwagi oraz zmiany aranżacyjne czy modyfikacje utworów poprzez wprowadzanie partii improwizowanych czy zmiany formalne, np. opracowania utworów z *chorusami* improwizowanymi, dodatkowe wtrącenia partii gitary w utworze *BratHANKI* w opracowaniu Mirosława Rytla, zmiany rytmiczne akcentów (utwór *Chattanooga Choo Choo* w opracowaniu Naohiro Iwaiego), zmiany w partiach instrumentalnych (*Singin' In The Rain* w opracowaniu Rolanda Kreida – zmiana partii basu pod koniec utworu, *Conga* – zmiany rytmiczne z ósemkowych na szesnastkowe itp.), ograniczenie partii *special chorus* do pojedynczego instrumentu (np. *Stayin' Alive* w opracowaniu Iwaiego).

Istotne jest, by dyrygent znał muzyków, z którymi współpracuje i wykorzystał ich muzyczne zdolności oraz potencjał. Dotyczy to przede wszystkim umiejętności improwizacji. W utworach muzyki popularnej partie improwizowane bywają zapisane, jednak

często w notacji występuje wyłącznie szkielet harmoniczny, na bazie którego muzyk tworzy własną improwizację.

TEORETYCZNE UWARUNKOWANIA WARSZTATU DYRYGENCKIEGO NA PODSTAWIE WYBRANEJ LITERATURY

Orkiestra Reprezentacyjna AGH łączy w sobie studentów oraz absolwentów AGH i innych krakowskich uczelni. Członkowie tego zespołu nie posiadają gruntownego wykształcenia muzycznego, co stanowi o zaliczeniu tej formacji do grupy zespołów amatorskich [por. Wolniewski 2011, s. 15]. Niektórzy muzycy mają za sobą edukację w szkole muzycznej I i II stopnia (bądź są w jej trakcie), niektórzy zaś nie posiadają wcale wykształcenia muzycznego, a naukę gry pobierali w orkiestrach ze swego rejonu zamieszkania. Kilku muzyków ponadto studiuje na Akademii Muzycznej w Krakowie. Pomimo tak zróżnicowanego poziomu zaawansowania muzycznego członków Orkiestry możliwe jest wykonanie nawet bardzo skomplikowanych utworów poprzez odpowiednie rozplanowanie pracy z zespołem oraz dzięki zaangażowaniu jego członków. Choć wszyscy muzycy mają opanowaną technikę gry oraz umiejętność czytania nut przynajmniej w stopniu podstawowym, na opracowanie wielu fragmentów poświęca się sporo czasu.

Praca nad repertuarem z zespołem amatorskim wymaga określonego programu, który zdeterminowany jest takimi czynnikami, jak umiejętność odczytywania zapisu nutowego, odczytywania gestu dyrygenta czy kondycja samych muzyków. Także regularność ćwiczenia nowych pozycji wpływa na skrócenie czasu potrzebnego do opracowania materiału. Ponadto dyrygent powinien posiadać wiedzę z zakresu literatury muzyki popularnej.

Wielokrotnie zdarza się, że zespół należy nauczyć nie tylko samych partii pod względem odpowiedniej precyzji intonacyjnej, rytmicznej czy frazowej, lecz także przyzwyczaić muzyków do własnych gestów dyrygenckich. Zdarza się, szczególnie w skomplikowanych utworach pod względem zmian tempa czy metrum oraz użycia fermat, że dyrygent musi nauczyć zespół swoich gestów, by potem wspólnie móc wykonać dany fragment. Należy pamiętać, iż członkowie zespołu amatorskiego nie posiadają umiejętności warsztatowych z zakresu dyrygowania i gestom często musi towarzyszyć objaśnienie ze strony dyrygenta.

Bardzo istotnym czynnikiem pozytywnie wpływającym na postęp prac jest przeprowadzanie prób sekcyjnych. Jak pisze Jerzy Kolasiński w swej książce *Zespoły instrumentalne*, jednym ze sposobów pracy z orkiestrą jest „doprowadzenie poszczególnych grup do poziomu umożliwiającego grę wspólną” [Kolasiński 1972, s. 64]. Metoda ta pomaga w osiągnięciu zamierzonego efektu artystycznego także w przypadku pracy z orkiestrą dętą. Podział na liczne grupy sekcyjne ma swoje uzasadnienie: im większa jest ilość poszczególnych grup, na które podzielony jest zespół, „tym większa jest możliwość kontroli nad szczegółami” [Wolniewski 2011, s. 80].

W przypadku pracy z Orkiestrą Reprezentacyjną AGH przyjęto podział na sekcję dętą drewnianą oraz blaszaną wraz z perkusją i instrumentami realizującymi partię basu – czyli tzw. sekcję rytmiczną. Zalicza się do niej także gitary basową i elektryczną. W muzyce jazzowej i rozrywkowej w mniejszych zespołach w skład sekcji rytmicznej wchodzi także fortepian – jednak w orkiestrze dętej składniki harmoniczne oraz zjawiska rytmiczne determinujące pulsację rytmiczną są rozdzielone pomiędzy sekcje instrumentów dętych.

Podstawą tej pulsacji jest natomiast sekcja rytmiczna – to ona wyznacza charakter utworu, jego styl wykonawczy oraz wspomniany wyżej *groove*: „Pulsacja rytmiczna realizowana jest przede wszystkim przez zestaw perkusyjny i towarzyszące instrumenty perkusyjne, ale także inne instrumenty w sekcji są jej podporządkowane, dzieląc między sobą jej elementy” [Olszewski 2009, s. 112]. Dyrygent podczas pracy nad materiałem muzycznym z zespołem musi zwracać szczególną uwagę na precyzyjną pracę sekcji rytmicznej, gdyż stanowi ona podstawę brzmieniową utworów rozrywkowych czy to w przypadku utworów swingowych, czy latynoamerykańskich, czy wreszcie w motywach riffowych utworów rockowych.

Odnosnie do samej rytmiki, Aleksander Bryk podaje w swej książce *Kapelmistrz i orkiestra* podstawowe cele ćwiczeń grupowych zespołu orkiestrowego w odniesieniu do zagadnienia rytmu muzycznego, m.in. „przyzwyczajanie członków zespołu do równoczesnego rozpoczynania i kończenia utworu”, „wytrzymywanie wartości nut i pauz oraz równoczesne kończenie fraz muzycznych”, a także „stosowanie jednoczesnego oddechu we właściwych miejscach” [Bryk 1969, s. 42]. Łączy się to z pojęciem frazy muzycznej.

Logiczne i właściwe frazowanie – to jeden z najważniejszych czynników składających się na wzorową interpretację utworu. Do tego celu służą ruchy [...], za pomocą których można wskazać pojedynczym instrumentom lub całym grupom orkiestrowym początki i zakończenia fraz, prowadząc je równocześnie w odpowiednim ujęciu rytmicznym, dynamicznym i artykulacyjnym. Ważną sprawą jest tu umiejętność operowania oddechem u instrumentalistów grających na instrumentach dętych dla zaznaczenia odpowiednich całości logicznych i wyrazowych [Bury 1978, s. 167].

Powyzsze stwierdzenia implikują konieczność użycia precyzyjnego gestu dyrygenckiego, który wskazuje wyżej wymienione zjawiska. Winien on być punktualny i sugestywny, często odpowiednio intensywny ze względu na energetykę utworów z zakresu muzyki popularnej.

Przy opracowywaniu utworów w stylistyce swingowej należy szczególną uwagę zwrócić na precyzję rytmiczną w wykonaniu charakterystycznego pulsu ósemkowego u poszczególnych muzyków oraz w sekcjach. Wyrównanie wartości w partiach swingowych jest niezbędne do osiągnięcia swobody wykonawczej, wpływającej na kołyszącą pulsację i stylowe brzmienie.

Podczas pracy nad repertuarem do zadań dyrygenta należy także kontrola intonacji. Celem muzyka grającego w zespole jest bowiem „kreowanie barwy dźwięku poprzez świadome kształtowanie charakterystyki poszczególnych interwałów” [Toporowski 2014, s. 7]. Precyzyjne pod względem intonacyjnym przebiegi melodyczne zarówno głównych tematów, jak i linii kontrapunktycznych wpływają na jakość brzmieniową utworu. Dzięki znajomości zasad harmonii oraz wprawnemu słuchowi muzycznemu dyrygent jest w stanie kontrolować te zjawiska, by dały jak najczystsze brzmienie zespołu. W tym celu również próby sekcyjne zdają się być pomocne – podczas nich bowiem można skupić uwagę na detalach z uwzględnieniem uwarunkowań technicznych gry na instrumentach z tożsamy grup. Niejednokrotnie dyrygent staje przed zadaniem objaśnienia roli danego składnika bądź rozwiązania harmonicznego w przebiegu utworu w danej partii instrumentalnej,

by lepiej wystroić dany fragment. Szczególną rolę nabiera to stwierdzenie w przypadku utworów z zakresu muzyki popularnej, gdzie często stosuje się harmonię jazzową, akordy zawieszane czy tarcia sekundowe.

Należy tutaj wspomnieć o zjawisku rotacji składu instrumentalistów OR AGH związanej z tokiem nauczania. Za każdym razem, gdy nowi muzycy zostają przyjęci do zespołu (dzieje się to jesienią), należy ponawiać proces konsolidacji brzmieniowej zespołu. Na czystość intonacyjną wpływa także samodzielne opracowywanie materiału przez muzyków – podczas prób można wtedy poświęcić uwagę na pracę nad poprawną intonacją, gdyż ograniczenia czysto techniczne są indywidualnie przez nich w wystarczającym stopniu opanowane.

Problemy intonacyjne w przypadku instrumentów dętych związane są z rejestrami oraz odpowiednim palcowaniem i klapowaniem, a przede wszystkim ze sposobem zadęcia. W przypadku problemów dyrygentowi w uzyskaniu odpowiedniego stroju może pomóc wprawny muzyk z danej sekcji instrumentalnej.

Zmiany dynamiczne także wpływają na problemy intonacyjne: dyrygent winien precyzyjnie wystroić wszelkie zmiany dynamiczne (*crescendo*, *decrescendo*) oraz ujednoczyć brzmieniowo zespół w każdym przedziale dynamiki, gdyż „głównym zadaniem dyrygenta jest uzyskanie równowagi brzmienia” [Lasocki 1968, s. 183], szczególnie w przypadku skrajnych zjawisk dynamicznych.

Niezwykle istotnym aspektem w odniesieniu do czystości intonacyjnej jest strojenie zespołu przed każdą próbą i koncertem oraz stała samokontrola intonacji – dyrygent winien nawyk ten zaszcześcić u instrumentalistów w celu uzyskania satysfakcjonującego efektu artystycznego: „W trakcie koncertu strój instrumentów często ulega zmianie i muzycy sami muszą umieć temu zaradzić” [Wolniewski 2011, s. 160].

Istotnym aspektem wpływającym na równowagę brzmienia oraz siłę wyrazu utworu, również w przypadku muzyki popularnej, jest artykulacja. Odpowiednie zagranie silnego akcentu przez sekcję dętą blaszaną bądź też płynne legato w instrumentach dętych drewnianych wpływa na jakość brzmieniową wykonywanego aranżu. W muzyce swingowej częste występowanie silnych akcentów wymaga precyzyjnego ataku dźwięku, który powinien być wywołany adekwatnym gestem dyrygenckim. Dyrygent także niejednokrotnie staje przed koniecznością wy tłumaczenia zespołowi znaczenia poszczególnych rodzajów artykulacji i ich realizacji odpowiednim gestem. W zależności od tego, czy ma się do czynienia z krótkim, mocnym akcentem w trąbkach, czy też łagodnym, wolnym pochodem ósemkowym w sekcji drewnianej, gest dyrygencki powinien być zaznaczony w sposób pozwalający na precyzyjne wykonanie danego fragmentu pod względem artykulacyjnym.

Antoni Szaliński w książce *Muzykowanie zespołowe* podaje, iż podczas prób dokładne opanowanie partii instrumentalnej dotyczy, poza zgodnością z zapisem nutowym i realizacją wskazówek dyrygenta: równości rytmicznej, czystości intonacyjnej, jednakowej dynamiki, artykulacji oraz charakteru [Szaliński 1970, s. 119]. Wszystkie wymienione cechy utworu muzycznego, także w przypadku muzyki popularnej, powinny być egzekwowane, by osiągnąć efekt artystyczny jak najwyższej jakości.

Jak pisze Jerzy Zabłocki w swej książce *O technice dyrygowania*, celem gestów dyrygenckich jest „przekazanie zespołowi informacji o zamiarach dyrygenta. Aby te znaki

[...] były skuteczne, muszą być: a) sugestywne (lub wręcz imperatywne, nakazujące), b) czytelne i jednoznaczne, c) estetyczne” [Zabłocki 1972, s. 9]. Czytelność i sugestywność ruchów w przypadku liczebnego zespołu jest szczególnie istotna w bardziej skomplikowanych utworach ze względu na potrzebę kontroli zjawisk agogicznych, rytmicznych i dynamicznych. Również aspekt zróżnicowanego poziomu muzycznego członków zespołu wymaga czytelności gestu oraz niejednokrotnie wykształcenia umiejętności jego odczytania. Istotny jest także sposób rozpoczęcia utworu. W muzyce rozrywkowej sam ruch „aufaktu” może nie być zbyt czytelny, często stosuje się tzw. „nabicie” – podanie słowne pulsu przed rozpoczęciem utworu. Techniką taką stosuje się powszechnie w muzyce jazzowej i big-bandowej.

Należy w tym miejscu zwrócić uwagę na aspekt tempa w muzyce rozrywkowej, które narzuca dyrygent. Zwykle w partyturze występuje oznaczenie tempa w formie nazwy stylu muzycznego oraz zapisu informującego o długości trwania głównych jednostek metrycznych (przykład 6). Zachowanie podanego tempa pozwala na stylowe wykonanie danego utworu. Istotne jest tutaj wycucie estetyczne oraz znajomość literatury u dyrygenta.

Przykład 6. Oznaczenie tempa oraz tytułu piosenki w utworze *Latin Celebration*, aranżacja: John Tatgenhorst

The image shows a page of a musical score for the song "Bésame Mucho". At the top, it is labeled "Light Bossa Nova (♩ = 116)" and "43 'Bésame Mucho'". The score is arranged for a large ensemble with the following parts listed on the left: Fl. (Flute), Oboe, Bsn. (Bassoon), Cl. 1 (Clarinet 1), Cl. 2, 3 (Clarinet 2 and 3), A. Cl. (Alto Clarinet), Bs. Cl. (Bass Clarinet), A. Sx. 1, 2 (Alto Saxophone 1 and 2), T. Sx. (Tenor Saxophone), and B. Sx. (Baritone Saxophone). The music is written in treble and bass clefs with various dynamics such as *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano). A specific instruction "1. Solo - very legato" is written above the saxophone parts. The score includes various musical notations like notes, rests, and slurs.

Podczas trwania utworu ruch taktujący w prawej ręce nie musi być wciąż uwydatniony – w większości jednorodny puls w sekcji rytmicznej (perkusja, instrumenty realizujące partię basu, gitara) daje dość silny sygnał rytmiczny, szczególnie w muzyce swingowej, latynoamerykańskiej czy rockowej. Można wtedy skupić uwagę na frazowaniu oraz zjawiskach dynamicznych, wykorzystując w tym celu nawet obie ręce, odchodząc od taktowania. Czasem należy także pozwolić swobodnie muzyce płynąć – dać zespołowi przestrzeń: „Wiele trudniejszych fragmentów o przebiegu motorycznym zespół wykona precyzyjniej, jeśli dyrygent nie dyryguje, lecz «puści» zespół, pozwalając mu na realizację samodzielnej” [Jaworski 2008, s. 161]. Również użycie batuty w większości utworów tego typu nie jest konieczne, a czasem wręcz zbyteczne. Batuta za to jest nieodzowna w przypadku wykonań utworów filmowych o skomplikowanej fakturze ze względu na konieczność zaznaczenia pulsu dla orkiestry – liczne grupy instrumentalne posiadają zróżnicowane motywy i frazy, występuje znaczna zmienność tempa oraz fermaty. Także w trudniejszych utworach rozrywkowych można użyć batuty (np. w metrum $\frac{6}{8}$ w wolnym tempie).

Istotne jest natomiast sugestywne i odpowiednio wyraziste podkreślenie wejść instrumentów oraz zaznaczenie sposobu wykonania – *legato*, *staccato*, z silniejszą bądź słabszą dynamiką. Przykładem może być ostry ruch poprzedzający miarę, w której występuje silny akcent u instrumentów dętych blaszanych, czasem poprzedzony ruchem przygotowawczym bądź sugestywny ruch opadających rąk z dłońmi skierowanymi w dół, symbolizujący *decrescendo*. Dużą rolę gest dyrygencki przyjmuje także podczas zmian tempa w utworze, zatrzymań, zwolnień itp., co szczególnie znajduje swoje zastosowanie w wiązankach utworów jednego artysty, np. w utworach *Deep Purple Medley*, *The Phil Collins Collection* czy *Latin Celebration*.

Ze względu na rozrywkowy charakter muzyki sylwetka dyrygenta powinna być czytelna, lecz swobodna, nie musi być wciąż wyprostowana. Taką postawę przyjmuje się w kluczowych, trudniejszych momentach utworu, gdy należy zwrócić uwagę na ruch, natomiast jest wskazana przy wykonywaniu muzyki filmowej bądź też fragmentów granych „na rękę”. Często stosuje się gesty oznaczające przejście na codę (uniesiona w górę pięść), pokazanie na palcach ilości taktów pozostałych do wejścia, np. w przypadku partii improwizowanych, ruch przygotowawczy do silnego akcentu itp.

Przytoczone powyżej przykłady utworów reprezentujących różne gatunki muzyki rozrywkowej wymagają odpowiednich sposobów wykonawczych zależnych od ich stylistyki. Należy przekazać zespołowi, która partia instrumentalna w danym momencie utworu jest ważna i wymagająca uwydatnienia. W zespołach amatorskich można zauważyć zjawisko grania swobodnego dynamicznie – rolą dyrygenta jest uświadomienie roli poszczególnych sekcji oraz wypracowanie proporcji brzmieniowych, czemu służą odpowiednie gesty.

Nierzadko podczas opracowywania niektórych fragmentów muzycznych konieczna jest prezentacja trudnego fragmentu w formie zaśpiewania lub wystukania go. Ułatwia to pracę nad danym fragmentem – dyrygent mający przed oczami partyturę jest w stanie opracować poszczególne fragmenty trudne i zróżnicowane rytmicznie w różnych sekcjach, a następnie połączyć je w jedną brzmiącą całość.

Utwory muzyki popularnej, znajdujące się w repertuarze Orkiestry Reprezentacyjnej AGH, stanowią bardzo ciekawe i wartościowe opracowania, których stylowe wykonanie wymaga wiedzy, odpowiedniej wrażliwości i wytrwałej pracy. Zespół z dużym entuzjazmem podchodzi do pracy nad nowymi utworami, koncerty zaś zawsze są ciekawymi wydarzeniami artystycznymi. Charakter rozrywkowy, można rzec użytkowy, muzyki popularnej, jej obecność w naszym codziennym życiu oraz fakt jej istotnej roli w kulturze jest niezaprzeczalny. Przy jej wykonywaniu od dyrygenta zależy wartość artystyczna prezentowanych propozycji repertuarowych. Orkiestra dęta jest wszechstronnym organizmem muzycznym o doskonałych predyspozycjach do wykonawstwa muzyki popularnej – stanowi niejako poszerzony big-band, w którego wykonaniu można wiernie odtworzyć brzmienie większości popularnych piosenek oraz utworów muzyki filmowej. Dyrygent zaś jest osobą, która, poprzez umiejętną i zaplanowaną pracę z zespołem orkiestrowym, wpływa na ostateczny kształt brzmienia tych pozycji repertuarowych, starając się o jak najlepsze oddanie walorów muzycznych dzieła. Gdyż jak stwierdził Bohdan Wodiczko: „Dyrygent [...] jest faktycznym kierownikiem [i to on] decyduje o stylu pracy zespołu muzycznego” [Pociej 1964, s. 37].

BIBLIOGRAFIA

- Ammer Christine (2011), *The Harpercollins Dictionary of Music*. 10 East 53rd Street, New York, N.Y. 10022.
- Bryk Aleksander (1969), *Kapelmistrz i orkiestra*. Warszawa: Centralna Poradnia Amatorskiego Ruchu Artystycznego.
- Bury Edward (1978), *Podstawy techniki dyrygowania*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Jaworski Lucjan (2008), *Podstawy techniki dyrygowania*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Kolasiński Jerzy (1972), *Zespoły instrumentalne*. Warszawa: Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych.
- Kosewski Mieczysław (1968), *O prowadzeniu orkiestry dętej*. Warszawa: Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury.
- Lasocki Józef Karol (1968), *Chór. Poradnik dla dyrygentów*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Lissa Zofia (1964), *Estetyka muzyki filmowej*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Niedziela Jacek (2009), *Historia jazzu. 100 wykładów*. Katowice: Wydawnictwo infoMAX.
- Olszewski Wojciech Kazimierz (2009), *Podstawy harmonii we współczesnej muzyce jazzowej i rozrywkowej*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Pociej Bohdan (1964), *Bohdan Wodiczko*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Pyka Karol (2012), *Działalność artystyczna Orkiestry Reprezentacyjnej Akademii Górniczo-Hutniczej w latach 2001-2011*. [W:] Jadwiga Uchyła-Zroski (red.), *Wartości w muzyce. Muzyka w środowisku społecznym*. Tom 4. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Schmidt Andrzej (1992), *Historia Jazzu*. Tom 2. *Krystalizacja i rozwój*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.

- Szaliński Antoni (1970), *Muzykowanie zespołowe*. Warszawa: Centralna Poradnia Amatorskiego Ruchu Artystycznego.
- Toporowski Marek (2014), *Dawne temperacje. Podstawy akustyczne i praktyczne wykorzystanie*. Katowice: Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach.
- Viera Joe (1978), *Elementy jazzu*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Wolniewski Marcin (2011), *Specyfika procesu przygotowania dzieła muzycznego w pracy z orkiestrą akademicką*. Łódź: Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi.
- Zabłocki Jerzy (1972), *O technice dyrygowania*. Warszawa: Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury.

Selected problems of conducting techniques based on the repertoire of the Representative Brass Band of AGH University of Science and Technology in Cracow

SUMMARY:

The Representative Brass Band of AGH is an ensemble performing light music, jazz standards and film music arranged for the brass band. To make arrangements of such repertoire, it is essential for a conductor to be familiar with music literature, including the features of music styles which particular pieces belong to, e.g. swing, Latin or pop music. A conductor's posture does not have to be constantly upright while performing pop pieces; it is not necessary, either, to beat the time when a given fragment is based on a rhythm section that also determines the character and style of a composition and to which other sections are subordinated. What really matters in terms of a conductor's technique is, however, showing precisely entrances and accents, as well as anticipations, mainly in syncopated swing or Latin American rhythms. Fragments performed upon a conductor's hand movement also require an accurate time-beating. Baton, in turn, is necessary when performing film music, which features numerous changes of tempo, time and character, as well as slowdowns and fermatas. A conductor, thanks to one's expertise, takes care of rhythmic precision, correct intonation, timbral diversity, as well as proper and stylish performance of the repertoire pieces; conductor's experience combined with young musicians' enthusiasm have an impact on the development of suitable timbre and creation of favorable atmosphere within the music band. Pop music pieces make, in turn, truly valuable repertoire items for each brass band, the performances of which always become artistic highlights of the community's cultural life.

KEYWORDS: brass band, light music, swing, Latin American music, film music, conducting, conductor's technique, amateur band.