

was an Kriterien für besondere Personalmerkmale des Komponisten, was für einen vielleicht parodierten Meister sprechen kann. Natürlich dürfen wir die Skepsis nicht ins Maßlose treiben, aber die Wahrscheinlichkeit, daß vieles, was uns bisher beispielsweise als Sweelinck oder Froberger überliefert ist, gar nicht von diesen Autoren stammt, ist nicht gering. Jedenfalls bleibt gewiß, daß aller Art Tabulaturen in ihrer Eigenschaft als Quelle weniger unbedingt zu gelten haben als bisher, daß wir mehr denn je Vorsicht walten lassen müssen bei der Zuschreibung von Werken, die nicht durch Urtextausgaben gesichert sind, und daß jegliche Stilkritik dieser Periode einen neuen Einschuß von Fragwürdigkeit bekommen hat.

Zur Geschichte der Klarinette im 18. Jahrhundert

VON HEINZ BECKER, BERLIN

Nach Doppelmayer¹ wurde die erste Klarinette „zu Anfang dieses laufenden Seculi“, also zu Beginn des 18. Jahrhunderts, von dem Nürnberger Johann Christoph Denner gebaut. Da dieser bereits 1707 gestorben ist, muß die Spanne zwischen 1700 und 1707 als Entstehungszeit der Klarinette angenommen werden. Quellenmäßig nicht belegen läßt sich die durch Lipowsky² und W. Chr. Müller³ eingeführte und namentlich durch Fr. J. Fétis⁴ verbreitete Datierung 1690, und es ist bemerkenswert, daß schon im *Universalexikon der Tonkunst* (1835) von Schilling gegen dieses Datum Stellung genommen wird.

Das Fehlen jeglicher Belege über die Verwendung der Klarinette vor 1750 veranlaßte George Cucuel⁵ zu der Äußerung: „comment se fait il que la clarinette apparaisse en 1755 comme une Dea ex machina dans les concerts parisiens“, eine Äußerung, die in sich die Kardinalforderung an die Klarinettenforschung einschließt, den Nachweis einer kontinuierlichen Blastradition dieses Instrumentes für die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts zu erbringen.

Das erste Auftreten der Klarinette läßt sich durch die Forschungen von Rudolf Wagner für das Jahr 1712 belegen⁶, wonach spätestens in diesem Jahr für die Nürnberger Ratsmusik 4 Klarinetten aus Buchsbaumholz angeschafft wurden, und Marc Pincherle⁷ lenkte durch seine Arbeit über Antonio Vivaldi die Aufmerksamkeit auf den 1716 erschienenen Musikalienkatalog der Firma Estienne Roger et Le Cène, Amsterdam⁸, in dem zum ersten Mal die Klarinette im Titel einer Komposition erscheint:

Nr. 348 *Airs à deux Chalumeaux, deux Trompettes, deux Clarinettes ou Cors de Chasse ou deux Hautbois, livre premier.*

¹ Nachricht von den Nürnberger Mathematicis und Künstlern, Nbg. 1730.

² Bayerisches Tonkünstlerlexikon, 1811.

³ Ästhetisch historische Einleitung in die Wissenschaft der Tonkunst [um 1829].

⁴ Biographie universelle, Art. Denner.

⁵ La question des clarinettes dans l'instrumentation du XVIIIe siècle, ZIMG 1910/11, 12. Jg., pg. 280 f.

⁶ Herrn Dr. Wagner sei für die Mitteilung seiner noch unveröffentlichten Forschungsergebnisse an dieser Stelle herzlichst gedankt.

⁷ Antonio Vivaldi et la musique instrumentale, Paris 1948.

⁸ Exemplare des Katalogs besitzen u. a. die Deutsche Staatsbibl. Berlin sowie das British Museum in London. Vgl. hierzu: Thurston Dart, The earliest collections of clarinet music, in The Galpin Society Journal IV, 1951

Nr. 349 [dto] *livre second*.

Nr. 350 *Airs à deux Clarinettes ou deux Chalumeaux, composées par Mr. Dreux.*

Leider konnten bisher die Kompositionen von J. Ph. Dreux, einem gegen 1730 in Paris verstorbenen Flötenvirtuosen, nicht nachgewiesen werden, so daß über deren Stil und Tonumfang nichts gesagt werden kann. Hingegen haben sich die beiden anonymen Sammlungen im Conservatoire de Musique in Brüssel erhalten⁹. Diese Stücke sind in mancher Hinsicht bedeutsam: Einmal muß die Klarinette schon vor 1716 in Amsterdam (oder Paris, wo Dreux gelebt hat) nicht nur bekannt, sondern auch praktiziert worden sein, zum anderen ist zu beachten, daß hier eindeutig zwischen dem Chalumeau, der Klarinette und der Trompete unterschieden wird, ein Umstand, der uns später noch beschäftigen soll. Es handelt sich bei den Duetten um Fanfarenstücke, die ausschließlich in D-dur stehen und im Sinne der damaligen Praxis auf „*allerley Instrument*“ gespielt werden konnten, folglich keine Rückschlüsse auf Tonumfang und Verwendbarkeit der Klarinette gestatten. Durch die Existenz dieser frühen Klarinettenkompositionen gewinnt jetzt auch die von Gevaert in seiner „*Neuen Instrumentenlehre*“ (S. 82) mitgeteilte Meßkomposition des Antwerpener Kapellmeisters Jean Adam Joseph Faber aus dem Jahre 1720 hinsichtlich ihrer Echtheit an Wahrscheinlichkeit; in der Einleitung zum „*Qui tollis*“ erscheint die Klarinette als konzertierendes Instrument, wobei auffallenderweise auch schon die tiefen Begleitfiguren der Klarinette, gebrochene Dreiklänge zwischen *f* und *f'*, Verwendung finden. Auch Telemann fordert schon 1721 in einem Kantatenjahrgang die Klarinette als Begleitinstrument einer Sopranarie, wie Werner Menke nachgewiesen hat¹⁰. Für die frühe Verwendung der Klarinette im süddeutschen Bereich spricht zudem eine von Carl Israel angeführte Notiz aus den Frankfurter Mitteilungsblättern: „13. October 1739. Zwey gute Clarinettisten sind allhier in der Windmühle auf dem Allerheiligen-Gaß ankommen; wer solche zu hören beliebet, kann sich daselbst melden“¹¹. Danach hat es schon 1739 reisende Musiker gegeben, die die Klarinette als Hauptinstrument gespielt haben, und da es gute Klarinettisten gewesen sein sollen, muß man in Frankfurt zu dieser Zeit schon Vergleichsmaßstäbe für das Klarinettenspiel gehabt haben. Ferner wird die Neuartigkeit der Klarinette mit keinem Worte hervorgehoben, wie es z. B. bei dem damals neu konstruierten Pantaleon durchweg der Fall war; die Nachricht ist vielmehr so abgefaßt, daß die Kenntnis des Instruments vorausgesetzt wird.

1732 wird die Klarinette zum ersten Mal in theoretischen Werken erwähnt. Johann Gottfried Walther bietet in seinem „*Musicalischen Lexikon*“ die früheste Beschreibung des Instruments, und J. Fr. B. Caspar Majer fügt in seinem „*Museum musicum*“ (1732) der wörtlich übernommenen Beschreibung eine Abbildung und eine

⁹ Für die Überlassung einer Photokopie bin ich Herrn Dr. van der Linden zu großem Dank verpflichtet. Eine Auswahl dieser Duette wurde vom Verf. im Verlag Breitkopf & Härtel, Wiesbaden (Coll. mus. Nr. 106), neu herausgegeben. — Erst nach Abschluß der vorliegenden Arbeit wurden dem Verf. das Buch „*The Clarinet*“, London 1954, von F. G. Rendall, sowie dieses Autors Artikel in Groves Dictionary 1954, zugänglich. Für Rendalls Behauptung, diese anonymen Klarinettenduette seien ebenfalls von J. Ph. Dreux komponiert, ist nicht der geringste Anhalt gegeben.

¹⁰ Das Vokalwerk Georg Philipp Telemanns, Kassel 1942, S. 39.

¹¹ Frankfurter Concertchronik, 1876.



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 8a



Fig. 8b



Fig. 8c



Fig. 9





Fig. 10



Fig. 11

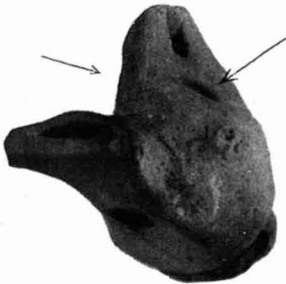
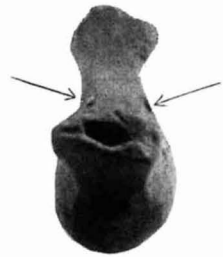


Fig. 12



Griffabelle hinzu¹²; dieses, sowie die Korrektur eines Fehlers, den Walther begehrt, beweist, daß Majer die Klarinette aus eigener Anschauung gekannt hat. Auch Johann Philipp Eisel exzerpiert in seinem „*Musicus autodidactus*“ (1738), der der Majerschen Schrift nachgebildet ist, das Walthersche Lexikon noch weitestgehend, bietet im übrigen aber wertvolle Ergänzungen und gibt im § 6 seines Abschnitts über die Klarinette einen wichtigen Hinweis:

„Was hat das Clarinett vor einen Clavem? Das gemeine und ordentliche Zeichen dieses Instruments ist insgemein der Clavis G und sodann wird es auf Clarinen-Art tractiret, doch kommt auch je zuweilen der Discant und Alt Clavis, wenn man das Clarinett wie ein Chalumeaux handet, vor.“

Diese Worte lassen den Schluß zu, daß es um 1738 schon besondere Klarinettenpartien in den Kompositionen, wenn nicht gar eigens für die Klarinette komponierte Werke gegeben haben muß, da Eisel sonst schwerlich die Frage der Schlüsselverwendung hätte aufwerfen können.

Interessante soziologische Rückschlüsse für die Praxis der damals gebräuchlichen Instrumente gewährt das „*Musikalische Theatrum*“ von J. Chr. Weigl (nach Eitner um 1740), da hier die einzelnen Instrumente in der für sie charakteristischen Umgebung abgebildet sind. Die Klarinette ist nun nicht als Freiluft- oder Volksinstrument dargestellt, sondern wird von einem vornehm gekleideten Manne geblasen in einem, man möchte fast sagen, fürstlichen Gemach mit hohen Fenstern und Ausblick auf einen Park. Auch die Bildunterschrift scheint anzudeuten, daß die Klarinette in vornehmen Kreisen beliebt war:

Clarinett.

*Wān der Trompeten-Schall will allzulaut erthönen,
so dient das Clarinet auf angenehme weiß
es darff den hohen-Thon auch niedern nicht entlehnen
und wechselt lieblich um: Ihm bleibt hierdurch der preiß.
darum manch Edler Geist, dem dieses werck beliebt
Sich Lehr-begierig zeigt und embsig darin übet.*

Vorausgesetzt, daß Eitners Datierung mit 1740 zutrifft, verlangt die in der Bildunterschrift vorgenommene Unterscheidung des Klangcharakters von Trompete und Klarinette in dieser Zeit Beachtung.

Marc Pincherle¹³ stieß während seiner Arbeit über Antonio Vivaldi mehrfach auf die Instrumentenbezeichnung „*Claren*“ und auch „*Clarinet*“ und eröffnete damit die Diskussion über die Frage, ob es sich hier um wirkliche Klarinetten handeln könne. Walter Kolneder¹⁴ glaubt, die Frage zugunsten der Klarinette bejahen zu dürfen, während A. Bonaccorsi¹⁵ und Walter Lebermann¹⁶ hinsichtlich der Identität von Claren und Klarinette Zweifel hegen. Daß es sich bei den fraglichen Konzerten

¹² Faksimile-Neudruck, hrsg. v. Heinz Becker, in *Documenta musicologica*, Druckschriften VIII, Bärenreiter-Verlag.

¹³ a. a. O.

¹⁴ Die Klarinette bei Antonio Vivaldi, *Mf.* 1951/3 und *Mf.* 1955/2, 209.

¹⁵ Il clarinetto e Vivaldi, *Rassegna Musicale*, Juli 1948.

¹⁶ Zur Besetzungsfrage der Concerti grossi von A. Vivaldi, *Mf.* 1954/3.

nicht um Kompositionen für Tromba handeln kann, erscheint nach Kolneders Untersuchungen sicher, und es ist nicht ausgeschlossen, daß wir es hier tatsächlich mit Klarinettenkonzerten zu tun haben, zumal ja die Klarinette zu dieser Zeit schon Verwendung fand. Allerdings bliebe noch zu klären, ob nicht auch Bonanni „Clarone“¹⁷ und das Klappenchalumeau, wie es Walther und Majer beschreiben, in den Kreis der Betrachtungen einzubeziehen sind. Den Passus bei Bonanni schlankweg als literarischen Beleg für das frühe Auftreten der Klarinette in Italien zu werten, wie es Kolneder tut, heißt, die Probleme um der Vereinfachung willen eineben. War der damaligen Zeit die Unterscheidung zwischen einem Doppelrohrblatt- und einem Einzelrohrblattinstrument, zwischen konischer und zylindrischer Bohrung noch nicht geläufig, so darf das nicht dazu verführen, die Terminologie eines Fachtraktats (!) allzu großzügig zu handhaben. Wichtig ist zu wissen, daß weder der Vivaldische Begriff „Claren“ noch die Bezeichnung „Clarinet“ bei Bonanni erscheinen. Die durch keine Quelle belegte Angabe von Sachs, „Claren“ sei eine romagnolische Sprachform für die Klarinette, kann unmöglich als Ausgangspunkt für terminologische Unterscheidungen genommen werden. Kolneder, der sich diesbezüglich auf Sachs beruft, äußert zudem selber die Vermutung, daß unter „Claren“ gegebenenfalls auch Trompeten verstanden werden müssen, und Sachs gibt außerdem den Hinweis, daß im Romagnolischen auch der Begriff „Clarinet“ existiere, womit die terminologische Unsicherheit noch größer wird.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts verdichtet sich das Auftreten der Klarinette mehr und mehr. 1747 läßt sich das Instrument in Kremsmünster (Österreich) nachweisen, und durch die Arbeiten von Michel Brenet¹⁸, Lionel de La Laurencie¹⁹ und George Cucuel²⁰ sind wir über die nächsten Daten gut unterrichtet. Eine Stichwortabelle, die sicher noch wesentlicher Ergänzungen bedarf, mag hier genügen:

1742 Ein ungarischer Klarinetist „Mr. Charles“ spielt Soli auf seinem Instrument in Dublin.
1749 (5. Dezember) Rameau verwendet die Klarinette in „Zoroastre“.

1751 Die Enzyklopädie von Diderot und d'Alembert verweist bei dem Schlagwort „Clarinette“ auf den Artikel *Hautbois*. Hier wird die Klarinette jedoch nicht erwähnt, sondern erscheint erst in der *Luthérie* der Enzyklopädie (1767). Eine Beschreibung des Instruments steht erst im Supplementband von 1776 und betrifft hier schon die mit Klappen versehene Klarinette. — Rameau verlangt die Klarinette in *Acante et Céphise*.

1753 Johann Stamitz verwendet die Klarinette in einem Konzert in Passy, desgl. J. Chr. Bach in seiner Chorode „L'Olimpe“.

¹⁷ Bonanni beschreibt in seinem „Gabinetto armonico“ (1722) ein der Klarinette oder dem Chalumeau ähnliches Instrument: „Un' Istromento simile all Oboè nominato Clarone è lungo pa'mi due e mezzo. termina con bocca di Tromba larga oncie 3. È bucatò in sette luoghi nella parte superiore, e in uno nella parte apposta inferiore. Oltre a questi buchi ne hà due altri laterali opposti, mà non in diametro, li quali si chiudono, e aprono con due molle calcate con le dita, quando bisogna variare li tuoni, li quali sono più bassi della voce formata dall' Oboè.“

Rendalls Interpretation dieser Stelle (Grove, Art. Clarinet), es handle sich hier um die Dennerklarinette, ist reichlich frei, zumal er den italienischen Begriff „Clarone“ mit dem Wort „Claronet“ übersetzt und damit den Sachverhalt verschleiern. Es sei hier ergänzend hinzugefügt, daß in der französischen Übersetzung des „Gabinetto“ (1776) dieses Wort nicht, wie nach Rendall zu erwarten wäre, mit „Clarinet“ sondern mit „Clarion“ (Trompete in gewundener Form) übersetzt wird, ganz abgesehen davon, daß Bonanni den „Clarone“ innerhalb des Artikels über die Oboe erwähnt.

¹⁸ Rameau, Gossec et les clarinettes, Le Guide musical, 1903, 183 f.

¹⁹ Rameau et les clarinettes, SIMG, 1913, 27 f. — Händel verwendete die Klarinette 1740 in seiner sogenannten Fitzwilliam-Ouvertüre, hat aber im übrigen von dem Instrument keinen weiteren Gebrauch gemacht. Vgl. hierzu R. B. Chatwin, Handel and the Clarinet, The Galpin Society Journal, III, 1950.

²⁰ a. a. O.

- 1755 (26. März) J. Stamitz führt in Paris eine Sinfonie mit Klarinetten auf, obwohl keine eigenen Klarinettenpartien vorgesehen sind. Im Etat der Thurn und Taxis'schen Hofkapelle Regensburg sind zum ersten Mal Klarinettenisten verzeichnet: Wack (36 Jahre alt), 1 Klarinetttist, und Engelhard Engel, 2. Klarinetttist. Das ist, soweit bekannt, somit die früheste Erwähnung von Klarinettenisten in einem Kapelletat.
- 1757 Gossec komponiert zwei *Airs* mit Begleitung der Klarinette.
- 1757 (April) In Paris werden mehrere Sinfonien von Filippo Ruggi unter Verwendung von Klarinetten aufgeführt.
- 1760 Der „*Mercure de France*“ berichtet über mehrere Klarinettenduette. Nach Gerber ATL schrieb auch der 1760 verstorbene A. Filtz Kompositionen für Klarinette.
- 1761 In Paris werden eine Sinfonie von Schencker und ein „*Dies irae*“ von Gossec unter Verwendung von Klarinetten aufgeführt.
- 1763 J. Chr. Bach verlangt die Klarinette in seiner Oper „*Orione*“ in London²¹.

Mit Valentin Roesers „*Essai d' instruction à l'usage pour ceux qui composent pour la clarinette et le cor*“ (Paris, Le Menu [1764]) erschien die erste Instrumentationsanweisung für die Klarinette. Der Traktat enthält auch einen Katalog, in dem u. a. Solokompositionen für Klarinette von Roeser, Bullont, Tobi, Kuchler (Kuechler), Hartmann und Chapparelli angezeigt sind und unter denen Roesers „*Premier Recueil d'airs d'Opéra comique pour deux clarinettes*“ einen bemerkenswerten Hinweis für die damalige Verbreitung des Instruments gibt.

Nach dem bisher Mitgeteilten läßt sich mit Recht annehmen, daß das Klarinettenspiel auch schon vor 1750 seine, wenn auch örtlich begrenzte, Pflege gefunden hat. Zumindest ist festzustellen, daß die etatsmäßige Führung der Klarinette in den Orchestern, die erst relativ spät einsetzt, kein objektives Bild über die wirkliche Verwendung des Instruments vermittelt. Eine Tabelle, wie sie R. Haas auf S. 217 seiner „*Aufführungspraxis*“ bietet, hat demnach nur sehr relative Bedeutung. Es sind genügend Beweise vorhanden, daß die Klarinette, lange bevor sie in den Kapelletats als Soloinstrument erscheint, schon als Neben- oder Aushilfsinstrument von den Musikern praktiziert wurde. Nach Köchel²² wurde die Klarinette beispielsweise in Wien erst 1787 offiziell in das Orchester aufgenommen (nicht 1782, wie manchenorts angegeben), hingegen berichtet schon Charles Burney in seinem „*Tagebuch einer musikalischen Reise*“ (1770, Bd. II, S. 149) aus Wien:

„Alle Mittage und Abende war bey dem Essen, in dem Gasthofe zum goldenen Ochsen, worinn ich abgetreten war, Musik; aber gewöhnlich war sie schlecht, besonders die von einer Bande mit blasenden Instrumenten, welche niemals fehlten, sich während des Tisches einzustellen. Diese bestund aus Waldhörnern, Clarinetten, Hoboen und Bassons“.

Siebzehn Jahre vor ihrer Einführung in das Wiener Orchester war die Klarinette also schon bei den Wiener Gassenmusikanten beheimatet, und Fr. Chr. Nicolai²³ berichtet 1781, daß die Wiener Militärmusik mit 2 Schalmeien, 2 Klarinetten, 2 Waldhörnern, einer Trompete und einer großen Trommel besetzt gewesen sei. Qualemberg († 1788), einer der frühesten Mannheimer Klarinettenisten, erhielt nach

²¹ Vgl. auch J. G. Prodhomme, Notes d'archives concernant l'emploi des clarinettes en 1763 in: Bulletin de la Société française de Musicologie, 3. Jg., 1919, Nr. 4 (April).

²² L. Ritter v. Köchel, Die kaiserliche Hofmusikkapelle in Wien von 1543 bis 1867, Wien 1869, S. 26.

²³ Beschreibung einer Reise im Jahre 1781.

Lipowsky²⁴ seine Ausbildung als Klarinettist in Wien, es muß hier also schon in sehr früher Zeit die Möglichkeit dazu bestanden haben. Kolneders Argument²⁵, das Chalumeau in Glucks „*Orfeo*“ (1761) sei deswegen nicht als Klarinette aufzufassen, weil diese erst 1782 (?) in das Wiener Orchester eingeführt worden sei, ist daher wenig überzeugend. Hermann Aberts Erklärung, daß es sich hier um eine Schalmey, den Vorläufer der Oboe, handele, weil Gluck in Paris diese Partie mit einer Oboe besetzte, ist einleuchtender²⁶.

Die unterschiedslose Anwendung der Bezeichnungen „*Chalumeau*“, „*Clarino*“ und „*Clarinetto*“ für ein und dasselbe Instrument in der Zeit vor 1750 ist nicht bezeugt. Gestützt wurde diese Vermutung bisher lediglich dadurch, daß für die Frühzeit der Nachweis entsprechender Klarinetten-Kompositionen fehlte. Bedenkt man aber, daß z. B. die Sinfonien von Schenker und Ruggi sämtlich verschollen sind, so nimmt das Fehlen von Kompositionen aus einer noch weiter zurückliegenden Zeit nicht weiter wunder. Auch die bei Roger et Le Cène erwähnten *Airs* von J. Ph. Dreux wurden, wie erwähnt, bislang nicht aufgefunden. Es ist zwar mit Sicherheit zu vermuten, daß die Klarinettenspieler der Frühzeit auch andere Partien — beispielsweise Oboenpartien — übernehmen haben, auf Grund dieser Praxis jedoch auch eine Übertragung des Instrumentennamens annehmen zu wollen, besteht kein Anlaß. Burney berichtet 1770 über das Brüsseler Opernorchester, daß der erste Klarinettist die „*Hoboparthie* bließ...“²⁷, und Backofen²⁸ erwähnt noch 1824 (!), daß die Franzosen „*bei Sinfonien und Concerten, wenn nicht besonders Clarinetten dazu gesetzt sind, die Hoboenparthien gern durch sie besetzen*“. Schon in den bei Roger et Le Cène erschienenen Duetten ist die Art der Ausführung freigestellt; trotzdem werden in der Überschrift Trompete, Klarinette und Chalumeau eindeutig unterschieden. Wenn noch Lebermann²⁹ glaubt, die Bezeichnung „Klarinette“ sei erst im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts aufgekommen, so ist das schon durch die Forschungen Rudolf Wagners und den Roger-Katalog widerlegt. Es darf mit Recht angenommen werden, daß es Denner selbst gewesen ist, der dem Instrument den Namen Klarinette gegeben hat, wahrscheinlich deswegen, weil er einen Ersatz für die schwer spielbare Clarintrompete schaffen wollte, wie ja etymologisch deutlich wird. Wenn von der Klarinette auch hie und da der Clarinpart übernommen wurde, so läßt sich, wie gesagt, daraus nicht ableiten, daß die mit „*Clarinetto*“ signierten Instrumentalpartien als Clarino-, also Trompetenstimmen aufzufassen sind, wie Mennicke behauptet³⁰.

Adam Carse bezeichnet in seinem 1938 erschienenen Buch „*Wind instruments and inventors*“ das Chalumeau als das Irrlicht unter den Blasinstrumenten. Tatsächlich ist die Chalumeaufrage bis heute unbeantwortet geblieben, obgleich ihre Klärung für die Klarinettenforschung ein Hauptproblem darstellt, da die restlose Aufhellung der Frühgeschichte der Klarinette mit der Lösung des Chalumeauproblems auf das engste verknüpft ist. Die einzelnen instrumentenkundlichen Beziehungen zwischen

²⁴ a. a. O.

²⁵ a. a. O.

²⁶ Vgl. das Vorwort zu DTÖ, XXI. Jg.

²⁷ Tagebuch, II, 22.

²⁸ Anweisung zur Clarinette (Vorwort), Leipzig [2/1824].

²⁹ a. a. O.

³⁰ Hasse und die Gebrüder Graun, Leipzig 1906, S. 278 f.

Chalumeau und Klarinette sind allgemein bekannt und können hier übergangen werden³¹. Da sich kein Originalinstrument erhalten hat, hält es schwer, über die Verwendung des Chalumeaus zu referieren. Obwohl sich in der Literatur häufig die Behauptung findet, das Chalumeau (als Vorläufer der Klarinette) sei schon im 17. Jahrhundert bekannt gewesen und u. a. von Mersenne beschrieben worden, muß mit Nachdruck festgestellt werden, daß Mersenne unter dem Namen „*Chalumeau*“ die Dudelsackpfeife beschreibt, das Chalumeau mit zylindrischer Bohrung und einfachem Rohrblatt jedoch nicht erwähnt. Bezeichnenderweise ist auch keine Komposition vor 1700 bekannt, in der das Chalumeau verlangt würde. Erst im 18. Jahrhundert taucht der Name in den Partituren auf, u. a. bei M. A. Ziani (1704), Bononcini (1707), A. Ariosti, R. Keiser, J. Ph. Dreux, Chr. Graupner, J. A. Hasse, G. Ph. Telemann u. a.

Die erste Beschreibung des Chalumeau findet sich bei J. G. Walther, dann bei Majer³² und Eisel³³. Walther vereinigt in seinem Lexikon unter diesem Begriff nicht weniger als vier verschiedene Instrumente: a) die Schäferpfeife, b) die Dudelsackpfeife, c) ein Blasinstrument mit 7 Löchern, Tonumfang *f-a*“, und d) ein Blasinstrument wie unter c), jedoch zusätzlich mit Daumenloch und 2 Klappen versehen, Tonumfang *f'-a''* (*b''*, *h''*, *c'''*). Von diesen sind lediglich die unter c) und d) angeführten als Instrumente mit einfachem Rohrblatt aufzufassen. Kompliziert wird das Problem vor allem durch die scheinbare Identität des unter d) genannten Instruments mit der Dennerklarinetten. Durch Majer wissen wir, daß das Chalumeau in Familien gebaut wurde, wobei er uns außerdem noch einen bislang nicht beachteten Hinweis gibt:

§ 8

„Man hat sonst Diskant, Alt- oder Quart-Chalumeaux, wie auch Tenor- und Bass-Chalumeaux, theils mit dem Französischen, theils mit Teutschem Ton, und sind absonderlich ratione des schwehren Ansatzes sehr hart zu blasen, die Application darauf correspondiret meistens mit denen Flöthen; Allein deren Ambitus erstreckt sich nicht viel über eine Octav. Wird deshalb vor unnöthig erachtet, weitläufiger hievon zu melden, zumalen, wann man eine Flöthen blasen kan, wird man auch hier praestanda praestiren können.“

Bemerkenswert ist nach dem Gesagten die Anordnung der Instrumente, die Majer in seiner Lehrschrift vornimmt: Das Chalumeau erscheint seiner identischen Applikatur wegen neben der Flöte, dürfte demnach also in der Praxis kaum überblasen worden sein, da man ein Oktavieren dieses Instruments nicht annehmen kann; hingegen ist die Klarinette, wohl aus klangästhetischen Rücksichten, neben die Trompete gestellt, woraus ersichtlich ist, daß eine terminologische Gleichsetzung von Chalumeau und Klarinette in der damaligen Zeit nicht Brauch war. Hans Engels³⁴ Auffassung, Telemanns Chalumeaukonzerte stellen in Wahrheit die frühesten Klarinettenkonzerte dar, wird man sich daher schwerlich anschließen können. Die Zweifel an Engels These werden noch verstärkt durch die Feststellung, daß die Konzerte 1761 — also noch zu Telemanns Lebzeiten — im Breitkopfschen Katalog³⁵ unter der Rubrik „*XXI Die Chalumeaux, oder Schalmey*“ geführt werden.

³¹ Vgl. Oskar Kroll, Das Chalumeau, *ZfMw*, 15. Jg., S. 374.

³² a. a. O.

³³ a. a. O. — Bonanni erwähnt ebenfalls das Chalumeau in seinem „*Gabinetto armonico*“ (1722) in dem Artikel über die Oboe, versteht darunter aber wahrscheinlich die Schalmey.

³⁴ Das Instrumentalkonzert, Leipzig 1932, S. 564.

³⁵ Verzeichnis musikalischer Werke welche nicht durch den Druck bekannt gemacht worden . . . Erste Ausgabe, Leipzig, Michaelmesse 1761.

Mit Sicherheit darf man daher annehmen, daß Telemann seine Chalumeaukonzerte von einem Doppelrohrblattinstrument ausgeführt wissen wollte.

Die einzigen Abbildungen des Chalumeau sind uns im 18. Jahrhundert durch Diderot (*Encyclopédie*) und Reynvaan³⁶ erhalten, und auffallenderweise werden hier lediglich Diskant-Chalumeaux dargestellt, während auf das Tenor- oder Baß-Chalumeau überhaupt nicht Bezug genommen wird. Tatsächlich aber existieren u. a. von Graupner Kompositionen, in denen diese herangezogen werden:

Beisp. 1

O UVERTÛRE a 3 CHALUMEAUX

DI GRAUPNER

T.12

T.16

Schon Mattheson betont in seinem „*Neu eröffneten Orchester*“ (1713) den unangenehmen Klang des Chalumeau, ebenso wird auch in der „*Encyclopédie*“ (1753) der Ton als „*désagréable et sauvage*“ bezeichnet und erwähnt, daß das Instrument in Frankreich nicht mehr in Gebrauch sei.

Die unterschiedliche Spielpraxis der Klarinette vor 1750 ist zweifellos eine Hauptquelle der sich widersprechenden zeitgenössischen Aussagen. Die frühen Klarinettenkompositionen waren zumeist für einen bestimmten Spieler gedacht und seinen speziellen Fähigkeiten, die recht unterschiedlich gewesen sein mögen, angepaßt. Häufig genug mag sich dieser seine Kompositionen sogar selbst geschrieben haben, wie wir aus späteren Beispielen wissen. Valentin Roeser, der den ersten Klarinettentraktat verfaßte und auch für das Instrument komponierte, war Klarinettist in der Kapelle des Prinzen von Monaco, und Gaspard Procksch, von dem in den 1760er Jahren zahlreiche, heute verschollene, Kompositionen erschienen, fungierte als „*Primo Clarinetto (sic) della Musica di S. A. S. il Principe di Conti*“.

Daß es in der Frühzeit der Klarinette keine einheitliche Spielpraxis gegeben hat, geht aus den unterschiedlichen Griffanweisungen bei Majer und Eisel hervor. Sicherlich haben beide Theoretiker ihre Kenntnisse über Griffe und Tonumfang der Klarinette von ihnen bekannten Musikern gewonnen. Beider Angaben beziehen sich noch auf die zweiklappige Denckerklarinette, die offenbar bis um die Jahrhundertmitte der allgemein gebräuchliche Typ gewesen ist. Bei Weigl (1740) und in der *Luthérie* der Diderotschen Enzyklopädie (1767) wird die Klarinette mit 2 Klappen dargestellt, auch die beiden 1765 entstandenen Klarinettenkonzerte von Franz-Xaver Pokorny, auf die weiter unten noch eingegangen wird, weisen als tiefsten Ton lediglich das *f* auf, was allerdings nicht unbedingt als Beweis für die Verwendung eines Zweiklappen-Instruments gewertet werden darf, da das tiefe *e* bei den frühen Instrumenten klanglich noch wenig brauchbar war. Roeser (1764) kennt

³⁶ Musijkaal Konst-Woordenboek, Amsterdam 1795.

schon die 4-Klappen-Klarinette und sagt von den beiden Langstielklappen: „*Ces deux Clefs ont été ajoutées il n'y a pas longtemps!*“ Wenn daher Curt Sachs³⁷ behauptet, ein Sohn Denners habe schon um 1720 die *h*-Langstielklappe konstruiert und somit auch das kleine *e* gewonnen, so stützt er sich dabei offensichtlich nur auf lexikalische Äußerungen des 19. Jahrhunderts. Ein stichhaltiger Beweis für diese Behauptung ist jedenfalls bisher nicht erbracht worden.

Die Griffstabellen Majers und Eisels differieren jedoch nicht nur hinsichtlich des Tonumfangs, sondern weichen auch in bezug auf die einzelnen Griffe voneinander ab (vgl. Tabelle S. 280):

Eisel gibt für *a'* und *b'* beide Male denselben Griff an; beide Töne wurden also nur durch unterschiedliche Lippenstellung gebildet. Daß es sich hierbei nicht um einen Druckfehler in der Tabelle handelt — es sind in der Tat einige nachzuweisen —, wird durch den beigefügten Text bezeugt. Majer hingegen bezeichnet jeden der beiden Töne mit einem eigenen Griff, und zwar sind seine beiden Griffstellungen in Eisels Tabelle nicht enthalten. Merkwürdigerweise stimmen die Tabellen bis zum *f'* (abgesehen von zwei kleinen Abweichungen) überein, während von diesem Ton an nicht ein einziger Griff mehr korrespondiert. Die Griffanordnungen Majers für die Töne *fis'*, *g'*, *a'* und *b'* erscheinen in der Eiselschen Tabelle überhaupt nicht, während umgekehrt in Majers Tabelle die Griffbezeichnungen Eisels für die fraglichen Töne nicht angegeben sind. Lediglich Majers Griff für *g'* entspricht in der Tabelle dem *f'* bei Eisel, wobei jedoch aus dem Text hervorgeht, daß Eisels Tabelle hier einen Druckfehler aufweist, dieser Griff also ebenfalls nicht verwendet wird. (In der unten wiedergegebenen Tabelle ist der Griff korrigiert.) Vom *h'* an verschieben sich die Griffe in Eisels Tabelle um einen halben bzw. ganzen Ton bis zu einer kleinen Terz, d. h. Majers Griff für *h'* entspricht dem Griff für das *c''* bei Eisel. In der folgenden Übersicht werden die durch gleiche Griffanordnung gebildeten Töne der beiden Tabellen gegenübergestellt:

Majer (1732)	Eisel (1738)
<i>h'</i> griffidentisch mit <i>c''</i>
<i>c''</i> " " <i>d''</i>
<i>cis''</i> " " <i>dis''</i>
<i>d''</i> " " <i>e''</i>
<i>dis''</i> " " <i>f''</i>
<i>e''</i> " " <i>fis''</i>
<i>f''</i> " " <i>g''</i>
<i>fis''</i> " " <i>a''</i>
<i>g''</i> " " <i>b''</i>
<i>gis''</i> " " <i>h''</i>
<i>a''</i> " " <i>c'''</i>

Der Griff, durch den das Instrument völlig ungedeckt ist, fehlt bei Eisel, während Majer auf diese Weise das *b'* gewinnt. Die in beiden Tabellen autonomen Griffe liegen verständlicherweise im Übergangsregister, also dort, wo am ehesten Unreinheiten in der Intonation zu erwarten sind.

³⁷ Reallexikon . . . Berlin 1913.

entspricht, bei einem in die Duodezime überblasenden Instrument von rechtswegen das *c''* hervorbringen, wie es bei Eisel auch entsprechend bezeichnet ist. Mit einem bloßen Irrtum Majers ist diese Abweichung nicht erklärt. Bedenkt man, daß Majer noch keine Vergleichstabellen zur Verfügung hatte — im Gegensatz zu Eisel, der die Majersche Anweisung benutzen konnte und sicher auch benutzt hat —, daß er also zum ersten Mal, gewissermaßen aus der sich allmählich erst bildenden Praxis heraus eine Griffabelle geschaffen hat, so sind gewisse Eigenheiten nicht verwunderlich, sondern müssen geradezu erwartet werden.

Die erheblichen Abweichungen beider Tabellen untereinander erforderten ein Nachprüfen der Griffangaben auf einem Originalinstrument. Zum Versuch diente die 2-Klappen-Klarinette in C-Stimmung von I. Denner (wahrscheinlich einem Sohn J. Chr. Denners) des Instituts für Musikforschung Berlin³⁸. Es muß dabei von vornherein betont werden, daß dieses Instrument in sich unrein ist, die beim Spiel gewonnenen Erkenntnisse folglich mit Vorbehalt aufgefaßt werden müssen.

Grundsätzlich wäre zu sagen, daß der etwas nieselnde Ton dieser Dennerklarinette namentlich im Chalumeauregister stark an die Oboe erinnert, im Mittelregister durchaus Klarinettenfärbung erhält und im hohen Register tatsächlich dem Clarinoklang nahekommt. Wenn die frühen Schriftzeugnisse übereinstimmend den trompetenähnlichen Charakter des Klarinettenklangs betonen, so wahrscheinlich deswegen, weil das Instrument zunächst vornehmlich in den höheren Lagen (*c''* bis *g'''*) verwendet wurde, wofür auch die weiter unten erwähnten Klarinettenkonzerte von J. M. Molter ein Beleg sind. Ein Grund hierfür mag die ausgeglichene Klangskala der hohen Lage bei den frühen Instrumenten gewesen sein. Die Nachprüfung der abweichenden Griffe bei Majer und Eisel ergab an Hand der Berliner Dennerklarinette folgende Ergebnisse:

- gis* -Griff bei Majer unbrauchbar
- cis'* -Griff bei Majer und Eisel unreines *d'*
- dis'* -Griff bei Majer und Eisel unreines *e'*
- f'* -Griff bei Majer und Eisel *fis'*, bei veränderter Lippenstellung *f'*
- fis'* -Griff bei Majer unreines *gis'*
- fts'* -Griff bei Eisel unbrauchbar
- g'* -Griff bei Majer unsauber, gut korrigierbar
- g'* -Griff bei Eisel brauchbar
- gis'* -Griff bei Eisel brauchbar
- a'* -Griff bei Eisel ergab unsauberes *b'*; schwer korrigierbar
- a'* -Griff bei Majer brauchbar
- b'* -Griff bei Majer brauchbar
- b'* -Griff bei Eisel unsauberes *b'*, gut korrigierbar
- h'* -Griff bei Majer unsauberes *h'*, sehr beweglicher Ton, der sich nach *h'* wie auch nach *c''* korrigieren läßt
- c''* -Griff bei Eisel entsprechend wie *h'* bei Majer
- cis''* -Griff bei Majer unreines *d''*, leichter zum *e''* als zum *d''* korrigierbar

Vom *d''* an entsprachen die Klangwerte der Berliner Dennerklarinette einwandfrei den Griffen der Eiselschen Tabelle. Die Griffbezeichnung Majers für das *a''* ergab,

³⁸ Herrn Dr. Alfred Berner, der für die Restaurierung des Instruments Sorge getragen hat, sei an dieser Stelle herzlich gedankt.

entsprechend der Angabe Eisels, unzweideutig das *c''*. Die Frage, inwieweit man Majer bezüglich des mittleren und hohen Registers einen Irrtum unterstellen darf, ist schwer zu beantworten. Wichtig ist vor allem, daß die zweiklappige Dennerklarinette von *g'* bis *c''* eine brauchbare chromatische, wenn auch sehr bewegliche, Skala bietet. Wenn daher Roeser mitteilt, man habe auf der zweiklappigen Klarinette weder das „*Si naturel*“ (*h'*) noch das „*Ut #*“ (*cis''*) bilden können, so zeugt das davon, in wie hohem Maße die Tongebung auf diesen technisch noch wenig durchgebildeten Instrumenten in engstem Zusammenhang mit den individuellen Fähigkeiten der einzelnen Spieler und den jeweiligen Ansprüchen nach Tonreinheit zu sehen ist. Graupners Forderung des *h'* für das Chalumeau gewinnt unter diesem Gesichtswinkel besondere Bedeutung (s. Beispiel 1). Roesers und Francoeurs Einwendungen³⁹ gegen den Gebrauch der „*doubles croches*“ mögen ihre Ursache nicht allein in der durch die damalige Ansatztechnik bedingten Zungenstellung gehabt haben, sondern auch in der beständig erforderlichen Labialkorrektur begründet gewesen sein. Sicherlich haben die Spieler des 18. Jahrhunderts die Kunst des Treibens und Fallenlassens eines Tones in unvorstellbarer Vollkommenheit beherrscht. Hinzu kommt, daß der Wunsch nach einer ausgeglichenen Tonskala dem frühen 18. Jahrhundert fremd gewesen ist⁴⁰.

Das Mundstück der Berliner Dennerklarinette ist, dem damaligen Handwerksbrauch entsprechend, mit der Birne zusammen aus einem Stück gedreht und weist nicht die geringsten Kerbspuren durch die oberen Schneidezähne auf, wie sie bei einem Holzmundstück in neuerer Zeit untrüglich vorhanden sind, ein Beweis dafür, daß dieses Mundstück niemals in der Art der neueren Ansatztechnik⁴¹ gebraucht wurde. Wir haben es demnach mit einer Originalbahn Denners oder wenigstens einer Mundstückbahn des 18. Jahrhunderts zu tun. Aus der Beschaffenheit der Mundstückbahn lassen sich wichtige Rückschlüsse auf die Spielpraxis eines Blasinstruments gewinnen, und es ist aufschlußreich, daß die Berliner Dennerklarinette bei einer Bahnlänge von 20,5 mm einen Neigungswinkel von 6° aufweist, während der Neigungswinkel eines modernen Konzertmundstücks bei einer Bahnlänge von etwa 33,0 mm nur 2° beträgt. Nach heutigem Sprachgebrauch würde man die Bahn der Dennerklarinette als sehr kurz und abstehend (weit) bezeichnen, und es kann mit Sicherheit angenommen werden, daß die Klarinettenisten des 18. Jahrhunderts hierfür sehr weiche (leichte) Rohrblätter verwendet haben. Damit aber sind sämtliche Voraussetzungen geschaffen für eine individuelle Tongestaltung: Treiben und Fallenlassen des Tones, Schleifen und Glissando. Ein Mundstück wie das der Berliner Dennerklarinette fordert zu einer unpräzisen Tongebung geradezu heraus, und es wäre für die Klarinettenforschung gewiß eine lohnende Aufgabe, eine Messung sämtlicher zur Verfügung stehenden Mundstückbahnen des 18. Jahrhunderts vorzunehmen.

Vergleicht man die literarischen Äußerungen über den Charakter des Klarinettenklangs, so ergibt sich eine auffallende Divergenz. Während z. B. die Trompete durch die Jahrhunderte gleichbleibend als ein helles, heroisches Instrument bezeichnet wird, wandelt sich das Urteil über den Klarinettenklang recht erheblich. Walther (1732),

³⁹ s. unten.

⁴⁰ Vgl. hierzu die treffenden Bemerkungen von H.-P. Schmitz in dem Artikel „Flöteninstrumente“ in MGG, IV.

⁴¹ s. unten.

Majer (1732) und Eisel (1738) beschreiben ihn als dem der Trompete sehr ähnlich. Selbst noch Johann Ernst Altenburg (1791)⁴² spricht von dem schneidenden und durchdringenden Klang des Instruments und fügt hinzu, daß es sich „weit besser in der Ferne als in der Nähe“ ausnehme. Zu berücksichtigen ist allerdings, daß man hier wahrscheinlich nicht die Klarinette schlechthin, sondern speziell die D-Klarinette gemeint hat. Roeser⁴³ und Francoeur⁴⁴ weisen um 1765 schon auf den kantablen Klang der Klarinette hin, von dem Grétry⁴⁵ sagt, daß er fähig sei, den Schmerz auszudrücken. Wenn die Klarinette lustige Weisen vortrage, so meint Grétry, mische sich diesen eine gewisse Trauer bei, und wenn man in einem Gefängnis tanze, so wünsche er, daß es nach dem Klange der Klarinette geschehe. Erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts werden dem Klarinettenklang im allgemeinen Lieblichkeit und Klangschönheit nachgesagt. Johann Friedrich Reichardt rühmt 1796 in seinem „Musicalischen Almanach“, daß der böhmische Klarinettist Joseph Beer (1744–1811) „seinem von Natur rauhen, schreienden Instrumente zuerst den hohen Grad von Annehmlichkeit und Brauchbarkeit für Orchester und Konzert“ gegeben habe. 1790 bekennt der Reichsfreiherr von Boecklin⁴⁶, seine Empfindungen würden beim Hören von „Klarinetten und Hörnern zur Freude“ angeregt, im Gegensatz zu Oboe und Fagott, deren Klang ihn traurig stimme, und J. Chr. Fr. D. Schubart definiert 1806 in seinen „Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst“ den Klarinettenklang als „in Liebe zerflössenes Gefühl“, wie dieser überhaupt von den Romantikern übereinstimmend als „voll, weich“ (Fétis), „träumerisch“ (Berlioz), „sanft, aber dabei doch voll, wollig und rund“ (Wilhelm Schneider, 1834) empfunden wurde. Schon 1805 gesteht der große Klarinettist Xaver Lefèvre der Klarinette zu, überhaupt jeden Charakter ausdrücken zu können. Tatsächlich ist die Klarinette innerhalb eines Jahrhunderts von einem wenig gebrauchten, dem barocken Klangwollen noch nahestehenden Instrument zum Symbol romantischen Empfindens aufgestiegen. Mit dem Wandel des Klarinettenklangs vollzog sich auch eine Veränderung der Blasttechnik, die durchaus als dessen Ursache auffaßbar ist oder zumindest das neue Klangstreben begünstigte und beschleunigte.

Im Klarinettenspiel werden grundsätzlich zwei Anblasarten unterschieden, das „Übersichblasen“ und das „Untersichblasen“. Bei der ersten Ansatzart wird das Rohrblatt zur Oberlippe gewendet und beim Blasen mit den oberen Schneidezähnen berührt, beim Untersichblasen liegt das Rohrblatt auf der über die unteren Schneidezähne hinübergezogenen Unterlippe. Im 18. Jahrhundert war ausschließlich das Übersichblasen gebräuchlich, während das 19. Jahrhundert in zunehmendem Maße das Untersichblasen, die heute übliche Anblasttechnik, kultivierte. J. G. H. Backofen kritisiert in seiner „Anweisung zur Clarinette“ (Leipzig 2/1824), daß noch zu seiner Zeit etwa die Hälfte aller Spieler nach alter Manier blase.

⁴² Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Paukerkunst, Halle 1791, S. 12.

⁴³ a. a. O. § 14 „... La Règle la plus sûre et la meilleure de Composer pour la Clarinette, c'est d'avoir pour but un Chant agréable et naturel, d'éviter les grands sauts et les Traits trop Chromatiques. Enfin de suivre la règle générale qui dit: qu'il faut composer ou Chanter pour le Cœur et l'oreille, il faut toucher et ne pas étonner.“

⁴⁴ Louis Joseph Francoeur (le neveu), Diapason général, Paris 1772, (Clarinette, p. 22) „... Il faut avoir soin de ne donner aux Clarinettes que des chants simples et naïfs“

⁴⁵ Mémoires ou Essais sur la musique, Paris o. J., Bd. I, S. 237 f.

⁴⁶ F. F. S. A. von Boecklin, Beyträge zur Geschichte der Musik besonders in Deutschland nebst freymütigen Anmerkungen über die Kunst, Freiburg i. Br., 1790.

Die Theoretiker des 18. Jahrhunderts kannten offensichtlich nur die Ansatzart des Übersichblasens, da das Problem des Ansatzes bei ihnen niemals diskutiert wird. Aus den Abbildungen bei Majer und Weigl ist nichts zu entnehmen, ebensowenig bietet auch Diderots Enzyklopädie (*Luthérie*, 1765) einen Anhaltspunkt. In den Lehrschriften von Lefèvre und Backofen hingegen finden sich bildliche Darstellungen, die das Übersichblasen erkennen lassen, obgleich Backofen schon das Untersichblasen lehrt. Joseph Fröhlich setzt sich 1810 in seinem Lehrwerk „*Vollständige, Theoretisch-practische Musikschule*“ (Bonn 1810) eingehend mit den Vor- und Nachteilen der beiden Ansatzarten auseinander, wobei er mit etwas fragwürdigen Argumenten für die konservative Art des Übersichblasens eintritt. Nach seiner Ansicht hat der Spieler beim Untersichblasen zwar den Vorteil der besseren Artikulation, da er den Zungenstoß bei schnellen Passagen anwenden kann, aber den Nachteil, „daß er nicht so geschwind mit einer solchen Gleichheit . . . Höhe und Tiefe wechseln kann . . .“ Wie Fröhlich weiter ausführt, läßt sich beim Übersichblasen „die Zunge nicht so genau und sicher anwenden, es entsteht auch durch ihre Anwendung im Blasen ein Pfeifen der Luft, der Ton kann nicht gehörig gebildet werden, und er erhält das Klangvolle nicht. *Unterdessen ist ihre Anwendung auch nicht nothwendig, und diejenigen, welche glauben, daß ohne dem Zungenstoße kein lebendiger, energischer, mannigfaltiger Vortrag Statt finden könne, irren um so mehr, als sie das einzige Ziel aller Instrumentalisten, besonders des Clarinettisten, dem Sänger gleich zu kommen, zu mißkennen scheinen* (auf Lefèvres gegenteilige Ansicht gemünzt). *Wenn daher dieser auch nicht alle Arten des Stoßens herausbringt, wie jener, so hat er doch mehr wahre Grundlagen zu einem festen, vollen Tone, er kann mehr nach der richtigen Singmethode vortragen, seine Art zu schattieren, alle Nuancen im Ausdruck zu geben, welche er vermöge seines Ansatzes ganz in seiner Gewalt hat, ist weit einfacher, mehr wahr . . . Deswegen ist auch hauptsächlich seine Art der Artikulation keine andere, als die des Sängers, daher der große Vorzug dieses Instrumentes; und jeder gute Clarinettist (wenn er ober sich bläst) muß, wie jeder gute Sänger, die Zunge liegen lassen (der Clarinettist unter dem Kopfe [=Mundstück]) und muß das Wesentliche seines Vortrages, wie jener durch die Brust geben“.*

Abgesehen davon, daß Fröhlich sich selbst widerspricht, wenn er einmal zugesteht, daß beim Übersichblasen der Ton nicht gehörig gebildet werden könne und auch nicht das Klangvolle erhalte, zum anderen aber behauptet, auf diese Weise könne der Spieler besser schattieren und alle Nuancen zum Ausdruck bringen, ist leicht zu erkennen, daß er den Gebrauch der Zunge beim Klarinettenspiel nach den Grundsätzen des Sängers beurteilt und lehrt, mithin klangliche und technische Prinzipien durcheinanderwirft. Fröhlich stand mit seiner Ansicht im Gegensatz zu den Forderungen anderer Zeitgenossen, die einhellig für das Untersichblasen eintraten.

Zwei Gründe wurden vor allem für die neue Blastechnik geltend gemacht: die Gewinnung eines sanfteren und lieblichen Tones und die Erreichung des perlenden Stakkatos, beides Eigenschaften, die dem Klangideal der Romantik entsprachen. Das Untersichblasen brachte den beweglichen Unterkiefer zu entscheidender Funktion und ermöglichte somit eine feinere Modifizierung des Tones, da die Zunge nun das Rohrblatt unmittelbar berührte, was bei der alten Ansatzart nicht der Fall war,

weshalb sich diese auch für die Bildung des schnellen Stakkatos wenig eignete. Die Klarinettenisten gebrauchten im 18. Jahrhundert das Lungenstakkato, und folgerichtig empfiehlt auch Fröhlich noch als Vertreter der konservativen Blastechnik die Silben „ha“ (Lungenstoß) für das Stakkato, während in den anderen Klarinetteneschulen des 19. Jahrhunderts hierfür die Silben „ta“ oder „ti“ (Zungenschlag) angegeben werden. Lefèvre lehnte schon 1805 das Lungenstakkato ausdrücklich ab und forderte die Anwendung des Zungenstakkatos, da nur die Zunge „durch ihre Leichtigkeit einen Ausdruck in die Melodie und in die Ausführung der Sätze“ bringen könne. In der Leipziger *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* finden sich im Jahre 1808 die Ausführungen eines Anonymus, die hier denjenigen des Würzburger Universitätsmusikdirektors Fröhlich gegenübergestellt seien⁴⁷:

„Damit die Klarinette Liebhaberinstrument werden kann . . . gehört zuerst, daß man aufhört, das Blatt oben zu blasen, wie die Franzosen sogar noch in ihrer Anweisung [bezieht sich auf die Schulen von Michel Yost und Xaver Lefèvre]. Man verliert dann freylich jene äußerste Höhe, aber man gewinnt dagegen — ich möchte sagen — das ganze Instrument. Selbst die Haltung ist nach jener Weise schwieriger, und giebt dem Kopfe eine unangenehme Richtung. Allein wie ist es möglich, einen sanften und zarten Ton zu bilden, wenn man das fiebrige Blatt mit den Zähnen berührt? Hierdurch muß ganz unvermeidlich ein scharfer Ton herauskommen . . .“

Der Hinweis auf die französische Schule, wo man an der konservativen Art des Übersichblasens offensichtlich sehr lange festgehalten hat, gibt den Worten J. J. Rousseaus einen tieferen Sinn, der feststellt „en France on se plait à dénaturer le caractère de chaque instrument“⁴⁸. Selbst F. J. Fétis kritisiert noch 1830 die Blastechnik der Franzosen:

„Les clarinettistes allemands ont une supériorité incontestable sur les Français. Quelques-uns de ceux-ci se sont distingués par un jeu brillant, mais ils n'ont jamais pu acquérir le son doux et velouté de leurs rivaux de l'Allemagne. Divers préjugés les en ont empêchés; par exemple, ils font consister une partie du talent à tirer de leur instrument un son puissant et volumineux; de plus, ils s'obstinent à presser l'anche par la lèvre supérieure, au lieu de l'appuyer sur l'inférieure, qui est à la fois plus ferme et plus moelleuse“⁴⁹.

Backofen⁵⁰ weist noch auf einen technischen Umstand hin, der zur schnellen Verbreitung des neuen Ansatzes beigetragen haben mag. Um 1812 hatte der sehr geschätzte Klarinettenist Iwan Müller eine neue, mit 13 Klappen versehene Klarinette konstruiert, die neben anderen wesentlichen Verbesserungen zwei Verbindungen mit der Cis- und Dis-Klappe brachte, die mit dem Daumen der rechten Hand bedient werden mußten. Im 18. Jahrhundert waren zum Stützen des Instruments beide Hände erforderlich, da der Daumenhalter erst im Laufe des 19. Jahrhunderts in Gebrauch kam. Für das Untersichblasen hingegen reichte z. B. die linke Hand zum Halten des Instruments aus — einen weiteren Stützpunkt bildete jetzt die Unterlippe —, während der mit altem Ansatz blasende Spieler das Instrument zusätzlich durch den Daumen der rechten Hand stützen mußte, da sonst durch das

⁴⁷ AmZtg., 1808, Sp. 369.

⁴⁸ Der Passus findet sich als Zusatz zu einer Komposition für Maultrommel, die zwischen mehrere von Rousseau komponierte Klarinettenduette eingeschoben ist.

⁴⁹ La musique mise à la portée de tout le monde, Paris, 1830.

⁵⁰ a. a. O.

Gewicht des unteren Klarinettentoteles das Rohrblatt an die Oberlippe gedrückt und eine Tongebung unmöglich geworden wäre. Man hatte mithin gar nicht den rechten Daumen frei, um die *Cis-Dis*-Verbindung bedienen zu können. Damit war der Gebrauch der sich schnell durchsetzenden Iwan-Müller-Klarinette, die wesentliche technische Vorteile und Erleichterungen bot, von der neuen Ansatzart abhängig⁵¹. Durch diese Überlegung wird deutlich, daß die Veränderung des Blasansatzes auch durch die zunehmenden technischen Anforderungen an Spieler und Instrument notwendig wurde.

Damit ist eindeutig erwiesen, daß im 18. Jahrhundert die Technik des Übersichblasens bevorzugt wurde, die sich namentlich in der französischen Blastradition bis weit in das 19. Jahrhundert hinein zu behaupten vermochte und noch heute auf dem Balkan sowie in Italien und Lateinamerika — hier namentlich in der Jazzpraxis — fortlebt, während sich mit dem aufkommenden romantischen Klangideal die Klarinettenisten mehr und mehr der neuen Blastechnik des Untersichblasens zuwandten. Schwierig ist es, den Zeitpunkt für das Aufkommen der neuen Blastechnik zu bestimmen, da beide Anblasarten noch lange Zeit nebeneinander herliefen. Roeser (1764) und Francoeur (1772) diskutieren die Ansatzfrage überhaupt nicht, wobei aber aus einer Formulierung Roesers ersichtlich wird, daß für ihn das Übersichblasen selbstverständlich gewesen ist:

„Beaucoup de doubles Croches dans le Mode parallèle ne sont point en usage sur la Clarinette, attendu que la poitrine doit substituer au coup de Langue, à cause de la position de l'Anche qui se trouve sous le Palais de la Bouche.“

Zu berücksichtigen wäre allerdings, daß es sich sowohl bei Roeser als auch bei Francoeur um französische Lehranweisungen handelt. Für Deutschland fehlen Schriftzeugnisse ähnlicher Art aus dieser frühen Zeit, es können somit nur die Kompositionen selbst als Kriterien dafür herangezogen werden, wann die Klarinette ihren Charakter als Clarininstrument verloren hat. Nach Boese⁵² galten bisher die um 1770 entstandenen Konzerte von Karl Stamitz als die frühesten Klarinettenkonzerte überhaupt, und es ist festzustellen, daß hier schon sowohl der Tiefenlage als auch dem kantablen Charakter der Klarinette Rechnung getragen wird. Selbst wenn die Vivaldikonzerte, die noch die Clarinmanier erkennen lassen, als Klarinettenkonzerte zu identifizieren wären, beträgt der zeitliche Abstand zu den Stamitzkonzerten noch immer rund 30 bis 35 Jahre, innerhalb derer sich das Instrument von der Clarinpraxis emanzipieren konnte.

Bislang blieben von der Forschung einige Klarinettenkonzerte unbeachtet, bei denen die technische Anlage des Soloparts wertvolle Aufschlüsse bietet und ein Beweis dafür ist, daß die Klarinette in ihrer Frühzeit als Ersatz für die Clarintrompete gedacht war. Gemeint sind die 4 Klarinettenkonzerte des Durlacher Kapellmeister Johann Melchior Molter (ca. 1695—1765) und 2 Konzerte des Kapellmeisters Franz Xaver Pokorny (1729—1794), der an den Höfen von Oettingen-Wallerstein und Thurn und Taxis bedienstet war⁵³. Sind die Molterkonzerte noch ausschließ-

⁵¹ Auf die besonderen Umstände und Gründe, die zur Entwicklung dieses Instrumentes führten, kann hier nicht eingegangen werden. Das neue Instrument fand in der Fachwelt starke Beachtung und gab Anlaß zu mancherlei Polemik. — Bischoff in Darmstadt konstruierte im Anschluß an Müller eine Klarinette, die auch den übersichblasenden Spielern die Erleichterung der *cis-dis*-Verbindung bot.

⁵² Helmut Boese, Die Clarinette als Soloinstrument in der Musik der Mannheimer Schule, Berlin 1940.

⁵³ Die Klarinettenkonzerte Molters befinden sich im Besitz der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

lich in Clarinmanier angelegt, so wird in den Pokornykonzerten zum ersten Male die Tiefenlage (Chalumeau-Register) der Klarinette genutzt. Molters Konzerte dürften zwischen 1740 und 1750 entstanden sein, Pokornys Konzerte stammen aus dem Jahre 1765 (eines der Konzerte ist datiert), folglich schrumpft der Zeitraum für den Stilumschwung auf etwa 15–25 Jahre zusammen. Daß es sich bei den Molterkonzerten tatsächlich um Klarinettenkonzerte und nicht etwa um Clarinkonzerte handelt, wird einmal durch die Art der Behandlung des Instruments, zum anderen durch die Verwendung der Klarinette in der Durlacher Hofkapelle bewiesen. Gegen die Auffassung als Klarinettenkonzerte könnte sprechen, daß der Solopart bei Unterschreitung des *c''* in allen Konzerten nur noch Dreiklangsthematik aufweist, die diatonische Melodieführung also entsprechend der Spielmöglichkeit des Clarins erst vom *c''* an einsetzt. Dennoch sind genügend Indizien vorhanden, die die Bestimmung der Konzerte als Klarinettenkonzerte rechtfertigen. Nicht nur sind sämtliche vier Soloparts eindeutig mit „*Clarinetto*“ signiert, sondern Molter unterscheidet auch innerhalb seines Gesamtschaffens zwischen Clarino, Clarinetto und Chalumeau. Seine Behandlung der Clarintrompete sticht unzweifelhaft gegen die thematische Führung der Klarinette ab. Die nachstehende Tabelle gibt einen Überblick über den in den Molterkonzerten verwendeten Tonumfang:

Beisp. 3

	1 Satz	2 Satz	3. Satz	4. Satz	5. Satz	6. Satz
Nr. 302	<i>c' - g'''</i>	<i>c'' - g'''</i>	<i>c' - e'''</i>	-	-	-
Nr. 304	<i>c'' - g'''</i>	<i>d'' - e'''</i>	<i>d'' - d'''</i>	-	-	-
Nr. 334	<i>c' - e'''</i>	<i>c'' - e'''</i>	<i>c'' - e'''</i>	-	-	-
Nr. 337	<i>g' - g'''</i>	<i>d'' - g'''</i>	<i>c'' - e'''</i>	-	-	-
'Nr. 317	<i>gis' - c'''</i>	<i>clarino corni tacent</i>	<i>g' - a''</i>	<i>g' - a''</i>	<i>c'' - a''</i>	<i>clarino corni tacent</i>

Zum Vergleich ist ein echtes Clarinkonzert Molters (Sig. 317; vgl. auch Bsp. 4, e) hinzugefügt, das sich schon rein formal von den übrigen Konzerten abhebt. Ein wichtiges Kriterium ist dabei das Schweigen der Trompete während des langsamen Satzes zu werten! Auch bei J. S. Bach pausiert die Trompete im langsamen Satz seines 2. Brandenburgischen Konzerts, und es sei hier erwähnt, daß in einem der vorgeblichen Klarinettenkonzerte Vivaldis das Soloinstrument im langsamen Satz ebenfalls nicht verwendet wird. Als Grund hierfür muß angenommen werden, daß der Clarintrompeter eine Ruhepause brauchte, denn mit der mangelnden Ausdrucksfähigkeit des Instruments hat das sicherlich nichts zu schaffen. In Molters Klari-

(Sign. 302, 304, 334, 337), die beiden Pokornykonzerte in der Fürstl. Thurn- und Taxis'schen Hofbibliothek Regensburg. Alle 6 Konzerte sind vom Verf. für eine Veröffentlichung im „Erbe Deutscher Musik“ vorgesehen. Rendall (a. a. O.) erwähnt zwar die Molterkonzerte, kennt aber offensichtlich nur zwei. Neuerdings hat Arthur D. Berg die Molterkonzerte für seine Dissertation „The history and development of the Clarinet as a Solo Instrument“ (angezeigt im Journal of the American Musicological Society 1954) herangezogen. Diese Arbeit konnte vom Verf. noch nicht eingesehen werden.

nettenkonzerten hingegen wird das Soloinstrument ohne Ausnahme gefordert, und es erscheinen im langsamen Satz (Adagio!) sogar schon die später in der Romantik so beliebten Haltetöne (Vgl. Bsp. 4, d). Umfangsmäßig bleibt die Clarintrompete bei Molter etwa eine Oktave unter den Spitzentönen der Klarinette; c''' wird vom Clarino nur ausnahmsweise erreicht. Zieht man zum Vergleich das 2. Brandenburgische Konzert Bachs heran, so ergibt sich hier in den beiden Eck-sätzen für die Trompete ein Tonumfang $c'-d'''$ bzw. $c'-c'''$ ⁵⁴. Dabei ist aber die Feststellung notwendig, daß in der Bachschen Partitur die Spitzentöne c''' und d''' Ausnahme sind, während in den Molterschen Klarinettenkonzerten das Register über dem c''' ständig berührt wird. Sämtliche Klarinettenkonzerte Molters sind für D-Klarinette geschrieben und gehen über die Möglichkeiten der Trompete weit hinaus. Will man die Tonhöhe nicht als absolutes Kriterium gelten lassen — Clarinvirtuosen haben nachweislich das g''' erreicht — so bezeugen doch die charakteristischen Spielfiguren, daß wir es hier tatsächlich mit eigens für die Klarinette geschriebenen Kompositionen zu tun haben:

Beisp. 4

a) Nr. 304 1. Satz *T. 79 Moderato* 

b) Nr. 304 1. Satz *T. 50 Moderato* 

c) Nr. 334 1. Satz *T. 68* 

d) Nr. 304 1. Satz Einsatz der Soloclarinette *[Adagio]* 

e) Nr. 317 1. Satz Clarinkonzert Einsatz der Solotrompete *Sinfonia concertante* 

Für zwei dieser in Partitur überlieferten Konzerte haben sich die Cembalostimmen erhalten, und es verlangt Beachtung, daß der Generalbaß während der Solopartien der Klarinette regelmäßig in allen Sätzen pausiert. Die Klarinette wird also lediglich vom Streichkörper und streckenweise sogar nur von einem Violoncello begleitet. Offensichtlich hat man schon in so früher Zeit den spitzen Cembaloklang als nicht unbedingt adäquate Begleitung selbst der noch in Clarinmanier geführten Klarinette empfunden.

⁵⁴ Bach verlangt in einem anderen Werk auch einmal das f'''

Zur Ergänzung der stilkritischen Beweisführung seien hier einige aktenkundliche Notizen über die Verwendung der Klarinette am Durlacher Hofe mitgeteilt⁵⁵. Auch in diesem Fall geben die Kapelletats keinerlei verbindliche Auskunft; denn tatsächlich wird erst im Jahre 1771 zum ersten Male ein Klarinetist erwähnt, also sechs Jahre nach Molters Tode. Wann Molter an den Durlacher Hof gelangte, ist nicht bekannt. Am 16. Oktober 1719 wurde ihm auf sein Bittgesuch hin ein zweijähriger Urlaub nach Venedig gewährt, „*umb in der Music mit Erlernung der Italienischen Manier, auch anderer Vortheile und Handgriffe, sich mehrers zu habilitieren*“. 1722 erhielt er als Kapellmeister und Nachfolger J. Ph. Käfers eine feste Anstellung und folgte 1733 einem Ruf als Kirchenmusikdirektor nach Eisenach. 1743 kehrte er als Kapellmeister an den Durlacher Hof zurück, wo er allerdings nur noch einen Rest des einstmaligen blühenden Orchesters vorfand. Mit dem Regierungsantritt des jungen Markgrafen Karl Friedrich (1746) begann die Reorganisation der Hofkapelle, die nach einem Plan, den Molter am 3. Februar 1747 überreichte, verfügt wurde. Zahlreiche, vormals entlassene oder anderweitig beschäftigte Musiker wurden wieder eingestellt, darunter auch der Flautotraversist Johann Reusch (Reisch), der 1730 von Bayreuth an den Hof gekommen war und im Etat von 1737 als Hautboist und Lakai geführt wird. Am 23. April 1747 wurde er aus der Livrée zum Hofmusiker befördert, wahrscheinlich nicht ohne Zutun Molters, der sich nach Schiedermais⁵⁶ sehr für ihn einsetzte. Im Staats- und Adreßkalender von 1763 wird Reusch noch als Flautotraversist geführt, im Kalender von 1771 hingegen findet sich verzeichnet:

Flautotraversist:	Johann Reusch
Hautboist:	derselbe
Clarinettist:	derselbe

Auch im Kalender von 1773/75 findet man Reusch unter allen drei Gruppen verzeichnet. Nun hat sich ein etwa um 1760 zu datierendes Schreiben Molters erhalten, in dem er das Gesuch des J. Reusch um Gehaltsaufbesserung befürwortet: „*Demnach der durch das austreten des gewesenen Hof Musici, Jacob Hengel, zerrissene Chor de Musique von Clarinetten und Horn, nunmehr durch Besondern Fleiß des Hof Musici Reuschen anwiederum ergänzet und wir nun auch durch erstgenannten Hengels ausweichen dessen gantze Besoldung ledig werden . . .*“⁵⁷.

Obwohl also erst 1771 im Durlacher Etat ein Klarinetist auftaucht, hat mindestens schon zehn Jahre früher ein Ensemble von Klarinetten und Hörnern bestanden! Da J. Reusch, der später als Klarinetist geführt wird, den Jacob Hengel ersetzt hat, ist mit Sicherheit anzunehmen, daß Hengel in diesem Chor de musique Klarinette geblasen hat. Von Reusch ist aus dem Jahre 1769 noch ein weiteres Bittgesuch vorhanden, in dem er ausführt, daß er die „*consertisten und premier Flauto-Stelle nicht weniger das premier Blasen auf dem clarinett*“ schon lange Zeit versehen habe⁵⁸. Wahrscheinlich ist diese Äußerung Reuschs mit dem Ausscheiden Hengels in Zusammenhang zu bringen, vielleicht war Hengel als Premier-Klarinetist sogar

⁵⁵ Vgl. Ludwig Schiedermais, Die Oper an den badischen Höfen des 17. und 18. Jahrhunderts, SIMG. XIV (1912/13).

⁵⁶ a. a. O. S. 445.

⁵⁷ ebenda.

⁵⁸ ebenda, Anmerkung.

Es fällt auf, daß die Klarinette im Es-dur-Konzert das c' nicht unterschreitet und im wesentlichen über dem c'' liegt, während im B-dur-Konzert die Tiefenlage (Chalumeau-Register) bewußt und bevorzugt eingesetzt wird. Bei beiden Konzerten bringen die Überschriften zudem einen nicht ohne weiteres verständlichen Zusatz; beim Es-dur-Konzert „*per il Clarinetto Primo*“, beim B-dur-Konzert „*per il Clarinetto [sic] secundo*“. Diese Beischriften scheinen deshalb merkwürdig, weil es sich ja um Solokonzerte handelt, die Bemerkung sich also nicht auf eine 1. oder 2. Klarinettenpartie beziehen kann. Nun wurde in der Clarinpraxis mit I. Clarino das Register von c'' bis c''' , mit II. Clarino das Register von g' bis g'' bezeichnet⁵⁹. Es ist demnach nicht ausgeschlossen, daß dieser Brauch hier in der frühen Klarinettenpraxis noch lebendig ist, zumal der Solopart im Es-dur-Konzert eindeutig über demjenigen des B-dur-Konzertes liegt. Vielleicht sind aber auch nur bestimmte Spieler gemeint, und es muß „*Clarinetto*“ als „*Clarinetlista*“ gelesen werden. Gaspard Procksch wird, wie bereits erwähnt, im Breitkopf-Katalog von 1777 noch als „*Primo Clarinetto [sic] della Musica di S. A. S. il Principe di Conti*“ bezeichnet.

Die bisher in der Literatur immer wieder getroffene Feststellung, die Klarinette sei erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts in das Orchester übernommen worden, ist nur insofern richtig, als es sich um die etatsmäßige Verwendung der Klarinette handelt. Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde der spezielle Klangcharakter der Klarinette erkannt und solistisch wie orchestral benutzt. Als Nebeninstrument wurde die Klarinette mit Sicherheit auch schon vor 1750 gerne praktiziert. Wenn Jacob Adlung 1758 in seiner „*Anleitung zu der musicalischen Gelahrtheit*“ (S. 588) sich bei der Erläuterung der Klarinette mit dem Hinweis begnügt „*Clarinet ist bekannt*“, wenn Valentin Roeser⁶⁰ vor 1764 schon Opernfavoritstücke für zwei Klarinetten arrangierte und drucken ließ, so spricht das eindeutig für die allgemeine Verbreitung des Instruments in der damaligen Zeit.

Die bevorzugte Stellung, die die Klarinette in dem allmählich aufkeimenden Virtuosenzeitalter einnahm, ist vor allem klangästhetisch begründet, da das Instrument dem Klangwollen der neuen Zeit besonders entgegenkam. Aus denselben klangästhetischen Gründen mußte die Oboe von ihrer bis dahin behaupteten Vorrangstellung mehr und mehr zurückweichen. Die zunehmende Gefühlsbetonung im Klangideal des 18. Jahrhunderts äußerte sich auch in einer stärker werdenden Betonung der emotionalen Einstellung dem Instrumentarium gegenüber, an das nunmehr primär der Maßstab der Empfindungsvermittlung angelegt wurde, und es ist nur folgerichtig, wenn Wert und Anerkennung eines Instruments von seiner Fähigkeit, die menschliche Stimme nachzuahmen, abhängig gemacht wurden. Galt noch dem Generalbaßzeitalter die Oboe als das der Sopranstimme am nächsten stehende Instrument, so wurde im Zeitalter der Empfindsamkeit und der Romantik neben der Flöte der Klarinette in dieser Hinsicht der Preis zuerkannt. Eisel sagt 1738 von der Oboe: „*Es ist dieses gleichsam redende Instrument, wenn es wohl tractiret wird, eines der angenehmsten unter allen, und das der menschlichen Stimme wohl am nächsten tritt.*“ Mattheson ordnet unter diesem Gesichtspunkt die Flöte allemande

⁵⁹ Vgl. hierzu Daniel Speer, Grundrichtiger, kurz, leicht und nöthiger Unterricht der musikalischen Kunst, Ulm 1687

⁶⁰ a. a. O.

vor der Oboe ein, und auch Majer nennt hier die Flöten an erster Stelle. Boecklin⁶¹ bezeichnet noch 1794 die Oboe als das „*der Menschenstimme am nächsten stehende Instrument*“.

In der Folgezeit ging dieses Prädikat auf die Klarinette über. Froehlich⁶² sagt von ihr: *unter allen Blasinstrumenten ist keines, welches einer vollen weiblichen Sopranstimme so nahe kömmt wie das Clarinett*“, und J. G. Albrechtsberger⁶³ bestätigt, daß sie *„im Ton aber am meisten der Menschenstimme“* gleichkomme. Auch F. Th. Blatt⁶⁴ konstatiert: *„Der Ton der Klarinette kommt unter allen Blasinstrumenten der Sopranstimme am nächsten“*. Wenn Wagners Jugendfreund Ortlepp in seiner *„Charakteristik Beethovens“* 1836 sogar von der *„hellblonden Klarinette“* schwärmt⁶⁵, so deckt sich dieses Urteil sinngemäß mit der Äußerung Berlioz', der die berühmte Klarinettenkantilene in der *Freischütz*-Ouvertüre mit einem *„jungfräulichen Gesange“* vergleicht.

Die Geschichte der Klarinette im 18. Jahrhundert zeigt ganz deutlich: der Geist einer Epoche schafft sich sein Instrumentarium, nicht umgekehrt! Die Klarinette, unter dem speziellen Klangaspekt der Barockmusik entwickelt, konnte infolge der Variabilität ihres Klangcharakters den Stilwandel um die Mitte des 18. Jahrhunderts und um 1800 nicht nur überdauern, sondern sich dem veränderten Klangwollen in überraschender Weise angleichen. Dieses Anpassungsvermögen sicherte dem Instrument einen individuellen und bleibenden Platz im Orchester, und das nicht nur auf Grund einer äußerlichen Verfeinerung und technischen Verbesserung, sondern vielmehr infolge einer elementaren Umwandlung des gesamten Spielhabitus, die in der Instrumentengeschichte nicht alltäglich ist.

Die Echtheitsfrage in Mozarts Violinsonaten KV 55 – 60

VON RICHARD ENGLÄNDER, UPPSALA

Die Tatsache, daß eine neue Gesamtausgabe der Werke Mozarts vorbereitet wird, legt es allen Beteiligten nahe, zweifelhafte Fälle innerhalb des Gesamtwerks des Meisters einer Nachprüfung zu unterziehen und für offene bibliographische Fragen eine Lösung zu suchen. Zu diesen besonderen Fällen gehören in erster Linie die Violinsonaten KV 55–60¹, denen G. de Saint-Foix und Th. de Wyzewa und, ihnen folgend, H. Abert und R. Haas eine besondere Bedeutung beilegen und denen sie, im Zusammenhang mit einer „*crise romantique*“ des siebzehnjährigen Mozart einen eigenen biographischen Akzent zuerkennen wollen². Dies um so mehr, als von einer dieser Sonaten, der Sonate in e-moll KV 60, deutlich Verbindungsfäden zu der bekannten Pariser Sonate in e-moll KV 304 gehen.

⁶¹ a. a. O. S. 98.

⁶² a. a. O.

⁶³ Albrechtsbergers sämtliche Schriften . . . 2. Aufl., Bd. III, S. 174.

⁶⁴ Neue Clarinettschule . . . 1839.

⁶⁵ Vgl. H. J. Moser, Geschichte der deutschen Musik, III, S. 76.

¹ Die Sonaten sind in der Gesamtausgabe Serie XVIII als Nr. 17–22 enthalten. Separatausgaben Ed. Peters (Sitt—Heuss) und Ed. Breitkopf 4476 (Gärtner), als „*Romantische Sonaten Mozarts*“ Der Ausdruck wird auch im Folgenden zuweilen angewandt.

² Die französischen Biographen glauben diese Sonaten in die Zeit von 1772/1773 verlegen zu können.