

Alicja Rozwadowska

UNIwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Francuska waltornistyka a adaptacja mechanizmów wentylowych w XIX wieku

Abstract

The French Art of the Natural Horn Playing and the Adaptation of Valve Mechanisms in the 19th Century

The article is an attempt at identifying issues related to the problem of the adaptation of valve mechanisms in Parisian orchestras and Conservatory. Opinions and postulates of supporters and opponents are being presented, as well as the concepts of combining the valve instrument with the use of the natural horn playing technique. In this context, the perspective of natural horn players, who contributed to the significant delay in the adaptation of valve horns in Paris, are being discussed. Further parts of the text explain the construction of natural horns commonly used in the discussed period in France (*cor solo* and *cor d'orchestre*), as well as various issues related to the specific playing technique. The differences between *cor alto* and *cor basse* are being examined as well as the concept of *cor mixte* proposed by Frédéric Duvernoy.

Keywords

natural horn, valve horn, French horn, *cor d'orchestre*, *cor solo*, adaptation of valve horns

Ewolucja budowy rogu w XIX wieku przebiegała niezwykle dynamicznie, w szczególności w zakresie konstruowania instrumentów pozwalających na osiągnięcie pełnej skali chromatycznej. Ostateczny kształt używanego współcześnie wentylowego instrumentu pozwoliły wypracować działania niemieckich budowniczych – przede wszystkim Heinricha Stölzela (1777–1844) i Friedricha Blühmela (1777–1845), w kolejnych latach także Josepha Riedla (zm. 1840) i innych¹. Wśród Francuzów swój udział w udoskonalaniu instrumentu mieli między innymi Jacques Christophe Labbayé² i Joseph Émil Meifred (1791–1867). Jednocześnie część środowiska paryskiego, w szczególności muzycy związani z tamtejszym Konserwatorium, otwarcie odrzucała róg wentylowy i podkreślała swoje przywiązanie do brzmienia właściwego dla rogu naturalnego.

W niniejszym tekście zostaną przytoczone opinie i postulaty francuskich zwolenników oraz przeciwników wprowadzania rogów wentylowych do orkiestr, a także propozycje rozwiązań łączących grę na instrumencie wentylowym ze stosowaniem techniki gry na rogu naturalnym. W tym kontekście przedstawiony zostanie punkt widzenia waltornistów i pedagogów (perspektywa wykonawcza), którzy swoją działalnością przyczynili się do istotnego opóźnienia adaptacji rogów wentylowych w Paryżu. W dalszych częściach tekstu wyjaśniona zostanie budowa rogów naturalnych, powszechnie używanych w omawianym czasie we Francji, a także zagadnienia techniczne związane z warsztatem gry.

Kierunki rozwoju gry na rogu w XIX wieku we Francji

Zagadnienie brzmienia rogu naturalnego było podejmowane wielokrotnie zarówno przez pedagogów Konserwatorium Paryskiego – w tym Louisa-François Dauprata, Jacquesa-François Gallay'ego,

1 M.in. Nathana Adamsa, Wilhelma Wieprechta, Josefa Kaila i François Périneta.

2 Daty urodzenia i śmierci nie są znane.

Joseph Émila Meifreda – jak również znaczących twórców i krytyków, takich jak Hector Berlioz (1803–1869) czy François-Joseph Fétis (1784–1871). W dyskusji na temat zbudowanego w 1815 roku rogu wentylowego obecne były zarówno głosy entuzjastyczne, jak i – znacznie częściej – ostra krytyka. Co zrozumiałe, pojawiły się także różnorodne propozycje łączenia technik właściwych dla obu instrumentów. Kwestia nadrzędna dla zwolenników rogu naturalnego, czyli jego charakterystyczne brzmienie wynikające z barwy dźwięków zamkniętych, pozwalających uwydatniać wybrane zależności harmoniczne, była główną przyczyną generalnej niezgody na przyjęcie nowego instrumentu, skonstruowanego co do zasady celem wyeliminowania *sons factices*³. Kwestionowano także celowość stosowania instrumentu z wentylami w repertuarze komponowanym na róg naturalny⁴. Opinia Louisa-Françoisa Dauprata, wieloletniego wykładowcy Konserwatorium Paryskiego, stanowi reprezentatywny przykład stosunku paryskich waltornistów do modyfikacji budowy instrumentu:

Niektórzy mieli nadzieję wyeliminować znaczną część zamkniętych dźwięków za pomocą otworów i klap – w ten sposób łatwiej osiągalny stałby się także niedostępny rejestr dolny. Ale ten koncept, zastosowany już w przypadku trąbki [wentylowej], zmienił barwę instrumentu tak bardzo, że nie przypomina ona już ani brzmienia trąbki, ani żadnego znanego instrumentu. [...] Z rogiem byłoby zapewne podobnie – zatraciłby swój charakter i prawdziwą jakość naturalnych i sztucznych dźwięków. Większość tych drugich ma sobie tylko właściwy urok, służący, że tak powiem, cieniom i niuansom w kontraście z dźwiękami naturalnymi. Należy zatem przypuszczać, że róg nie zyskałby nic z ich usunięcia, wiele przy tym tracąc. To, co zostało powiedziane o różnych brzmieniach całej skali instrumentu, musi zostać rozszerzone o zakres każdego z krąglików. Każdy z nich ma swoją własną barwę,

3 *Sons factices* – dźwięki sztuczne, zazwyczaj zwane *sons bouchées* (dźwięki zamknięte lub zatkanie). W terminologii anglojęzycznej spotyka się zarówno określenie *stopped notes* (dźwięki zatkanie), jak i *closed notes* (dźwięki zamknięte). W niniejszym artykule w odniesieniu do techniki gry na rogu naturalnym autorka decyduje się używać konsekwentnie określenia „dźwięk zamknięty” – nie precyzuje on bowiem stopnia domknięcia dłoni w czarze. Zastosowanie terminu „dźwięk zatkany” prowokuje myślenie o dźwiękach zamkniętych całkowicie – takich dźwięków w skali rogu naturalnego jest jednak niewiele.

4 B. Coar, *A Critical Study of the Nineteenth-Century Horn Virtuosi in France*, B. Coar, DeKalb (IL) 1952, s. 27.

brzmienie i specyficzny charakter; połączone w jeden mechanizm, stałyby się jednym i tym samym instrumentem, dysponującym pełnym zakresem niskich, wysokich i średnich rejestrów. Jednakże im większą jednorodność brzmienia wymuszają nowe wynalazki, tym bardziej zniekształcane i tracące są różnorodne barwy i brzmienia poszczególnych krąglików⁵.

Podobne opinie o użyteczności rogów wentylowych i zubożeniu ich brzmienia względem instrumentów naturalnych wyrażali inni waltorniści, w tym Jacques-François Gallay⁶. Co ciekawe, nie były one oparte na doświadczeniu w zakresie gry na omawianym przez Dauprata instrumencie – Birchard Coar wyraźnie zaznacza, że uprzedzenie grupy waltornistów z Konserwatorium Paryskiego do gry na instrumencie wentylowym wyrażane było bez praktycznej weryfikacji⁷. W istocie żaden z wiodących waltornistów paryskich (Gallay, Dauprat, Duvernoy) nie starał się zgłębić nowej techniki gry. Z kolei praktyczne zastosowanie rogu z wentylami wprowadzanego systematycznie do orkiestr francuskich odbiegało od pierwotnych zamierzeń konstruktorów ze względu na nieujednolicone zasady gry. Zgodnie ze źródłami przytaczanymi przez Johna Ericsona i Johna Humphriesa⁸, nieprzywykli do mechanizmu wentylowego waltorniści używali niekiedy nowych instrumentów w taki sam sposób jak rogu naturalnego – ignorując możliwość wyeliminowania niepożądanych dźwięków zamkniętych, traktując wentyle jako mechanizm pozwalający na sprawną zmianę stroju instrumentu między częściami utworów. Inną tendencję – upraszczanie zapisu nutowego i wykonywanie wszystkich nut jako dźwięki otwarte wbrew woli kompozytorów – zauważył Hector Berlioz w *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*⁹:

-
- 5 L.-F. Dauprat, *Method for Cor Alto and Cor Basse*, tłum. i red. V. Roth, Birdalone Music, Bloomington (IN) 1994; cyt. za: J. Ericson, *Dauprat on the Tone of the Natural Horn. The aesthetics of the natural horn*, http://www.public.asu.edu/~jqerics/dauprat_tone.htm [dostęp: 1.06.2020]. Wszystkie cytaty w tłumaczeniu autorki.
 - 6 J.-F. Gallay, *Méthode pour le Cor* op. 54, Henry Lemoine & Cie., Paris [1845].
 - 7 B. Coar, dz. cyt., s. 156.
 - 8 J. Humphries, *The Early Horn. A Practical Guide*, Cambridge University Press, Cambridge 2000, s. 19.
 - 9 H. Berlioz, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Schöenberger, Paris 1843.

Wielu kompozytorów staje w opozycji wobec nowego instrumentu, ponieważ od czasu jego wprowadzenia w orkiestrach niektórzy waltorniści, używając rogu z wentylami, uznawali za wygodne wykonywać dźwięki otwarte, i n t e n c j o n a l n i e zapisane jako dźwięki zamknięte. W istocie jest to niebezpieczne nadużycie; rolą dyrygentów jest, by temu zapobiegać; ponadto nie należy zapominać, że róg wentylowy w rękach zręcznego waltornisty może dać wszystkie zamknięte dźwięki, jak i wiele więcej¹⁰

Pomimo działań zwolenników nowego instrumentu, świadomych rodzących się dzięki niemu możliwości – zarówno przy zachowaniu tradycyjnej techniki operowania dłonią w czarze, jak i w ramach tworzącego się odrębnego repertuaru na ten instrument – adaptacja rogów wentylowych we Francji została znacznie opóźniona względem innych ośrodków muzycznych takich jak Berlin, Lipsk czy Drezno¹¹. Ten stan rzeczy wiązał się z wysokim standardem wykonawczym paryskich waltornistów w pierwszej połowie XIX wieku, wynikającym z opanowanej przez Francuzów do perfekcji techniki *cor mixte*¹², oraz silną pozycją pedagogów tamtejszej uczelni muzycznej (w tym Jacquesa-Françoisa Gallay'ego, którego wzmożona aktywność kompozytorska i koncertowa miała mieć bezpośredni wpływ na rozkwit popularności rogu naturalnego przynajmniej do lat 60. XIX wieku¹³).

Jak zauważył John Humphries, bezkompromisowość paryskich waltornistów stała się z biegiem lat odosobniona w obliczu postępujących zmian w instrumentarium. Stosunek do instrumentów wentylowych

10 „Plusieurs compositeurs se montrent hostiles à ce nouvel instrument parce que, depuis introduction dans les orchestres, certains cornistes employant les pistons pour jouer des parties de cor ordinaire, trouvent plus commode de produire en sons ouverts par ce mécanisme, les notes bouchées écrites avec intention par l'auteur. Ceci est en effet un abus dangereux; mais c'est aux chefs d'orchestre à en empêcher la propagation, et il ne faut pas perdre en outre que le cor à pistons entre les mains d'un artiste habile peut rendre tous les sons bouchés du cor ordinaire et plus encore”. H. Berlioz, dz. cyt., s. 186.

11 J. Humphries, dz. cyt., s. 16.

12 *Cor mixte, genre mixte* (róg mieszany, rodzaj mieszany) była popularną w trzeciej i czwartej dekadzie XIX wieku koncepcją wykonawczą, sformułowaną przez Frédérica Duvernoya, której podstawę stanowiło ograniczenie zakresu partii do średnicy skali instrumentu oraz połączenie walorów pierwszego i drugiego rogu. Znajdowała ona zastosowanie w muzyce kameralnej i solowej tamtego okresu. Rozszerzona definicja *cor mixte* znajduje się w dalszej części tekstu.

13 R. Morley-Pegge, *The French Horn. Some Notes on the Evolution of the Instrument and of Its Technique*, wyd. 2, E. Benn, London 1973, s. 100.

poza murami paryskiej szkoły zaczął się bowiem zmieniać. Wprawdzie w latach 1833–1864 Konserwatorium umożliwiała równoległe kształcenie w zakresie gry na rogu wentylowym i naturalnym, jednak prowadzona przez Josepha Meifreda klasa waltorni wentylowej miała zdecydowanie poboczny charakter. Meifred był jednym z pierwszych i nielicznych paryskich propagatorów nowego instrumentu, a po jego odejściu na emeryturę w 1864 roku nie kontynuowano nauczania gry na rogu wentylowym. Gdy w tym samym roku zmarł Gallay – wówczas główny profesor Konserwatorium – pieczę nad studentami powierzono jego absolwentowi, Jeanowi Baptiste'owi Victorowi Mohrowi. W praktyce oznaczało to wygaszenie działania klasy rogu wentylowego w Konserwatorium. François Fétis, entuzjasta aktywności koncertowej waltornistów związanych z Konserwatorium, w artykule z 1865 roku wyraża rozczarowanie ich konserwatyzmem i uprzedzeniami, opowiadając się za koniecznością zastąpienia instrumentów naturalnych wentylowymi. Uogólnienie, które stosuje wobec rzekomo bezwarunkowego przyjęcia wentyli poza Francją, należy potraktować jako zabieg retoryczny przeciwstawiający konserwatywne środowisko paryskie reszcie Europy.

Odkrycie działania tłoków¹⁴ zostało przyjęte z entuzjazmem w Niemczech i Belgii, lecz Francja, niemal zawsze opóźniona w przyjmowaniu nowych pomysłów, okazała mu bardzo mało zainteresowania, a spośród wszystkich tłokowych instrumentów przyjęła tylko kornet, szybko zdegradowany do roli instrumentu używanego w wiejskich oberżach. [...] W Paryżu siła przyzwyczajenia, uprzedzenie i prywatne interesy stwarzają poważne przeszkody w rozwoju orkiestr, jeśli chodzi o ulepszanie budowy instrumentów blaszanych. W Europie, Indiach, Ameryce – wszędzie za wyjątkiem Paryża i francuskich prowincji – muzyka orkiestrowa poczyniła znaczący progres za sprawą waltorni, trąbek i puzonów z tłokami, także dzięki zastąpieniu ofiklejdy basowym i kontrabasowym sakshornem. [...] Uprzedzenie do *cor à pistons* jest tak głęboko zakorzenione, że najbardziej utalentowani waltorniści lekceważą ten instrument. Są bowiem przekonani, że jego brzmienie jest pod-

14 Należy w tym miejscu doprecyzować różnicę między tłokami a wentylami. W instrumentoznawstwie wentylem nazywa się zawór włączający do korpusu instrumentu dodatkowe rurki (krąglik) przedłużające słup powietrza i zmieniające tym samym wysokość dźwięku. Zawory takie dzieli się na rotacyjne (obrotowe), potocznie zwane po prostu wentylami, oraz tłokowe. Na użytek niniejszego tekstu oba terminy – wentyle i tłoki – traktowane są synonimicznie.

rzędne w stosunku do brzmienia rogu naturalnego. [...] Opór wobec rogu wentylowego w orkiestrach paryskich i we francuskich prowincjach wydaje mi się czystym nonsensem. Byłby może zasadny, gdyby kompozytorzy nie pisali na te instrumenty – tak się jednak nie dzieje. Meyerbeer w kilku swoich operach, zwłaszcza w *Afrykance*, używa dwóch rogów wentylowych, pisząc niektóre części na róg naturalny tylko po to, by nie sprzeciwić się uprzedzonom niektórych wykonawców¹⁵.

Ostatnie ćwierćwiecze dziewiętnastego stulecia stanowiło w Paryżu okres przejściowy: instrumentaria przenikały się, lecz obecność rogu wentylowego w orkiestrach wciąż należała do rzadkości. Jednocześnie Konserwatorium Paryskie pozostawało całkowicie bierne wobec faktycznie postępujących zmian. Wznowienie nauczania gry na rogu wentylowym nastąpiło oficjalnie dopiero w roku 1903 za sprawą aktywności¹⁶ François Brémonda (1844–1925), profesora Konserwatorium w latach 1891–1922¹⁷. W praktyce oznaczało to ostateczne zamknięcie klasy rogu naturalnego.

15 „The discovery of the effect of pistons was received with enthusiasm in Germany and Belgium, but France, almost always late in adopting new ideas, has shown little interest in it, and of all the instruments with pistons, adopted at first only the cornet, which soon fell into most ignoble degradation in the country taverns. [...] In Paris, force of habit, prejudice, and certain special interests, which are encountered have placed many serious obstacles in the way of improving the orchestra through the betterment of brass instruments. In Europe, India, America, in everywhere except in Paris and in the provinces of France, the orchestral music has made notable progress by the use of horns, trumpets, trombones with pistons and by substitution of the bass and contrabass saxhorns for the ophicleide. [...] The prejudice against for à pistons is so deep rooted that the most skillful artists have disdained this instrument. They are convinced that the tone of the *cor à pistons* is inferior to that of the hand horn. [...] The resistance, moreover, against the adoption of the *cor à pistons* in the orchestra in Paris and in the provinces of France seems plain nonsense to me. It could be well founded, only if composers never wrote for these instruments, but that is not so. Meyerbeer, in several of his operas, notably in *l'Africaine*, makes constant use of the two *cors à pistons* and writes other parts for the hand horn only for the sake of not going contrary to the prejudice of certain artists”. F.J. Fétis, *De la necessite de substituer les nouveaux instruments d'Adolphe Sax aux anciens, dans les orchestres*, „Revue et gazette musicale” 1865, t. XXXII, s. 215–16; cyt. za: B. Coar, dz. cyt., s. 129–131.

16 B. Coar, dz. cyt., s. 138.

17 Tamże, s. 156–157.

Budowa rogów inwencyjnych: *cor solo* i *cor d'orchestre*

Zagadnienia przedstawione w niniejszym tekście odnoszą się do formy instrumentu pozostającej w użyciu od lat 50. XVIII wieku do końca XIX wieku. Róg inwencyjny, uznawany za reprezentatywny dla instrumentarium klasycyzmu i romantyzmu, skonstruowany został najpóźniej w 1753 roku przez Johanna Wenera przy współpracy z waltornistą Josephem Hamplem¹⁸. Dążenie Hampla, czeskiego waltornisty kapeli drezdeńskiej, do stworzenia instrumentu o nowej konstrukcji, było związane z jego pracą nad rozwojem nowej techniki gry – to właśnie temu waltornście przypisuje się odkrycie możliwości zmiany wysokości dźwięku (modyfikacji długości słupa powietrza) za pomocą dłoni umieszczonej w czarze instrumentu¹⁹.

Konstrukcja powszechnie używanych w XVIII wieku rogów opierała się na kombinacji nakładanych na siebie krąglików (ang. *multicrook system*). Sam krąglik należy zdefiniować jako przedłużającą słup powietrza rurkę uformowaną w kształt pętli. Instrument strojony był w miejscu łączenia ostatniego krąglika z korpusem. Zmieniająca się w zależności od liczby zestawianych ze sobą krąglików odległość między ustnikiem a korpusem instrumentu utrudniała grę z dłonią dynamicznie zmieniającą swoje ułożenie w czarze. Uznawszy dotychczasową konstrukcję za niekomfortową, Hampel i Werner stworzyli róg strojony za pomocą dodatkowej rurki, tak zwanego kolanka inwencyjnego²⁰, umiejscowionego w centralnej części korpusu instrumentu. Krągliki decydujące o stroju rogu aplikowane były pojedynczo, a powstały instrument zwykle się nazywać rogiem orkiestrowym (*cor d'orchestre*). Zmiany konstrukcyjne, prowadzące do wykształcenia współczesnego modelu instrumentu, związane były także z przemianami stylistycznymi muzyki wczesnego klasycyzmu, w tym z odejściem od techniki *clarino*²¹ na

18 A. Baines, *Brass Instruments. Their History and Development*, Faber & Faber, London 1976, s. 162.

19 H. Domnich, *Méthode de Premier et de Second Cor*, Le Roy, Paris 1808, s. V.

20 Kolanko inwencyjne, we współczesnych instrumentach zwane częściej kolankiem strojeniowym, jest dodatkowym odcinkiem instrumentu o znaczącym profilu zakrzywienia i ruchomym segmencie, umożliwiającym precyzyjne strojenie instrumentu.

21 Technika *clarino* – wypracowana w XVII i XVIII wieku technika gry na trąbce i rogu, wykorzystująca najwyższe rejestry instrumentu w zaawansowanych technicznie przebiegach.

rzecz nowej, tradycyjnie pojmowanej roli rogów orkiestrowych – wypełniających harmonię, operujących w średnim rejestrze oraz pojawiających się coraz częściej w repertuarze kameralnym. Postęp związany z użyciem dłoni w czarze pozwolił na wypełnienie skali chromatycznej instrumentu i w praktyce przełożył się na częstszą ekspozycję rogów w repertuarze kameralnym i solowym. Skonstruowany przez Wenera i Hampla róg inwencyjny charakteryzuje wbudowane w środkową część korpusu instrumentu kolanko inwencyjne. Zakłada ono duży margines umożliwiający dostrojenie każdego krąglika. Inwencyjne rogi orkiestrowe były uzupełniane o krągliki (B basso, C basso, D, Es, E, F, G, A, B alto, C alto) pozwalające na zmianę stroju instrumentu między częściami kompozycji. Należy zaznaczyć, że w przypadku tego instrumentu rurka ustnikowa²² stanowiła integralną część krąglika. Instrument o tej konstrukcji był powszechnie stosowany w orkiestrach XIX wieku. Wyodrębnienie rogu jako instrumentu solowego było dla Josepha-Luciena Raoux²³ podstawą do stworzenia w latach 80. XVIII wieku nowego, francuskiego modelu rogu inwencyjnego, zwanego *cor solo*. Jako instrument dedykowany solistom wykorzystywany był przez najsłynniejszych wirtuozów rogu naturalnego²⁴. Charakteryzowała go smuklejsza budowa oraz krągliki aplikowane w miejscu kolanka inwencyjnego, co związane jest z jego najważniejszą cechą – nieruchomą rurką ustnikową (niezmienną bez względu na zmiany krąglików). Rurka ustnikowa instrumentu blaszanego uznawana jest za jeden z najwrażliwszych elementów konstrukcyjnych wpływających na brzmienie instrumentu – stanowiących o jego barwie, jakości emisji, artykulacji, intonacji. Zmiana rurki ustnikowej podczas gry może bezpośrednio zaważyć na możliwościach wykonawczych solisty. Konstrukcja opisanego wyżej *cor d'orchestre* wymuszała te zmiany, jako że rurka ustnikowa stanowiła integralną część każdego krąglika. Intencją Raoux było więc stworzenie rogu o stałej rurce ustnikowej i wyrównanie brzmienia w całej skali, w każdym stroju instrumentu. O ile klasyczny róg inwencyjny Hampla był instrumentem służącym zarówno grze orkiestrowej, jak

22 Rurka ustnikowa stanowi początkowy odcinek instrumentu o najwęższej menzurze.

23 Joseph-Lucien Raoux (1753–1821) – budowniczy instrumentów dętych i syn słynnego budowniczego Josepha Raoux (ok. 1727 – ok. 1800).

24 W tym Giovanniego Punta, właśc. Jana Václava Sticha (1746–1803), Charlesa Turrschmidta (1753–1797), Johanna Palsy (1752–1792), Louisa-Françoisa Dauprata (1781–1868) i Giovanniego Puzziiego (1792–1876).

i solowej, o tyle *cor solo*, ze względu na niefunkcjonalny sposób zmiany krąglików, był w orkiestrze instrumentem niepraktycznym.

Oznaczenia dźwięków otwartych i zamkniętych

Jeden z najbardziej czytelnych i przejrzystych opisów techniki gry na rogu, jego możliwości i warsztatowych uwarunkowań znajduje się w *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* Hectora Berlioz. Wydany po raz pierwszy w 1843 roku traktat instrumentacyjny podejmuje także kwestię łączenia tak zwanej techniki prawej dłoni (*right hand technique*²⁵) z zastosowaniem wentyli. Choć róg wentylowy zajmuje w traktacie miejsce drugorzędne, Berlioz był jednym z entuzjastów możliwości nowego instrumentu – zaznaczał jednak, że prawdziwa jego wartość wiąże się z zachowaniem tradycyjnej techniki gry. Autor objaśnia zasady funkcjonowania instrumentu i opisuje zależności intonacyjne wynikające z naturalnego stroju:

Dźwięki zamknięte charakteryzują, nie tylko porównując je do dźwięków otwartych, ale nawet przy zestawieniu ich ze sobą, wyraźne różnice w tonie i wybrzmieniu. Różnice te wynikają z większej lub mniejszej luki pozostawionej w czarze przez wykonawcę. Dla konkretnych dźwięków czara powinna być zamknięta w ćwierci, w jednej trzeciej lub w połowie; dla innych należy zamknąć ją całkowicie. Im węższa jest pozostawiona luka w czarze,

25 Współcześnie niemal wszystkie rogi są instrumentami leworęcznymi (wentyle obsługiwane są palcami lewej dłoni, podczas gdy prawa dłoń spoczywa w czarze). W dziewiętnastowiecznych szkołach na róg spotyka się najczęściej wskazanie, by instrument trzymać w lewej dłoni, operując w czarze dłonią prawą. Należy jednak zaznaczyć, że zdarzały się odstępstwa od reguły – do momentu upowszechnienia się waltorni wentylowych sposób trzymania instrumentu, a więc jego „praworęczność” lub „leworęczność”, mógł zależeć od preferencji wykonawcy. Louis-François Dauprat pisał: „Niektóre osoby trzymają róg w prawej ręce – większość zagranicznych wirtuozów, których widzieliśmy i słyszeliśmy w Paryżu, trzyma instrument właśnie w ten sposób. Nie jest to więc błąd, sposób trzymania instrumentu jest dość arbitralny”. Nieprecyzyjne historycznie angielskie określenie *right hand technique*, odnoszące się do prawej dłoni, sprawnie zmieniającej swoje położenie w czarze, przyjęto w latach 70. XX wieku.

tym bardziej głuchy i szorstki jest dźwięk i tym trudniejsza jest pewność i precyzja w grze²⁶.

Przykład 1. Opracowanie całkowitej skali rogu wraz z komentarzem dotyczącym intonacji poszczególnych dźwięków. Źródło: H. Berlioz, *A treatise on modern instrumentation and orchestration*, tłum. M. Cowden Clarke, red. J. Bennett, Novello, Ewer & Co., London–New York 1882.

Róg naturalny, przy wykorzystaniu szeregu harmonicznego alikwotów, pozwala uzyskać dwadzieścia jeden wysokości dźwięków w rozpiętości czterech oktaw²⁷. Należący do szeregu harmonicznego danego krąglika dźwięk otwarty zazwyczaj nie wymaga od wykonawcy ingerencji w intonację, za wyjątkiem dźwięków specyficznych (np. jedenastego i trzynastego stopnia szeregu harmonicznego).

Przykład 2. Szereg harmoniczny alikwotów – dźwięki otwarte możliwe do wykonania na rogu naturalnym

26 „Les sons bouchés offrent non seulement avec les sons ouverts, mais même entre eux des différences notables de timbre et de sonorité. Ces différences résultent de la plus ou moins grande ouverture laissée au pavillon par la main de l'exécutant. Pour certaines notes le pavillon doit être bouché d'un quart, d'un tiers, de la moitié; pour d'autres il faut le fermer presque entièrement. Plus l'orifice laissé au pavillon est étroit, plus le son est sourd, ranque et difficile à attaquer avec certitude et justesse” H. Berlioz, dz. cyt., s. 171.

27 L.-F. Dauprat, *Le professeur de musique, ou, L'enseignement de cet art. Mis a la portée de chacun au moyen d'un instrument a sons fixes et du metronome de Maelzel*, A. Quinzard, Paris 1857, s. 110.

Regulowane dłonią zakrycie wylotu czary instrumentu może spowodować zarówno obniżenie, jak i podwyższenie dźwięku otwartego o półton lub o cały ton, przy czym efekt końcowy zależy od innych parametrów związanych ze wzbudzeniem dźwięku, takich jak ciśnienie powietrza, artykulacja czy pozycja języka²⁸. Technika prawej dłoni, polegająca na „zamykaniu”, „zatykaniu” lub „zakrywaniu” czary, pozwala na precyzyjne regulowanie intonacji, a opanowana na poziomie profesjonalnym daje możliwości wykonawcze zbliżone do gry na instrumencie wentylowym. Autorzy szkół na róg w różnorodny sposób oznaczali, opisywali i interpretowali dźwięki zamknięte lub zakrywane częściowo, tworząc odrębne koncepcje dotyczące praktyki wykonawczej. W rzeczywistości technika prawej dłoni wymaga od wykonawcy elastyczności wykraczającej poza stosowane w szkołach oznaczenia, dostosowywania jej zarówno do anatomii ciała, jak i do możliwości instrumentu – poszczególne cechy konstrukcyjne rogu, w tym menzura oraz średnica roztrąbu, a także materiał, z jakiego wykonany jest instrument, mogą wpłynąć na barwę oraz intonację poszczególnych dźwięków²⁹.

Przykład 3. Skala rogu, dźwięki otwarte i zamknięte. Źródło: J.-F. Gallay, *Méthode pour le Cor op. 54*, dz. cyt.

28 P. Farkas, *The Art of French Horn Playing*, Summy-Birchard, Evanston (IL) 1956, s. 46–52.

29 J. Montagu, *Horns and Trumpets of the World. An Illustrated Guide*, Rowman & Littlefield, Lanham (MD)–Plymouth 2014, s. 37.

Méthode pour le cor Jacquesa-Françoisa Gallay'ego stanowi przykład szkoły nadającej dźwiękom zamkniętym szczególne oznaczenia. Gallay proponuje symbol „otwartego zera” (o) (fr. *zéro ouverte*) dla naturalnego dźwięku otwartego, „zamkniętego zera” (•) dla dźwięku zamkniętego całkowicie, oraz ułamki: 1/4, 1/2, 3/4, odpowiadające stopniowi odchylenia dłoni od czary głosowej, stanowiącemu istotę uzyskiwania różnorodnych dźwięków zamkniętych.

Pozostałe, wcześniejsze szkoły francuskie – takich autorów jak Duvernoy, Dauprat czy Domnich – w bardzo ogólny sposób podejmują zagadnienie stosowania zaawansowanej chromatyki instrumentu, choć w miarę upływu lat jej użycie stało się wyznacznikiem indywidualnego charakteru instrumentu.

Nomenklatura: cor-alto i cor-basse. Cor mixte

Odmienne wymagania warsztatowe górnego i dolnego rejestru rogu, a także fizyczne parametry instrumentów doprowadziły na przestrzeni XVIII wieku do wykształcenia charakterystycznych specjalizacji pierwszego i drugiego rogu. Konieczność rozdziału partii wynikała przede wszystkim z rozpiętości skali instrumentu sięgającej czterech oktaw, miała również podstawy związane z warsztatem wykonawczym i wymagała od adeptów określenia swoich predyspozycji na wczesnym etapie edukacji³⁰, inaczej niż w przypadku pozostałych instrumentów dętych. Pierwszą francuską szkołą dookreślającą specyfikę obu partii przy jednoczesnym usystematyzowaniu zagadnienia dźwięków zamkniętych była *Méthode de Premier et Second Cor* Heinricha Domnicha. Choć technika prawej dłoni była używana przynajmniej od lat 50. XVIII wieku, do czasu publikacji tej szkoły w roku 1808 nie sprecyzowano zasad pisania na klasyczny róg naturalny³¹. Domnich objaśnia we wstępie pracy:

30 Współcześnie waltorniści specjalizują się na późnym etapie edukacji, często w związku z obraną pozycją w orkiestrze. Różnice, o których mowa, zostały zatarte ze względu na uniwersalną technikę gry oraz budowę instrumentów i ustników pozwalającą w równym stopniu opanować zarówno wysokie, jak i niskie partie orkiestrowe.

31 B. Coar, dz. cyt, s. 24.

Do tej pory kompozytorom trudno było dobrze wykorzystać ten instrument. Nie byli pewni, czy partie, które napiszą, będą wykonalne. Możliwości rogu nie były określone precyzyjnie, a jego skala, wysokie i niskie rejestry, zależały od indywidualnych predyspozycji. W tym kontekście jasne stają się przyczyny zróżnicowania ustników, których forma nigdy nie została dookreślona. Ci, którzy korzystali z dużego ustnika i z łatwością wykonywali niskie dźwięki, nie byli w stanie osiągnąć wysokich rejestrów. Ci, którzy wybierali wąskie ustniki, wysokie dźwięki grali łatwo, ale nie mogli osiągnąć niskich rejestrów. Ponieważ umiejętność gry nabyta na jednym rodzaju ustnika nie pozwalała używać już ustników innych wymiarów, powstała konieczność odróżnienia specjalności pierwszego i drugiego rogu. Każdy pracował nad doskonaleniem swojej partii, osiągając wspólnie skrajności rejestrów. Od tego momentu cała rozpiętość instrumentu była znana, choć do jej pokrycia konieczna jest współpraca dwóch osób³².

Uzupełniając przedstawiony powyżej fragment, należy dodać, że klasycznie rozumiana partia drugiego rogu wymagała elastycznego warsztatu, pozwalającego na realizację ruchomych przebiegów wypełniających fakturę w utworach kameralnych przy zachowaniu pełnego brzmienia i skuteczności w dolnym rejestrze, a także – szczególnie w późniejszej literaturze klasycznej – sprawności w ramach realizacji dźwięków zamkniętych z oktawy razkreślnej³³. Zaawansowanie głosu pierwszego rogu wiązało się zazwyczaj z wysoką tessiturą partii, we wczesnoklasycznych przykładach wciąż przywodzącą na myśl barokową technikę *clarino*.

32 „Jusqu’alors il avait été difficile aux compositeurs de tirer parti de cet instrument ; ils n’étaient pas sûrs que ce qu’ils écrivaient put être exécuté. La portée en était incertaine et les limites des sons aigus et des sons graves dépendaient des individus. En réfléchissant sur cette particularité, on en reconnut la cause dans la différence des embouchures, dont la forme et les proportions n’étaient pas déterminées. Ceux qui se servaient d’une embouchure large et qui formaient les sons graves avec facilité, ne pouvaient atteindre aux sons aigus. Ceux qui avaient adopté l’embouchure étroite avaient la plus grande aisance pour les sons aigus, sans pouvoir descendre aux sons graves. Comme l’habitude contractée par les lèvres ne permet pas à celui qui s’est exercé sur une embouchure quelconque d’en employer une d’un autre diamètre, on sentit la nécessité de former deux genres, qu’on distingua par les noms de premier et de second Cor. Chacun travaillant de son côté à perfectionner le genre qu’il avait choisi, on parvint de part et d’autre au terme extrême ; et dès-lors toute l’étendue de l’instrument fut connue quoique le concours de deux individus fut nécessaire pour la parcourir en entier”. H. Domnich, dz. cyt., s. II–III.

33 J. Humphries, dz. cyt., s. 11.

We francuskiej literaturze dydaktycznej dominują dwa typy oznaczeń – *premier* i *second cor* (najpopularniejsze) oraz *cor alto* i *cor basse*, odnoszące się do tego samego zakresu partii, traktowane synonimicznie. Rozbieżności nazewnictwa w szkołach francuskich spowodowane były wyjątkową wagą, jaką część pedagogów przywiązywała do istoty nomenklatury. Wprowadzenie na stałe określeń *cor alto* i *cor basse* postulował Louis-François Dauprat. Uzasadniał swoją koncepcję wyjątkowymi różnicami warsztatowymi dzielącymi obie partie, dopatrując się w tradycyjnym rozróżnieniu *premier et second cor* niezrozumienia istoty roli drugiego rogu:

Te określenia, nieco mgliste, były zawsze przykładem krzywdzącego niezrozumienia funkcji drugiego rogu, prowokując przekonanie, że określenie to, zamiast wyznaczania konkretnej roli, przypuszcza niższość talentu wykonawcy. Pomysł ten zyskał większą akceptację, gdy niektórzy pierwsi waltorniści z egoizmu, z próżności, lub nawet z tych obu powodów zaczęli sami korzystać na tym przekonaniu – ze szkodą dla swoich towarzyszy. Tymczasem dobrze jest wiedzieć, że nawet w orkiestrach, w których są tylko dwa rogi, każdy wykonawca jest pierwszy w swojej roli, i że jeden nie może zastąpić drugiego, ponieważ są równie użyteczni. Rogi różnią się od skrzypiec, fletów, obojów, fagotów itp., które mogą wykonywać, jedną lub drugą partię napisaną na ich instrument; rogi, przeciwnie, nie mogą w większości przypadków zamienić swoich partii, chyba że jest to wymuszone ich nieskutecznością³⁴.

Dokonując rozróżnienia nomenklatury odnoszącej się do partii rogów, należy wspomnieć o *cor mixte*, koncepcji wykonawczej lat 20. i 30. XIX wieku, określanej niekiedy jako rodzaj mieszany (*genre mixte*).

34 „Ces dénominations, un peu vagues, ont toujours présenté une équivoque préjudiciable au *Second Cor*, en faisant croire que ce dernier titre, au lieu de désigner un genre particulier, supposait un degré d'infériorité dans le talent de l'artiste. Cette idée pouvait d'autant mieux s'accréditer, que quelques *Premieres Cors*, par intérêt, par vanité, ou même par ces deux motifs, s'en sont prévalu souvent au détriment de leurs camarades. Cependant, il est bon de savoir que, même dans les orchestres où il n'y a que deux Cors, chacun des exécutans est premier dans sa partie, et que l'un ne peut suppléer l'autre, parcequ'ils sont également utiles dans l'exécution musicale; qu'il n'en est pas des Cors comme des Violons, Flutes, Hautbois, Bassons, etc. qui peuvent indifféremment exécuter l'une ou l'autre des deux parties écrites pour leur instrument, tandis que les Cors, au contraire, ne pourraient, dans bien des cas, changer de parties sans se trouver arrêtés par l'insuffisance de leurs moyens”. L.-F. Dauprat, *Méthode de Cor-alto et Cor-basse*, Zetter, Paris 1824, s. 6-7.

Był to pomysł Frédéricica Duvernoya, który polegał na połączeniu walorów pierwszego i drugiego rogu przy jednoczesnym ograniczeniu zakresu partii do średnicy skali instrumentu. Propozycja ta wymusiła w niespotykanym wcześniej stopniu wykonywanie dźwięków zawartych w obrębie oktawy razkreślnej, w przeważającej części tworzących zbiór dźwięków zamkniętych. Choć koncepcja wygasła dość szybko, jej przedstawiciele mieli znaczący wpływ na popularność rogu naturalnego w Paryżu, prowokując wykształcenie znakomitej techniki gry waltornistów, a także przyczyniając się do ich późniejszej bezkompromisowości w wyborach artystycznych³⁵.

Przykładem literatury wykorzystującej walory *cor mixte* jest dziełnastowieczny repertuar na róg i harfę – zestawienie brzmień tych instrumentów było stylistycznym trendem występującym wyłącznie w Paryżu od końca osiemnastego stulecia aż po lata 30. XIX wieku. Jak przytacza Jean Mongrédien, połączenie to było bardzo popularne, a „jego słodycz doprowadzała wrażliwe dusze do drżenia z rozkoszy”³⁶. Na repertuar ten składają się głównie kompozycje twórców związanych z Towarzystwem Koncertowym Konserwatorium Paryskiego (*Société des concerts du Conservatoire*), między innymi François Josepha Nadermana (1781–1835), Frédéricica Nicolasa Duvernoya (1765–1838), a także Louisa-Emmanuela Jadina (1768–1853), François-Adriena Boieldieu (1775–1834) i Nicolasa-Charlesa Bochsy (1789–1856)³⁷.

Pierwsze rogi wentylowe

Zbudowanie w 1815 roku pierwszego instrumentu pozwalającego na mechaniczną zmianę wysokości dźwięku za pomocą zaworów przedłużających słup powietrza, a następnie pierwsze opatentowanie takiej konstrukcji w 1818 roku przez Heinricha Stözlza i Friedricha Blühmela zapoczątkowało czas wzmożonej pracy budowniczych instrumentów nad rozwinięciem i udoskonaleniem formy rogu wentylowego³⁸. Aktywność ta zaowocowała wykształceniem się na przestrzeni XIX wie-

35 J. Humphries, dz. cyt., s. 20.

36 Tamże, s. 276.

37 J. Mongrédien, *French Music from Enlightenment to Romanticism 1789–1830*, tłum. S. Frémaux, Amadeus Press, Portland (OR) 1996, s. 275–277.

38 J. Ericson, *Early Valve Designs*, <http://www.public.asu.edu/~jquercis/earlval.htm> [dostęp: 1.06.2020].

ku sześciu najpopularniejszych typów mechanizmów³⁹: wentyli Stölzla (Stölzel/Blühmel, 1815), wentyli obrotowych (Nathan Adams, 1824), pudełkowych (Stölzel/Blühmel, 1817/18), berlińskich (Stölzel/Wilhelm Wieprecht, 1827/1828), wiedeńskich (Joseph Riedl/Josef Kail, 1823) oraz wentyli Périneta (François Périnet, 1838/39)⁴⁰. Spośród wszystkich najchętniej stosowanym we Francji mechanizmem były wentyle Stölzla (1815), z dzisiejszego punktu widzenia stanowiące konstrukcję najbardziej niedoskonałą i archaiczną⁴¹. Drugim najpopularniejszym tam rozwiązaniem były wentyle zaprojektowane przez Francuza François Périneta, stanowiące ulepszenie wentyli Stölzla. Należy dodać, że typowy róg stölzlowski był najbardziej rozpowszechnionym modelem instrumentu wentylowego używanym przed rokiem 1850 w Europie⁴². Pomimo konserwatyizmu czołowych francuskich waltornistów, wpływ na ewolucję budowy stölzlowskiego instrumentu mieli również paryżanie. Obok François Périneta byli to pierwszy popularyzator rogu wentylowego Joseph Émil Meifred oraz budowniczy instrumentów dętych Jacques Charles Labbayé. Ich działania nad udoskonaleniem pracy mechanizmu wentyli miały pozwolić na wypracowanie techniki gry zachowującej specyfikę rogu naturalnego.

Zakończenie

Problem adaptacji rogów wentylowych w Paryżu prowokuje do zgłębiania literatury w poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie, na jakie instrumenty pisali twórcy dziewiętnastowieczni i jakie były ich oczekiwania wobec wykonawców. Wola kompozytorów często mierzyła się z przyzwyczajeniami i uprzedzeniami muzyków, ich możliwościami oraz dostępnością instrumentów. Warto podjąć próbę złamania

39 Tamże.

40 Tamże.

41 W nurcie współczesnego wykonawstwa wykorzystuje się powszechnie dwa spośród sześciu wymienionych typów wentyli. Pierwszymi z nich są wentyle obrotowe, zaprojektowane w 1824 roku przez Nathana Adama i opatentowane w 1835 roku przez Josepha Riedla. Stopniowo upowszechniane w Niemczech na przestrzeni drugiej połowy XIX wieku, stały się najpopularniejszym rodzajem mechanizmu wentylowego. Drugą używaną do dziś konstrukcją jest tak zwany róg wiedeński, opatentowany w 1823 roku przez Josepha Riedla i Josefa Kaila.

42 J. Ericson, *Early Valve Designs...*, dz. cyt.

schematycznego myślenia o dziewiętnastowiecznych instrumentariach jako sukcesywnych względem swoich starszych odpowiedników. Instrumentaria długo przenikały się, techniki łączono ze sobą i stosowano w zależności od preferencji i zapotrzebowań. Emblematycznym przykładem jest partia rogu w *Symfonii Fantastycznej*: jej realizacja, zgodnie z uwagami Berlioza, powinna uwzględniać użycie instrumentu tłokowego przy jednoczesnym stosowaniu techniki prawej dłoni, właściwej dla rogu naturalnego⁴³.

Szkoła paryska wyniosła róg naturalny do rangi romantycznego instrumentu solowego. Najważniejsza literatura dydaktyczna i wysoce zaawansowane kompozycje na róg naturalny⁴⁴ powstawały we Francji w czasie intensywnego rozwoju instrumentarium Europy, którego głównym trendem stało się ujednoczenie brzmień instrumentów i wzmacnianie ich wolumenu, wymuszone przez coraz liczniejsze składy wykonawcze. Tymczasem Francuzi, odrzucając mechaniczne ulepszenia rogu i akcentując swoje przywiązanie do charakterystycznych dla rogu naturalnego jakości brzmieniowych, doprowadzili do znacznego opóźnienia adaptacji rogów wentylowych. Jednak, jak podkreśla Birchard Coar, uporczywe stosowanie naturalnych rogów w orkiestrach francuskich do końca XIX wieku nie było oznaką zacofania, ale dowodem doskonałości technicznej paryskich waltornistów⁴⁵.

43 W wydaniu partytury z roku 1845 Berlioz nakazuje „dźwięki zamknięte wykonywać za pomocą dłoni bez użycia tłoków” („faites les sons bouchés avec la main sans employer les cylindres”).

44 Zob. A. Rozwadowska, *Życie i twórczość Jacquesa-François Galla'yego*, praca magisterska, Instytut Muzykologii UAM, Poznań 2018.

45 B. Coar, dz. cyt., s. 138.

Bibliografia

Opracowania

- Baines A., *Brass Instruments, Their History and Development*, Faber & Faber, London 1976.
- Berlioz H., *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Schonenberger, Paris 1843.
- Berlioz H., *A treatise on modern instrumentation and orchestration*, tłum. M. Cowden Clarke, red. J. Bennett, Novello, Ewer & Co., London–New York 1882.
- Coar B., *A Critical Study of the Nineteenth-Century Horn Virtuosi in France*, B. Coar, DeKalb (IL) 1952.
- Dauprat L.-F., *Le professeur de musique, ou, L'enseignement de cet art. Mis a la portée de chacun au moyen d'un instrument a sons fixes et du metronome de Maelzel*, A. Quinzard, Paris 1857.
- Dauprat L.-F., *Méthode de Cor-alto et Cor-basse*, Zetter, Paris 1824.
- Domnich H., *Méthode de Premier et de Second Cor*, Le Roy, Paris 1808.
- Ericson J., *Dauprat on the Tone of the Natural Horn. The aesthetics of the natural horn*, http://www.public.asu.edu/~jqerics/dauprat_tone.htm [dostęp: 1.06.2020].
- Ericson J., *Early Valve Designs*, <http://www.public.asu.edu/~jqerics/earlval.htm> [dostęp: 1.06.2020].
- Farkas P., *The Art of French Horn Playing*, Summy-Birchard, Evanston (IL) 1956.
- Gallay, J.-F., *Méthode pour le Cor op. 54*, Henry Lemoine & Cie., Paris [1845].
- Humphries J., *The Early Horn. A Practical Guide*, Cambridge University Press, Cambridge 2000.
- Morley-Pegge R., *The French Horn. Some Notes on the Evolution of the Instrument and of Its Technique*, wyd. 2, E. Benn, London 1973.
- Montagu J., *Horns and Trumpets of the World. An Illustrated Guide*, Rowman & Littlefield, Lanham (MD)–Plymouth 2014.
- Mongrédien J., *French Music from Enlightenment to Romanticism 1789–1830*, tłum. S. Frémaux, Amadeus Press, Portland (OR) 1996.
- Rozwadowska A., *Życie i twórczość Jacquesa-Françoisa Gallay'ego*, praca magisterska, Instytut Muzykologii UAM, Poznań 2018.