

## „Obój d’amore w kontekście twórczości Jana Sebastiana Bacha, historii instrumentu oraz ewolucji jego mechanizmu”

Przełom wieku XIX i XX charakteryzował się ewolucją w zakresie rozwoju mechanizmu oboju, która doprowadziła do skonstruowania bardzo dobrych, jak na owe czasy, modeli instrumentów. Zastosowane w nich nowatorskie rozwiązania „krystalizowały się” niemalże do połowy XX wieku, a ich zaawansowanie o którym świadczyły coraz większe możliwości techniczno-wyrazowe oboju, miało nieoceniony wpływ na kształtującą się XX wieczną literaturę obojową. Jednakże wydaje się, iż ważniejszym aspektem owej technicznej rewolucji, której uległy instrumenty okazała się przemiana mentalna samych oboistów i jej następstwo – otwartość na zupełnie nowe, dotąd nieodkryte drogi realizacji artystycznych poczynań. Dzięki ich odwadze oboiści przestali być kojarzeni jednoznacznie z grą w orkiestrze i tym samym zaczęli odnosić coraz większe sukcesy w dziedzinie kameralistyki i grze solowej. Ponadto środowisko oboistów zaczęło doskonale funkcjonować w obliczu dwóch współistniejących trendów: specjalizacji w wykonywaniu muzyki współczesnej (z wszystkimi wymaganymi technikami gry) oraz muzyki dawnej, której poziom zaczął być oceniany z perspektywy odniesienia do oryginalnych wzorców. Owa chęć autentycznego wykonawstwa muzyki nazywanej w dużym uogólnieniu „dawną” spowodowała wzrost zainteresowania instrumentami „z epoki”, których okres rozkwitu i największej popularności wydawałoby się już dawno minął. Przykładem takiego właśnie instrumentu jest obój d’amore, który w ciągu ostatnich lat po okresie spadku zainteresowania przeżywa ponownie czas swojego rozkwitu, między innymi za sprawą projektów muzycznych takich wykonawców jak np. Albrecht Meyer – oboista Filharmonii Berlińskiej, który od 2006 roku umieszcza na swoich płytach kompozycje na obój d’amore, zarówno oryginalne jak i transkrypcje. I tak w roku 2006 powstała płyta zawierająca utwory Jerzego Fryderyka Haendla również na obój d’amore, w roku 2008 materiał płytowy składał się z utworów kompozytorów włoskiego baroku, a w 2009 płyta o tytule *Voice of Bach* była praktycznie w całości prezentacją brzmienia i możliwości technicznych oboju d’amore w najlepszym możliwym repertuarze – dziełach Jana Sebastiana Bacha.<sup>1</sup> Jednakże mimo iż obój d’amore kojarzony jest jednoznacznie z osobą Jana Sebastiana Bacha, który napisał niemalże 200 partii solowych

---

<sup>1</sup> Albrecht Mayer <http://www.albrechtmayer.com/>

właśnie na ten instrument, kompozytor ten nie brał udziału w jego powstaniu a jedynie w popularyzacji za sprawą swojej twórczości.

Obój d'amore rozpoczął swoją historię w Lipsku, aczkolwiek jeszcze przed przybyciem tam Jana Sebastiana Bacha, które miało miejsce w 1723 roku i było jednoznaczne z objęciem przez niego stanowiska kantora w kościele św. Tomasza, natomiast powstanie oboju d'amore datują się na lata 1713-1717. W tym czasie Lipsk był obok Drezna największym miastem Saxonii, które obok dobrze prosperującej gospodarki było znane z dużej liczby warsztatów produkujących instrumenty dęte drewniane. Powodem, dzięki któremu to właśnie do Lipska przyjeżdżali budowniczy instrumentów z całego kraju, chcący stać się częścią głównego ośrodka produkującego instrumenty dęte drewniane, była przychylna tej działalności polityka miasta, nie wprowadzająca żadnych restrykcji odnośnie zakładania i prowadzenia warsztatów, produkowania instrumentów, wreszcie nie było nakazu skupiania rzemieślników tej dziedziny w cechy. Mimo to warsztaty funkcjonowały w pewnej zależności a nowi producenci chętnie korzystali z nauk u bardziej doświadczonych poprzedników. Grupie tej prawdopodobnie przewodniczył Andreas Bauer, odpowiedzialny za nowe oblicze oboju niemieckiego oraz rychłe wprowadzenie modeli francuskich. Kształcił on przyszłych budowniczych, w tym swoich dwóch synów: Gottloba i Gottfrieda, którego obój d'amore przetrwał do dziś i znajduje się w muzeum w Sztokholmie, i jest wizualnym potwierdzeniem różnic w budowie pomiędzy obojem in C zwanym sopranowym bądź jak nazywał go Bach dla odróżnienia od innych odmian: 'Hautbois ordinaire' (oboe ordinaria) czyli zwyczajny, pospolity, a jego altową odmianę: 'Hautbois d'amour'.

Odmiana ta koncepcyjnie była większym obojem sopranowym, z odpowiednio większymi parametrami korpusu takimi jak długość i szerokość kanału. Większe były również otwory palcowe, i co charakterystyczne były umiejscowione niżej na korpusie instrumentu niż w oboju sopranowym. Gruszkowata czara nie posiadała żadnych otworów w korpusie natomiast stroik był przytrzymywany za pomocą metalowej wygiętej rurki.

Oprócz rodziny Bauer do znanych budowniczych tego okresu w Lipsku należeli: Johann Poerschmann (oboista i budowniczy), Heinrich Eichentropf (zbudował wiele obojów d'amore, przetrwało 10 z nich), Cornelius Sattler (przetrwało 12 instrumentów jego autorstwa, w tym 5 obojów i 2 oboje d'amore), Gottfried Ebicht (oboista miejski, pracujący również jako budowniczy), Christian Noack, autor jednego zachowanego oboju d'amore, oraz

Mathaus Hirschtein - sprzedawca instrumentów - przetrwały dwa oboje d'amore posiadające stemple jego firmy.

Jan Sebastian Bach aby zaistnieć w środowisku nakierowanym na produkcję instrumentów i aby sprostać wymaganiom stawianymi mu przez miasto, początkowo tylko z grzeczności, umieścił już swojej pierwszej wykonanej dla miasta Kantacie (nr 23) dwa oboje d'amore, instrumenty wówczas bardzo modne, na które już od kilku lat pisali tacy kompozytorzy jak Georg Philipp Telemann czy Graupner. Telemann praktycznie od czasu powstania oboju d'amore budował jego repertuar, i to właśnie dzięki niemu instrument ten stał się popularny w pierwszej połowie osiemnastego wieku, a sam kompozytor jest autorem jednej piątej zachowanego repertuaru na obój d'amore.

Dzięki temu, iż Bach uległ zapewnieniom dwóch oboistów (Casparowi Gleditschowi i Gottfreidowi Kornagelowi), iż poradzą sobie z wymagającą pierwszą częścią Kantaty 23 z lutego 1723 roku, kompozytor rozpoczął swoją przygodę z obojem d'amore, który odtąd stał się jego ulubionym instrumentem, i poświęcał mu więcej uwagi niż innym. Dlatego też użył go ponownie jeszcze w maju tego samego roku w Kantacie BWV 75 oraz w ośmiu innych kantatach napisanych podczas pierwszego roku jego pracy w Lipsku.

Caspar Gleditsch - pierwszy oboista Bacha, zainspirował go do napisania podczas jego pobytu w Lipsku aż 193 partii solowych na obój, będących odzwierciedleniem jego wielkiego talentu i możliwości (Bach miał w zwyczaju pisać partie solowe dla konkretnego wykonawcy aby nie tracić czasu na niepotrzebne poprawki). Caspar Gleditsch i Gottfried Kornagel (drugi oboista Bacha) byli zatrudnieni podobnie jak Bach przez miasto i w związku z tym byli zobligowani do zapoznania się z różnymi odmianami instrumentów dętych drewnianych, które Bach mógłby wykorzystać w swoich kantatach i utworach kameralnych. Dlatego też umieli grać nie tylko na różnych odmianach oboju, ale również na flecie i fagocie. Dowodem na to, iż umiejętności multi-instrumentalne Glendischa wykluczały zapotrzebowanie na kolejnych muzyków specjalizujących się w grze na innych instrumentach dętych drewnianych był fakt, iż Bach wielokrotnie obsadzał w poszczególnych częściach kantat tylko jeden rodzaj instrumentu, aby Glenditsch mógł wykonać bez przeszkód różne partie. Ponadto Glenditsch pozostawał w bliskich kontaktach z budowniczymi instrumentów z Lipska i brał udział w kształtowaniu oboju d'amore po roku 1710 a następnie przekonywał i ostatecznie przekonał Bacha o jego niezwykłych walorach. Kompozytor pozostając pod jego wpływem napisał ponad połowę partii obojowych właśnie dla jego altowej odmiany- oboju d'amore. Napisane

przez Bacha dwa koncerty na ten instrument: BWV 1053 w D i BWV 1055 w A przetrwały w postaci ich klawesynowych transkrypcji. Dopiero w 1937 roku muzykolog brytyjski Sir Donald Tovey po dokonaniu odkrycia, iż trzy-częściowy koncert A-dur (cz. I Allegro moderato, cz. II Larghetto, cz. III Allegro ma non tanto) prawdopodobnie oryginalnie był napisany na obój d'amore wykonał jego aranżacje dla brytyjskiego oboisty- Leona Goosensa. Stało się to początkiem ponownego odkrycia tego arcydzieła, które do dziś jest prawdopodobnie najbardziej popularnym i najbardziej cenionym utworem na obój d'amore. Jednakże upowszechnienia tej pięknej muzyki wśród większego grona oboistów, zwłaszcza tych nie mających dostępu do oboju d'amore, dokonał Walter Hausler, aranżując koncert ten na obój in C, adekwatnie to stroju obojów sopranowych z czasów Bacha. Powstała w ten sposób transkrypcja w tonacji C-dur została wydana w 1977 przez wydawnictwo Musikverlag Hans Sikorski, Hamburg.

Jednakże Jan Sebastian Bach, mimo swojej twórczości, którą rozślawił obój d'amore nie był pierwszym kompozytorem piszącym na ten instrument. Niestety ustalenie stuprocentowo pierwszego utworu zawierającego partię oboju d'amore jest utrudnione ze względu na fakt, iż osiemnastowieczni kompozytorzy nie zawsze przykładali należną uwagę do oznaczenia instrumentów w swoich partyturach, czego następstwem jest jedynie domniemanie na podstawie prześledzenia głosu, jego rejestru i tessitury, czyli najdogodniejszego fragmentu skali. Wielu kompozytorów do czasu wykrystalizowania się nazwy obój d'amore pomijała tę kwestię i oznaczało partie bez względu na odmianę instrumentu: hautbois. Za autora pierwszego utworu zawierającego partię oboju d'amore – Kantaty *Wie wunderbar ist Gottes Gut* uważa się pochodzącego z Darmstadt - Christopha Graupnera. Partia ta była napisana dla Michaela Bohma (pobierającego nauki w Lipsku) i prawdopodobnie to właśnie on był pierwszym użytkownikiem nowego instrumentu. Jednakże Graupner w partyturze nie czynił podziału na obój in C i in A aż roku 1724, nawet jeśli występowały dwie odmiany równocześnie.

W latach dwudziestych XVIII wieku gdy Bach przejął posadę lipskiego kantora po Johannie Kuhnau, także piszącym na obój d'amore, rozróżnianie odmian instrumentów w partyturach było już rzeczą powszechną, a niejednoznaczność powodowało jedynie niekonsekwentne używanie zamiennych terminów: Hautbois d'amour, Hoboe d'amour, czy Liebes Hoboe. Nawet Telemann piszący na obój d'amore już od roku 1718 jeszcze w latach czterdziestych osiemnastego wieku stosował wyżej wymienione określenia zamiennie. Dopiero w XX wieku wcześniej popularne francuskie określenie praktycznie globalnie

wyszło z użycia, co wydaje się być w ujęciu historycznym wiarygodną konsekwencją, ponieważ powstały w Lipsku instrument egzystował we francuskiej literaturze obojowej w bez porównania mniejszym stopniu niż w niemieckiej.

Dlaczego więc obój d'amore tak popularny w XVIII wieku stracił na popularności? (większość przetrwanego repertuaru powstało do roku 1760).

Począwszy od XIX wieku a zwłaszcza na przełomie XIX i XX w. nastąpił gwałtowny rozwój oboju francuskiego. W roku 1810 w Paryżu swój warsztat otworzył Guillaume Triebert. Po jego śmierci początkowo warsztat prowadzili jego synowie, ale ostatecznie w 1881 po wielu perypetiach i zmianach w zarządzie firmy kierownictwo przejął jej pracownik – Francois Loree, a obój oparty na systemie 6 - największe osiągnięcie Trieberta - stał się oficjalnym modelem Konserwatorium Paryskiego i otrzymał nazwę Conservatoire. Mechanizm tego modelu, od dawna udoskonalany, osiągnął poziom umożliwiający wykonywanie najróżniejszych partii orkiestrowych, bez względu na ich tonację. A ponieważ obój d'amore strojony był w stroju A (czyli o tercje niżej od oboju) był stworzony do wykonywania partii w tonacjach krzyżkowych w obliczu nowych, nieograniczanych strojem możliwości oboju sopranowego stracił dawny monopol i stał się jeśli nie bezużyteczny to z całą pewnością nie niezastąpiony. Ponadto na skutek zwrócenia szczególnej uwagi budowniczych instrumentów na rozwój odmian sopranowych instrumentów, obój d'amore, jako odmiana mezzo-sopranowa bądź altowa, został pominięty i przez to gra na nim pozostała w dalszym ciągu niekomfortowa. Dlatego też w wieku XIX i XX jego partie w utworach J. S. Bacha (odkrytego ponownie przez Feliksa Mendelssohna Bartholdego, który w 1829 roku w Berlinie wystawił jego Pasję wg. Św. Mateusza) wykonywane były przez obój w stroju C, bądź przez rożek angielski, w zależności od skali konkretnej partii.

Próbie udoskonalenia osiemnastowiecznego oboju d'amore podjął w ostatniej dekadzie XIX w. (1874) dyrektor Konserwatorium w Brukseli – Francois Auguste Gevaert, który pragnął stworzyć właściwą interpretację dzieł Bacha, zbliżoną oryginałowi również przez adekwatne instrumentarium. W tym celu zamówił u Victora-Charlesa Mahilliona rekonstrukcje osiemnastowiecznych obojów d'amore, w oryginalnym stroju. Wykonane instrumenty różniły się mechanizmem klapowym od autentycznych wzorców, gdyż były oparte na systemie wspólnie wykorzystywanym w obojach, ponadto nie posiadały gruszkowej czary, mającej przecież wpływ na osiągnięcie charakterystycznego brzmienia. Model Mahilliona otrzymał złoty medal na wystawie w Paryżu w 1878 i był uważany na owe

czasu za wzorcowy. Dlatego też produkcja nie ograniczyła się do rynku Europy środkowej i powstał wariant z systemem Thumb-plate na rynek brytyjski, z którego został wyparty dopiero przez posiadające gruszkowatą czarę oboje d'amore Mortona. (Alfred Morton był w II poł. XIX wieku najsłynniejszym brytyjskim budowniczym instrumentów. Edukację z tej dziedziny odbył w Wiedniu natomiast po powrocie do swojej ojczyzny budował instrumenty na wzór francuski). Natomiast system Thumb-plate, czyli z tak zwaną płytką kciukową był wynalazkiem jeszcze z 1849 roku autorstwa Frederika Trieberta.

Firma Loree odpowiedzialna za dynamiczny rozwój, a raczej za kontynuację rozwoju oboju francuskiego w roku 1889 stworzyła obój d'amore wykorzystując francuski mechanizm klapowy stosowany w oboju in C, zwany Conservatoire-system, który powstał przy współpracy z oboistami Konserwatorium Paryskiego. Nie pozostało to bez wpływu na dalszy los oboju d'amore, który coraz częściej zaczął się pojawiać w nowopowstałych utworach symfonicznych i kameralnych.

Natomiast w XX wieku kompozytorzy zaczęli wykorzystywać obój d'amore w swoich dziełach orkiestrowych i kameralnych już nie ze względu na jego strój, ale na charakterystyczne brzmienie, dla jednych będące kojącym wypośrodkowaniem pomiędzy obojem i różkiem angielskim a dla drugich „powiewem orientu”. Wystarczy przywołać takie postacie jak Ryszard Strauss i jego *Symfonia domowa* powstająca w latach 1897-1903, w której obój d'amore wykonuje temat małego syna kompozytora, Claude'a Debussy'ego w którego twórczości obój d'amore występuje np. w *Gigues* z cyklu *Obrazy* na orkiestrę, Maurice'a Ravela i partię oboju d'amore w osławionym *Bolerze* z 1928r., czy Charlesa Koechlina, który promował obój d'amore w swojej twórczości kameralnej. Tak właśnie rozpoczął się renesans tego instrumentu który ponownie otrzymał szansę na partie solowe w dziełach orkiestrowych, kameralnych a nawet na utwory solowe.

Autorką pierwszego koncertu solowego na obój d'amore była brytyjska oboistka – Mary Chandler, żyjąca w latach 1911-1996. Koncert ten powstał w 1954 roku i był dedykowany prywatnemu nauczycielowi kompozytorki – Leonowi Goosensowi. Jednakże przełomowym momentem dla popularyzacji oboju d'amore był rok 1995, kiedy została wydana pierwsza płyta poświęcona w całości temu instrumentowi: *The Oboe D'amore Collection Vol.I*, autorstwa Jennifer Irene Paull.<sup>2</sup> Płyta zawierała kompozycje z XVII i XVIII

---

<sup>2</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/Jennifer\\_Paull](http://en.wikipedia.org/wiki/Jennifer_Paull)

wieku na ten instrument. Rok później jej kontynuacja - część II (w roku 1996) z kontrastującym repertuarem, na który złożyły się utwory na obój d'amore kompozytorów tworzących już w wieku dwudziestym: William Blezard (ur. 1921), Edwin Carr (ur.1926), John Rushby-Smith (ur.1936), Leonard Salzedo (ur. 1921-2000), Harold Schiffman (ur. 1928), John McCabe (ur. 1939) i Wilfred Josephs (ur.1927-1997).

Inni dwudziestowieczni kompozytorzy piszący również na obój d'amore to między innymi: Derek Bell (1935-2002), Eleine Fine (ur.1959), Ian Keith Harris (ur. 1935) oraz Walter Ross (ur. 1936).

Zainteresowanie obojem d'amore samych wykonawców jak również kompozytorów zwróciło uwagę współczesnych firm produkujących oboje, które postanowiły nadrobić stracony czas i wznowić produkcje instrumentów, których mechanizm a tym samym możliwości techniczne z założenia miały dorównać poziomowi sopranowej odmianie oboju. W ten sposób powstały nowe, satysfakcjonujące modele obojów d'amore, które są obecnie produkowane przez takie firmy jak francuskie: Loree, Marigaux, Rigoutat, angielska: Howarth, czy wreszcie niemiecka Gebruder Monning, której najnowszy solistyczny model nosi nazwę Albrecht Meyer model, od nazwiska muzyka biorącego udział w kształtowaniu modelu jak i promowaniu go. Instrumenty te mimo produkcji w różnych warsztatach zasadniczo posiadają te same funkcje i możliwości: zrobione są z najpopularniejszego obecnie drewna do produkcji obojów – grenadila wood, posiadają klapki kryte i posrebrzane, a w ich wyposażeniu standardowym znajdują się wszystkie klapy trylowe i klapa f dla lewej ręki. Oczywiście do wyboru jest model półautomatyczny i automatyczny oraz model thumbplate – wykonywany przez angielską firmę Howarth. Oczywiście producenci oferują szereg opcji dodatkowych, takich jak indywidualny dobór rodzaju drewna, złożone klapy, oraz wykonanie poszczególnych części korpusu instrumentu z materiału syntetycznego.

Wszystkie te udogodnienia służące z poprawie komfortu gry na instrumencie, być może oceniane z perspektywy autentyzmu wykonawczego nie służą prawdziwości przekazu. Ale czy wiarygodnym byłoby udawać, iż postęp, również i w dziedzinie mechanizmu instrumentów, nie nastąpił? Każdy wiek w historii muzyki ma sobie właściwą estetykę, adekwatną do żyjących wówczas twórców, wykonawców i odbiorów. Współcześni ludzie, odpowiedzialni za dalszy bieg historii mogą oczywiście starać się za wszelką cenę uniknąć naturalnego procesu ewolucji życia i światopoglądu w imię rzekomej autentyczności, ale czy ich trud nie okaże się daremny?

