

## DIE KLARINETTE ALS CONCERTINO-INSTRUMENT BEI VIVALDI VON WALTER KOLNEDER

Aus der Frühgeschichte der Klarinette wissen wir folgendes:

Schon im Mittelalter kannte man zwei in der Nomenklatur verwandte und daher häufig verwechselte Instrumente, die Schalmei (konische Bohrung, doppeltes Rohrblatt) und das chalumeau (zylindrische Bohrung, einfaches Rohrblatt). Letzteres weist in seinem Ursprung auf Ägypten und Arabien hin und war insbesondere in Westeuropa verbreitet. Seine Beliebtheit geht daraus hervor, daß es gegen Ende des 17. Jh. in vier Stimmungen (hoch-a, es, c und tief-a) gebaut wurde. Höheren künstlerischen Ansprüchen konnte es allerdings nicht genügen, weil die Überblasetöne nur durch stärkeres Anblasen hervorgebracht werden konnten und die Zwischentöne von der Grundskala zu den Überblasetönen fehlten. Matthesons abfällige Bemerkungen über das Instrument (1713) erscheinen durchaus verständlich.

Gegen 1690 begann Joh. Chr. Denner (geb. 1655 in Leipzig, dann in Nürnberg tätig, wo er 1707 starb), einer der geschätztesten Holzblasinstrumentenbauer seiner Zeit, mit Versuchen, die Übergangstöne durch Verwendung von Klappen zu gewinnen. 1696 hatte er einen Typ mit a'- und h'-Klappe (letztere mit dem Daumen der linken Hand zu betätigen und zugleich Duodezklappe) und Doppellochbohrung für f und fis entwickelt, bei dem die Übergangstöne allerdings noch sehr unrein waren.

J. Denner (wahrscheinlich der Sohn J. Chr. Denners) führte die Versuche weiter, indem er das h'-Loch zu b' vertiefte und dadurch die Intonation des Übergangsregisters verbesserte. Für das h' bohrte er ein durch eine Längsklappe geschlossenes neues Loch am unteren Ende des Instruments (in Verbindung mit Duodezklappe zu blasen), welches zugleich als e den Umfang nach unten erweiterte. Die Klangsönheit dieser tiefen Töne wurde durch den von der Schalmei übernommenen Schallbecher erhöht. Damit hatte die Klarinette um 1720 ihre endgültige Gestalt gefunden.

Ihre erste Verwendung in Kompositionen ist wegen der unklaren Namengebung nicht eindeutig festzustellen. Der Name wurde vom „hellen“ Trompetenregister für das neue Instrument übernommen und taucht 1732 in Walthers Lexicon erstmalig auf. Zu den Schwierigkeiten, die sich dadurch ergeben, daß im deutschen Sprachgebiet oft „Schalmei“ auch für „chalumeau“ gesetzt wurde, kommt noch, daß sich der Name Klarinette erst allmählich einbürgerte und lange Zeit beide Bezeichnungen gleichwertig nebeneinander standen. Mit chalumeau wurde bis ins frühe 19. Jh. auch das tiefe Register der Klarinette bezeichnet und damit sogar die Versetzung in die tiefe Oktave angegeben, um Hilfslinien zu vermeiden.

Überlegt man, daß der Verbreitung eines neu entwickelten Instruments verschiedenartige Schwierigkeiten entgegenstehen (Herstellung, konser-

vative Denkart, Anschaffungsmittel), so wird man dem vorsichtig abwägenden Galpin (S. 187) zustimmen, der in einer 1740 geschriebenen Ouvertüren-Suite von Händel (unveröffentlichtes Autograph im Fitzwilliam Museum in Cambridge) die erste Verwendung der Klarinette sieht. Die von Haas (S. 217) mitgeteilten Orchesterbesetzungen stützen eine solche Ansicht, und Moser gibt folgende Daten für das Auftreten des Instruments: Kremsmünster 1747, Frankfurt, Mannheim 1749, im gleichen Jahre Aufführung von Rameaus „Acanthe und Cephise“ in Paris mit Mannheimer Klarinettenisten, allgemeine Aufnahme in die Orchester seit etwa 1780. Nach Kleefeld kennt Mattheson 1713 das Instrument noch nicht, es wird aber von Eisel 1738 und Majer 1741 beschrieben.

Jedenfalls dürften sich alle bisher aus der Zeit vor 1740 mitgeteilten Fälle mit ziemlicher Sicherheit auf das alte chalumeau beziehen (Keisers Croesus 1711 und Serenata 1716, sowie Telemanns „Sieg der Schönheit“ 1722 und die von Engel S. 89 angeführten Konzerte Telemanns), aber noch Gluck hat in „Orfeo“ und „Alceste“ (Uraufführungen Wien 1762 bzw. 1767) wahrscheinlich das chalumeau verwendet, da ja die Klarinette erst 1782 in Wien eingeführt wurde. Ob es sich in der viel herangezogenen Messe „Maria assumpta“ von A. J. Fischer, dem Knabenchormeister an der Antwerpener Kathedrale, wenn überhaupt, nicht etwa um eine später zugesetzte Klarinettenstimme handelte, ist leider nicht mehr überprüfbar, da das Manuskript verschwunden ist. Nachweisbar aber ist der spätere Ersatz von cornetti durch clarinetti in einer Arie in Händels „Tamerlan“ 1724. Sehr merkwürdig ist in diesem Zusammenhang ein von Pincherle (S. 103) mitgeteilter Auszug aus einem angeblich aus dem Jahre 1716 stammenden Katalog von Estienne Roger, in dem die „clarinettes“ deutlich von den „chalumeaux“ unterschieden sind. Ist es wahrscheinlich, daß ein Amsterdamer Verleger Werke für ein Instrument herausbrachte, für das man sich 33 Jahre später zu einer Pariser Aufführung die Spieler aus Mannheim holen mußte?

Nach der bisher bekannten Sachlage war es überraschend, in einem thematischen Verzeichnis der Sammlungen Foà und Giordano der Nationalbibliothek Turin zwei Konzerte für zwei Klarinetten und zwei Oboen von Vivaldi vorzufinden, die beide kürzlich von A. Ephrikan bei Ricordi herausgegeben wurden. Die Vermutung, daß bei manchen Ungenauigkeiten dieses Verzeichnisses eine Verwechslung mit clarino vorliegen könnte, war naheliegend. Einer Anregung Prof. Dr. Bernhard Paumgartners folgend, überprüfte ich an Ort und Stelle den Sachverhalt. In den beiden erwähnten Sammlungen findet sich die Klarinette dreimal: in den beiden erwiderten Konzerten (Giordano vol. VIII pag. 72 und 90), sowie im „Concerto per la Solennità di San Lorenzo“ (Giordano, opere sacre vol. III pag. 2) mit der eigenartigen Besetzung 2 Oboen, 2 Claren, 2 Flauti, 2 Soloviolen und Streicher. (Daß es sich bei „Claren“ um Klarinetten handelt, geht aus dem langsamen Satz des Werkes hervor, in dem die Klarinetten als Oberstimmen nicht verwendet werden, wohl

aber eine unter der ausdrücklichen Bezeichnung „clarinet“ zur Ausführung des B. c. herangezogen wird. Die in einem anderen Falle, dem bereits 1716 im ospedale della Pietà in Venedig aufgeführten Oratorium „Juditha triumphans devicta Holofernis barbarie“ von Vivaldi in einer Nummer verwendeten 2 „claren“ sind aber doch wohl „clarini“!

Alle drei Werke stehen in C-dur, offenbar eine Rücksichtnahme auf die C-Stimmung der Vivaldi zur Verfügung stehenden Instrumente. Der verwendete Umfang ist nur nach der Höhe zu eindeutig zu bestimmen: Vivaldi geht nie über das c<sup>'''</sup> hinaus, bleibt also noch innerhalb der überblasenen Grundskala, ohne Einbeziehung der durch Gabelgriffe hervorzubringenden Töne ab cis<sup>'''</sup>. Die Oktave c<sup>'''</sup>—c<sup>'''</sup>, also die eigentliche Clarinlage, ist mit Vorliebe verwendet, wie übrigens die Klarinette in beiden Konzerten ü b e r der Oboe notiert ist.

Den Umfang nach unten hin zu bestimmen, ist durch eine eigentümliche Praxis Vivaldis in der Generalbaßnotierung nicht möglich: Er schreibt häufig — offenbar der leichteren Überschaubarkeit wegen — den B. c. in den Soloteilen unmittelbar unter die Solostimme, in den Violinkonzerten z. B. in das System der 1. Ripienvioline. Vielfach ist aber der Continuo sehr farbig „instrumentiert“, er wird auch abwechselnd mit dem Orchesterbaß von anderen Instrumenten ausgeführt. In allen solchen Fällen ist die Baßstimme im Baßschlüssel im System des betreffenden Instrumentes notiert, während im Baßsystem ausdrücklich Pausen stehen. (Sonst schreibt Vivaldi nie Pausen!) Auf den Umfang des jeweiligen Instruments ist dann keine Rücksicht genommen, der Spieler mußte eben durch Oktavversetzung einzelner Töne ausgleichen (eine Praxis, die Oberdörffer eingehend beschrieben hat):

### 1. Konzert, 1. Satz ab Takt 55

2  
Oboen

1. Geige

tr Solo

2. Geige ut sopra, Pausen im Baßsystem

## 1. Konzert, 3. Satz ab Takt 24

1. Klar.

2. Klar.

Alle übrigen Systeme leer, nur im Baßsystem Pausen

Dies ist ein deutlicher Beweis dafür, daß das Akkordinstrument während des ganzen Satzes zu spielen hat, zur Verstärkung der Baßlinie aber abwechselnd verschiedene Melodieinstrumente herangezogen werden. Übrigens notiert Vivaldi das Chalumeau-Register der Klarinette im Baßschlüssel, auch dort, wo das Instrument melodieführend ist. Dieser ist dann wie in der Hornnotation eine Oktave höher zu lesen (siehe Beispiel 5).

Eigenartig ist es, daß Vivaldi die Töne  $a'$  und  $h'$  durchweg vermeidet und sich an den kritischen Stellen mit Hornquintenwendungen behilft. Daß dies nicht zufällig geschieht, beweisen mehrere Parallelstellen mit den Oboen, so insbesondere die Takte 5, 6 im Largo des 2. Konzerts:

## 2. Konzert, 2. Satz, Takte 5, 6

2 Klar.

2 Oboen

*tr*

*a due*

*a due*

*tr*

Dies könnte darauf hindeuten, daß der Komponist ältere, noch von Joh. Chr. Denner erzeugte Instrumente gekannt hat, bei denen es ratsam schien, diese Töne zu vermeiden.

Typische Klarinettenmelodik oder der Klarinette eigentümliche Spielfiguren, wie wir sie aus der Literatur seit Mozart kennen, entwickelt Vivaldi nicht. Das Instrument ist vielmehr in Clarinart verwendet, wie sie uns aus den etwa gleichzeitigen Werken Bachs vertraut ist. Dies hat aber mit einem mangelhaften Erfassen des Wesens der Klarinette durch den Komponisten nichts zu tun. Vivaldis Instrumentalstil kennt vorwiegend zwei Typen: der eine ist von der Geige her bestimmt, der andere von der Trompete. (In zwei Violinkonzerten bezeichnet er die Prinzipalstimme mit „Violino in tromba“ = in maniera d'una tromba!) In der Behandlung konzertanter Holzblasinstrumente zeigt sich oft genug die

Herkunft von diesen beiden Typen, und wo z. B. Geigenfigurenwerk auf die Oboe übertragen wird, treten nicht selten ungewöhnliche technische Schwierigkeiten auf. Als Beispiel für die clarinmäßige Behandlung der Klarinette sei folgende typische Stelle herausgegriffen:

1. Konzert, 1. Satz ab Takt 29

2 Klar.

In den Soloteilen sind in der Regel die Klarinetten den Oboen gegenübergestellt, sie lösen sich in längeren Gruppen, aber auch in eintaktigen oder halbtaktigen Gebilden ab:

1. Konzert, 1. Satz ab Takt 78

2 Klarinetten  
2 Oboen  
B. c.

Gelegentlich löst sich die 1. Klarinette solistisch heraus (Beispiel 2) oder ist im Wechselspiel mit der 2. Klarinette geführt:

1. Konzert, 1. Satz ab Takt 46

1. Klarinette  
2. Klarinette  
B. c.

Von besonderem Interesse sind die langsamen Sätze. Der des 1. Konzerts ist ein Trio für 2 Oboen und B. c., die Klarinetten schweigen. Diesen Kunstgriff wendet Vivaldi fast immer an, wenn er für Blechblasinstrumente schreibt. Es scheint, als ob er die Klarinette nicht für ausdrucksfähig genug für den langsamen Satz gehalten hätte. (Ähnlich auch im „Concerto per la Solennità . . .“) Um so eigenartiger ist das Largo des 2. Konzerts, ein Quartett für 2 Klarinetten und 2 Oboen. Ob es völlig unbegleitet beabsichtigt ist — dies kommt bei Vivaldi mehrmals vor — oder ob der 9. Takt in den Klarinetten auf ein Generalbaßinstrument deutet, ist zweifelhaft:

#### 2. Konzert, 2. Satz Takt 9

Interessant ist es, der Frage nachzugehen: wo hat Vivaldi die Klarinette kennengelernt? Neben anderen Orten, die er auf seinen Reisen berührt hat, kommt hier vor allem Mantua in Frage. Auf Grund der jüngsten Forschungsergebnisse wissen wir, daß der „prete rosso“ etwa 1719—1722 Kapellmeister des Fürsten Philipp, Landgraf von Hessen-Darmstadt, in Mantua war. Dieser musikliebende Fürst († 1736), der sich schon 1707 als Heerführer kaiserlicher Truppen in dieser Stadt aufgehalten hatte, war 1714—1735 Gouverneur von Stadt und Herzogtum. In seiner Kapelle waren neben Italienern sicherlich auch viele deutsche Musiker tätig, und es ist möglich, daß auf diesem Wege die Klarinette frühzeitig nach Italien kam. Vivaldi bewahrte Philipp auch nach seinem Abgange eine gewisse Anhänglichkeit, bezeichnete sich auch später noch gelegentlich als Kapellmeister des Landgrafen und hielt sich auch nach 1722 mehrmals in Mantua auf, so sicherlich 1732 bei der Uraufführung seiner Oper „Semi-ramide“.

Daß die Klarinette in Italien früher als in manchen deutschen Städten heimisch war, beweist übrigens auch Mozarts erste Verwendung dieses

Instruments in einem 1771 in Mailand komponierten Divertimento (K. V. 113).

Die Frage nach der Entstehungszeit der beiden Konzerte muß vorläufig noch offen bleiben. Die Turiner Sammlungen enthalten Einzelpartituren, die erst in viel späterer Zeit in Bände gebunden wurden, z. T. nach Gattungen geordnet. Ihre Reihenfolge besagt nichts für die Entstehung (auch die hier verwendeten Bezeichnungen 1. und 2. Konzert beziehen sich auf die wahrscheinlich zufällige Anordnung in der Sammlung). Voraussetzung für eine annähernde Bestimmung wären umfangreiche stilkritische und paläographische Vergleiche mit datierten Werken, eine Arbeit, die bisher noch nicht unternommen wurde. So lassen sich zunächst nur die Jahrzehnte 1720—1740 als ungefähre Begrenzung angeben. Damit handelt es sich aber in den Vivaldischen Werken eindeutig um die ersten bekannten Kompositionen für die Klarinette.

#### Literaturverzeichnis:

Altenburg W., Die Klarinette, Heilbronn 1904.

Borren Ch. v. d., Antwerpen, MGG 551.

Engel H., Das Instrumentalkonzert, Leipzig 1932.

Galpin Fr. W., A textbook of European musical instruments, London<sup>3</sup> 1946.

Haas R., Aufführungspraxis, Potsdam 1931.

Kleefeld W., Das Orchester der Hamburger Oper 1678—1738, SIMG I/219.

Moser H. J., Musiklexikon, Berlin<sup>2</sup> 1943.

Oberdörffer Fr., Der Generalbaß in der Instrumentalmusik des ausgehenden 18. Jh., Kassel 1939.

Pincherle M., Antonio Vivaldi et la musique instrumentale, Paris 1948.

Rinaldi M., Antonio Vivaldi, Milano 1943.

Rudge O., Catalogo tematico delle opere strumentali di Antonio Vivaldi, esistente nella Biblioteca Nazionale di Torino [A. V., note e documenti, Siena 1939].

Sachs C., Handbuch der Musikinstrumente, Leipzig 1920.

## DER VERGESSENE TON FRAUENLOBS

VON HEINZ ENKE

Eines der Ziele der Musikwissenschaft ist die Herstellung einwandfreier Lesarten und Übertragungen zur mittelalterlichen Monodie. Trotz „erheblicher Schwierigkeiten“<sup>1</sup> zeichnen sich heute schon durchaus brauchbare Lösungen ab, die auf der Grundlage klarer und erprobter Methoden gewonnen wurden. Daher berührt es seltsam, wenn die Ergebnisse exakter Forschung auf diesem Gebiet unberücksichtigt bleiben. Bemühungen um die mittelalterliche Monodie, die sich nicht auf die heutigen

<sup>1</sup> Die „erheblichen Schwierigkeiten“ nimmt Alfred Reich zum Anlaß, in seinem Aufsatz „Der vergessene Ton Frauenlobs“ (Musikforschung, 3. Jg. 1950, Heft 1, S. 26 ff.) neue Übertragungen — vom Text ausgehend — zu versuchen.