

**AKADEMIA MUZYCZNA
im. KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO
W KRAKOWIE**

Wojciech Lubertowicz

**Bębny obręczowe – synkretyczna technika gry a nowe wartości
sonorystyczne**

**Opis artystycznej pracy doktorskiej w ramach postępowania
w sprawie nadania stopnia doktora
w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie artystycznej: sztuki muzyczne**

promotor: Prof. dr hab. Maria Pomianowska

Kraków 2022

Spis treści

WSTĘP	5
Rozdział I	
BĘBNI OBREĆZOWE	7
1. Rys historyczny.....	8
Rozdział II	
BUDOWA BĘBNÓW OBREĆZOWYCH I JEJ WPŁYW NA WŁAŚCIWOŚCI BRZMIENIOWE	12
1. Membrana.....	12
2. Obręcz.....	14
2.1 Rodzaj materiału.....	15
2.2 Kształt.....	15
3. Dodatkowe elementy wzbogacające brzmienie.....	16
3.1 Blaszki, brzękadła, dzwoneczki.....	16
3.2 Struny.....	17
3.3 Metalowe pierścienie.....	17
3.4 Śrut.....	18
4. Mechanizmy strojenia.....	18
4.1 Śruby wewnątrz obręczy.....	19
4.2 Śruby na zewnątrz obręczy.....	19
4.3 Naciąg sznurowy.....	19
4.4 System pneumatyczny.....	19
Rozdział III	
TRADYCYJNE TECHNIKI GRY NA WYBRANYCH BĘBNACH OBREĆZOWYCH	21
1. Bendir/Tar.....	23
2. Riq.....	24
3. Kanjira.....	27
4. Bębenek obręczowy.....	27
Rozdział IV	
SYNKRETYCZNA TECHNIKA GRY	29
1. Geneza.....	29
2. Sposoby trzymania instrumentu	31
2.1 Lap style.....	31
2.2 Free hand.....	32
3. Podstawowe dźwięki	33

3.1 Dum.....	33
3.2 Tek.....	33
3.3 Ka.....	34
3.4 Pa.....	34
4. Split hand.....	35
5. Snapping.....	35
6. Miotelka.....	36
Rozdział V	
OPIS INSTRUMENTÓW WYKORZYSTANYCH DO NAGRANIA DZIEŁA ARTYSTYCZNEGO.....	37
1. Bendir.....	37
2. Tar.....	38
3. Riq.....	38
4. Kanjira	39
5. Daf.....	40
6. Bębenek obręczowy.....	40
7. Mazhar	41
8. Pozostałe instrumenty.....	42
Rozdział VI	
OPIS UTWORÓW SKŁADAJĄCYCH SIĘ NA DZIEŁO ARTYSTYCZNE	43
1. Drummelodies.....	44
2. Framedrumming.....	45
3. Wymiatany.....	46
4. Tarburyn.....	47
5. Depressured.....	48
6. Wariacje mazurkowe.....	49
7. Oberracje.....	50
8. Afgano.....	51
9. Szesnastkowy.....	51
10. Duosolo.....	52
11. Shapol.....	53
12. Persepolis.....	54
PODSUMOWANIE.....	56
BIBLIOGRAFIA.....	58
IDEKS ILUSTRACJI.....	60

Wstęp

Bębny obręczowe to jedne z najstarszych instrumentów perkusyjnych. Istnieją w wielu kulturach od stuleci, a gdzieś tam nawet od tysiącleci, spełniając różnorakie role kulturowe, społeczne czy obrzędowe. Prostota konstrukcji sprawiła, że instrumenty te są rozpowszechnione niemal na całym świecie. Choć bębny te są do siebie często dość podobne, w ciągu wieków wykształciło się wiele diametralnie różnych technik gry na nich. W wielu miejscach na świecie na instrumentach tych gra się z wykorzystaniem pałki, w innych uderza się różnymi częściami dłoni, a w jeszcze innych wykorzystuje się same opuszki palców, przy czym w zależności od regionu występują duże różnice wewnętrzne w każdej z wymienionych technik. Mimo bogatej historii i tradycji instrumenty te, z małymi wyjątkami, praktycznie nie zagościły w świecie europejskiej muzyki klasycznej, pozostając w domenie instrumentów ludowych czy obrzędowych.

Moja fascynacja tymi instrumentami zaczęła się jeszcze w trakcie nauki gry na perkusji w szkole muzycznej II stopnia. Przez szereg szczęśliwych zbiegów okoliczności zostałem wtedy członkiem niezwykle sanockiego zespołu, wykorzystującego w swych utworach instrumenty z różnych kultur i epok. To właśnie w „Matragonie” pierwszy raz zetknąłem się z orientalnym bębniem obręczowym. Możliwości brzmieniowe tego z pozoru prostego instrumentu zafascynowały mnie. Bezpośredni, fizyczny kontakt z instrumentem wydawał się czymś naturalnym i oczywistym, w przeciwieństwie do gry za pośrednictwem pałek, której uczyłem się w tym czasie w szkole. Fascynacja ta zrodziła potrzebę poszerzania wiedzy o instrumentach i ciągłego udoskonalania swojej gry, dlatego zacząłem uczestniczyć w różnego rodzaju warsztatach, spotkaniach muzycznych, koncertach. Skupiłem się na grze na instrumentach pochodzących z krajów Bliskiego Wschodu i Afryki Północnej, z uwagi na wyrafinowaną i subtelną, w mojej ocenie, technikę gry na nich. Na początku zapoznawałem się z tradycyjnym wykonawstwem, poznawałem też tradycyjny repertuar grany na tych instrumentach. Równolegle zacząłem interesować się polską muzyką tradycyjną, jej charakterystyczną rytmiką i sposobem wykorzystania bębenka obręczowego, stąd naturalnym wydawało się włączenie również tego typu gry w poczet dzieła artystycznego.

Z czasem zauważyłem, że wielu perkusistów w poszukiwaniu nowych środków wyrazu zaczęło sięgać do tradycji różnych, często odległych od siebie kultur, mieszając i łącząc je ze sobą. Zjawisko to zaowocowało stworzeniem nowej, synkretycznej techniki wykonawczej, czerpiącej z wielu źródeł i łączącej różne sposoby wydobywania dźwięku z tych instrumentów. Wpłynęło ono nie tylko na sposób gry, ale również budowę samych bębnów. Część obecnie konstruowanych instrumentów nie ma już bowiem zakorzenienia w jednej, konkretnej kulturze muzycznej, zrodziło

więc to naturalną potrzebę stworzenia nowej, optymalnej techniki pozwalającej na wykorzystanie w pełni ich możliwości brzmieniowych. Dzięki temu instrumenty te mogą zaistnieć nie tylko w kontekście muzyki etnicznej – nowa technika gry daje możliwości sonorystyczne pozwalające na szersze wykorzystanie tych instrumentów również w szeroko pojętej muzyce współczesnej.

Nagrane przeze mnie dzieło artystyczne jest efektem moich wieloletnich doświadczeń i poszukiwań artystycznych. Jest owocem wielu muzycznych spotkań z muzykami z różnych krajów, reprezentujących różne tradycje. Celem dzieła jest eksploracja i ukazanie możliwości brzmieniowych bębnów obręczowych wynikających z zastosowania nowej, synkretycznej techniki gry, niemożliwych do uzyskania bez niej. Ponieważ swoją karierę wykonawczą wiązę głównie z instrumentami pochodzącymi z krajów Afryki Północnej i Bliskiego Wschodu, nacisk w tej pracy będzie położony w większości na nie. Wynika to również z faktu, iż nowa, synkretyczna technika wykonawcza, będąca przedmiotem moich badań, najpełniej objawia się właśnie na tym instrumentarium.

Ponieważ po przeprowadzeniu kwerendy bibliotecznej okazało się, że źródła polskie dotyczące poruszanych w pracy zagadnień praktycznie nie istnieją, musiałem bazować na źródłach anglojęzycznych, ale również w dużym stopniu na wiedzy zdobytej w trakcie wieloletniej praktyki gry na bębnach obręczowych.

Szczególne podziękowania pragnę skierować do osób bez których ta praca nie mogłaby powstać. Prof. dr hab. Marii Pomianowskiej – za nieustające wsparcie, motywację i opiekę naukową, ale też przede wszystkim za możliwość współuczestnictwa w jej niezliczonych projektach artystycznych, będących dla mnie źródłem niewyczerpanych muzycznych inspiracji. Maciejowi Harnie – za odkrycie przede mną, już na etapie liceum, uniwersum etnicznych instrumentów muzycznych oraz pokazanie jak wiele wymiarów muzyka może mieć w różnych kulturach. Robertowi Siwakowi – za wprowadzenie mnie w świat bębnów obręczowych. Justynie Szymańskiej – za wszystko.

I. Bębny obręczowe

Bębny obręczowe, nazywane także czasem ramowymi, są to membranofony w których średnica membrany jest zdecydowanie większa od głębokości korpusu¹. Na drewnianą najczęściej ramę naciągnięta jest jedna bądź dwie membrany, wykonane zazwyczaj ze skóry (obecnie coraz częściej można spotkać membrany wykonane z tworzyw sztucznych). Zarówno rodzaj użytego drewna jak i skóry może się różnić w zależności od regionu, kultury, czy po prostu dostępności materiałów. Ich konstrukcja wydaje się dość prosta, jednak ze względu na popularność tych instrumentów w różnych kulturach i tysiące lat ich istnienia, wykształciło się bardzo wiele rodzajów tych bębnów. Różnią się one wielkością, rodzajem materiałów z których są wykonane, dodatkowymi elementami wzbogacającymi dźwięk, kształtem. Różnią się również sposobem gry, czy rolą w jakiej są wykorzystywane. Chociaż definicja ta wydaje się dość oczywista, to już na tym etapie może rodzić pewne wątpliwości. Według niej bowiem, do bębnów obręczowych można by zaklasyfikować chociażby werbel, nie wspominając już o werblu piccolo. Jeżeli chodzi o samą budowę, byłoby to uzasadnione, jednak gdy weźmiemy pod uwagę również historię i sposób gry, przestanie to być takie oczywiste. Dlatego, oprócz samego kształtu instrumentu, wydaje się być właściwym wzięcie pod uwagę również innych czynników. Jednym z nich jest technika wykonawcza. Na bębnach obręczowych omówionych w tej pracy, muzyk gra używając dłoni i palców, bądź trzymanej w jednej dłoni pałki. Instrument trzymany jest przez wykonawcę i nie ma potrzeby umieszczania go na żadnym statywie.

O ile pod względem budowy bębny obręczowe są raczej mało skomplikowane, to dużym problemem może okazać się kwestia nazewnictwa. W przypadku instrumentów orkiestrowych wystarczy użyć określenia w języku włoskim i zapis ten będzie zrozumiały i konkretny dla większości świata. Nielicznym przedstawicielem z grupy bębnów obręczowych spełniających to kryterium jest tamburyn, określany w partyturze również jako bębenek baskijski (wł. *tamburino*, *tamburello basco*, skrót: *tmbno*, *tmb. basco*). Jednak nawet tutaj nazwa może budzić wątpliwości, gdyż okazuje się, że instrument ten nie ma baskijskiej proveniencji². Dalej sprawa komplikuje się jeszcze bardziej – wiele podobnych instrumentów może mieć zupełnie różne nazwy, w zależności od kraju czy kultury z których pochodzą³ i odwrotnie – jedna nazwa może określać zupełnie różne bębny, czy w ogóle różnego typu instrumenty⁴. Dodatkowym problemem w

1 Curt Sachs *Historia instrumentów muzycznych*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1989, str. 19, 435.

2 Ibidem, str. 267.

3 Np. bęben funkcjonujący w Iranie pod nazwą *dayereh* w Azerbejdżanie nazywany jest *ghaval*.

4 *Tar* w krajach Afryki Północnej jest rodzajem bębna obręczowego, w Iranie natomiast pod tą samą nazwą kryje się instrument będący rodzajem lutni.

przypadku instrumentów występujących w krajach nie stosujących alfabetu łacińskiego i nie posiadających swojej nazwy w językach innych niż źródłowy, jest transliteracja. Często szukając w źródłach natknąć się można na wiele wariantów zapisu nazwy odnoszącej się do tego samego instrumentu. Żeby jeszcze bardziej skomplikować sprawę, po przeanalizowaniu etymologii niektórych nazw, okazuje się, że często odnoszą się one w sposób bardzo ogólny np. do kształtu instrumentu⁵ lub po prostu znaczą tyle co bęben. Na potrzeby tej pracy postanowiłem przyjąć, że będę używał nazw w wariantach najczęściej spotykanych w środowisku polskich perkusistów grających na tego typu instrumentach, oraz w międzynarodowej literaturze przedmiotu.

1. Rys historyczny

Bębny obręczowe to jedne z najstarszych znanych instrumentów znanych ludzkości. Kto i kiedy wpadł na pomysł naciągnięcia skóry na drewnianą obręcz i wydobywania z niej dźwięków, niestety nie wiadomo. Można przypuszczać, że instrument ten mógł powstać z sita. Sumeryjskie słowo – *adapa* – oznaczające bęben, przetłumaczyć można właśnie jako sito⁶. W średniowiecznej Europie hiszpańskie *pandero* może oznaczać bęben, ale też skórzaną tacę⁷. W polskiej muzyce ludowej bęben obręczowy zwany jest niekiedy przetakiem⁸. Kiedy zatem narzędzie przeistoczyło się w instrument? Najstarszym znanym obecnie źródłem dokumentującym istnienie bębna obręczowego jest malowidło naścienne ze świątyni w Çatalhöyük (obecna Turcja). Jest ono datowane na ok. 5800-5600 r. p.n.e. Przedstawia grupę ludzi prawdopodobnie tańczących i grających na instrumentach.



Ilustracja 1: Malowidło ze świątyni w Çatalhöyük, źródło obrazu:
<https://i2.wp.com/www.wehikuldzwieku.pl/wp-content/uploads/2018/02/5600-ac.jpg>

5 Słowo *dayereh* w języku farsji oznacza oprócz nazwy instrumentu po prostu okrąg.

6 Mauricio Molina, *Frame Drums in the Medieval Iberian Peninsula*, Nowy Jork 2006, str. 3.

7 Ibidem.

8 Rodzaj dużego, okrągłego sita.

Jednym z tych instrumentów wydaje się być właśnie bęben obręczowy. O ile w tym przypadku wizerunek pozwala mieć pewne wątpliwości co do charakteru trzymanego przez postać przedmiotu, to w późniejszych znaleziskach już takich wątpliwości mieć nie sposób. Wiadomo jest, że bębny obręczowe wykorzystywane były w uroczystościach ku czci bogini Isztar⁹. Pierwszą znaną z imienia osobą grającą na bębnie obręczowym była kapłanka sumeryjskiego boga księżyca Nanna – Lipusz-ia'um (*Lipuš-ia'um, Lipushiau*)¹⁰. Była ona wnuczką władcy Imperium Akadyjskiego – Naram-Sina. Żyła w starożytnym mieście Ur (ok. 2300 r. p.n.e.).

W starożytności bębny obręczowe przynależały do świata kobiet. Odnalezione zabytki pozwalają przypuszczać, że grały na nich głównie kapłanki, bądź świątynne prostytutki.



Ilustracja 2: Relief terakotowy, Mezopotamia, ok. 1950-1530 p.n.e., Paryż, Luwr. Para grająca na instrumentach w trakcie stosunku – prawdopodobnie jest to przedstawienie rytualnego stosunku ze świątynną prostytutką, źródło obrazu: <https://i1.wp.com/www.wehikuldzwieku.pl/wp-content/uploads/2018/02/Luwr-AO-16924.jpg>

Również w sztuce starożytnego Egiptu można zaobserwować ważną rolę kobiet perkusistek. Powiązane są one głównie z kultem bogini niebios – Hathor. Była ona patronką kobiet, rodziny i macierzyństwa. Była też mistrzynią tańca i muzyki, boginią miłości, radości i piękna. Przedstawienia tejże bogini a także jej kapłanek grających na bębnach obręczowych można znaleźć w świątyniach jej poświęconych w Edfu czy Denderze [ilustracja 3].

⁹ *Isztar (Inanna, Issar)* – w mitologii mezopotamskiej bogini wojny i miłości.

¹⁰ Layne Redmond, *When the Drummers Were Women*, Nowy Jork 1997, str. 73.



Ilustracja 3: Siedem bogiń Hathor grających na bębnach obręczowych i sistrum. Świątynia Hathor w Denderze, źródło obrazu: <https://ma91c1an.files.wordpress.com/2014/11/the-seven-hathors.jpg>

W Starym Testamencie bęben obręczowy wspomniany jest wielokrotnie¹¹. W języku hebrajskim funkcjonuje on pod nazwą *tof*. Badacze są zgodni co do tego, że nazwa ta określała jakiś rodzaj trzymanego w jednej dłoni bębna obręczowego. W przekładach biblii na język polski często nazwa ta tłumaczona jest po prostu jako bębenek, co znacznie utrudnia zrozumienie o jaki dokładnie typ instrumentu chodzi: „Miriam prorokini, siostra Aarona, wzięła bębenek do ręki, a wszystkie kobiety szły za nią w płasach i uderzały w bębenki.” (Wj 15, 20)¹². W pierwszych przekładach Starego Testamentu na grekę i łacinę hebrajski *tof* został przetłumaczony odpowiednio jako *tympanon* i *tympanum*. W starożytnej Grecji *tympanon* związany był mocno z kultem Dionizosa – mitycznym bogiem wina, płodności i dzikiej natury.

Tradycja ta przedostała się wkrótce do starożytnego Rzymu, gdzie bębny obręczowe *tympanum* były atrybutem bogini płodności – Kybele.

Obecność tych instrumentów na Półwyspie Iberyjskim wiązać można z Maurami, którzy w VIII wieku podbili tereny obecnej Hiszpanii i Portugalii i władali nimi przez kilka kolejnych stuleci.

Wraz z nastaniem w Europie chrześcijaństwa rola bębnów obręczowych drastycznie zmalała. Jako instrumenty pogańskie zostały wręcz zakazane. Upadła również rola kobiet jako perkusistek. Synod Mar Ezechiela w 576 r. zakazał oddawanie chrześcijanom swych córek na naukę muzyki

11 M. Molina, op. cit., str. 51-52.

12 *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Wydawnictwo Pallotinum, Poznań – Warszawa, 1990, przeł. Ks. Stanisław Łach.

świeckiej¹³. Na szczęście instrumenty te nie zniknęły z dziejów europejskich na zawsze i ponownie zaczynają pojawiać się w ikonografii w XIV wieku w przedstawieniach muzyki niebiańskiej¹⁴. Wraz z nastaniem ery wielkich odkryć geograficznych, bębny obręczowe trafiły razem z kolonizatorami z Hiszpanii i Portugalii do Ameryki Południowej, gdzie są popularne do dziś (np. brazylijskie *pandeiro*).

Osobną linię rozwoju bębnów obręczowych stanowią bębny szamańskie¹⁵. Są one charakterystyczne dla ludów zamieszkujących Syberię, mieszkających na północy Europy – Saamów, występują również wśród rdzennych mieszkańców Ameryki Północnej. Mają one oczywiście swoje własne nazwy, jednak z racji ich podobnej budowy i powiązania z szamanizmem, w literaturze przedmiotu funkcjonują one często pod tą zbiorczą nazwą.

Obecnie bębny obręczowe cały czas są bardzo ważną częścią kultury krajów Bliskiego Wschodu, Afryki Północnej. Znaleźć je można również w muzyce tradycyjnej krajów europejskich, np. we Włoszech (*tamburello*, *tammorra*), Hiszpanii (*pandereta*), Portugalii (*adufe*), Irlandii (*bodhran*). Również nasza część Europy może pochwalić się swoimi wariantami tych instrumentów (polski bębenek obręczowy, ukraiński *buben*). Tradycja gry jest cały czas żywa w Azji, Ameryce Południowej i Północnej. Wyraźnie zaobserwować jednak można nową falę zainteresowania bębnami obręczowymi i grą na nich w sposób nie związany już tylko z muzyką tradycyjną. Ewolucja tych instrumentów nie zatrzymała się i mimo ponad siedmiu tysięcy udokumentowanej historii, wydaje się, że wciąż jeszcze można odkrywać ich nowe możliwości.

13 Johannes Quasten, *Music and Worship in Pagan and Christian Antiquity*, National Association of Pastoral Musicians, Waszyngton, 1983, str. 83.

14 L. Redmond, *A Short History of the Frame Drum*, *Percussive Notes* 34, nr 5, 1996, str. 72.

15 C. Sachs, op. cit., str. 19.

II. Budowa instrumentów i jej wpływ na właściwości brzmieniowe

Możliwości brzmieniowe instrumentu są wypadkową kilku czynników – sposobu wydobycia dźwięku, ale też konstrukcji samego instrumentu, wielkości, rodzaju wykorzystanych materiałów.

1. Membrana

Najważniejszym elementem konstrukcyjnym mającym wpływ na dźwięk bębna jest membrana. To ona, pobudzona do drgania, jest źródłem dźwięku. Najczęściej wykonana jest z odpowiednio wypreparowanej zwierzęcej skóry¹⁶. Historycznie rodzaj skóry w dużej mierze zależał od dostępności materiału w miejscu pochodzenia bębna. Obecnie, z uwagi na łatwość transportu i szeroko pojętą globalizację, nie jest to już czynnik decydujący o wyborze. Czynnikiem takim natomiast są właściwości tego materiału. W przypadku membran naturalnych gatunek zwierzęcia i sposób wyprawienia skóry jest bardzo istotny z punktu widzenia późniejszych właściwości brzmieniowych instrumentu. Obecnie najczęściej stosowane są skóry cielęce i kozie. Pozwalają one uzyskać bardzo dobre brzmienie, są wytrzymałe i można je wyprawiać w różny sposób, dając możliwość dopasowania właściwości brzmieniowych instrumentu w zależności od potrzeby. Można spotkać również instrumenty ze skórą wielbłądzia, czy owczą. Na mniejszych bębnach (takich jak *riq*) tradycyjnie stosuje się membrany wykonane z rybiej skóry (niekiedy z rybiego pęcherza). Jest ona bardzo cienka i dość wytrzymała, przez co może być mocno naprężona. W przypadku *riq* jest to kluczowe do wydobycia prawidłowego dla tego instrumentu dźwięku. W polskich tradycyjnych bębenkach obręczowych, spotykane były membrany wykonane ze skóry psiej (podobno dobrze utrzymywały strój). Z kolei pochodząca z Indii *kanjira* ma membranę wykonaną ze skóry jaszczurki¹⁷. Bębny szamańskie posiadają często naciąg ze skóry jelenia bądź sarny.

Oprócz gatunku zwierzęcia, niezwykle ważny jest sposób wyprawienia skóry na membranę. Membrany poza nielicznymi wyjątkami¹⁸ pozbawione są włosów (pozostawione na membranie, wytłumiałyby ją, skracając wybrzmienie i przytłumiając alikwoty). Innym istotnym parametrem jest grubość wyprawionej skóry. Bębny z grubszą membraną charakteryzują się ciemniejszym, bardziej przytłumionym brzmieniem. Nie mają tak wielu alikwotów, a ich wybrzmienie jest wyraźnie krótsze. Membrana natomiast jest wytrzymalsza, dlatego na tego typu instrumentach często gra się

16 Skóra aby nadawała się na membranę musi być poddana procesowi wyprawiania. Ma on na celu zabezpieczenie skóry przed procesami gnilnymi, oraz nadanie jej odpowiedniej miękkości i elastyczności.

17 Najczęściej jest to *waran bengalski*.

18 Zdarza się, że membrana z włosiem stosowana jest w bębnach szamańskich.

jakimś rodzajem pałki¹⁹. Cieńsza membrana daje brzmienie bardziej nasycone alikwotami, z dłuższym wybrzmieniem. Pozwala na wydobycie z bębna szerszej i bardziej zróżnicowanej palety dźwięków. Jest też delikatniejsza i wymaga wykorzystania bardziej subtelnych technik gry, dlatego często na takich instrumentach gra się już nawet nie tyle dłońmi, co pojedynczymi palcami.

Niebagatelne znaczenie dla brzmienia instrumentu ma ilość membran. Obecnie zdecydowana większość bębnów obręczowych posiada pojedynczy naciąg, jednak czasem zdarzają się instrumenty z membranami po obu stronach obręczy²⁰. Drastycznie zmienia to właściwości akustyczne bębna. Drgające powietrze jest niejako uwięzione pomiędzy membranami, przez co drganie jednej membrany przenoszone jest na drugą. Jako że idealne ich zestrojenie jest praktycznie niemożliwe, każda z nich będzie posiadała inne tony składowe. Konsekwencją tego będzie dużo mniej określona wysokość, niż w przypadku bębnów z jedną membraną.

Cechą wspólną instrumentów z naturalnym, skórzanym naciągiem, jest ich wrażliwość na zmiany warunków atmosferycznych. Pod wpływem chłodnego powietrza, a przede wszystkim wilgoci, membrana rozciąga się, powodując wyraźne obniżenie dźwięku bębna. O ile w przypadku *kanjiry* luźna membrana jest pożądana²¹, to już w przypadku pozostałych bębnów może stanowić to problem. Większość instrumentów wytworzonych w krajach Bliskiego Wschodu czy Afryki Północnej jest przystosowana do suchego i gorącego klimatu. W Polsce przez znaczną część roku będą one wymagały przygotowania ich do gry przez uprzednie podgrzanie²². Analogicznie, w przypadku gdy powietrze jest zbyt suche²³, membranę należy delikatnie zwilżyć wodą. Inną metodą radzenia sobie z tym problemem jest implementacja mechanizmów pozwalających na mechaniczną zmianę naciągnięcia membrany²⁴.

Obecnie spora część instrumentów posiada membranę wykonaną z materiałów syntetycznych, która jest niewrażliwa na zmiany warunków atmosferycznych. Membrany takie posiadają wiele zalet, takich jak wspomniana odporność na kaprysy pogody, czy względy ekologiczne (nie wymagają uśmiercania zwierzęcia), jednak brzmieniem ustępują ciągle swoim naturalnym odpowiednikom. Paradoksalnie wynikać to może z ich doskonałości. Membrany naturalne w oczywisty sposób są niepowtarzalne, ich grubość, nawet przy dokładnym wyprawieniu, nigdy nie będzie dokładnie taka sama w każdym punkcie. Czasem skóra może posiadać jakieś defekty. Wszystko to sprawia,

19 Tak jest np. w przypadku polskiego bębenka obręczowego, bodhranu, czy bębnów szamańskich.

20 Jest to np. portugalskie *adufe*.

21 Omówienie specyfiki gry na instrumencie znajduje się w rozdziale IV, pkt. 3.

22 Można zastosować różnego rodzaju podgrzewane elektrycznie poduszki, dobrze sprawdza się również ogrzewanie scenicznym reflektorem (pod warunkiem, że nie jest wykonany on w technologii LED).

23 W Polsce z taką sytuacją możemy mieć często do czynienia w sezonie grzewczym, kiedy grzejniki skutecznie wysuszają powietrze w mieszkaniach.

24 Omówienie tychże w rozdziale II, pkt. 4.

że każdy bęben będzie brzmiał inaczej. Może wydawać się to wadą, jednak okazuje się, że w jakiś sposób sprawia to, że instrumenty takie są bliższe ludzkiej naturze i większość muzyków dla których priorytetem jest brzmienie instrumentu, wybierze bęben z naciągiem naturalnym²⁵. Producenci naciągów pracują jednak ciągle nad coraz doskonalszymi imitacjami skóry, więc jest szansa, że różnica ta będzie systematycznie niwelowana. Przewodzi w tym firma Remo z membranami typu *Fiberskyn*. W niektórych instrumentach wymagających szczególnie mocnego naprężenia i jednocześnie cienkości membrany (jak wspomniany już *riq*), naciągi syntetyczne wydają się już dominować na rynku. Względy praktyczne wzięły tu górę, gdyż w przypadku *riq* z membraną naturalną, zawodowi muzycy często musieli mieć ze sobą przynajmniej dwa instrumenty, i w czasie gdy na jednym grali, drugi znajdował się przy jakimś źródle ciepła, tak by był w stanie zastąpić ten pierwszy, gdy w wyniku działania warunków atmosferycznych straci już on swoje właściwości brzmieniowe. Z kolei w przypadku *kanjiry*, nabycie instrumentu ze skórą jaszczurki może okazać się w Europie czy w Ameryce niemożliwe ze względu na przepisy regulujące przewóz towarów wykonanych z zagrożonych gatunków zwierząt, dlatego syntetyczny naciąg jest tutaj dobrą alternatywą.

2. Obręcz

Drugim podstawowym elementem konstrukcyjnym bębna obręczowego jest właśnie rzeczona obręcz. Jej rozmiar, kształt, a także rodzaj materiału z jakiego jest wykonana, mają istotny wpływ na brzmienie instrumentu. Bębny te nie mają pudła rezonansowego jako takiego, jednak wibracje z drgającej membrany przenoszone są również na nią, dzięki czemu zaczyna ona pełnić funkcję takiego pudła, wzmacniając i wydłużając wybrzmienie bębna. Przede wszystkim jednak wpływ na dźwięk instrumentu wynika z jej rozmiaru. Średnica obręczy wprost przekłada się na powierzchnię drgającą membrany, a co za tym idzie na wysokość dźwięku wydawanego przez bęben. Im większa średnica, tym niższego dźwięku możemy się spodziewać. Jest to oczywiście również wypadkową naprężenia membrany. Analogicznie z instrumentów o niewielkiej średnicy możemy spodziewać się wyższego brzmienia.

W bębnach z pojedynczą membraną, sama głębokość obręczy nie wydaje się mieć zbyt znaczącego wpływu na brzmienie instrumentu. Dopiero w zestawieniu z grubością i gęstością materiału z którego jest wykonana, zaczyna istotnie wpływać na rezonans, co z kolei przekłada się na barwę dźwięku. W przypadku bębnów z dwoma membranami, głębokość jest już ważnym parametrem decydującym o ilości powietrza „zamkniętej” pomiędzy membranami, co również przekłada się na charakter brzmienia.

²⁵ Jest to moja wielokrotnie powtórzona obserwacja i wynik wielu spotkań muzycznych i rozmów z perkusistami z całego świata.

2.1 Kształt

Istotny z punktu widzenia brzmienia jest kształt obręczy. Drgania pojedynczej membrany rozciągniętej na okrągłej obręczy są bardziej harmoniczne, co przekłada się na wyraźniej określoną wysokość dźwięku. W przypadku innych kształtów drgania membrany są bardziej skomplikowane, więcej jest składowych nieharmonicznych, przez co instrumenty takie charakteryzują się mniej określoną wysokością dźwięku. Przykładami bębnów o niekolistym kształcie jest portugalski *adufe*, mający kwadratowy kształt, czy też ośmiokątny chiński *baffangu*.

2.2 Rodzaj materiału

W zdecydowanej większości przypadków obręcz jest wykonana z drewna, jakkolwiek zdarzają się również obręcze metalowe (zwłaszcza w niewielkich bębnach takich jak *riq*). Obecnie coraz częściej również spotkać można obręcze wykonane z tworzyw sztucznych. Drewniane obręcze wykonuje się zazwyczaj z jednej wygiętej listwy (czasem listwa wykonana jest z kilkuwarstwowej drewnianej sklejki). Żeby takie wygięcie było możliwe, listwa poddawana jest wcześniej specjalnej kąpieli parowej, wodnej lub cieplnej, pozwalającej na tymczasowe uelastycznienie drewna. Bez tego drewno mogłoby się złamać podczas wyginania. Listwa po wygięciu na kształt koła jest sklejana na zakładkę, stając się obręczą bębna. Bardzo dobrze się do tego nadają listwy wykonane z drzew liściastych takich jak jesion, dąb, czy też orzech. Charakteryzują się one dość dużą gęstością i twardością, będąc jednocześnie wystarczająco elastyczne, aby poddać się takiemu procesowi.

W przypadku bębnów o kształcie kwadratowym bądź wielokątnym, wyginanie nie jest potrzebne, gdyż można wykonać obręcz z odpowiedniej ilości, połączonych ze sobą prostych kawałków listew.

Spotyka się również bębny o okrągłej obręczy, która powstała z wielu sklejonych ze sobą prostych kawałków drewna, tworzących wielokąt, a następnie zeszlifowanej do kolistego kształtu²⁶. Przykładem mogą być tańsze egzemplarze uzbeckiej *doiry*, o obręczy sklejonej z kilku kawałków drewna²⁷.

Niekiedy, zwłaszcza w przypadku mniejszych instrumentów, takich jak *kanjira*, obręcz jest wykonana z jednego wydrążonego fragmentu pnia drzewa.

²⁶ Metodę taką stosuje polski wytwórca bębnów obręczowych – Jacek Żelazek.

²⁷ Wynika to z faktu, że w *doirze* obręcz ma grubość nawet kilku centymetrów i jej wyginanie jest procesem trudnym i czasochłonnym, przez co bębny z obręczą wykonaną z jednego kawałka drewna są droższe.

3. Dodatkowe elementy wzbogacające brzmienie

Oprócz membrany i obręczy, wiele instrumentów posiada jeszcze inne dodatkowe elementy wpływające na dźwięk bębna.

3.1 Blaszki, brzękadła, dzwoneczki

Istniejące źródła pozwalają przypuszczać, że pierwsze bębny obręczowe nie posiadały żadnych dodatkowych elementów poza obręczą i membraną. Bębny jak i różnego rodzaju brzękadła istniały jednak równolegle, często ze sobą współgrając. Dowodem na to może być wykorzystana w poprzednim rozdziale ilustracja 3. Widoczne na niej *sistrum* to właśnie rodzaj posiadającego metalowe blaszki brzękadła. Pierwsze instrumenty wzbogacone o tego typu metalowe²⁸ blaszki można spotkać dopiero około II w. w południowych Włoszech²⁹. Obecnie wydaje się, że większość tradycyjnych bębnów występujących w różnych kulturach, posiada takie elementy. Z obecnych w Europie bębnów, łatwiej chyba wymienić takie, które nie posiadają brzękadeł (będzie to irlandzki *bodhran* czy bębny szamańskie na północy kontynentu).

Co ciekawe, bęben z takimi metalowymi blaszkami z punktu widzenia klasyfikacji instrumentów ze względu na źródło wibracji wywołującej powstanie dźwięku, określić by można jako instrument hybrydowy. Blaszki są bowiem idiofonami, a bęben w oczywisty sposób – membranofonem. Blaszki zainstalowane są w specjalnych otworach obręczy, przez nawiercony w środku nich otwór. Praktycznie zawsze na jeden pręcik nawleczone są dwie, tak aby mogły uderzać same o siebie.

Brzękadła te mogą być wykorzystywane w różnoraki sposób. Mogą być pobudzane do gry niezależnie od membrany przez ruch całego bębna, uderzanie w obręcz albo też w wyniku drgań przenoszonych na nie podczas uderzania lub pocierania membrany. Szczególnym przykładem wykorzystania metalowych blaszek jest arabski *riq*. Posiada on pięć podwójnych par najczęściej mosiężnych, okrągłych blaszek. Traktowane one mogą być jak niezależny instrument, na którym grać można opuszkami palców³⁰, co w zestawieniu z osobnymi rodzajami uderzeń w membranę i dodatkowymi technikami potrząsania instrumentem, sprawia, że jest to jeden z najtrudniejszych tego rodzaju bębnów.

W wielu bębnach, np. polskim ludowym bębenku obręczowym często spotkać można dodatkowo przymocowane do instrumentu małe dzwoneczki. Zarówno blaszki jak i dzwoneczki pobudzane do gry są uderzeniami nasady dłoni w obręcz bądź krawędź membrany, jak i potrząśnięciem instrumentem.

28 Najczęściej mosiężne.

29 N. Scott Robinson, *Performing the Past, Present and Beyond: Glen Velez and Researching Frame Drum History*, *Percussive Notes* 51, nr. 4, 2013.

30 Dokładniejszy opis w rozdziale III, pkt. 2.

3.2 Struny

Ciekawą formą modyfikacji brzmienia instrumentu jest zainstalowanie przylegających do membrany strun. Działają one analogicznie do sprężyn w werblu, wzbogacając dźwięk bębna o charakterystyczne brzęczenie. Przykładem bębna obręczowego z taką modyfikacją jest popularny w krajach Afryki Północnej (zwłaszcza w Maroku i Tunezji) – *bendir*. Posiada on przeciągnięte pod membranę zazwyczaj dwie, bądź trzy struny. Początkowo wykonane były one z jelit, obecnie częściej można je spotkać wykonane z nylonowej żyłki. Tutaj już raczej nie ma mowy o hybrydowej naturze źródła dźwięku, gdyż struny nie mają na celu drgać swobodnie jak w chordofonach, muszą po prostu być na tyle naprężone, żeby w wyniku drgań membrany objąć się o nią, wywołując charakterystyczny, brzęczący przydźwięk. Nadają one brzmieniu ostrości i chropowatości, ograniczając jednocześnie długość wybrzmienia i zacierając określoność wysokości dźwięku bębna.

3.3 Metalowe pierścienie

Jako osobną kategorię dodatkowych elementów można potraktować metalowe pierścienie zawieszane za membranę po wewnętrznej stronie obręczy. Przykładem takiego instrumentu jest popularny w Iranie *daf*. Jest to dość duży bęben, jego średnica zwykle wynosi ponad 50 cm. Z racji wyjątkowej techniki gry na nim, musi być on stosunkowo lekki w porównaniu do swoich rozmiarów, stąd niewielka głębokość obręczy (około 6-7 cm). Instrument trzymany jest lewą dłonią, w membranę uderza się palcami obydwu dłoni. O wyjątkowości tego instrumentu decydują przytwierdzone do jego obręczy dziesiątki połączonych w kilkuogniowe łańcuszki, drobnych, metalowych pierścieni. Mogą one być wykorzystywane w różnoraki sposób. W przypadku potrząsania instrumentem mogą one uderzać wzajemnie o siebie, jak również o tył membrany. Instrument można również nachylić tak aby pierścienie stale leżały na membranie podskakując przy uderzaniu jej lub odchylić tak, aby nie miały z nią kontaktu, przez co dźwięk bębna jest czysty. Wszystko to sprawia, że instrument ten posiada bardzo szerokie możliwości brzmieniowe. *Daf* jest bardzo popularny wśród irańskich Kurdów i często wykorzystywany w religijnych ceremoniach związanych z sufizmem. Innym instrumentem posiadającym takie pierścienie jest irańska *dayreh* (w Azerbejdżanie instrument ten jest znany jako *ghaval*). Pierścienie te w tym przypadku są pojedyncze i nie tworzą się ze sobą łańcuchowo połączonych grup. Nie dotykają one też membrany, przez co ich wpływ na brzmienie bębna jest zdecydowanie mniejszy niż w *dafie*. Mogą natomiast uderzać przy poruszaniu instrumentem w wewnętrzną stronę obręczy, dodając grzechoczący, metaliczny przydźwięk. W uzbeckiej wersji tego instrumentu (*doira*) zarówno obręcz, jak i metalowe pierścienie są dużo masywniejsze. Zamocowane są również na tyle blisko siebie,

że mogą zderzać się ze sobą wzajemnie, przez co grzechoczący, metaliczny odgłos jest jeszcze mocniejszy.



Ilustracja 4: Uzbecka doira, fot: Wojciech Lubertowicz

3.4 Śrut

Innym przykładem modyfikacji bębna obręczowego jest wynaleziony przez Oliviera Messiaena *geophone*. Instrument został skonstruowany specjalnie na potrzeby utworu „*Des canyons aux etoiles...*” W środku tego posiadającego dwie membrany bębna znajdował się ołowiany śrut. Przy delikatnym przechylaniu znajdującej się w pozycji poziomej membrany, przetaczając się po niej, wywoływał on dźwięki mające przypominać dźwięk przesypującego się piasku. Podobne instrumenty funkcjonują obecnie pod nazwą *ocean drum* i rzeczywiście brzmienie może przypominać nieco dźwięk morskich fal (w przypadku delikatnego przetaczania śrutu po membranie), można jednak również spotkać muzyków grających na nim w pozycji pionowej, w sposób podobny do gry na *dafie* lub w pozycji *free hand*.³¹ Instrumenty tego typu zostały sklasyfikowane przez Curta Sachsa jako bębny grzechotkowe³²

4. Mechanizmy strojenia

W większości tradycyjnych bębnow membra przymocowana jest do obręczy na stałe. Może być do niej przyklejona, bądź przybita pinezkami (tak jak w tamburynie). Zamocowana w ten sposób membrana nie może już przestrajana w sposób mechaniczny³³, dlatego we współczesnych instrumentach często zaimplementowane są różne systemy pozwalające na przestrajanie instrumentu.

31 Patrz rozdział IV, pkt. 2.2.

32 C. Sachs, op. cit., str. 437.

33 W przypadku membran skórzanych, można oczywiście stosować metody opisane w tym rozdziale II, pkt. 1.

4.1 Śruby wewnątrz obręczy

Jeden z takich, szeroko obecnie stosowanych systemów, zakłada podzielenie obręczy na dwie części. Górna, znajdująca się bezpośrednio pod membraną, jest przytwierdzona do dolnej kilkoma, rozmieszczonymi w równych odległościach śrubami. Śruby te można wkręcać lub wykręcać, zmieniając odległość pomiędzy obręczami. Membrana przytwierdzona jest na stałe tylko do dolnej obręczy, przez co w przypadku zwiększania odległości pomiędzy częściami korpusu – napina się. Analogicznie, zmniejszając odległość pomiędzy obręczami, membrana staje się luźniejsza, przez co dźwięk obniża się. Wadą takiego systemu jest trudność zachowania jednakowej odległości pomiędzy obręczami na całym obwodzie bębna. Prowadzi to do nierównomiernego naprężenia membrany, skutkującego pogorszeniem się właściwości brzmieniowych i zacieraniu rozpoznawalnej wysokości dźwięku bębna. Z racji wykorzystania metalowych śrub i gwintów, podnosi to również masę instrumentu, co przekłada się na zmniejszenie wygody gry w przypadku gdy instrument trzymany jest w dłoni.

4.2 Śruby na zewnątrz obręczy

Innym wariantem tej metody, jest wariant stosowany w wielu współczesnych bębnach, takich jak choćby werbel, czy tom-tomy. Membrana posiada wbudowaną na swoich obrzeżach wąską, najczęściej metalową obręcz, o średnicy trochę większej niż obręcz bębna. Na nią zakładany jest metalowy kołnierz, który dociskany jest śrubami umocowanymi do korpusu instrumentu. W ten sposób strojone są np. polskie ludowe bębny obręczowe. Z racji na dużą ilość metalowych elementów, tego typu system zdecydowanie podnosi masę instrumentu i najczęściej stosowany jest w stosunkowo niedużych bębnach.

4.3 Naciąg sznurowy

W bębnach szamańskich w których membrana umieszczona jest na obręczy poprzez krzyżowe sznurowanie z tyłu instrumentu, zmiana wysokości dźwięku może odbywać się przez przeplecenie dodatkowego sznura i zacieśnianiu bądź luzowaniu więzów na oplocie. Membrana w tym przypadku nie jest przyklejona czy przybita do obręczy na stałe, dzięki czemu może się po niej przesuwać pozwalając na regulację siły naciągu.

4.4 System pneumatyczny

Najnowszym i chyba najciekawszym systemem strojenia, jest wymyślony przez firmę David Roman Drums system pneumatyczny. Polega on na zainstalowaniu pomiędzy obręczą a przytwierdzoną do niej membraną, elastycznego przewodu z wychodzącym do środka obręczy wentylem opony rowerowej. Dzięki temu za pomocą zwykłej pompki do roweru, można bardzo

szybko i w równomierny sposób napiąć membranę. Poluznianie membrany jest jeszcze łatwiejsze, wystarczy bowiem upuścić powietrze przyciskając zawór wentyla. Dzięki temu możliwe jest wielokrotne przestrajanie instrumentu w trakcie koncertu, a nawet w trakcie utworu. Rozwiązanie to jest już kopiowane przez wielu producentów i cieszy się uznaniem muzyków. Z bębnów firmy David Roman Drums korzysta m.in. Zohar Fresco³⁴

³⁴ Wybitny izraelski perkusista tureckiego pochodzenia, specjalizujący się w grze na bębnach obręczowych. Współpracuje m.in. z Leszkiem Możdżerem.

III. Tradycyjne techniki gry na wybranych bębnach obręczowych

Przez tradycyjną technikę gry rozumieć można sposób wydobywania dźwięku z instrumentu przynależnego do konkretnej kultury, będący efektem wypracowanej przez pokolenia i przekazywanej często ustnie tradycji. Nie jest to spójny system i nie istnieje coś takiego jak jedna tradycyjna technika gry. Każdy instrument należałoby rozpatrywać w tym aspekcie osobno i nawet wtedy okazałoby się, że dla tego samego bębna, może istnieć wiele stylów i wariantów techniki gry, w zależności np. od regionu³⁵. Sama tradycja również nie jest czymś niezmiennym i stale ewoluuje. Każdy aspekt obecnie uznawany za tradycyjny, czyli w domyśle „odwieczny” i „niezmienny”, musiał być kiedyś nowością, która z jakichś względów przetrwała próbę czasu i zdobyła szerszą popularność. Niewykluczone zatem, że współczesna, synkretyczna technika gry na bębnach obręczowych, opisywana w tej pracy, będzie postrzegana kiedyś właśnie jako ta tradycyjna.

W tej mnogości tradycji można zauważyć jednak pewne, powtarzające się cechy wspólne, jak choćby sposób trzymania bębna. Zasadniczo bębny obręczowe tradycyjnie trzymane są jedną dłonią (w przypadku osób praworęcznych, jest to dłoń lewa). W przypadku bębnów z pojedynczą membraną, w ikonografii, ale też i w istniejących obecnie tradycjach zaobserwować można dwa podstawowe warianty tego chwytu³⁶:

- **Dłoń od spodu** – bęben trzymany jest od spodu lewą dłonią, ułożona niemal pionowo membrana, skierowana jest na zewnątrz od muzyka. Kciuk znajduje się na obręczy po wewnętrznej stronie membrany. Reszta palców lewej dłoni może mieć swobodny kontakt z membraną. Chwyt ten bywa niekiedy nazywany „chwytym orientalnym”, w anglojęzycznej literaturze przedmiotu funkcjonuje natomiast również jako *upright style*.
- **Z kciukiem na membranie** – bęben trzymany jest lewą dłonią tak, że kciuk znajduje się po zewnętrznej stronie membrany, reszta palców dłoni obejmuje obręcz. Front membrany skierowany jest w stronę muzyka. W chwycie tym lewą dłonią nie da się wyprowadzać żadnych uderzeń w membranę, można natomiast dość sprawnie poruszać instrumentem, dlatego ten wariant stosowany bywa w przypadku bębnów z dodatkowymi brzękadłami (np. orkiestrowy tamburyn lub brazylijskie *pandeiro*). Chwyt ten bywa niekiedy nazywany „chwytym europejskim”.

35 Przykładem tego może być choćby południe Włoch, gdzie istnieje jednocześnie wiele tradycyjnych wariantów gry na *tamburello*, tradycyjnym włoskim bębnie obręczowym wykorzystywanym do grania tarantelli.

36 N. Scott Robinson, *Performing the Past, Present and Beyond: Glen Velez and Researching Frame Drum History*, Percussive Notes 51, nr. 4, 2013.

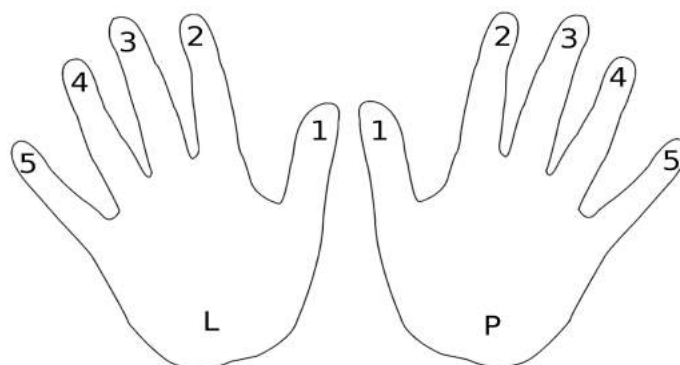


Ilustracja 5: Pozycja z dłońmi od spodu (upright style), fot. Wojciech Lubertowicz

Na bębnach obręczowych, ale również kielichowych, wywodzących się z kultury arabskiej, podstawowe dźwięki wydobywane z instrumentów mają wspólne, onomatopieczne nazwy. Są one obecnie szeroko stosowane wśród muzyków grających nową, synkretyczną techniką. Nazwa nie określa bowiem sposobu w jaki dany dźwięk ma zostać wydobyty, tylko jego charakter. Są to:

- Dum (*doum, tom*) – to najniższy dźwięk możliwy do wydobywania z danego bębna. Dum jest uderzeniem otwartym, tzn. membrana musi drgać swobodnie, czas kontaktu dłoni z nią musi być możliwie krótki, tak by wybrzmienie nie było w żaden sposób tłumione. Wykonywany jest prawą dłonią.
- Tek (*tak, ta*) – to wysoki, ostry dźwięk, uzyskany poprzez uderzenie prawą dłonią w krawędź membrany. Tek również jest dźwiękiem otwartym.
- Ka – to również dźwięk grany na krawędzi membrany. Jest on zbliżony do *tek*, tylko wydobywa się go lewą dłonią. Zazwyczaj nie jest akcentowany i jego brzmienie jest bardziej miękkie.
- Pa (*pe*) – dźwięk zamknięty, dłoń po uderzeniu w membranę zostaje na niej, tłumiąc jej drgania. Na bębnach obręczowych najczęściej nie jest to dźwięk akcentowany. W brzmieniu jest krótki, ale dość miękki.

Poniżej rysunek pokazujący schemat numeracji palców stosowany w pracy.



Ilustracja 6: Schemat numeracji palców

1. **Bendir/tar**

Sposób gry na *bendirze* i *tarze* jest podobny, może więc zostać opisany wspólnie.

Bęben trzymany jest lewą dłonią chwytem od spodu (patrz: ilustracja 5). Ciężar instrumentu spoczywa w większości na trzymającej go ręce, dlatego zwykle też instrumenty te nie są zbyt duże. Kciuk prawej dłoni dotyka boku obręczy, stabilizując instrument i przejmując część jego ciężaru. Lewa dłoń nie znajduje się dokładnie od spodu bębna. Jeżeli spojrzymy na membranę jak na tarczę zegara, to dłonie ułożone będą mniej więcej na godzinie 5:40. Bęben jest lekko pochylony do przodu. Uchwyt lewej dłoni powinien być możliwie lekki, tak by zminimalizować napięcie mięśni. Ciężar w zasadzie spoczywa na nasadzie palca wskazującego a kciuk od środka obręczy stabilizuje instrument. Podstawowe uderzenia wykonywane są prawą dłonią, jednak palce lewej dłoni również mogą uderzać w membranę.

- Dum – wykonywany jest czwartym palcem prawej ręki. Uderzenie wyprowadzane jest ruchem obrotowym przedramienia, opierający się na obręczy kciuk jest osią obrotu. Opuszka wyprostowanego, ale nie napiętego palca uderza pomiędzy środkiem a obręczą membrany (dokładne miejsce zależy od wielkości instrumentu i rodzaju membrany).
- Tek – wykonywany jest również czwartym palcem. Opuszka wyprostowanego palca uderza w krawędź membrany, tak aby uzyskać możliwie wysoko brzmiący, dość ostry ton. Uderzenie zasadniczo nie jest tłumione, ale jeżeli palec po zagraniu pozostanie na krawędzi, nie wpłynie to znacząco na brzmienie, gdyż w tym miejscu drgania membrany i tak nie są duże. Podobnie jak w przypadku dźwięku *dum*, palec nabiera energii dzięki

obrotowemu ruchowi przedramienia, z kciukiem będącym osią obrotu. Aby palec znalazł się na krawędzi instrumentu, konieczne jest zatem lekkie uniesienie łokcia.

- Ka – dźwięk wykonywany jest opuszką czwartego palca lewej ręki. Ponieważ w dłoni trzymany jest instrument i jej mobilność jest przez to ograniczona, ruch wymuszany jest z większym udziałem mięśni zginaczy palców (pozostałe palce oprócz kciuka i wskazującego, również wykonują ruch, ale tylko palec serdeczny trafia w krawędź membrany). Uderzenie przez to jest z natury słabsze niż analogicznie wykonywany *tek*. W przypadku potrzeby zaakcentowania tego dźwięku, można tymczasowo przenieść więcej ciężaru na kciuk prawej dłoni, odciążając chwilowo lewą rękę i pozwalając na dodanie energii ruchem obrotowym.
- Pa – dźwięk może być wydobywany zarówno prawą jak i lewą dłonią. W przypadku dłoni prawej uderzają opuszki lekko rozłożonych palców (2-5), kciuk cały czas opiera się o bok obręczy. Palce po uderzeniu zostają na membranie, tak aby wytłumić jej dalsze drgania. Opuszki nie muszą uderzyć dokładnie w tym samym momencie, przez co brzmienie nabierze miękkości i nieco „miotłkowego” charakteru. Pa wykonywane jest stosunkowo daleko od krawędzi membrany, istotne jednak jest by nie uderzać w sam środek bębna. W przypadku lewej dłoni, dźwięk wydobywany jest przez uderzenie palcami (2-5) możliwie daleko w głąb membrany, całą długością palców (pierwsze zgięcie znajduje się wtedy na krawędzi obręczy). Brzmienie będzie nieco różniło się od dźwięku wydobytego prawą dłonią, dlatego uderzenie to nie jest stosowane zbyt często.

2. Riq

Ten niewielki, niepozorny bęben obręczowy okazuje się być dość skomplikowanym instrumentem. Wyróżnia się na nim dwa sposoby trzymania:

Pozycja kabaretowa (otwarta) – instrument trzymany jest pionowo chwytem od spodu, cały ciężar spoczywa na lewej dłoni. Bęben trzymany jest tak, aby jedna z pięciu symetrycznie rozmieszczonych na obręczy grup blaszek, znajdowała się na jego szczycie. Prawa dłoń dotyka instrumentu tylko w momencie uderzenia w membranę bądź blaszki. Lewa dłoń nie wykonuje uderzeń w membranę, może natomiast grać na blaszkach. Wykonywane jest to opuszkami zgiętych palców (3-4). Dodatkowo kciuk spoczywając po wewnętrznej stronie obręczy dotyka blaszek kontrolując ich brzmienie. Lewa dłoń jest również odpowiedzialna za poruszanie instrumentem w celu dodatkowego pobudzenia brzękadeł.

- Dum – wykonywany jest wyprostowanym palcem wskazującym prawej dłoni, blisko środka membrany (ale nie w środek). Uderza całą powierzchnia palca. Po uderzeniu palec powinien natychmiast odbić się od membrany.
- Tek – dźwięk wykonywany jest uderzeniem opuszki czwartego palca w krawędź membrany, w podobny sposób jak to ma miejsce na *tarze*, czy *bendirze*.
- Ka – nie jest wydobywany w tej pozycji.
- Pa – dźwięk wykonuje się złączonymi opuszkami palców (2-5) prawej dłoni. Uderza się mniej więcej w środek membrany. Dźwięk ten jest w swoim charakterze nieco bardziej agresywny niż na innych bębnach obręczowych. Uderzenie jest tłumione, ale z uwagi na mocne napięcie i niewielkie rozmiary membrany, opuszki nie muszą na długo „przyklejać się” do niej, żeby zatrzymać jej drgania.

Chociaż w *riq* jest pięć podwójnych par mosiężnych talerzyków, do bezpośredniej gry wykorzystywana jest tylko para na spodzie instrumentu, kontrolowana przez nacisk kciuka lewej dłoni.

Lewa dłoń może również poruszać instrumentem wykonując obrotowy ruch nadgarstkiem, tak aby znajdująca się na szczycie bębna para blaszek była osią obrotu, przez co reszta kompletów talerzyków zaczyna uderzać o obręcz i siebie nawzajem, głośno rozbrzmiewając.



Ilustracja 7: Riq trzymany w pozycji kabaretowej, widok na kontrolujący blaszki kciuk, fot. Wojciech Lubertowicz

Pozycja miękka³⁷ (tłumiona) – instrument trzymany jest symetrycznie w obu dłoniach, tak aby membrana spoczywała na wyprostowanych palcach wskazujących. Instrument jest przez to nachylony do przodu, przez co blaszki leżąc pod wpływem swojego ciężaru na sobie, mają dużo mniejszą możliwość ruchu. Wciąż jednak są na tyle wrażliwe na drgania, że przy uderzaniu w membranę, dodadzą krótki, jasny przydźwięk.

- Dum – w tej pozycji może być wykonywane przez obie ręce, jednak zwyczajowo gra go dłoń prawa. Uderzenie wykonywane jest czwartym palcem (zasada podobna jak w *bendirze*). Aby dźwięk zabrzmiał prawidłowo, w momencie uderzenia, spoczywające na membranie palce wskazujące muszą zostać na moment odgięte, tak aby membrana mogła swobodnie drgać (instrument opiera się wtedy krawędzią na nasadzie tych palców). Z racji mocnego naprężenia membrany, wybrzmienie to jest dość krótkie, dlatego palce wskazujące szybko mogą powrócić do swojej pozycji spoczynkowej.
- Tek – w tej pozycji *tek* jest dźwiękiem tłumionym (z uwagi na spoczywające na membranie palce wskazujące), wykonywany jest opuszką czwartego palca prawej dłoni. W swoim charakterze przypominać może on nieco brzmienie *rimclicka*³⁸ na werblu i różni się zdecydowanie od *tek* zagranego w pozycji kabaretowej. Dźwięk jest krótki, suchy, z dodatkowym krótkim brzęknięciem blaszek.
- Ka – nie różni się w tej pozycji od *tek*.
- Pa – nie jest wykonywany w tej pozycji.

Na blaszkach w pozycji miękkiej nie są wykonywane osobne uderzenia, można natomiast gwałtownym ruchem odchylić *riq* i powrócić od razu do pozycji wyjściowej, wywołując dwa głośne i krótkie brzęknięcia. Oprócz podstawowych dźwięków, można również grać palcami 2-4 obu dłoni różnego rodzaju tremola i ozdobniki. Uderzenia wykonywane są wtedy siłą mięśni zginających palce.

37 W anglojęzycznej literaturze przedmiotu często określana jako *soft position*.

38 Rodzaj uderzenia w obręcz werbla z końcówką pałki przylegającą do membrany i z jednoczesnym tłumieniem membrany realizowanym przez trzymającą pałkę dłoń.



Ilustracja 8: Riq trzymany w pozycji miękkiej, fot. Wojciech Lubertowicz

3. Kanjira

Lewa dłoń trzyma instrument od spodu z kciukiem po wewnętrznej stronie obręczy. Reszta palców dotyka membrany przy krawędzi od zewnętrznej strony. Lewa dłoń nie wykonuje uderzeń w membranę, ale naciskając ją i odpuszczając zmienia jej naprężenie, pozwalając uzyskać charakterystyczny odgłos glissanda. Żeby było to możliwe, membrana musi być dość luźna i dopiero po dociśnięciu palcami lewej dłoni napręża się, pozwalając na wydobyć dźwięcznego tonu.

Prawą dłonią można wydobyć dźwięk otwarty, uderza wtedy wyprostowany palec wskazujący (podobnie jak w przypadku otwartej pozycji na *riq*). To właśnie ten otwarty dźwięk może być modulowany palcami lewej dłoni.

W ciekawy sposób realizowane są uderzenia tłumione – prawa dłoń podzielona zostaje na dwie grupy. Pierwszą z nich jest kciuk z palcem wskazującym, drugą – pozostałe palce prawej dłoni. Dzięki ruchowi obrotowemu nadgarstka, dłoń działa jak dwie osobne pałki, pozwalając na granie bardzo szybkich przebiegów rytmicznych (dłoń po uderzeniu pierwszej grupy palców, jest niemal od razu gotowa do uderzenia drugą grupą). Uderzenia wykonywane są opuszkami palców, które po kontakcie z membraną zostają na niej tłumiąc drgania³⁹.

4. Polski bębenek obręczowy

Na tym instrumencie tradycyjnie gra się jedną drewnianą pałką, owiniętą często na końcu materiałem lub skórą. Instrument trzymany jest od spodu w lewej dłoni. Nie wykonuje ona żadnych

³⁹ Jest to właśnie omówiona w V rozdziale technika *split hand*.

uderzeń, może natomiast poruszać bębnem, aktywując przytwierdzone do bębna blaszki. Niektóre wersje instrumentu posiadają przymocowany wewnątrz obręczy uchwyt. Stosunkowo krótka pałka trzymana jest w prawej dłoni. Wykonywane nią uderzenia są otwarte i basowe (można znaleźć analogie do dźwięku *dum*). Oprócz uderzania pałką, muzyk uderza również nasadą prawej dłoni w krawędź membrany, przez co pobudzeniu ulegają metalowe blaszki, dając jasny, metaliczny, brzęczący odgłos. Możliwe i często stosowane jest jednoczesne uderzenie pałką i nasadą dłoni.

IV. Synkretyczna technika gry

Przez synkretyczną technikę gry na bębnach obręczowych rozumieć można współczesną, oderwaną od kontekstu kulturowego i naleciałości historycznych z nim związanych, metodę uzyskiwania z instrumentu możliwie szerokiego wachlarza możliwości brzmieniowych i artykulacyjnych. Czerpie ona inspiracje i adaptuje techniki z różnych instrumentów perkusyjnych, przystosowując je do specyfiki bębnów obręczowych. Jej podstawowymi założeniami są ergonomia i możliwości brzmieniowe. Zjawisko to można traktować jako pewnego rodzaju efekt globalizacji. Powstanie internetu i mediów społecznościowych dodatkowo je przyspieszyło i ułatwiło jego rozprzestrzenianie. Zainteresowani ludzie w prosty i nie wymagający nakładów finansowych sposób mogą dotrzeć do nagrań i filmów, na których zobaczyć mogą różne sposoby użycia instrumentu, posłuchać w jakim kontekście muzycznym istnieją, jakie rytmy się na nich gra. Przy odrobinie zaangażowania mogą usłyszeć brzmienie praktycznie każdego instrumentu. Media społecznościowe znacząco ułatwiły powstanie międzynarodowej społeczności muzyków zainteresowanych grą na bębnach obręczowych⁴⁰. Społeczność ta aktywnie wymienia się swoimi doświadczeniami, wiedzą, czy pomysłami, pozwalając na nieustanny rozwój tej gałęzi sztuki perkusyjnej. Wynikiem wykształcenia się synkretycznej techniki była również zmiana roli bębnów obręczowych również w krajach w których instrumenty te są częścią żywej tradycji. Instrumenty te bowiem wcześniej nie były traktowane tam jako solowe, dopiero pod wpływem oderwanego od tradycji (a raczej opartego na wielu tradycjach) stylu gry, takimi się stały⁴¹.

1. Geneza

Za prekursora synkretycznej techniki gry, można uznać postać Glena Veleza. Ten urodzony w 1949 r. w Dallas amerykański perkusista meksykańskiego pochodzenia, zdobywca czterech nagród Grammy, zrewolucjonizował podejście do bębnów obręczowych. Jak pisze N. Scott Robinson: „Praca Glena Veleza nad unifikacją technik perkusyjnych we współczesnym muzycznym kontekście, charakteryzującym się złożonymi kompozycjami i wirtuozowskimi improwizacjami, zainicjowała światowy ruch w rozwoju postmodernistycznej meta-kultury skupionej wokół bębnów obręczowych”⁴²[tłum. własne]. Swoją przygodę z bębnami zaczynał od zestawu perkusyjnego, by

40 Przykładem może być jedna z wielu grup zrzeszających miłośników bębnów obręczowych, <https://www.facebook.com/groups/FrameDrumming>.

41 Jason Eugene Nicholson, *Selected works for solo frame drums by B. Michael Williams*, Uniwersytet Północnego Teksasu, 2009, str. 10.

42 N. Scott Robinson, *Performing the Past, Present and Beyond: Glen Velez and Researching Frame Drum History*,

następnie kontynuować naukę na klasycznych instrumentach perkusyjnych. W latach 70-tych rozpoczął naukę gry na południowoindyjskiej *kanjirze*, później na arabskim *riqq*, włoskim *tamburello*, irlandzkim *bodhranie* oraz innych bębnach obręczowych. Z początku nie zapowiadało to jeszcze startu światowej rewolucji. „Początkowo były od siebie odosobnione [te bębny – przyp. aut.]. Kiedy grałem na kanjirze nie myślałem jak grać rzeczy z kanjiry na riqq. Nawet nie przemknęła mi taka myśl, ponieważ na riqq grasz w określony sposób i na kanjirze również grasz w określony sposób”⁴³ [tłum. własne]. Dopiero dzięki wejściu w środowisko muzycznych improwizatorów, z Charlie Morrowem na czele, podejście Veleza do sposobu gry zmieniło się. „Założył [Charlie Morrow - przyp. aut.] małe wspólnoty improwizatorów. Była to dla mnie bardzo dobra sytuacja, ponieważ nikt tam nikogo nie osądzał. Nikt nie mówił: »Hej! Grasz w stylu południowoindyjskim na północnoafrykańskim tarze. To nie w porządku!«. Było tam po prostu dużo wolności. Miałem wszystkie te techniczne informacje jak grać na tych bębnach, a sytuacja pozwalała mi na korzystanie z tych informacji w dowolny sposób. Wszystko sprowadzało się do odkrywania.⁴⁴” [tłum. aut.] Zarówno działalność artystyczna jak i może przede wszystkim edukacyjna i organizatorska Veleza dała podwaliny do współczesnego podejścia do bębnów obręczowych. W roku 1989 John Cage skomponował specjalnie dla niego „*Composed Improvisation No. 3 for One-sided Drums With or Without Jangles*”. We współpracy z Velezem firma Cooperman zaczęła produkować sygnowaną serię bębnów obręczowych, dostosowaną do grania nowymi, synkretycznymi technikami. Velez odegrał również kluczową rolę w rozwoju międzynarodowych festiwalu i stowarzyszeń, takich jak choćby European Frame Drummers Meeting w Hiszpanii, Tamburi Mundi w Niemczech, Greek Frame Drums Meeting, Frame Drums Italia, czy National Percussion and Frame Drum Association na Tajwanie⁴⁵.

Percussive Notes Vol. 51, nr. 4, 2013, str. 30, „Glen Velez’s work in unifying frame drum techniques in contemporary musical contexts that feature complex compositions and virtuoso improvisation inspired a global movement in the development of a postmodern meta-frame drumming culture.”

43 Wywiad z Glenem Velezem, N. Scott Robinson, *Glen Velez: A World of Sound in His Hands*, Modern Drummer 24, nr. 4, 2000, str. 79, „At first, they were isolated. I was playing *kanjira*, and I didn't think about playing a *kanjira* thing on the *riqq*, I wouldn't have even thought of that. Because the *riqq* you play a certain way, and a *kanjira* you play a certain way.”

44 Ibidem, „He had set up little communities of improvisers . That was a very good situation for me , because there were no judgments going on . No one was saying , " Hey , you're playing South Indian style on a North African tar drum . That's not right ! " So there was a lot of freedom . I had all this technical information about the way to play these drums , and here was a situation where I could use that information any way I wanted. It was all about discovery.”

45 Idem, *Glen Velez*, „PAS Hall of Fame”, [online] <https://www.pas.org/about/hall-of-fame/glen-velez>, [dostęp 21.07.2022]

2. Sposoby trzymania instrumentu

2.1 Lap style

Jedną z najbardziej zauważalnych zmian w sposobie gry rozpropagowanym przez Glena Veleza jest sposób trzymania instrumentu. Bęben nie jest trzymany przez muzyka w jednej z dłoni, lecz znajduje się na jego udzie. Dłoń, która trzymała instrument od spodu w chwycie tradycyjnym, spoczywa teraz na nim, dzięki czemu nie jest obciążona i może pozostać rozluźniona. Rezultatem tego są większe możliwości artykulacyjne i swoboda ruchu, przekładająca się również na większe możliwości dynamiczne. Tego typu sposób trzymania instrumentu spotkać można było wcześniej w przypadku bębnów kielichowych takich jak *darbuka* czy *tombak*. Wśród bębnów obręczowych również zdarzały się sporadycznie instrumenty na których tak grano (irlandzki *bodhran* czy pochodzący z Mauritiusa bęben *ravanne*), jednak były to raczej odosobnione przypadki. Ekspansja nowego, synkretycznego stylu gry sprawiła, że *lap style* zaczął być używany na instrumentach na których nie był do tej pory tradycyjnie stosowany. Zmiana ta wpłynęła też na twórców instrumentów, którzy zaczęli produkować większe i cięższe instrumenty, na których trudno by było grać chwytem od spodu.

Łatwość gry i możliwości brzmieniowe sprawiają, że jest to obecnie dominujący styl gry⁴⁶

Podstawą tego stylu jest siedząca pozycja muzyka. Tułów jest wyprostowany, uda powinny być prostopadle do tułowia, nogi w delikatnym rozkroku. Instrument trzymany jest na lewym udzie⁴⁷, tak by membrana zwrócona była na zewnątrz. Lewa dłoń spoczywa na obręczy bębna na godzinie 12 (jeżeli potraktujemy membranę jak tarczę zegara). Bardzo istotne jest, aby w pozycji spoczynkowej lewa ręka była rozluźniona, stabilizując instrument tylko swoim ciężarem. Przedramię prawej ręki powinno tworzyć z ramieniem mniej więcej kąt prosty. Łokieć powinien być delikatnie tylko odwiedziony od korpusu. Membrana instrumentu powinna być równoległa do prawego przedramienia, tak aby ułożenie ręki było naturalne i luźne. Dzięki temu również tył instrumentu nie będzie skierowany bezpośrednio w klatkę piersiową muzyka, przez co powietrze znajdujące się pomiędzy obręczą i membraną będzie mogło swobodnie drgać, wydłużając wybrzmienie instrumentu. Co ciekawe, muzyk zasłaniając swoim ciałem tył bębna nie tylko wpłynie na skrócenie wybrzmienia, ale również obniży odczuwalną wysokość jego dźwięku⁴⁸. W pozycji spoczynkowej, obręcz bębna powinna mieć tylko dwa punkty styku z ciałem muzyka – od spodu z lewym udem i od góry z lewą dłonią i nadgarstkiem. Pozwoli to na swobodniejsze

46 Poza oczywiście wykonawstwem muzyki tradycyjnej *in crudo*.

47 Praca pisana jest z perspektywy osoby praworęcznej, natomiast wszystkie te techniki można również zamienić, wtedy odpowiednio strona lewa staje się prawą i odwrotnie.

48 Pomiędzy muzykiem, obręczą a membraną utworzy się wtedy coś w rodzaju poduszki powietrznej, spowalniającej drgania membrany, przez co wysokość dźwięku obniży się.

drżenie obręczy, co przełoży się na dłuższe i pełniejsze wybrzmienie. Przy dynamicznej grze, konieczne może być delikatne oparcie wewnętrznej krawędzi obręczy o klatkę piersiową w celu lepszego ustabilizowania instrumentu.



Ilustracja 9: Pozycja lap style, fot. Wojciech Lubertowicz

2.2 Free hand

W tej pozycji, instrument znajdujący się pomiędzy nogami siedzącego muzyka, trzymany jest łydkami (podobnie jak barokowa wiolonczela). Dzięki temu żadna z rąk nie musi trzymać ani stabilizować bębna, przez co obie ręce zyskują takie same możliwości artykulacyjne. Technika ta została spopularyzowana przez Johna Bergamo⁴⁹. W pozycji tej łatwiej też wykorzystywać do gry np. miotełki. Można również dodać dodatkowy instrument trzymany w *lap style*. Daje to szereg możliwości gry, jednak wiąże się też z pewnymi wadami. Obręcz trzymanego między nogami bębna jest dużo mocniej tłumiona niż przy innych sposobach trzymania instrumentu, co przekłada się na zmniejszenie rezonansu i skrócenie wybrzmienia instrumentu. Zasadniczo oprócz pozycji instrumentu, sposób wydobywania dźwięków nie różni się znacząco od *lap style'u*, dlatego też nie będzie osobno opisywany w niniejszej pracy.

49 John Bergamo (1940 – 2013) – amerykański perkusista i kompozytor, wieloletni koordynator wydziału perkusji w California Institute of the Arts. [online] https://en.wikipedia.org/wiki/John_Bergamo [dostęp 01.08.2022]

3. Podstawowe dźwięki

3.1 Dum

W *lap style* dźwięk ten można wydobyć na kilka sposobów:

- Uderzając kciukiem. Jest to stosunkowo najłatwiejszy sposób wydobywania tego dźwięku, bardzo rozpowszechniony wśród współczesnych muzyków. Uderzenie wykonywane jest zewnętrzną krawędzią kciuka prawej dłoni (łącznie z poduszką u jego nasady w przypadku gry na instrumencie o większej średnicy). Sam kciuk powinien być luźny, a uderzenie wynika z ruchu obrotowego przedramienia. Obrót ten nadaje kciukowi dużą prędkość. Istotne jest by ruch został zatrzymany w odpowiednim momencie na chwilę przed kontaktem z membraną, tak aby puszczone luźno kciuk uderzył ją siłą swojej bezwładności. Technika ta pozwala na bardzo szybkie przejście do kolejnego dźwięku np. *pa* lub *tek*, przez co jest użyteczna w grze solowej. Pewną jej wadą jest mniej pełne brzmienie, niż w przypadku uderzeniem opuszką. Ton podstawowy bębna nie jest tak wyraźny, w ataku dźwięku większy jest udział wyższych alikwotów, przez co jest on ostrzejszy.
- Uderzając membranę czubkiem lekko ugiętego palca wskazującego (opcjonalnie można też czubkiem środkowego) prawej dłoni. Najpełniejsze brzmienie osiągniemy uderzając mniej więcej w jednej czwartej długości promienia instrumentu, patrząc od strony krawędzi. Nadgarstek powinien być na tyle luźny, żeby palec po uderzeniu mógł swobodnie odbić się. Uderzenie wyprowadzane jest impulsywnym ruchem już z ramienia (w szybkim tempie czy małej dynamice ruch ten może być praktycznie niewidoczny, niemniej nie można o tym zapominać), nadgarstek musi przy tym pozostać luźny. Czubek palca zaczyna działać wtedy trochę jak końcówka bata, osiągając dużą prędkość przy jednocześnie małym wysiłku. Siła uderzenia skierowana jest prostopadle do płaszczyzny membrany. Dum wydobyty w ten sposób jest dźwiękiem pełnym. Wyraźnie słychać w nim dźwięk podstawowy instrumentu. Atak dźwięku jest precyzyjny, ale udział wyższych alikwotów nie jest dominujący w brzmieniu.
- Na dużych bębnach, dum można zagrać również złączonymi ze sobą i wyprostowanymi palcami prawej dłoni (2-5). Uderzenie takie pozwala zagrać *dum* dużo głośniejsz niż kciukiem czy palcem wskazującym. Dźwięk będzie też miał wyraźny, mocny atak. Taką techniką tradycyjnie grany jest *dum* na irańskim *dafie*.

3.2 Tek

To otwarte uderzenie wykonywane prawą dłonią w krawędź membrany. Dźwięk jest wysoki, jasny i dźwięczny, odezwać się powinny tylko wyższe alikwoty. Uderzenie wykonuje się czwartym

palcem, tak by jego opuszka uderzyła dokładnie w krawędź membrany na styku z obręczą. Bardzo ważna jest tu precyzja, gdyż w przypadku tego dźwięku, przesunięcie palca nawet kilka milimetrów bliżej środka membrany, bądź bliżej obręczy, spowoduje wyraźną zmianę charakteru dźwięku. W przypadku przesunięcia bliżej środka, zwiększy się udział niższych alikwotów, brzmienie będzie mniej ostre. W przypadku przesunięcia w kierunku obręczy na początkowo słyszalne będą coraz wyższe alikwoty, jednak by je wydobyć potrzebna będzie coraz większa energia uderzenia. Po przekroczeniu krytycznej wartości, powstały dźwięk będzie już rezultatem drgającej od uderzenia obręczy i wynikającym z tego rezonansem membrany. Dźwięk zupełnie zatraci jasny i dźwięczny charakter, stanie się przytłumiony i „drewniany”, jednak wybrzmienie wciąż może pozostać całkiem długie. Taka możliwość zmiany charakteru barwy dźwięku daje duże możliwości kolorystyczne w grze, jednak istotne jest, by wynikała ona z intencji muzyka, a nie z przypadkowego trafiania nie zawsze w to samo miejsce. Barwę dźwięku do pewnego stopnia kontrolować można pozostając palcem na krawędzi membrany po uderzeniu. Delikatnie skróci to długość wybrzmienia bębna oraz zmniejszy ilość wyższych alikwotów, jednak nie na tyle by uznać to uderzenie za tłumione.

3.3 **Ka**

Dźwięk wydobywa się opuszką czwartego palca lewej dłoni, uderzając w krawędź bębna. Jako, że lewa dłoń odpowiedzialna jest za stabilizowanie instrumentu swoim ciężarem, nasada dłoni nie może oderwać się od bębna. Ogranicza to nieco możliwości dynamiczne (które i tak są większe niż w przypadku chwytu tradycyjnego). Uderzenie powinno być wyprowadzone z nadgarstka a palec powinien być rozluźniony. *Ka* można również zagrać palcem wskazującym lewej dłoni (analogicznie do palca 4). Jeżeli dwa dźwięki *ka* następują po sobie, można wykonać je kolejno palcami 2 i 4⁵⁰.

3.4 **Pa**

W pozycji *lap style* ten dźwięk wykonywany jest całą prawą dłonią. Membranę uderzają opuszki wszystkich palców oraz nasada dłoni (dłoń ułożona jest w naturalnej pozycji, palce delikatnie ugięte). Palce luźno uderzają w membranę i „przyklejają się” do niej. Żeby uzyskać bardziej miękką, „miotłkową” efekt brzmieniowy, palce nie powinny spadać na membranę dokładnie w tym samym momencie, lecz w delikatnym rozproszeniu. Lewą dłonią również można wydobyć ten dźwięk uderzając palcami (2-4) tak aby krawędź membrany znalazła się pod pierwszym zgięciem. Ponieważ powierzchnia styku z membraną jest w tym przypadku dużo mniejsza, aby dźwięk zabrzmiał prawidłowo konieczne jest jednoczesne tłumienie membrany

⁵⁰ Patrz *split finger* w punkcie 4.

prawą dłonią, dlatego też *pa* grane lewą dłonią nie występuje raczej samodzielnie, ale w sekwencji z dźwiękiem granym dłonią prawą.

4. Split hand

Split hand, czyli w wolnym tłumaczeniu „podzielona dłoń”, to technika zaadoptowana z Indii z bębnów takich jak *kanjira*, *mrdanga* czy *tabla*. Pozwala ona na wykonywanie bardzo szybko po sobie serii dźwięków *pa*. W technice zapożyczony z *kanjiry* uderzenia wykonywane są prawą dłonią podzieloną na dwie grupy palców. Grupa pierwsza – palce 1 i 2, grupa druga – palce 3-5. Obie te grupy powinny uderzać w ten sam obszar na membranie, wykorzystując jednocześnie ruch obrotowy nadgarstka i ruch góra-dół (palce będą jakby kreślić w powietrzu ósemki). W czasie wykonywania uderzeń nasada dłoni spoczywa cały czas na membranie, tłumiąc ją. Wariantem tej techniki jest *split hand* zapożyczony z *tabli*. Różni się od poprzedniego dodatkowym uderzeniem *pa* wykonywanym lewą dłonią. Sekwencja czterech *pa* wygląda wtedy następująco: P(1-2) L (2-5) P(3-5) P(1-2).

Ideę podziału dłoni na dwie grupy zastosować można również w przypadku innych dźwięków. *Tek* może być wykonywany naprzemiennie opuszką 2 i 4 palca prawej ręki, tak jak *ka* palcami 2 i 4 ręki lewej. Ten wariant tej techniki bywa nazywany *split finger* i jest zapożyczony z tureckiej szkoły gry na *darbuca*.

5. Snapping

Snap to po angielsku pstrykać i na tym zasadniczo polega ta technika. Została ona zaadoptowana z takich bębnów jak *tombak*, czy kaukaski *dohol*. Pozwala ona na znaczne zwiększenie energii uderzenia w krawędź (*tek* i *ka*), bez zwiększania siły potrzebnej do zagrania tych dźwięków. Pstrykanie może być wykonane obiema dłońmi, jednak akurat w tym przypadku, to lewa dłoń jest uprzywilejowana (z uwagi na wygodne oparcie kciuka na obręczy bębna). Dzięki tej technice teoretycznie słabszą lewą ręką można wydobywać głośnie, akcentowane dźwięki krawędziowe. Pstryknięcie może być wykonywane różnymi palcami (zasadniczo wszystkimi poza kciukiem, który pełni rolę „wyzwalacza”). W przypadku palców 3 i 4 (gra piątym palcem też jest możliwa, niemniej rzadko stosowana) uderzenie w krawędź bębna następuje po ześlizgnięciu się opuszek tych palców z kciuka. Uderzenie palcem wskazującym różni się nieco i może odbywać się poprzez ześlizgnięcie z wierzchu palca trzeciego. Dzięki temu dłoń po zagraniu tym palcem niejako automatycznie otwiera się, zyskując gotowość do wydobywania kolejnej serii pstryknięć.

6. Miotelki

Bardzo ciekawe rezultaty brzmieniowe w grze na bębnach obręczowych daje wykorzystanie miotelek. W pozycji *free hand* miotelki mogą być trzymane w obu dłoniach i można nimi zarówno pocierać membranę jak i wykonywać uderzenia (technikami zapożyczonymi np. z werbla). Najczęściej jednak miotelka trzymana jest tylko w jednej dłoni (lewej). Dzięki temu prawa dłoń może wykonywać uderzenia typowe dla bębnów obręczowych, a wypełnienia grane lewą dłonią zyskują dodatkowy kolor.

W *lap style* ruchomość trzymanej w lewej dłoni miotelki jest ograniczona, dlatego raczej uderza ona membranę niż ją pociera. Wydobyty w ten sposób dźwięk jest bogaty w wysokie częstotliwości, dość krótki, „miotelkowy” w charakterze, bez wyraźnej odczuwalnej wysokości dźwięku (ton podstawowy bębna jest szybko tłumiony).

Ciekawe efekty kolorystyczne daje uderzanie palcami prawej dłoni w miotelkę przylegającą do membrany. Uzyskany w ten sposób dźwięk przypomina nieco brzmienie *bendiru*, jednak wybrzmienie jest dużo krótsze, bardziej agresywne.

Wymienione powyżej techniki nie wyczerpują oczywiście możliwych sposobów gry na bębnach obręczowych. Są jednak na tyle już ugruntowane we współczesnym wykonawstwie, że uważać je można za trzon całej kształtującej się, synkretycznej techniki gry. Inne możliwe sposoby gry omawiane będą już w kontekście utworów składających się na dzieło artystyczne, w rozdziale VI.

V. Opis instrumentów wykorzystanych do nagrania dzieła artystycznego

1. Bendir

membrana – pojedyncza, skóra naturalna
(najprawdopodobniej kozia)
średnica – 42cm
obręcz – drewniana (gięta, trójwarstwowa sklejka)
głębokość obręczy – 10cm
 dodatkowe elementy wzbogacające brzmienie –
dwie struny wykonane z nylonowej żyłki
system strojenia – brak



Ilustracja 10: Bendir, fot. Wojciech Lubertowicz

Bendir to instrument popularny w krajach Afryki Północnej, zwłaszcza w Maroku, Algierii i Tunezji. Od *taru* różni się przede wszystkim znajdującymi się na spodniej części membrany strunami. Kiedyś wykonywane one były z jelit, obecnie najczęściej z żyłki lub grubej nici. Niektóre marokańskie wersje posiadają jeszcze dodatkowo zainstalowane w obręczy metalowe blaszki. Instrument można spotkać w różnych rozmiarach, jednak zazwyczaj średnica wynosi około 40cm. Obręcz bywa dość głęboka, dlatego żeby można było wygodnie grać w sposób tradycyjny, trzymając instrument w jednej dłoni chwytem od spodu, posiada ona specjalny otwór lub wycięcie na kciuk.

Wykorzystany w nagraniu instrument wykonany został w Tunezji i jest to typowy, tradycyjny bęben. Obręcz wykonana jest z wygiętej drewnianej listwy, wykonanej z trójwarstwowej sklejki. Membrana jest zrobiona z cienko wyprawionej skóry, najprawdopodobniej koziej. Bęben ma dwie wykonane z nylonowej żyłki struny, rozciągnięte na spodniej stronie membrany. Z racji dość szerokiej obręczy, aby była możliwa na nim gra w pozycji *upright style*, w obręczy znajduje się specjalny otwór na kciuk. Został on wyłożony skórą, przez co trzymanie bębna jest dużo wygodniejsze. Głęboka obręcz pozwala również na bardzo wygodną grę w pozycji *lap style*.

2. Tar

membrana – pojedyncza, syntetyczna
średnica – ok. 41 cm
obręcz – drewniana (gięta, pojedyncza listwa)
głębokość obręczy – 10 cm
dodatkowe elementy wzbogacające brzmienie – brak
system strojenia – śruby wewnątrz obręczy



Ilustracja 11: Tar, fot. Wojciech Lubertowicz

Tar to średnich rozmiarów bęben popularny w krajach Bliskiego Wschodu i Afryki Północnej. Najczęściej nie posiada żadnych dodatkowych elementów wpływających na brzmienie. Obręcz najczęściej jest dość płytka i dostosowana do gry tradycyjną techniką z chwytem od spodu.

Ten konkretny instrument to współczesna wersja *taru*. Wykonany został przez amerykańską firmę Cooperman z myślą zarówno o grze tradycyjnej (w tym celu posiada w obręczy specjalny otwór na kciuk), jak i *lap style* (szeroka obręcz pozwala na stabilne trzymanie na udzie). Wykonana z tworzywa sztucznego membrana dość dobrze imituje naturalną skórę i nie jest podatna na czynniki atmosferyczne. Dodatkowo bęben posiada możliwość zmiany napięcia membrany systemem śrub wewnątrz obręczy. Instrument charakteryzuje się długim wybrzmieniem i pełnym, nasyconym alikwotami brzmieniem, nie często spotykanym w bębnach z syntetycznym naciąganiem.

3. Riq

membrana – pojedyncza, skóra naturalna (rybia)
średnica – 21 cm
obręcz – drewniana
głębokość obręczy – ok. 6 cm
dodatkowe elementy wzbogacające dźwięk – pięć podwójnych par mosiężnych blaszek (średnica – ok. 6 cm) zawieszonych w otworach w obręczy
system strojenia – śruby wewnątrz obręczy



Ilustracja 12: Riq, fot. Wojciech Lubertowicz

Riq to instrument bardzo popularny w krajach Afryki Północnej i Bliskiego Wschodu. Jest jednym z podstawowych instrumentów perkusyjnych w muzyce arabskiej. Ten niewielkich rozmiarów bęben ze względu na złożoną technikę gry jest równocześnie jednym z najbardziej wymagających instrumentów. Ten konkretny *riq* wykonany został w Polsce przez Jacka Żelazka. Pewną modyfikacją w stosunku do instrumentów tradycyjnych jest obręcz, wykonana z wielu sklejonych ze sobą drewnianych klocków. Zostały one następnie zeszlifowane tak, by uzyskać pożądaną, kolistą kształt obręczy. Mosiężne blaszki (łącznie 20) wykute są ręcznie. Instrument ma naturalną membranę wykonaną z rybiej skóry. Zaimplementowany został również system strojenia, dzięki czemu możliwa jest gra również w niesprzyjających warunkach atmosferycznych.

4. Kanjira

membrana – pojedyncza, skóra naturalna
(najprawdopodobniej kozia)

średnica – ok 15 cm

obręcz – drewniana (wykonana z jednego
wyżłobionego fragmentu pnia)

głębokość obręczy – ok. 8 cm

dotatkowe elementy wzbogacające dźwięk – brak

system strojenia – brak



*Ilustracja 13: Kanjira, fot.
Wojciech Lubertowicz*

Kanjira to jeden z najmniejszych bębnów obręczowych. Popularna jest w południowych Indiach w muzyce karnatackiej. Posiada jedną parę niedużych, metalowych blaszek (wykonanych czasem z monet). Do nagrania dzieła wykorzystana została mniej popularna *kanjira* pochodząca z Bengalu. Nie ma ona blaszek, a wykonana z jednego kawałka drewna obręcz jest nieco głębsza. Membrana wykonana jest ze skóry koziej (w wersjach południowoindyjskich zazwyczaj jest to skóra jaszczurki).

5. Daf

membrana – pojedyncza, naciąg syntetyczny
średnica – ok 54 cm
obręcz – drewniana (gięta pojedyncza listwa)
głębokość obręczy – ok. 5 cm
dodatkowe elementy wzbogacające dźwięk –
powieszono po wewnętrznej stronie obręczy
kilkunastokątne łańcuszki metalowych pierścieni
system strojenia – brak



Ilustracja 14: Daf (widok od tyłu), fot. Wojciech Lubertowicz

Ten konkretny instrument wykonany został w Iranie⁵¹. Współczesnym elementem jest wykonana z tworzywa sztucznego membrana. Ponieważ instrument nie posiada żadnego systemu strojenia, w przypadku membrany tej wielkości, wykonanej ze skóry naturalnej, byłby on bardzo wrażliwy na zmiany wilgotności. Dzięki syntetycznemu naciągowi instrument nadaje się do gry także w polskich warunkach klimatycznych.

6. Bębenek obręczowy

membrana – pojedyncza, skóra naturalna (najprawdopodobniej kozia)
średnica – ok 35 cm
obręcz – drewniana (gięta pojedyncza listwa)
głębokość obręczy – ok. 6 cm
dodatkowe elementy wzbogacające dźwięk – metalowe blaszki
system strojenia – śruby na zewnątrz obręczy



Ilustracja 15: Bębenek obręczowy, fot. Wojciech Lubertowicz

⁵¹ Ogólne omówienie instrumentu znajduje się w rozdziale II, punkt 3.3.

Tradycyjny polski bębenek obręczowy, typowy dla muzyki ludowej m.in. regionu radomskiego, wykorzystywany był do akompaniowania skrzypcom i basom⁵² grającym do tańca. Ten egzemplarz został wykonany przez pochodzącego z Kuźnicy pod Przysuchą, Piotra Sikorę. Jest to typowy instrument ludowy, w związku z czym niektóre rozwiązania mogą nieco zaskakiwać. Blaszki zostały na przykład wycięte z blachodachówki. Oryginalne, zakończone hakami śruby służące do regulacji napięcia membrany, musiały zostać wymienione z racji wyrobienia się gwintów, na elementy z nowoczesnych bębnow. Instrument posiada dość grubą membranę typową dla instrumentów na których gra się pałką, jest ona jednak na tyle dobrze wyprawiona, że możliwa jest również gra palcami, prezentowana także w dziele artystycznym.

7. Mazhar

membrana – pojedyncza, skóra naturalna (cielęca)

średnica – ok. 56 cm

obręcz – drewniana (gięta, pojedyncza listwa)

głębokość obręczy – 10 cm

dodatkowe elementy wzbogacające brzmienie – brak

system strojenia – pneumatyczny



Ilustracja 16: Mazhar; widok od tyłu, widoczny wentyl pneumatycznego systemu strojenia, fot. Wojciech Lubertowicz

Współczesny instrument wykonany przez berlińską manufakturę David Roman Drums. Z racji swoich rozmiarów oraz wagi, nie jest przeznaczony do gry tradycyjną techniką z chwytem od spodu. Świetnie natomiast nadaje się do gry w pozycji *lap style* i *free hand*. Nie posiada żadnych dodatkowych elementów wpływających na brzmienie. Proponowana przez producenta nazwa może być nieco myląca, gdyż jako *mazhar* znany jest również inny, występujący m.in. w Egipcie instrument, będący większą i cięższą, basową odmianą *riqa*. Spotkać się można również z nazwą *mizhar*, pod którą w Syrii znany jest duży, głęboki bęben obręczowy⁵³, więc wydaje się, że mogłaby to być właściwsza nazwa dla tego bębna. Jednak jako że ten konkretny instrument powstał

52 W tym przypadku chodzi o przypominający wiolonczelę, ludowy instrument smyczkowy.

53 Często posiada przymocowane nóżki i gra się na nim w pozycji poziomej.

w Berlinie i nie jest bezpośrednio związany z żadnym z tych krajów, w dalszej części pracy stosowana będzie nazwa zaproponowana przez producenta.

Instrument ten jest przykładem wpływu synkretycznej techniki gry na konstrukcję bębna. Producent nie musiał już brać pod uwagę, że muzyk grając będzie musiał jednocześnie trzymać w jednej dłoni cały ciężar bębna, przez co głęboka obręcz nie posiada już żadnych otworów czy wycięć pozwalających na chwyt od spodu. Obręcz jest dość gruba i masywna, dzięki czemu jej drgania nie ulegają łatwo wytłumieniu przy grze w pozycji *free hand*.

Bęben wykonany jest bardzo dokładnie, z dużą dbałością o detale. Wyprofilowanie obręczy pozwala na wygodną grę w pozycji *lap style*. Skórzana membrana jest dość cienka i charakteryzuje się długim wybrzmieniem, bogatym w alikwoty. Największym atutem tego bębna jest jego pneumatyczny system strojenia. To innowacyjne rozwiązanie daje bardzo szeroki wachlarz możliwości brzmieniowych, prezentowanych w dziele artystycznym.

8. Pozostałe instrumenty perkusyjne

Oprócz wymienionych wyżej instrumentów, w dziele artystycznym można również usłyszeć irlandzki bęben obręczowy *bodhran*, na którym w utworze „Shapol” gra Patrycja Betley. W tym samym utworze rozbrzmiewa również pochodzący z Iranu bęben kielichowy *tombak*, na którym gra Arad Emamgholi. W utworze „Persepolis” pojawia się arabski bęben kielichowy *darbuka* na której gra Adeb Chamoun.

VI. Opis utworów składających się na dzieło artystyczne

Dzieło artystyczne stanowi dwanaście opartych w dużej mierze na improwizacji miniatur na różne bębny obręczowe. W szeroki i różnorodny sposób prezentują one możliwości tych instrumentów, będące rezultatem zastosowania synkretycznej techniki gry oraz wynikające z nich wartości sonorystyczne. Powstanie tych miniatur było możliwe dzięki wieloletnim doświadczeniom, eksperymentom muzycznym i poszukiwaniom, jakim się oddawałem w swojej karierze artystycznej. Zdecydowałem się na improwizowany charakter utworów, ponieważ improwizacja była zawsze najbliższą mi formą wykonywania muzyki. Jest ona też nieodzownym elementem tradycji muzycznej Bliskiego Wschodu, ale również polskiej muzyki ludowej. To dzięki improwizowanym sesjom muzycznym wreszcie, u Glena Veleza zrodziła się myśl połączenia ze sobą różnych technik gry, dając początek synkretycznej technice gry.

Ze względu na aparat wykonawczy, utwory można podzielić na trzy kategorie:

1. Utwory solowe: „Depressed”, „Duosolo”, „Frame drumming”, „Oberracje”, „Wymiatany”.
2. Utwory na wiele instrumentów, nagrywane samodzielnie przez autora pracy metodą *overdubbingu*⁵⁴: „Drummelodies”, „Tarburyn”, „Wariacje mazurkowe”.
3. Utwory na wiele instrumentów, nagrywane na tzw. setkę⁵⁵ z udziałem zaproszonych artystów: „Afgano”, „Persepolis”, „Shapol”, „Szesnastkowy”

Nagrania na płycie są wykonane prawie wyłącznie na instrumentach perkusyjnych, jedynie w dwóch utworach („Afgano”, „Persepolis”) pojawiają się dodatkowo instrumenty melodyczne, a w jednym z nich („Persepolis”) również śpiew.

54 Metoda nagraniowa polegająca na dogrywaniu kolejnych warstw, do partii nagranych poprzednio.

55 Metoda nagraniowa polegająca na nagrywaniu wszystkich instrumentów jednocześnie, w tym samym pomieszczeniu.

1. *Drummelodies*

Wojciech Lubertowicz – *mazhar, tar, dzwoneczki*

Jak może wskazywać tytuł, będący zestawieniem dwóch słów: bębna i melodii, powstaniu tego utworu przyświecała myśl o ukazaniu melodycznego potencjału brzmieniowego bębnów obręczowych. Melodyczność ta manifestuje się w dwojaki sposób. Pierwszym z nich jest oparta na czterech dźwiękach, ościnowa melodia nagrana na bębnie *mazhar* produkcji David Roman Drums z pneumatycznym systemem strojenia. Melodia ta rozpoczyna utwór. Jej metrum jest nieregularne, cały ościnowy cykl melodyczny składa się z ośmiu taktów. Takt drugi jest na 5/4, ósmy na 7/4, pozostałe takty na 6/4. Na cały utwór składa się osiem powtórzeń cyklu. W drugim i szóstym powtórzeniu ostatni takt jest wydłużony. Nagranie musiało być dokonane warstwami, gdyż wykonanie melodii na jednym bębnie było niestety niemożliwe.

Drugim aspektem melodyczności jest mająca improwizowany charakter partia zagrana na bębnie *tar*. Osiągnięta jest ona nie przez zmianę napięcia membrany, lecz przez wydobywanie z niej różnych alikwotów. Jest to uzyskane poprzez delikatne tłumienie lewą dłonią membrany w jej punktach węzłowych, podczas gdy prawa dłoń wykonuje uderzenia (zasada jest podobna do grania flażoletów na instrumentach strunowych). Partia ta w miarę trwania utworu rozwija się w sposób wariacyjny, przez zagęszczenie faktury i wprowadzanie kolejnych technik, by w szóstym powtórzeniu ościnowej melodii, przerodzić się w wirtuozowskie solo z zastosowaniem technik takich jak *snapping* czy *split hand*. Po kulminacji, w ósmym powtórzeniu cyklu powraca pierwotna, prosta melodia, oparta na alikwotach. Zarówno partia *mazharu*, jak i *taru* została wykonana w pozycji *lap style*. Technika wydobywania alikwotów jest zapożyczona z bębnów kielichowych takich jak *darbuka*, czy *tombak*. Membrana tłumiona jest dolną krawędzią prawej dłoni, istnieje również wariant zakładający wykorzystanie do tego zewnętrznej części kciuka. Lewą dłoń w tym czasie gra dźwięk *ka*. Technika ta dość dobrze sprawdza się na bębnach z mocnym rezonansem i długim wybrzmieniem, przez co nawet po delikatnym przytłumieniu membrany, dźwięk nadal jest dźwięczny. Dzięki syntetycznemu naciągowi *tar* wykorzystany w tym utworze doskonale nadaje się do wykorzystania tej techniki.

Brzmienie utworu dopełnia nagrana osobno partia imitująca brzmienie miotełek, powstała przez pocieranie membrany *taru* opuszkami i paznokciami oraz partia chińskich dzwoneczków wykonana naprzemiennie dźwiękiem tłumionym i otwartym, grana konsekwentnie w metrum 2/4 i wprowadzająca dzięki temu element polimetrii.

2. *Frame drumming*

Wojciech Lubertowicz – *tar*

Jak wskazuje nieco przewrotny tytuł, jest to utwór eksplorujący możliwości sonorystyczne obręczy bębna. Do nagrania został wykorzystany *tar* (Cooperman drums). Jego szeroka, wykonana z jesionu obręcz, pozwala na wykorzystanie tego instrumentu w taki niekonwencjonalny sposób. Żaden dźwięk w nagraniu nie został wydobyty poprzez uderzenie bezpośrednio w membranę bębna. Drgania obręczy przenoszone są jednak na membranę, która wzmacnia i podtrzymuje jej rezonans, przez co mimo braku uderzeń bezpośrednio w membranę jej wybrzmienie jest wyraźnie słyszalne. Bęben trzymany jest w pozycji *lap style*. Utwór ma improwizacyjny charakter, początkowo dźwięki następują niezbyt gęsto po sobie, dając czas na wybrzmienie. Charakterystyczny, przypominający nieco dźwięk dzwonu, długo wybrzmiewający, basowy dźwięk, wydobywany jest poprzez uderzenie spodnią częścią pięści w tylną krawędź obręczy. Żeby nie wytłumiać rezonansu, bęben w momencie uderzenia może być lekko unoszony, tak by obręcz nie dotykała uda. Dźwięk ten jest w tym utworze traktowany jako odpowiednik *dum*. Uzyskanie szerokiego wachlarza brzmień i kolorów możliwe jest dzięki wykorzystaniu do uderzeń różnych części dłoni, różniących się od siebie twardością. Można znaleźć w tym analogię do wykorzystywania różnych rodzajów pałek do gry na kotłach. Im twardsza jest uderzająca część dłoni, tym ostrzejszego dźwięku można się spodziewać. Dźwięki w utworze wydobywane były zarówno opuszkami, kostkami pierwszego stawu, jak i paznokciami palców. Uderzenia paznokciami charakteryzują się najszybszym atakiem dźwięku i stosunkowo najmniejszym pobudzeniem drgań obręczy, a przez to i membrany. Uderzenia kostkami dają dźwięk mocny ze zdecydowanym atakiem, jest on również najbardziej „drewniany” w swoim charakterze. Gra opuszkami pozwala na szerokie spektrum uzyskiwanych barw, miękkich i ciepłych przy lekkim uderzaniu, ale też ostrzejszych i jaśniejszych w przypadku mocniejszych uderzeń. Przy silniejszych uderzeniach dodatkowo zdecydowanie zwiększa się w brzmieniu udział rezonansu membrany.

Rozwijająca się niespiesznie improwizacja stopniowo zagęszcza się, by po osiągnięciu punktu kulminacyjnego powrócić do pojedynczych, długo wybrzmiewających dźwięków.

3. *Wymiatany*

Wojciech Lubertowicz – *tar*

Mający etiudowy charakter utwór pokazuje możliwości brzmieniowe wynikające z niekonwencjonalnego wykorzystania miotelki. Utwór nagrany został na *tarze* w pozycji *lap style*. Miotelka trzymana była w lewej dłoni specjalnym chwytem opracowanym przez autora. Pozwala on na realizację ozdobników trudnych do uzyskania w inny sposób. Palec wskazujący może uderzać w membranę niezależnie od miotelki. Uderzenie można wykonać jednym ruchem, tak że najpierw na membranę spada miotelka, a zaraz po niej palec wskazujący. Po dodaniu pojedynczego uderzenia wykonanego prawą dłonią, uzyskujemy charakterystyczny triolowy ozdobnik. Efektem poszukiwań możliwości sonorystycznych jest też inna technika inspirowana nieco *kanjira*. Polega ona na dociskaniu miotelką membrany, przez co zmienia się jej napięcie i co za tym idzie – wysokość dźwięku. Uzyskany efekt jest nie tyle wyraźną zmianą wysokości dźwięku, co raczej delikatną lecz znaczącą modulacją jego wybrzmienia. Obie te techniki są dobrze słyszalne we fragmencie 1:53-2:20. Miotelka w tym utworze nie została wykorzystana do klasycznej gry poprzez pocieranie membrany. W takim charakterze natomiast wykorzystane zostały palce prawej dłoni (efekt słyszalny na początku 4 minuty nagrania).

Uderzenia prawą dłonią mogą być wykonywane zarówno bezpośrednio w membranę, jak też w przyłożoną do niej miotelkę. Pozwala to uzyskać szerokie możliwości sonorystyczne. Miotelka może podczas uderzenia prawą dłonią delikatnie tylko dotykać membrany, dając brzęczący przydźwięk, pozwalając jednocześnie na długie wybrzmienie instrumentu. Jeżeli nacisk na membranę zwiększy się, dźwięk stanie się wyraźnie krótszy, suchy i ostry w charakterze. W przypadku uderzania daleko od przytkniętej do membrany miotelki, przy odpowiednio silnym jej nacisku, miotelka zadziała bardziej jak tłumik, niż element wzbogacający brzmienie. Całość improwizacji utrzymana jest w jednym tempie w metrum 12/8.



Ilustracja 17: Specjalny chwyt miotelki, fot. Wojciech Lubertowicz

4. *Tarburyn*

Wojciech Lubertowicz – *tar z tamburyнем, bendir*

Tytuł utworu jest efektem zestawienia nazw dwóch bębnów, *taru* i tamburynu. Bęben na którym nagrany został ten utwór również jest efektem takiego zestawienia. Tamburyn został przymocowany klipssem do wnętrza obręczy *taru*. Na tytułowym „tarburynie” została wykonana improwizowana partia solowa przy akompaniamencie nagranego wcześniej i rozpoczynającego utwór *bendiru*. Ideą przyświecającą powstaniu utworu, było ukazanie innego podejścia do poszerzania możliwości sonorystycznych instrumentu, tym razem nie tylko poprzez technikę gry, lecz przez modyfikację konstrukcji samego bębna. Modyfikacja ta nie jest trwała, w łatwy sposób można z niej zrezygnować odpinając klips. Uzyskany dzięki niej efekt brzmieniowy różni się nieco od tego, który można by było uzyskać, grając po prostu na bębnie z zainstalowanymi oryginalnie blaszkami. Umieszczone blisko siebie membrany *taru* i tamburynu, drgając oddziałują na siebie poprzez wibrację powietrza między nimi, jak również poprzez drgania przenoszone przez obręcz. Brzmienie bębna jest więc wypadkową rezonansu obydwu membran, jak również przydźwięków dawanych przez blaszki tamburynu. Przy lekkiej grze nie wzbudzają się one bardzo, dając jedynie lekki kolor, korespondujący z brzęczącym z natury brzmieniem akompaniującego *bendiru*. Przy mocniejszej grze, ich jasna, metaliczna natura daje o sobie silniej znać (szczególnie przy mocnych, tłumionych uderzeniach). Partie obydwu instrumentów zostały wykonane w pozycji *lap style*. W improwizacji na *tarze* dużą rolę odegrała technika *snapping* oraz *split hand*. Utwór utrzymany jest w metrum 5/4.



Ilustracja 18: *Tar z przymocowanym od wewnątrz tamburyнем, fot. Wojciech Lubertowicz*

5. *Depressed*

Wojciech Lubertowicz – *mazhar*

Anglojęzyczny tytuł utworu przetłumaczyć można jako przygnębiony, depresyjny, nazwa jednak nawiązywać ma również do obniżającego się ciśnienia. Utwór ma na celu bowiem ukazanie możliwości sonorystycznych wynikających z wykorzystania pneumatycznego systemu strojenia bębna⁵⁶. Nagrany on został na posiadającym ten system bębnie *mazhar*. Utwór ma charakter swobodnej improwizacji utrzymanej *ad libitum*. Oprócz *split hand* i pstrykania (*snapping*), w utworze wykorzystano również kilka innych, interesujących technik gry. Rozpoczynający improwizację dźwięk, przywodzący na myśl odgłosy wydawane przez wieloryba, powstał przez pocieranie membrany lekko zwilżonym palcem, tak aby wpadła ona w wibrację. Tremolo które następuje bezpośrednio później, jest adaptacją wywodzącej się z Iranu jednej z technik gry na *tombaku. Riz*, bo tak właśnie się ta technika nazywa, grany jest wszystkimi palcami obu rąk, przy czym palce muszą być maksymalnie rozluźnione a uderzenia wyprowadzane są z nadgarstka. Dzięki temu tremolo to jest gęste, ale jednocześnie miękkie w brzmieniu.

Pneumatyczny system strojenia pozwala na płynne obniżanie wysokości dźwięku bębna. Dokonuje się ono w czasie trwania utworu kilkakrotnie (pierwszy raz w 01:29). W celu wypuszczenia powietrza lewa dłoń przyciska zawór w wentylu znajdującym się po wewnętrznej stronie obręczy. Druga dłoń może w tym czasie cały czas grać (02:04-02:17). Tremolo słyszalne w tym momencie jest wariantem techniki *split hand* i jest realizowane jedną ręką. Uderzenia wykonywane są naprzemiennie kciukiem i palcem serdecznym, dzięki obrotowemu ruchowi nadgarstka.

Utwór kończy się subbasowymi dźwiękami będącymi rezultatem uderzania spodem pięści w obręcz, przy całkowicie spuszczonego powietrza z bębna. Dźwięk uzyskany w ten sposób przypomina nieco swoim charakterem efekty uzyskiwane na lastrze (arkuszu blachy), stosowane czasem w imitowaniu odgłosów burzy, dopełniając depresyjny charakter utworu.

⁵⁶ Zob. rozdział II, pkt. 4.4.

6. *Wariacje mazurkowe*

Wojciech Lubertowicz – *bębenek obręczowy, kanjira, riq, bendir, daf*

Nagrany metodą *overdubbingu* utwór, w którym łączą się ze sobą w eklektyczny sposób różne sposoby traktowania bębnów obręczowych. Rytmika mazurkowa, typowa dla muzyki tradycyjnej mazowieckich nizin, splata się z kurdyjskim *dafem* i tunezyjskim *bendirem*. Dochodzi do tego bengalska *kanjira* pełniąca w tym zestawie niejako funkcję melodycznego solisty oraz arabski *riq*. Podstawą i punktem wyjścia kompozycji jest trójdzielny rytm oberka grany na polskim bębnie obręczowym. Jest on wykonywany w sposób tradycyjny, uderzenia realizowane są drewnianą, owiniętą materiałem pałką oraz nasadą dłoni (celem wzbudzenia blaszek). Do bębna obręczowego dochodzi partia grana przez *daf*, imitująca rytmikę granego zazwyczaj przez basy bądź drugie skrzypce akompaniamentu, nazywanego sekundem, z charakterystycznym akcentowaniem na 2 i 3. Do powstałego w ten sposób akompaniamentu dochodzi traktowana melodycznie partia *kanjiry*, inspirowana tradycyjną mazurkową melodią, wykonywaną normalnie przez skrzypce, bądź śpiewaną. W pewnym momencie rubatowana, mazurkowa rytmika zostaje przełamana. Pierwszoplanową rolę zaczynają pełnić orientalny *bendir* i *riq*, grające cały czas w tym samym tempie i metrum, jednak już bez charakterystycznego rubato, przez co charakter rytmu ulega drastycznej zmianie. W partii utrzymanego w pozycji kabaretowej *riqa* zwraca uwagę solistyczny sposób wykorzystania blaszek na tle akompaniamentu *bendiru* i *kanjiry*. Wkrótce powraca rytmika mazurka, przez co obie pulsacje współlistnieją, tworząc nowy, mieniący się różnymi barwami, synkretyczny rytm. Role przypisane początkowo instrumentom zaczynają się zacierać, *riq* przejmuje w pewnym momencie oberkowe rubatowanie, *daf* z *bendirem* przejmują prowadzenie narracji. W pewnym momencie rytm zostaje gwałtownie zatrzymany i *kanjira* zostaje sama ze swoją melodią. Po chwili pozostałe instrumenty włączają się na powrót, by w kulminacyjnym momencie zakończyć utwór charakterystyczną dla oberka i mazurka przygrywką. Całość kompozycji jest próbą reinterpretacji i spojrzenia na nowo na zagadnienie polskiej muzyki tradycyjnej, a dokładniej na będące jej integralną częścią zagadnienie pulsacji tańców takich jak mazurek i oberek⁵⁷. Nowe wartości sonorystyczne uzyskane w tym utworze są efektem nie tylko wykorzystania nowych technik gry, ale też (a może przede wszystkim) zestawienia ze sobą brzmień instrumentów pochodzących z różnych kultur i różnego podejścia do pulsu.

⁵⁷ W odniesieniu do tradycyjnych, niestylizowanych tańców ludowych, nazwy te można czasem stosować wymiennie. Patrz: <http://archiwum-gana.pl/project/mazurek-czy-oberek/>.

7. *Oberracje*

Wojciech Lubertowicz – *bębenek obręczowy*

Żartobliwy nieco tytuł będący zestawieniem słów aberracja i oberek sugeruje, że rytm tego tańca będzie podlegał różnego rodzaju odchyleniom. I tak rzeczywiście się dzieje. Improwizowana kompozycja formalnie podobna jest do „Wariacji mazurkowych”, ze zmianami charakteru pulsacji, przy jednoczesnym zachowaniu tempa i metrum, jednak nagrana jest tylko na jednym solowym instrumencie. Jest to polski bębenek obręczowy, tradycyjnie akompaniujący podczas gry do tańca. Nietradycyjna jest jednak technika gry, jaka została wykorzystana do nagrania tego utworu. Bębenek nie był trzymany w jednej dłoni i uderzany pałką trzymaną w drugiej, lecz został użyty w pozycji *lap style* z wykorzystaniem synkretycznych technik inspirowanych bębnami orientalnymi. Pewne elementy tradycyjnego stylu gry zostały jednak wykorzystane w przetworzony nieco sposób. Blaszkki wzbudzone były uderzeniami nasadą dłoni w krawędź membrany, podobnie jak w pierwotnym stylu, jednak do wydobywania basowego dźwięku membrany zamiast pałki użyty został kciuk. Co prawda pozycja *lap style* uniemożliwia poruszanie bębnem w celu niezależnego od uderzania w membranę wykorzystania blaszek, daje natomiast możliwość wykorzystania wszystkich współcześnie stosowanych technik typu *split hand* czy *snapping*. Warto zauważyć, że pomimo wykorzystania tych samych współczesnych technik z bębnów typu *tar* czy *bendir*, brzmienie instrumentu jest inne. Wynika to z innego wyprawienia skóry na membranę. Jest ona nieco grubsza niż w przypadku bębnów orientalnych, będąc tym samym lepiej przystosowaną do gry pałką. Brzmienie przez to jest ciemniejsze, mniej nasycone alikwotami, z krótszym wybrzmieniem. Różnica między basowym *dum* i krawędziowym *tek* nie jest tak duża jak na bębnach z cieńszą membraną, jednak dźwięki te nadal mogą być z powodzeniem wydobywane z tego instrumentu. Brzmienie uzyskane w ten sposób przypominać może nieco swoim charakterem dźwięk *bodhranu*, czyli irlandzkiego bębna obręczowego, jednak cały czas współbrzmiające blaszki dają dodatkowy kolor. Blaszkki ze względu na materiał z którego są wykonane (są wycięte z blachodachówki) nie są tak dźwięczne jak w *riku*, ich brzmienie jest bardziej suche i chrzęszczące, przydające brzmieniu instrumentu surowy wydźwięk. „Oberracje” pokazują jak zastosowanie innej techniki gry może wpłynąć na brzmienie instrumentu, pozwalając wydobyć z niego dźwięki niemożliwe do uzyskania przy tradycyjnym sposobie gry.

8. *Afgano*

Mateusz Szemraj – *rubab (rabab)*

Wojciech Lubertowicz – *mazhar*

Utwór nagrany w duecie z grającym na *rubabie* Mateuszem Szemrajem. *Rubab* to pochodzący z Afganistanu instrument strunowy z rodziny lutni. Jego korpus wydrążony jest z jednego kawałka drewna a zamiast płyty wierzchniej posiada naklejoną skórzaną membranę na której opiera się mostek. *Rubab* oprócz strun melodycznych posiada również szereg strun rezonansowych, wzbogacających brzmienie instrumentu i dających efekt podobny do pogłosu. Partia bębna została zagrana na bębnie *mazhar*. Pneumatyczny system strojenia został wykorzystany tu do nastrojenia bębna na dźwięk podstawowy skali, w której wykonywana była improwizacja. Bęben zyskał przez to nową rolę, nie tylko był odpowiedzialny za rytm, ale też działał w charakterze burdonu, stając się niejako centrum tonalnym. Tego typu wykorzystanie instrumentu jest niespotykane w tradycyjnej grze, w której bębny obręczowe uznawane są raczej za instrumenty o nieokreślonej wysokości dźwięku.

„Afgano” jest w całości efektem improwizacji, ustalona wcześniej była tylko skala w jakiej poruszać się będzie *rubab*. Po niespiesznym wstępie granym właśnie przez ten instrument na tle delikatnego tremola bębna, pojawia się temat melodyczny i rytmiczny, który po kilkukrotnym, wariacyjnym powtórzeniu, przekształca się we wspólne solo. Po osiągnięciu kulminacji temat powraca, szybko wyciszając się.

Na trzymanym w pozycji *lap style* bębnie stosowane były techniki takie jak *snapping* oraz *split hand*.

9. *Szesnastkowy*

Arad Emamgholi – *daf*

Wojciech Lubertowicz – *bendir*

Szesnastkowy to improwizowany utwór o etiudowym charakterze na *daf* i *bendir*. Jest rezultatem spotkania z pochodzącym z Iranu wybitnym dafistą – Aradem Emamgholim. Wykorzystuje on w wirtuozowski sposób możliwości brzmieniowe swojego instrumentu. Choć korzysta on również w swojej grze z synkretycznych technik, to *daf* trzyma w sposób tradycyjny, chwytem od spodu. W przypadku tego bębna bowiem trzymanie go w pozycji *lap style* nie tylko nie poszerzy jego możliwości brzmieniowych, ale wręcz mocno je ograniczy ponieważ niemożliwe

będzie potrząsanie i nachylenie instrumentu w celu aktywacji metalowych pierścieni. Ciekawy również jest sposób gry gęstszych wartości rytmicznych pojawiających się w miarę trwania utworu. Na *dafie* wykonywane one są naprzemiennie obiema dłońmi, tzw. jedynkami. W grającym z zastosowaniem współczesnych technik *bendirze*, tego typu zagęszczenia realizowane są przez wykorzystanie techniki *split hand* i *split finger*. Utwór rozpoczynają grane *pianissimo* szesnastkowe przebiegi, będące pretekstem do nadanego tytułu. Szesnastki grane są synchronicznie przez oba bębny, jednak ze zróżnicowaniem akcentów i rodzajów wydobywanych dźwięków. W miarę wzrostu dynamiki tempo osadza się, pozwalając na dodatkowe zagęszczanie faktury i dialogujące ze sobą popisy solistów. Utwór zrywa się po kulminacji doprowadzonej przez *crescendo* na tremolo granym na *dafie*.

10. *Duosolo*

Wojciech Lubertowicz – *mazhar, bendir*

Utwór to swobodna improwizacja utrzymana w tempie *ad libitum*. Jak może wskazywać nazwa, została ona nagrana na dwóch bębnach jednocześnie. *Bendir* trzymany był w pozycji *lap style*, natomiast *mazhar* w pozycji *free hand*. Takie połączenie, dzięki wykorzystaniu tych dwóch pozycji trzymania instrumentu, jest możliwe i całkiem wygodne, wiążą się jednak z nim pewne ograniczenia. Ponieważ lewa dłoń musi swoim ciężarem utrzymywać równowagę bębna trzymanego na kolanie, na obydwu bębnach grać może jedynie dłoń prawa. Tylko ona również może wydobywać dźwięk *dum*. Chociaż może wydawać się to dużym ograniczeniem, to rezultaty brzmieniowe zdają się tego nie potwierdzać. Instrumenty dialogują, ale też współdziałają ze sobą. Ponieważ gra na nich jedna osoba, możliwa jest ich pełna synchronizacja trudna do osiągnięcia w przypadku zespołowej improwizacji. Rola instrumentów jest równoważna, mimo że to trzymany w pozycji *lap style bendir* teoretycznie mógłby być uprzywilejowany. Rozbrzmiewa na nim więcej szybkich ozdobników, jest bardziej „mobilny”, jednak basowe, mięsiste brzmienie *mazharu* równoważy tę dysproporcję. W utworze słyszalne jest wykorzystanie różnorodnych synkretycznych technik gry, takich jak *split hand* czy *snapping*, a także różnego rodzaju pocierania membrany. Uwagę zwraca również efekt zmiany barwy dźwięku w zależności od minimalnych różnic w miejscu uderzenia w krawędź membrany. Słyszalne jest to zwłaszcza między 2:50 – 3:05. Obie ręce wykonują uderzenia synchronicznie, przez co brzmienie efektu jest jeszcze ciekawsze i wyraźniejsze. Utwór kończy pojedynczy *dum* zagrany na *mazharze*.



*Ilustracja 19: Połączenie pozycji free hand i lap style,
fot. Wojciech Lubertowicz*

11. *Shapol*

Patrycja Betley – *bodhran*

Arad Emamgholi – *tombak* (wersja kurdyjska)

Wojciech Lubertowicz – *mazhar*

Shapol w języku kurdyjskim oznacza falę. Utwór jest taką właśnie falującą improwizowaną impresją. W utworze spotykają się i łączą różne tradycje. Irlandzki *bodhran* spotyka się z kurdyjskim *tombakiem* i inspirowanym bliskowschodnimi bębnami, ale współczesnym już w konstrukcji *mazharem*. Tradycje te współistnieją, wpływają na siebie i są dla siebie źródłem inspiracji. Utwór rozpoczyna się niespiesznymi dźwiękami *tombaku*. Kurdyjska wersja tego kielichowego bębna różni się od perskiej materiałem z którego wykonany jest korpus instrumentu. W przypadku *tombaku* perskiego, wykonany jest on z jednego, wydrążonego kawałka drewna. Kurdyjski *tombak* wykonany jest natomiast z metalowej blachy. Wkrótce do *tombaku* dołącza się *bodhran*. Jest to popularny w Irlandii bęben obęczowy na którym gra się przy pomocy krótkiej drewnianej pałki (tzw. *tipper*). Mimo wizualnego podobieństwa do orientalnych bębnów obęczowych, dźwięk *bodhranu* różni się od nich zdecydowanie. Jest krótki, suchy, ale przy tym

dość ciepły i okrągły. Patrycja grając na *bodhranie* trzymaną w prawej dłoni pałką, moduluje jednocześnie wysokość dźwięku lewą dłonią. Modulacja ta jest uzyskiwana przez przykładanie lewej dłoni w różnych miejscach membrany po jej wewnętrznej stronie, inaczej niż ma to miejsce w technikach zapożyczonych z *kanjiry*, *darbuki* czy *tombaku*. *Bodhran* trzymany jest na udzie w pozycji siedzącej, trochę jak w pozycji *lap style*, jednak membrana skierowana jest prostopadle do tułowia. Do *tombaku* i *bodhranu* dołącza wreszcie *mazhar* grający początkowo różne efekty sonorystyczne będące rezultatem pocierania membrany. Stopniowo improwizacja intensyfikuje się poprzez zagęszczenie faktury i wzrastające powoli tempo. Po osiągnięciu kulminacji materia dźwiękowa rozrzedza się na moment, po to by tym razem *mazhar* zainicjował kolejną falę motywem rytmicznym, który będzie się przewijał już do końca improwizacji. Po doprowadzeniu do drugiej kulminacji, rytm „rozsypuje się” a *mazhar* w charakterze *cody* powtarza czterokrotnie motyw rytmiczny rozpoczynający drugą falę.

12. *Persepolis*

Arad Emamgholi – *daf*

Adeb Chamoun – *darbuka*

Wojciech Lubertowicz – *bendir*

Dariush Rasouli – *ney*

Mahsa Mohammadi – *śpiew*

Utwór w którym improwizowane solowe popisy muzyków następują po sobie przy prostym, ostinatowym akompaniamencie pozostałych instrumentów. Po ósmiotaktowym wstępie zagrany na wszystkich bębnach unisono, pierwsze solo gra *bendir*. Jest ono krótkie i popisowe, zagrane zostało w pozycji *lap style*, z dużą ilością różnego rodzaju ozdobników zagranych z wykorzystaniem techniki *split finger*, *split hand* i *snappingu*. *Bendir* ze względu na wysoką wilgotność powietrza w dniu nagrania oraz brak systemu strojenia, brzmi dość nisko jak na ten instrument. Nie przeszkadza to jednak w żaden sposób w grze. Bezpośrednio po solówce *bedniru* następuje solo grane przez pochodzącego z Syrii wirtuoza *darbuki*, Adeba Chamouna. Usłyszeć można tu oryginalne wykorzystanie techniki *split finger* zaadoptowanej do bębnów obręczowych właśnie z *darbuki*. Po solu Adeba, przestrzeń improwizacyjną przejmuje *daf*. W krótkiej, zagranej tradycyjną techniką przez Arada Emamgholiego solówce, uwagę zwraca doskonała, precyzyjna artykulacja dźwięku, bardzo trudna do uzyskania na tym instrumencie. Po improwizacji *dafu* bębny wyciszają się zostawiając przestrzeń dla perskiego fletu *ney*. Gra na nim Irańczyk, Dariush Rasouli.

Perski *ney* jest jednym z najtrudniejszych fletów świata. Wynika to z bardzo specyficznej techniki gry, wymagającej wetknięcia metalowego kołnierza, znajdującego się na szczycie wykonanego z trzciny fletu, między górne jedyńki. Do *neya* dołącza się pochodząca z Azerbejdżanu Mahsa Mohammadi z krótkim solem wokalnym. Uwagę zwracać może nietypowa dla europejskiego ucha, korzystająca z mikrotonów skala w jakiej porusza się wokalistka wraz z *neyem*. Po śpiewie *ney* ponownie przejmuje stery i doprowadza do kulminacji, po której w charakterze klamry powraca rytm grany we wstępie na bębnach unisono.

Podsumowanie

Punktem wyjścia do powstania tego dzieła artystycznego była moja fascynacja możliwościami brzmieniowymi bębnów obręczowych, a także mnogością różnorodnych technik gry na nich. Równie fascynujący był dla mnie sam proces kształtowania się nowego podejścia do tych instrumentów, które są obecne przecież w kulturze ludzkiej od tysiącleci. Można by przypuszczać, że wszystko co można było osiągnąć na tych bębnach, musiało już zostać dawno osiągnięte. Okazuje się jednak, że wciąż pozostają w tej materii pewne nieodkryte obszary, dźwięki nie wydobywane z tych instrumentów wcześniej. Opisywana tutaj synkretyczna technika gry nie powinna być traktowana jako stojąca w opozycji do technik tradycyjnych. Jest raczej ich twórczym, pozbawionym sztywnych ram kulturowych naleciałości rozwinięciem, pozwalającym na uzyskanie z bębnów obręczowych nowych wartości sonorystycznych. Przedstawione dzieło jest moim autorskim wkładem i interpretacją tego zjawiska. Nowe wartości sonorystyczne wynikające z wykorzystania synkretycznej techniki gry są prezentowane w dziele w różnorodny sposób. Duży nacisk położony jest na ukazanie solistycznego potencjału tkwiącego w tych instrumentach, ale dzieło pokazuje również możliwość wielobarwnego akompaniowania innym instrumentom (w tym również innym bębnom obręczowym).

W części opisowej dzieła w rozdziale I opisana jest pokrótce historia bębnów obręczowych poczynając od neolitu aż do czasów współczesnych. Podana została również ich definicja. W rozdziale II omówiona jest budowa tych instrumentów, materiały z których są wykonane oraz wynikający z tego wpływ na właściwości brzmieniowe. W rozdziale III opisane zostały podstawowe zasady tradycyjnej techniki gry na wybranych bębnach obręczowych wykorzystanych w nagrany dziele artystycznym. Wybór został zawężony do pięciu instrumentów, przy czym *tar* i *bendir* zostały opisane wspólnie. Wybór wynikał z chęci ukazania różnic w podejściu do gry na tych instrumentach, ale także z dużego znaczenia tych technik w kształtowaniu nowej, synkretycznej techniki gry. W poświęconym właśnie tej technice rozdziale IV, przedstawiona została jej geneza oraz sylwetka jej prekursora – Glena Veleza. Omówione zostały również sposoby trzymania instrumentu, a także różne sposoby wydobycia podstawowych dźwięków i wynikające z nich efekty brzmieniowe. Z rozdziału można dowiedzieć się również, z jakich instrumentów zapożyczone zostały poszczególne techniki gry. W rozdziale V przedstawione zostały bębny obręczowe wykorzystane do nagrania dzieła artystycznego. Krótki opis pozwala zorientować się z jakiego typu instrumentem mamy do czynienia. Przedstawione zostały parametry konstrukcyjne, takie jak wymiary i materiały z których wykonano instrument, a także ewentualne różnice pomiędzy nim a jego tradycyjnym pierwowzorem. W ostatnim, VI rozdziale, opisane zostały

utwory składające się na dzieło artystyczne, ze szczególnym uwzględnieniem nowych wartości sonorystycznych uzyskanych w nich przy wykorzystaniu synkretycznych technik gry.

BIBLIOGRAFIA

Belloni Alessandra, *Tamburello e Tarantella Southern Italian Tambourine and Frame Drum Style*, „Percussive Notes, Vol. 45”, nr 1, luty 2007, str. 32-36.

Fagiola Peter, *A Discussion of Frame Drums*, „Percussive Notes Vol. 35”, nr 6, grudzień 1997, str. 30-33.

Griffith Mark, *Glen Velez The Modern Art of Ancient Tradition*, „Percussive Notes, Vol. 44”, nr 1, luty 2006, str. 8-10.

Molina Mauricio, *Frame Drums in the Medieval Iberian Peninsula*, Uniwersytet Miejski Nowego Jorku, 2006.

Nicholson Jason Eugene, *Selected works for solo frame drums by B. Michael Williams*, Uniwersytet Północnego Teksasu, 2009.

O'Mahoney Terry, *The Irish Bodhrán*, „Percussive Notes Vol. 37” nr 2, kwiecień 1999, str. 34-40.

Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, Wydawnictwo Pallotinum, Poznań – Warszawa, 1990, przeł. Ks. Stanisław Łach.

Quasten Johannes, *Music and Worship in Pagan and Christian Antiquity*, National Association of Pastoral Musicians, Waszyngton, 1983.

Rachuta Robert, *Muzyka w Biblii*, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 2011.

Redmond Layne, *When the Drummers Were Women*, Echo Point Books & Media, 1997.

– *Percussion Instruments of Ancient Greece*, „Percussive Notes Vol. 42”, nr 5, 2004, str. 68-70.

– *A Short History of the Frame Drum*, „Percussive Notes , Vol. 34”, nr 5, 1996. str. 69-72.

– *Frame Drums and History: From the Mediterranean to Motown – where frame drums have taken me*, „Percussive Notes, Vol. 50”, nr 1, 2012, str. 6-15.

Robinson N. Scott, *Lap Style Frame Drum: Technique in Context*, „Percussive Notes, Vol. 53”, nr 4, wrzesień 2015, str. 80-82.

– *Glen Velez. A World of Sound In His Hands*, „Modern Drummer 24” nr 4, kwiecień 2000, str.72-86.

– *Performing the Past, Present and Beyond: Glen Velez and Researching Frame Drum*

History, „Percussive Notes Vol. 51”, nr. 4, lipiec 2013, str. 30-34.

Sachs Curt, *Historia instrumentów muzycznych*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1989.

Velez Glen, *The Birth of the Tambourine: An Inside View*, „Percussive Notes, Vol. 56”, nr 4, wrzesień 2018, str. 72.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

John Bergamo, hasło biograficzne, Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/John_Bergamo, [dostęp: 01.08.2022]

Kuckhermann David, *Frame Drum*, <https://worldpercussion.net/instruments/frame-drum/> [dostęp: 12.02.2022]

Litwinienko Aleksandra, *Bęben ramowy w świecie grecko-rzymskim*,

<https://www.wehikuldzwieku.pl/2018/03/11/beben-ramowy-w-swiecie-grecko-rzymskim/> [dostęp: 26.05.2022]

– *Bęben ramowy – krótka historia w odcinkach: Bliski Wschód*,

<https://www.wehikuldzwieku.pl/2018/02/24/beben-ramowy-krotka-historia-w-odcinkach-bliski-wschod/> [dostęp: 28.05.2022]

– *Bęben z brzękadłami dla rekonstruktora*,

<https://www.wehikuldzwieku.pl/2018/02/27/beben-z-brzekadlami-dla-rekonstruktora/> [dostęp 28.05.2022]

Niakrasava Anastasia, Strelnik Joanna, *Funkcjonowanie nazw tańców mazurkowych w środowiskach wiejskich Polski centralnej*, <http://archiwum-gana.pl/project/mazurek-czy-oberek/>, [dostęp: 24.08.2022]

Robinson N. Scott, *Frame Drums and Tambourines*,

<http://www.nscottrobinson.com/framedrums.php> [dostęp: 28.07.2022]

– *Glen Velez*, „PAS Hall of Fame”, <https://www.pas.org/about/hall-of-fame/glen-velez>, [dostęp 21.07.2022]

Russo Morena Luciani, *Women and drumming: therapeutical, spiritual and political implications*, <https://morenalucianirusso.eu/en/women-and-drumming-therapeutical-spiritual-and-political-implications/> [dostęp 16.04.2022]

INDEKS ILUSTRACJI

Ilustracja 1: <i>Malowidło ze świątyni w Çatalhöyük, źródło obrazu: https://i2.wp.com/www.wehikuldzwieku.pl/wp-content/uploads/2018/02/5600-ac.jpg</i>	8
Ilustracja 2: <i>Relief terakotowy, Mezopotamia, ok. 1950-1530 p.n.e., Paryż, Luwr. Para grająca na instrumentach w trakcie stosunku – prawdopodobnie jest to przedstawienie rytualnego stosunku ze świątynną prostytutką, źródło obrazu: https://i1.wp.com/www.wehikuldzwieku.pl/wp-content/uploads/2018/02/Luwr-AO-16924.jpg</i>	9
Ilustracja 3: <i>Siedem bogiń Hathor grających na bębnach obręczowych i sistrum. Świątynia Hathor w Denderze, źródło obrazu: https://ma91c1an.files.wordpress.com/2014/11/the-seven-hathors.jpg</i>	10
Ilustracja 4: <i>Uzbecka doira, fot. Wojciech Lubertowicz</i>	18
Ilustracja 5: <i>Pozycja z dłonią od spodu (upright style), fot. Wojciech Lubertowicz</i>	22
Ilustracja 6: <i>Schemat numeracji palców</i>	23
Ilustracja 7: <i>Riq trzymany w pozycji kabaretowej, widok na kontrolujący blaszki kciuk, fot. Wojciech Lubertowicz</i>	25
Ilustracja 8: <i>Riq trzymany w pozycji miękkiej, fot. Wojciech Lubertowicz</i>	27
Ilustracja 9: <i>Pozycja lap style, fot. Wojciech Lubertowicz</i>	32
Ilustracja 10: <i>Bendir, fot. Wojciech Lubertowicz</i>	37
Ilustracja 11: <i>Tar, fot. Wojciech Lubertowicz</i>	38
Ilustracja 12: <i>Riq, fot. Wojciech Lubertowicz</i>	38
Ilustracja 13: <i>Kanjira, fot. Wojciech Lubertowicz</i>	39
Ilustracja 14: <i>Daf (widok od tyłu), fot. Wojciech Lubertowicz</i>	40
Ilustracja 15: <i>Bębenek obręczowy, fot. Wojciech Lubertowicz</i>	40
Ilustracja 16: <i>Mazhar, widok od tyłu, widoczny wentyl pneumatycznego systemu strojenia, fot. Wojciech Lubertowicz</i>	41
Ilustracja 17: <i>Specjalny chwyt miotłki, fot. Wojciech Lubertowicz</i>	46
Ilustracja 18: <i>Tar z przymocowanym od wewnątrz tamburynem, fot. Wojciech Lubertowicz</i>	47
Ilustracja 19: <i>Połączenie pozycji free hand i lap style, fot. Wojciech Lubertowicz</i>	53