

Zur Geschichte der Klarinette

Innerhalb der Familie der modernen Holzblasinstrumente ist die Klarinette (Diminutivform von ital. clarino = Trompete, von lat. clarus = hell, durchdringend) das jüngste Mitglied. Sie wurde um 1700 von Johann Christoph Denner (1655–1707), dem bekannten Nürnberger Instrumentenbauer, „erfunden“ oder besser gesagt aus dem Chalumeau, einem seit dem Mittelalter bekannten zylindrischen Holzblasinstrument, entwickelt. Vorläufer der Klarinette sind seit 2700 v. Chr. im alten Ägypten und in großen Teilen des antiken Mittelmeerraums nachweisbar und haben sich in kaum gewandelter Bauweise als Folkloreinstrumente bis in unsere Zeit erhalten, so die ägyptische Zummárah, das arabische Argahul und die sardinische Launedda. Andere Typen wie die russische Brejka, das ungarische Tarogato oder das walisische Pibgorn tauchen in Zentral- und Osteuropa auf. Das Chalumeau (franz., von lat. calamus = Schilfrohr) war eine kleine klappenlose Pfeife mit einfachem Rohrblatt im Umfang von etwa einer Oktave, die Denner vermutlich durch Anbringen von zwei Klappen auf eine Dezime erweiterte (f^1 – a^2). Durch Familienbau (Diskant, Alt, Tenor und Bass) erschloss er dem Instrument die Kunstmusik. Weitere Versuche Denners, die in der Verlängerung des Rohres, Erweitern der Mensur und Anbringen von Birne und Stürze bestanden, führten dann zur eigentlichen Erfindung der Klarinette.

Die Klarinette der Dennerzeit, ein im Vergleich zu unseren heutigen Instrumenten weit zierlicheres, aus einem Stück gefertigtes Instrument, weist zwei Klappen am oberen Ende des Rohres auf: eine a^1 -Klappe und gegenüber auf der Rückseite die Daumen- oder h^1 -Klappe, die zugleich als Überblasklappe diente. Bahn und Ausschnitt liegen an der Oberseite des Mundstücks. Durch spätere Verkleinerung des Tonlochs für h^1 und Höherlegen der Daumenklappe, beides Verbesserungen, die dem Sohn Denners Jakob (1681–1735) zugeschrieben werden, konnte das Überblasen etwas erleichtert werden, jedoch auf Kosten des Tones h^1 , der erst später mit Hilfe eines am unteren Ende des Rohres angebrachten neuen Tonlochs zugleich mit dem Ton e spielbar wurde. Diese Töne waren mit einer dritten (Langstiel-) Klappe zu erreichen. Fast identische Zweiklappeninstrumente sind auch aus anderen Werkstätten bekannt. Ob sie in Abhängigkeit von Denner entstanden, ist gleichfalls nicht nachweisbar.

Der Klang der frühen Klarinetten war, wie schon der Name besagt, dem der Trompete ähnlich, jedoch beson-

ders im Übergangsregister unausgeglichen und in der Intonation unbefriedigend. Auch konnten einige Töne überhaupt nicht geblasen werden, so dass für jede Tonart ein Instrument anderer Stimmung herangezogen werden musste. Um diesen Mängeln abzuhelpen, wurden um 1760 zwei weitere Klappen (fis/cis^2 und gis/dis^2) angebracht und 1791 auf Initiative des französischen Virtuosen Jean Xavier Lefèvre (1763–1829) eine sechste (cis^1/gis^2). Diese beiden Konstruktionen erhielten sich nebeneinander bis etwa 1812.

Forderung der Zeit war es, Intonation und Klang des Instruments zu verbessern, die fehlenden chromatischen Töne zu erschließen und die Applikaturschwierigkeiten zu verringern. Die Verwirklichung dieser Ideen ist dem russischen Virtuosen Iwan Müller (1786–1854) zu danken, dem es in Zusammenarbeit mit dem Instrumentenbauer Merklein gelang, Lage und Bohrung der Tonlöcher den akustischen Gesetzen anzupassen und durch Vermehrung der Klappen von sechs auf dreizehn die Klarinettenteknik zu vervollkommen. Schwierigkeiten des Fingersatzes suchte er durch Anbringen von Ansatzstücken an den Klappenhebeln, die nun das Bedienen einiger Klappen durch verschiedene Finger ermöglichten, zu beheben. Durch Einführen von besser schließenden Klappenpolstern konnten Nebengeräusche weitgehend vermieden werden. Auch gehörte Müller zu den ersten, die für die heute allgemein gültige Methode des so genannten „Untersichblasens“ eintraten, bei der das Klarinettenblatt an der Rückseite des Mundstücks befestigt und mit der Unterlippe reguliert wird. Stimmung der Müller-Klarinette war B. Instrumente anderer Stimmung wurden nur noch herangezogen, um besondere Klang-

charaktere zu illustrieren. In der Geschichte der Klarinette muss diese Verbesserung, die zunächst heftigen Widerstand hervorrief, als Pioniertat gewertet werden, denn die in Deutschland heute allgemein anerkannte Oehler-Klarinette geht, wenn auch in wesentlich verfeinerter Bauweise, auf Müllers Modell zurück.

Unter den verschiedensten der Verbesserung der Mechanik dienenden Neuerungen ist die Idee Hyacinthe Eléonore Klosés (1808–1880), der, von dem Instrumentenbauer Louis-Auguste Buffet (gest. 1885) unterstützt, das Ringklappensystem der Boehmflöte auf die Klarinette übertrug, für die Weiterentwicklung des Instruments von Bedeutung. Dieses 1844 patentierte und später allgemein als Boehm-Klarinette bezeichnete Modell mit 24 Tonlöchern (17 Klappen und 6 Tonringe),



links: Chalumeau
rechts: Klarinette um 1810
aus Buchsbaum mit 9 Messing-
klappen (Nachbau)

trug zu noch größerer technischer Beweglichkeit sowie zur weiteren Verbesserung der Applikatur bei, da schwer erreichbare Töne durch Hebelübertragung nun mit einem Finger gegriffen werden konnten. Die Boehm-Klarinette verbreitete sich vor allem in Frankreich, England und Amerika; für den Jazz und in der populären Musik ist sie ausschließlich in Gebrauch. In Deutschland und Österreich entschied man sich indessen weiter für die Müller-Klarinette. Bereits 1846 veränderte Müller sein Modell durch zwei Ringe am Unterstück. 1860 ließ Carl Baermann (1810–1885) zwei weitere Ringe am Oberstück anbringen. Für dieses Modell entstand schließlich auch seine heute noch im Unterricht verwendete „Vollständige Clarinett-Schule“.

Der Berliner Klarinettenbauer Oskar Oehler (1858 bis 1936) konstruierte ein Modell mit sieben offenen Tonlöchern, 22 Klappen und 5 Brillenringen. Dieses, heute von den führenden Klarinettenherstellern angebotene Instrument wird von der Mehrzahl der Solisten und Orchestermusiker in Deutschland gespielt.

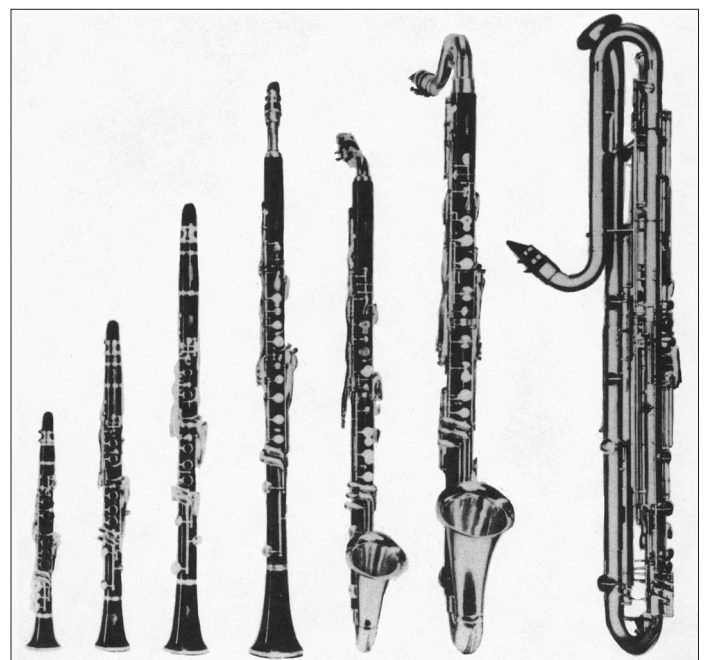
In die Kunstmusik wurde das Instrument etwa 20 Jahre nach der Erfindung durch Denner aufgenommen. Die ältesten überlieferten Solokonzerte für Klarinette in D verdanken wir Johann Melchior Molter (1696–1765). Diese technisch schon recht anspruchsvollen Stücke, deren Entstehungszeit mit 1740–1750 angegeben wird, bewegen sich jedoch fast ausschließlich im höheren Register und sind im Clarinstil geschrieben. Von der tieferen Lage macht erstmalig Franz Xaver Pokorny (1729–1794) in zwei 1765 entstandenen Konzerten Gebrauch. Entscheidenden Einfluss auf die Verbreitung der Klarinette hatten die Mannheimer, die schon den Reiz des kantablen Charakters erkannten und in ihren Kompositionen einzufangen suchten. Von Johann Stamitz (1717–1757) ist ein Konzert für Klarinette in B mit Streichorchester erhalten. Sein Sohn Carl Stamitz (1745–1801) schrieb elf Solokonzerte und zwei Doppelkonzerte. Weitere Komponisten aus dem Mannheimer Kreis wie vor allem Ernst Eichner, Georg Friedrich Fuchs, Franz Tausch, Peter von Winter und Franz Danzi trugen dazu bei, dass sich die Klarinette innerhalb weniger Jahrzehnte zu einem ausdrucksvollen Soloinstrument entwickelte, das schließlich ganz besonders Mozart in seinen Bann zog. Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791) schrieb für seinen Freund, den Wiener Klarinettenisten Anton Stadler (1753 bis 1812), das Kegelstatt-Trio (KV 498), das Klarinetten-Quintett (KV 581) und 1791 das berühmte Klarinettenkonzert A-Dur (KV 622).

Um die Wende zum 19. Jahrhundert waren zwei Klarinetten für alle Kapellen und Orchester obligat (in der französischen Militärmusik verdrängte die Klarinette die Oboe). Aber auch als Instrument für „Kenner und Liebhaber“ fand sie weite Verbreitung. Das Virtuositentum stand zu dieser Zeit in höchster Blüte. Zwei Künstler waren es, die der Klarinette zu besonderem Ansehen verholfen hatten: der durch seine brillante Technik Aufsehen erregende Joseph Beer (1744–1811) sowie der

Mannheimer Klarinettenist Franz Tausch (1762–1817), dem man besondere Schönheit des Tones, Tiefe des Ausdrucks und Meisterschaft der dynamischen Nuancierung nachsagt. Neben ihnen wäre eine Reihe weiterer komponierender Virtuosen zu nennen, die nicht nur Konzerte, sondern auch die damals so beliebten Variationen oder Fantasien über bekannte Themen schufen. Diese geschmacklich oft recht zweifelhaften Werke werden wegen ihrer technischen Schwierigkeiten z. T. auch heute noch im Unterricht verwendet. Historisch sind sie von Interesse, da sie das instrumentale Können ihrer Schöpfer widerspiegeln.

Der charakteristische, blühend warme Klarinettenklang wurde indessen erst in der Romantik entdeckt. Neben den vier sehr brillant gehaltenen Klarinettenkonzerten von Louis Spohr (1784–1859), die für Simon Joseph Hermstedt (1778–1847) entstanden, sind es vor allem die für den berühmten und wegen seiner vorzüglichen Spielkultur allgemein anerkannten Heinrich Joseph Baermann (1784–1847) niedergelegten Kompositionen Carl Maria von Webers (1786–1826), die auch heute noch zum Repertoire des Klarinettenisten gehören.

Gegen 1850 trat eine Wandlung im Geschmack des Publikums ein, die für die Weiterentwicklung der Klarinettenmusik von einschneidender Bedeutung werden sollte. Klavier- und Violinkonzerte kamen dem neuen Klangideal weit stärker entgegen; der Bläser „mit seinem langweiligen Einzelrohr“ (Hanslick) musste als Solist vom Konzertpodium zurücktreten. In der Kammermusik setzte sich jedoch die von Carl Philipp Emanuel Bach über Carl Stamitz, Mozart bis zu Schumann und Mendelssohn Bartholdy geschaffene Tradition fort und fand ihren Höhepunkt in den Kammermusikwerken von Brahms. Auch die Klangverbindung von Klarinette und Klavier wurde als besonders ideal empfunden und



Die Klarinettenfamilie: As-, Es-, B-, Altklarinette, Bassetthorn, Bass- und Kontrabassklarinette

Der Tonraum e bis b¹

Die Töne e¹, d¹ und c¹

Mit den folgenden Übungen sollen die Griffe und Bewegungsabläufe zu den Tönen e¹, d¹ und c¹ geübt und gefestigt werden. Die Töne haben im Deutschen System und im Boehm-System die gleichen Griffe.

Achte von Anfang an auf ruhiges und geräuscharmes Atmen durch die Nase. Atme am Ende einer musikalischen Phrase, während einer Pause oder an den mit einem Atemzeichen (!) versehenen Stellen des Notentextes. Ist es notwendig, über eine innerhalb einer musikalischen Zeile zusammengehörende und zusammenhängende Notenfolge kurz Luft zu holen, so ist die Luft dann erfolgt dies geräuscharm (nicht schnaufen!) durch den Mund. Die zum Atemholen erforderliche Zeit ist stets vom Wert der vorausgehenden, niemals von der nachfolgenden Note abzuziehen.

Deutsches System:

Boehm-System:

The diagrams show the fingerings for notes d¹ and c¹ in both the German and Boehm systems. The German system uses the same fingerings as the Boehm system for these notes. Below the diagrams is musical notation for the notes d¹ and c¹ in both systems.

Leseprobe

Das Anblasen der ersten Töne (der Ansatz)

1. Ziehe die Unterlippe leicht über die unteren Schneidezähne.
2. Lege darauf das Mundstück mit dem weichen Ende nach unten.
3. Setze die oberen Schneidezähne auf das obere Mundstück, etwa 5–8 mm vor der Mundstückspitze entfernt.
4. Schließe das Mundstück mit oberem und unterem Mundwinkel dicht ab.
5. Führe die Zungenspitze an die Blattspitze heran.
6. Atme die Luft an die Mundstückspitze und artikuliere die Silbe „tö“. Gehe später zum weicheren „dö“ über.

1

1) tö tö tö tö tö ...
2) dö dö dö dö dö ...

Nun wollen wir „im Takt“ üben, genauer: im 4/4-Takt.
Zähle also 1 2 3 4 | 1 2 3 4 | 1 usw.

In deiner Stimme findest du die *Halbe Note* (und die *Halbe Pause*). Und es auf der Flöte zusätzlich die *Halbe Note* (und die *Halbe Pause*). Die *Halbe Note* hat vier Zählzeiten – einer Ganzen entspricht zwei Halbe. Die *Halbe Pause* hat zwei Zählzeiten – einer Ganzen entspricht eine Halbe. Die *Halbe Note* ist die Hälfte der *Halben Note*.

Sample page

Dein Lehrer bläst auf jede Zählzeit eine Note, das wird dir helfen, den richtigen Ablauf zu erkennen.

2

Zähle 1 2 3 4 | 1 2 3 4 | 1 2 3 4 | 1 2 3 4
Lehrer

3

Zähle 1 2 3 4 | 1 2 3 4 | 1 2 3 4 | 1 2 3 4

4

Zähle 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

Wenn der Anstoß noch nicht so recht gelingt, dann versuche die Töne mit dem Luftstrom zu verbinden. Dieses Verbinden der Töne bezeichnen wir mit dem italienischen Wort *legato*, im Notenbild erhalten die so gebundenen Noten einen Bogen (Legato-Bogen). Übe das Non-legato-Spiel (die Töne werden angestoßen) ebenso wie das Legato-Spiel.

Hier nun zwei *Duos*, Stücke für zwei Klarinetten, die du mit einem Partner musizieren sollst. Übe beide Stimmen zunächst einzeln. Achte dann auf gutes Zusammenspiel, höre auf deinen Mitspieler. Tausche bei der Wiederholung die Stimme (↗).

5

Leseprobe

Spieler die 1. Stimme laut, das Echo in der 2. Stimme möglichst leise.

☞ *Fermate*: Halte den Ton über seine eigentliche Dauer hinaus aus.

6

1719

Jetzt beziehen wir die *Viertelnote* (♩) und die *Viertelruhe* (♩̣) auf. Übe zunächst langsam, achte auf gleichmäßige Grundschläge.

1 2 3 4 1 2 3 4

7

Sample page

Zähle 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

8

Zähle 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

Merrily We Roll Along

aus den USA

9

in C: B \flat F 7 B \flat E \flat F 7 B \flat

Beachte beim Üben die unter den Noten stehenden Akkordsymbole nicht. Sie sind für die Begleitung mit einem Tasteninstrument oder mit Gitarre gedacht und deshalb gegenüber der Klarinettenstimme (in B) eine große Sekunde tiefer (nach C) transponiert.