

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú

művészet- és művelődéstörténeti tudományok

besorolású doktori iskola

A KLARINÉT ÉS A KLARINÉTJÁTÉK
FEJLŐDÉSÉNEK TÜKRÖZŐDÉSE
A ZENEKARI IRODALOMBAN

Tötös Krisztina

Témavezető: Antal Mátyás

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2011

TARTALOMJEGYZÉK

Tartalomjegyzék.....	ii
Bevezetés.....	iii
I. A klarinét kialakulása és fejlődésének rövid története	1
II. Az első kísérletek a klarinét műzenei alkalmazására	12
III. A klarinét egyenrangúvá emelkedése – Wolfgang Amadeus Mozart és a klarinét.....	22
IV. A bécsi klasszika időszaka – a klarinét, mint dallamhangszer.....	32
V. A romantika kora – a virtuozitás fejlődése.....	46
VI. A késő romantika – a klarinét váltóhangszereinek elterjedése a zenekari irodalomban.....	63
Zárszó	72
Felhasznált irodalom	73
Függelék: kottapéldák gyűjteménye	75
A kottapéldák jegyzéke	213

BEVEZETÉS

Csaknem két évtizedes zenekari gyakorlatom során a legkülönfélébb stílusú zeneműveket volt alkalmam eljátszani. Meggyőződésem, hogy egy zenekari muzsikusként rendkívül sokoldalúnak kell lennie, hiszen a legtöbb zenekar korszakok és műfajok tekintetében igen szerteágazó repertoárt tűz műsorra, melyben a hangszeres művészek mindenfajta lehetséges szerepben járatosan kell közreműködniük.

Érdekes megfigyelni, hogy a zeneszerzők milyen különböző módokon, különböző funkciókban használták a klarinétot. Mindig elgondolkodom azon, hogy hangszerhasználatuk vajon csak zenei elképzeléseiket tükrözi, vagy bizonyos technikai korlátok is megszabták, mit képes egy-egy hangszer eljátszani; mennyiben befolyásolta az adott hangszerre írott szövegműveket a hangszer fejlettségi foka és a korszak megszokott gyakorlata a hangszer használatában.

A klarinéttal kapcsolatban az is elgondolkodtató körülmény, hogy kialakulásának idején Európában már virágzó zenekari kultúrát találunk. Amikor egy zeneszerzőnek már kifinomult, technikailag magas szintre fejlesztett, virtuózan játszható hangszerek állnak rendelkezésére, hogyan jut eszébe mégis egy új, kezdetleges hangszerre komponálni? És még inkább: ezt a nyers hangú, nehézkes és korlátozott lehetőségekkel bíró hangszert a barokk korból hozott, már stabilan kialakult és Európa-szerte elterjedt zenekari gyakorlatba beemelni? Mi lehetett az a tulajdonsága, amellyel, korláta ellenére is, felkeltette oly sok és jelentős zeneszerző érdeklődését?

Rendkívül érdekesnek találom az összefüggést a hangszerépítők, a hangszeres előadóművészek és a zeneszerzők munkája között. Hogyan vált alkalmassá a hangszer egyre differenciáltabb feladatokra a zenekari játékban, a technikai fejlesztéseknek köszönhetően? Hogyan alakította a kiemelkedő hangszerjátékosok játékművésze, technikája a zeneszerzők elképzeléseit a hangszerről? A zeneszerzők minden korszakban igyekeztek a hangszerek technikai lehetőségeit maximálisan kihasználni, sőt, egyre tovább feszegették azokat. Hogyan vált ez az igény a hangszer továbbfejlesztésének egyik mozgatórugójává? Úgy gondolom, csak mindhárom fél

együttműködése, egymásra hatása eredményezhette azt a hihetetlenül gyors fejlődést, amin a klarinét a 18-19. század során keresztülment, s aminek köszönhetően szinte a kezdetektől fogva elfoglalhatta helyét a zenekarban a többi, nála több száz évvel régebbi múltra visszatekintő társa között.

Ezeket az összefüggéseket szeretném mélyebben tanulmányozni, és dolgozatomban különféle zenetörténeti példák hangszertechnikai és hangszertörténeti szempontból való elemzésén keresztül bemutatni. A dolgozatnak nem célja a klarinét zenekari használatának történetét a teljesség igényével ismertetni. A zeneirodalom kincsestára kimeríthetetlenül gazdag, így mindössze arra vállalkozom, hogy a hangszer fejlődéstörténetének fontosabb állomásait felvázoljam, feltalálásától kezdve ma ismert fejlettségi fokának eléréséig és a szimfonikus zenekar fafúvós karában a többi hangszerrel való egyenjogúságának kivívásáig, azaz kb. 1700-tól 1900-ig, néhány, a különböző szakaszokat, állomásokat szemléletesen tükröző művészlettel illusztrálva.

A KLARINÉT KIALAKULÁSA ÉS FEJLŐDÉSÉNEK RÖVID TÖRTÉNETE¹

A ma klarinétként ismert hangszer feltalálása a 18. század elejére tehető. Elődje az úgynevezett chalumeau, amely elnevezés a görög calamos (latinul calamus), azaz nád szóból ered². A chalumeau egy egyszerű, billentyűk nélküli, a középkor óta a népzeneben használatos hangszer volt, felső végén egy lyukkal, melyre egy nádnyelvet erősítettek, ennek rezgése képezte a hangot. Eredetileg a nádnyelv a hangszer elülső oldalán helyezkedett el, tehát a játékos felső ajka illeszkedett rá. Ennek a hangszernek a fúvókája még nem különálló alkatrész volt, hanem ugyanabból a csőből volt kialakítva, mint a hangszer teste. Hangterjedelme a kis f-től az egyvonalas a-ig tartott, és szinte csak az F-dúr skála törzshangjait tudta megszólaltatni (lásd 1. ábra).



1. ábra: tenor, alt és szoprán chalumeau

¹ A fejezet megírásakor elsősorban az alábbi forrásokra támaszkodtam:

Carse, Adam: *The History of Orchestration*. (New York: Dover Publications, 1964)

Kunitz, Hans: *Die Instrumentation. Teil IV: Klarinette*. (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1972)

Shackleton, Nicholas: *Clarinet*. In: Stanley Sadie – John Tyrrell (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. kiadás. (London: Macmillan Publishers Limited, 2001)

² A chalumeau nem összetévesztendő a schalmei nevű hangszerrel, amely dupla nádas, és az oboával, illetve a fagottal rokon (Carse, 1964: 173. o.)

Ezen a hangszeren hajtotta végre 1690 körül az első továbbfejlesztéseket a nürnbergi hangszerépítő, Johann Christoph Denner (1655-1707). A legfontosabb újítás, ami a klarinét kialakulásához vezetett, a hangszer hátsó falán elhelyezett, a bal hüvelykujjal működtetett átfúvó- vagy duodecima-billentyű hozzáadása volt. Ezáltal vált megszólaltathatóvá az ún. clarino-regiszter (éles, fényes, trombitára emlékeztető hangzása miatt nevezték így), amelyről az új hangszer a nevét kapta. Hangterjedelme így a kétvonalas a-ig bővült. Mivel a chalumeau – és a klarinét – teste egy hengeres furatú, zárt cső, átfújáskor a második felhang, a duodecima szólal meg. Jellegzetes hangszínéért is a hengeres hangszertest és a nádnyelves hangképzés a felelős, ami az alaphang páratlan felhangjait emeli ki, miközben a hang spektrumában a páros felhangok alig vannak jelen.

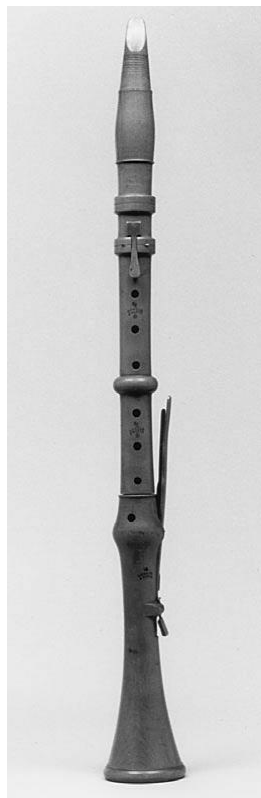
Még hosszú évtizedekig maradt párhuzamosan használatban a klarinét és a chalumeau, mielőtt az előbbi, a további fejlesztéseknek köszönhetően, végleg kiszorította elődjét a műzenében történő használatból.

A fent említett J. C. Denner fia, Jacob Denner 1720 táján további újításokat eszközölt a klarinéton: az alsó végén egy új hanglyukat alakított ki, melyet egy hosszú billentyű segítségével, bal kisujjal lehetett működtetni, így megszólaltathatóvá vált a kis e hang. Ezzel együtt a váltólyuk kisebbre fűrése és a fúvókához közelebb helyezése h' helyett b' hangot eredményezett, miközben a h' megszólaltatása az új e hang átfúvásával vált lehetővé. Ilyenformán a klarinét alaphangsora már megegyezett a mai klarinétokéval: kis e – egyvonalas b. Ezenkívül az eddig hengeresen végződő hangszertestet ún. tölcsérrel látta el. A hangszernek ez a hárombillentyűs változata volt a késő barokk korban használatos, ezt szokták ma „barokk klarinét” néven emlegetni (lásd 2. ábra).



2. ábra: J. C. Denner hárombillentyűs klarinétja

A következő jelentősebb lépést Berthold Fritz 1750 körül bevezetett újításai jelentették. Egy negyedik és egy ötödik billentyűvel látta el a klarinétot: a kis fisz és gisz, átfújva cisz” és disz” hangok megszólaltatása vált így lehetővé (lásd 3. és 4. ábra).



3a ábra: négybillentyűs C klarinét



3b ábra: négybillentyűs klarinét hátulnézete



4. ábra: ötbillentyűs klarinét (Theodor Lotz, Bécs)

Ebben a formájában vált a klarinét Európa-szerte széles körben ismertté, s feltehetően ezt a hangszer ismerte és használta Haydn és Mozart is. Ez a hangszer intonáció, illetve a regiszterek és a különböző keresztfogásokkal megszólaltatott hangok kiegyenlítettsége szempontjából még igencsak kezdetleges volt, csak kifejezetten jó hangszerrel rendelkező, kiemelkedően ügyes profi játékosok voltak

képesek kromatikusan minden hangot megszólaltatni rajta. Trillák kivitelezése azonban csak néhány hangon volt lehetséges.

A 18. század második felében, a hangszer technikai adottságainak fejlesztése mellett a hangszerépítőknek az intonáció javítása okozott sok fejtörést, szerteágazó kísérleteket végeztek, a hanglyukak méretének és távolságának korrigálásával, a hangszer furatának módosításával, vagy a fúvóka és a hordó méretének és formájának variálásával.

Ebben a korszakban a klarinétot sokféle méretben és hangolásban gyártották, talán a legszélesebb skálán az összes létező hangszer közül. Erre azért volt szükség, mert a nehézkes technikai és labilis intonációs adottságok miatt a korai klarinétok alaphangsoruktól legfeljebb 1-2 előjegyzés távolságra lévő hangnemek hangkészletét tudták kielégítően megszólaltatni. Legelterjedtebbek a C és D, később a B és A klarinétok voltak, de léteztek magas Esz, Asz és A klarinétok is. Egy időben elterjedt az a módszer is, hogy nem a teljes hangszert cserélték ki más hangolásúra, hanem csak a hangszertest középső elemét (ún. „corps de réchange”-nak nevezték), ezzel egy fél hanggal mélyebb/magasabb alaphangnemet tudtak elérni.³ Találunk erre vonatkozó jegyzetet például Beethoven vázlatai között – a berlini Staatsbibliothek Artaria gyűjteményének 153-as száma alatt, *Contrapunktische Uebungen und Studien* címmel megtalálható jegyzetekben.⁴ Itt az A és B klarinétok átalakítására vonatkozóan találunk feljegyzést.

Fontos ezenkívül még megemlíteni a basszetskürtöt, amely a klarinétcsalád mélyebb, F hangolású tagja. Az 1750-es években jelent meg Európában. A hosszabb furat miatt a hangszertestet meghajlították, majd fém tölcsérrel látták el (lásd 5. és 6. ábra). A tölcsér feletti kis dobozban a furat S alakban kétszer meg van hajlítva, így lett a hosszú csőből a játékos által kezelhető formájú hangszer. Érdekessége, hogy a furat átmérője nem lett a hosszával arányosan nagyobb, hanem megegyezik a normálklarinétokéval. A chalumeau-regiszterben mély és bársonyos, a clarino-regiszterben pedig fényes, telt, erőteljes, a klarinéténál sötétebb hangja miatt volt igen kedvelt hangszer.

³ Rice, Albert: *The Clarinet in the Classical Period*. (New York: Oxford University Press, 2003): 13. o.

⁴ Schünemann, Georg: *Beethovens Studien zur Instrumentation*. In: Neues Beethoven-Jahrbuch, Achter Jahrgang. (Braunschweig: Henry Litolf's Verlag, 1938): 146., 156. és 160. o.



5. ábra: basszetskürt (Mayrhofers, Passau)



6a és 6b ábra: basszetskürt (Doleisch, Prága)

Létezett (és a mai napig létezik) még az F, később Esz hangolású altklarinét – ritkábban bariton-, illetve tenorklarinétnek is hívták⁵ – de ez a hangszer a szimfonikus zenekarokban nem használatos; Harmoniemusik-együttesek tagjaként terjedt el, illetve katonazenekarokban és klarinét-együttesekben, hogy a normál- és a basszusklarinétok közti teret kitöltse.⁶

A basszusklarinéttal a klarinét első megjelenése óta kísérleteztek a hangszerépítők, de a korai próbálkozások nem hoztak kielégítő eredményt.

⁵ Sachs 1913-ban megjelent, hangszereket bemutató lexikonja rengeteg klarinétfajtát, valamint egy-egy hangszerre több, egyidejűleg használatban lévő terminust említ: Sachs, Curt: *Real-Lexikon der Musikinstrumente, zugleich ein Polyglossar für das gesamte Instrumentengebiet*. (Berlin: Verlag Max Hesse, 1913): 85. o.

⁶ Hoeprich, Eric: *The Clarinet*. (New Haven and London: Yale University Press, 2008): 249. o.

Az 1790-es években kísérleteztek ki a drezdai Grenser műhelyben egy olyan modellt, ami áttörést hozott: a fagotthoz hasonlóan két párhuzamos csővé hajlított furattal már kezelhetővé vált a hangszer (lásd 7. ábra).



7. ábra: bassusclarinét (Grenser, Dresden)

Ettől kezdve két ösvényen haladt a hangszer fejlesztése: a másik típusnál a hangszertest egy egyenes cső, melynek a nyaka és a tölcse van visszahajlítva (lásd 8. ábra). Ez utóbbi vezetett később a modern bassusclarinétok mai formájához (lásd 9. ábra), különösen Adolphe Sax 1838-ban erre a mintára épített modellje, mely minden korábbi kísérletnél sikeresebbnek és időtállóbbnak bizonyult.

Előfordultak ezen a kettőn kívül más próbálkozások is, a legkülönbözőbb, invenciózus megoldásokkal a hosszú cső összehajtogatására. Érdekességképpen álljon itt egy példa, amely egy itáliai hangszerépítő, Nicola Papalini alkotása (lásd 10. ábra):



8. ábra: bassusclarinét
(Desfontelle 'Clarinette conique à douze clés'
elnevezésű hangszere)⁷

⁷ Pierre, Constant: *La facture instrumentale*. (Paris: Librairie de l'art indépendant, 1890). In: Hoeprich, Eric: *The Clarinet*. (New Haven and London: Yale University Press, 2008): 261. o.



9. ábra: basszusklarinét (Berthold, Speyer)



10. ábra: basszusklarinét (Papalini, Chiaravalle)

A késő barokk kor egyik kísérlete volt a clarinette d'amour, jellegzetes hagymaformájú tölcserével, többnyire Asz, G vagy F hangolásban, mely azonban igen hamar kikopott a használatból, és a zenekari játékba – egy-két esettől eltekintve – sohasem vonult be (lásd 11. ábra).



11. ábra: ötbillentyűs clarinette d'amour (anon.)

A hatodik billentyű hozzáadását kora híres virtuózának, Xavier Lefèvre-nek (1763-1829) tulajdonítják. 1790 körül látta el klarinétját a bal kisujjal nyitható cisz' / gisz" billentyűvel. Ezt a hangszert említi a szakirodalom a későbbiekben „klasszikus klarinét” néven, mert ez a változat maradt használatban egészen Beethoven korának végéig, bár abban nem egyeznek meg a források, hogy maga Beethoven az öt- vagy a hatbillentyűs klarinétot használta-e (lásd 12. ábra).



Ebben az időben, Lefèvre fejlesztésével párhuzamosan alakított ki egy lefelé kibővített, így a kis c-ig játszható klarinétot Bécsben Anton Stadler és Theodor Lotz. Ezt a változatot basszetklarinét néven tartják számon, de nem terjedt el széles körben. Fontos viszont megemlíteni, mert a klarinétirodalom egyik legnagyobb remekművét, az *A-dúr klarinétversenyt* erre a hangszerre komponálta W. A. Mozart, Anton Stadler számára (lásd 13. ábra).

12. ábra: „klasszikus” klarinét ⁸



13. ábra: basszetklarinét (Theodor Lotz Stadler számára készített hangszerének reprodukciója)

18. század végén alakult ki az a játékmód, amely máig használatos, a fúvóka megfordításával, és a nád alsó ajakra támasztásával. Német klarinétjátékosok kísérleteztek vele először, majd fokozatosan terjedt el Európa többi területén is, végül teljesen kiszorítva a gyakorlatból a régebbi, felső ajak által kontrollált játékmódot.⁹

⁸ A képen a klasszikus klarinét kissé továbbfejlesztett variánsa látható, melyen egy hetedik billentyű is helyet kapott, a nyakhoz közel, oldalt, az egyvonalas gisz megszólaltatására.

⁹ „En France, les hautbois, les flûtes et les bassons ne laissent rien à désirer. La clarinette est moins heureusement cultivée, quoique nous ayons plusieurs artistes recommandables par leur talent. Notre

A 19. század elején hajtotta végre nagy jelentőségű fejlesztéseit a klarinétművész Iwan Müller (1786-1854). 1810 körül olyan, már 13 billentyűvel ellátott hangszert épített, amelynek segítségével megalapozta a későbbi évszázadok számára a klarinétjáték modern technikáját. Korrigálta a hanglyukak méretét és elhelyezését, ami az intonáció terén jelentős javulást hozott, és a következő új billentyűkkel látta el a klarinétot: kis f – c”, kis b – f”, kis h – fisz”, esz’ – b”, f’ – c”, gisz’ és h’ (lásd 14. ábra).

Ezekkel a fejlesztésekkel a továbbiakban szükségelenné vált, hogy különböző hangnemű művek esetében más-más, megfelelő hangolású hangszert használjanak, hiszen ezek a hangszerek már a kromatikus skála minden hangját szinte mindenféle kombinációban könnyedén meg tudták szólaltatni, tehát minden hangnemben játszhatók voltak, nem csak a kvintkörön az alaphangsorukhoz közel eső hangnemekben, mint a korábbiak. Az általánosan elterjedt alaphangszer a B klarinét lett, ezen kívül gyakran használták még az A- és a C klarinétot is. Ebben a formájában lett a klarinét igazán sokoldalúan használható zenekari hangszer, és foglalta el egyenrangúként a helyét a fuvolák és az oboák mellett a zenekarokban. A 13 billentyűs klarinét egészen a 20. század elejéig volt használatos.



14. ábra: tizenhárom billentyűs Müller-rendszerű klarinét

1842-43-ra tehető a klarinét történetének következő mérföldköve: a Párizsi Conservatoire professzora, Hyacinthe Eléonore Klosé (1808-1880) a Buffet céggel együttműködve átültette a fuvolánál már bevált Böhm-féle billentyűrendszert a klarinéttra. A hanglyukak fölé szerelt gyűrűk segítségével sikerült áthidalni a klarinét mechanikájának akadályait (lásd 15. ábra). A fogások egyszerűsödtek, a sok

infériorité en ce genre, à l'égard de l'Allemagne, tient au système vicieux que nos clarinetistes ont adopté tant par la position de l'anche dans la bouche, que pour la force de ses anches. En Allemagne, où la clarinette est cultivée avec beaucoup de succès, le bec de l'instrument est placé dans la bouche de l'exécutant, de manière que l'anche est pressée par la lèvre inférieure; en France, c'est le contraire, et l'anche est placée en dessus. Les avantages de la manière allemande sont évidens; car la lèvre inférieure a bien plus de moelleux et de velouté que la supérieure, et la langue n'étant point obligée de remonter, comme dans la manière française." Fétis, M. F. J.: *Revue musicale*. 3. kötet. (Paris: Duverger, 1828): 226. o.

keresztfogás miatti nehézkesség megszűnt. Immár az összes trilla kivitelezhetővé vált, és a legato játékmód sok nehézségét is sikerült kiküszöbölni.

Számos előnye ellenére a Böhm-klarinét nem tudta teljesen kiszorítani a Müller-féle hangszer a használatból. Párhuzamosan él máig mindkét építési modell, utóbbi elsősorban a német nyelvterületeken tartja magát a másikkal szemben, ahol Bärmann és Ottensteiner, majd később Oscar Oehler továbbfejlesztéseinek köszönhetően vált a korszak kihívásainak megfelelni képessé (lásd 16. ábra).

Mindkettő esetében számtalan kísérlet, apróbb továbbfejlesztés történt a 19-20. század folyamán, elsősorban a kényelmesebb és virtuózabb játszhatóság érdekében, például a billentyűk méretének és elhelyezkedésének variálásával, vagy az intonáció javítására, a hanglyukak igazításával. A hangterjedelem lefelé való bővítésére is akadnak példák.



15. ábra: Böhm-rendszerű klarinét



16. ábra: Richard Mühlfeld Bärmann-rendszerű klarinétja (Ottensteiner, München)

A mai, modern klarinét általában 13-20 billentyűvel rendelkezik¹⁰ (lásd 17. ábra). Bár fogásai, fogáskombinációi – az oktáv helyett duodecima-váltás és a kibővített alaphangsor miatt – komplikáltabbak, nehézkesebbek a többi fafúvós hangszerénél, a szabadon rezgő szimpla nádnyelvvel történő hangképzésnek köszönhetően technikailag a fúvós hangszerek legfürgébbjei, legvirtuózabbjai közé tartozik, csaknem utolérve a fuvolákat.¹¹ Hangterjedelme óriási, több mint

¹⁰ Carse, Adam: *The History of Orchestration*. (New York: Dover Publications, 1964): 204. o.

¹¹ Kunitz, Hans: *Die Instrumentation. Teil IV: Klarinette*. (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1972): 161. o.

három és fél oktáv. Színgazdag, változatos hangzása, különféle karakterek megelevenítésére való kiemelkedő képessége folytán a 20. században szinte mindenfajta zenei stílusnak kedvelt hangszerévé vált.



17. ábra: modern klarinét
a) német rendszerű; b) francia rendszerű

AZ ELSŐ KÍSÉRLETEK A KLARINÉT MŰZENEI ALKALMAZÁSÁRA

Ebben a fejezetben a klarinét kialakulását követő kezdeti időszakot és a zenekarba való beilleszkedésének első lépéseit vizsgálom. A 18. század elején, amikor a klarinét első, kezdetleges formáiban feltűnt, a többi, műzenében használatos, régebbi műltra visszatekintő hangszer már jelentős és igen virtuóz irodalommal büszkélkedhetett. Ráadásul a 17. század folyamán már kialakult a zenekari muzsikálásnak egy többé-kevésbé állandó hangszerösszeállítású és Európa-szerte elfogadott gyakorlata. Hogyan tudott a klarinét hátrányai ellenére a zenekari játékba oly hamar beilleszkedni és a többi nagy múltú hangszer mellé felzárkózva hamarosan egyenrangú helyet kivívni magának a zenekarokban?

Tekintsük át bevezetésképp a zenekari kultúra kialakulását és fejlődését a 18. század elejéig:¹²

A reneszánsz idején kezdődött meg az instrumentális zene térhódításának folyamata. A 14-15. században új, világi zenei műfajok jelentek meg, melyekben a hangszeres többszólamúság a vokálissal mindinkább egyenrangúvá vált. A hangszerek használata ezután a liturgikus zenében is elterjedt. Egyházi és udvari hangszeregyüttesek alakultak. Ebben a korban a különböző hangszereket, hangszercsoportokat még elsősorban a vokális műfajok kíséretéként, a hangzás színeztetésére használták. A hangszerösszeállítás ekkor még esetleges volt, az együttesek vezetői szabadon határozhatták meg, a rendelkezésre álló hangszerek közül, ízlésük szerint, melyekkel szólaltatnak meg egy művet. A zeneszerzők kizárólag műveik struktúráját tartották szem előtt, a hangszínnek csak másodlagos jelentőséget tulajdonítottak.¹³ A gyakorlatban ez azt jelentette, hogy a művek megírásánál a fő szempont a szólamfűzés volt, és nem a hangszer, amelyre írtak. Így a művek hangszeres szólamainak kialakítása is gyakran énekhangszerű, a különféle hangszerek speciális, egyedi tulajdonságaira nincs tekintettel. Később, a 16. század

¹² Ez a téma önmagában is megérdemelne egy teljes, önálló dolgozatot. Most azonban – annak érdekében, hogy munkám fő fókuszát ne tévesszem szem elől – e témakör vázlatos ismertetésére szorítkozom.

¹³ Borris, Siegfried: *A világ nagy zenekarai*. Széll Erika (ford.) (Budapest: Zeneműkiadó, 1973): 14. o.

folyamán a hangszeres együttesek létszáma jelentősen bővült, és az instrumentális zene fokozatosan önállósult, megjelentek az első tisztán hangszeres művek.

A barokk korban az együttesek használata megmaradt, sőt egyre népszerűbbé vált; minden nagyobb egyházi és fejedelmi központban működtek állandó „zenekarok”. Ezenkívül Itáliában megjelent és rendkívül gyorsan elterjedt egy új műfaj, az opera. Sorra nyíltak az operaházak, saját zenekarral. És az énekhangéval párhuzamosan fejlődő hangszeres virtuozitás előretörése nyomán kialakult a concerto műfaja. A hangszerösszeállítás meghatározására a kora barokkban még mindig nem fektettek hangsúlyt, a különböző hangszercsaládok tagjai bármikor helyettesíthették egymást. Később, a virtuóz hangszertechnika fejlődésének hatására egyre gyakrabban születtek olyan művek, amelyek a hangszereket jellegüknek megfelelően, autonóm módon kezelték, így szólamuk nem volt más hangszerrel helyettesíthető. A 17. század végére (a reneszánsz kor szokásával ellentétben, amikor még a fúvós csoportok domináltak az udvari és az egyházi zeneéletben egyaránt) elterjedt a zenekari hangzásapparátus vonós bázisra való építése és a fúvósok önálló, technikai és hangszínbeli adottságaiknak megfelelő, hol harmóniai bázist biztosító, hol szólisztikus kezelése, ami megalapozta az elkövetkezendő évszázadok zenekari gyakorlatának fő szervező elvét.¹⁴

A 18. század elejére a zenekarok hangszerösszetétele Európa-szerte nagyjából egységes lett. Általában a következő hangszerekből állt: ötszólamú vonóskar, 2 fuvola, 2 oboa, 1-2 fagott, 2 vadászkürt, 2 trombita, 1 üstdob. A fagottot leginkább a basszus megerősítésére használták. A többi fúvós hangszer is elsősorban a tutti hangzást gazdagította, legtöbbször valamely vonós szólamot kettőzve, csak az oboa, a fuvola és ritkábban a trombita kapott néha szólisztikus feladatot. A 18. század első felének átmeneti időszakában, ahogy a polifon szerkesztésmód helyét egyre inkább átvette harmonikus gondolkodás, a fúvós szólamok már nem a vonósok melodikus anyagait imitálták, hanem többnyire a harmóniák gazdagítására, a hangzás kitöltésére, árnyalására használták őket. Az egymást szabadon keresztező szólamvezetés ezzel fokozatosan eltűnt, a fúvós hangszerek csoportja új, önálló, bár kevésbé virtuóz és melodikus jellegű funkciót kezdett betölteni. Egyúttal eltűnt a zenekari hangzás kezelésének gyakorlatából az az elv is, hogy egy-egy tételen vagy

¹⁴ Carse, Adam: *The History of Orchestration*. (New York: Dover Publications, 1964): 119. o.

hosszabb formaegységen keresztül ugyanaz a hangzáskép vonul végig. A fúvós hangszerek ettől kezdve nem a vonósokkal párhuzamosan, folyamatosan játszottak, hanem rövidebb szakaszonként belépve illetve elhallgatva, önálló anyagot megszólaltatva, valamint a vonósok mozgalmasabb zenei anyagaihoz harmóniai háttérrel adva tették változatossá a hangzást.¹⁵ A fúvós hangszerek ezen újszerű kezelése nagyon kedvezett a korai klarinétok zenekari játékba való beemelésének, hiszen az új hangszer kezdetben technikailag kissé nehézkes, virtuóz anyagok eljátszására képtelen volt, ellenben hangi adottságai miatt rendkívül jól illeszkedett a többi fafúvós hangszer közé. Elsősorban a fagottok hangzásával volt képes sokkal homogénebben egybeolvadni, mint az oboák, így ezzel a tulajdonságával ragyogóan alkalmas volt a hangzás árnyalásában, változatossá tételében való közreműködésre. A chalumeau-ból továbbfejlesztett új hangszert a zeneszerzők és a zenészek egyaránt hamar megkedvelték, szinte azonnal elkezdtek kísérletezni a zenekari játékban való használatával. Eleinte a fuvola- és oboajátékosok szólaltatták meg, váltóhangszerként. Kifejezetten klarinétra specializálódott muzsikusként csak a 18. század második felében jelentek meg, amikor a hangszer repertoárja már jelentősen gyarapodott, technikai lehetőségei is kiszélesedtek, és egyre szélesebb körben vált kedvelté, egyre nagyobb volt az igény iránta.

A klarinét kialakulásának idején, a 18. század első felében a hangszer megnevezésére még többféle terminus is gyakorlatban volt. A chalumeau elnevezés még évtizedekkel az új hangszer megjelenése után is használatban maradt. A szerzők eleinte egyszerűen chalumeau-ként tüntették fel kottáikban a már duodecimbillentyűvel ellátott, felső regisztert is megszólaltatni képes új hangszerre írott szólamokat, miközben a chalumeau hangterjedelme nem terjedt tovább, mint a kis f-től az egyvonalas a-ig. Telemann-nál, Glucknál is találunk erre példát (lásd később).¹⁶ Később, az új hangszer jellegzetességére, a fényes csengésű felső regiszterre utalva kapta a „clarinetto” („kis trombita”) nevet, ami a magas fekvésű trombitát jelentő „clarino” szóból ered. És valóban, a klarinét felső regiszterének hangzása a kezdetekkor még kemény, harsány, trombitára emlékeztető, bár kisebb hangerővel bíró volt. Emiatt a hangzásbeli hasonlóság miatt használták gyakran a trombita alternatívájaként, a korabeli natúrtrombitán nehezen játszható zenei

¹⁵ Carse, Adam: *The History of Orchestration*. (New York: Dover Publications, 1964): 139-140. o.

¹⁶ Sachs, Curt: *Real-Lexikon der Musikinstrumente, zugleich ein Polyglossar für das gesamte Instrumentengebiet*. (Berlin: Verlag Max Hesse, 1913): 76. o.

anyagok esetében. A clarinetto elnevezés csak a század második felében terjedt el Európa-szerte, és szorította ki a használatból végleg a chalumeau nevet. Itáliai szerzők műveiben a klarinét sok helyütt még egy jó évszázaddal később is „clarino” néven szerepel, illetve a „clarone” elnevezés is előfordul, többnyire a basszusklarinét megjelölésére (például Verdi, Puccini operapartitúráiban).

Az első ismert, klarinétra (is) írt művet az Amszterdamban élő Estienne Roger adta ki 1712 és 1715 között, *Airs á deux Chalumeaux, deux Trompettes, deux Hautbois, deux Violons, deux Flûtes, deux Clarinettes, ou deux Cors de Chasse* címmel.¹⁷ A kötet egy gyűjtemény ismeretlen szerzők duóiból. Talán nem véletlen, hogy az új hangszer első említését itt találjuk, hiszen Németalföld a zenei élet és a hangszerkészítő manufaktúrák terén Európában a 12. századtól kezdve kiemelkedő szerepet játszott. A legkorábbi fennmaradt kotta, melyben klarinét szólamot találunk, szintén Németalföldről származik. Jean Adam Joseph Faber, az Antwerpeni Székesegyház kántora két miséjében is használt klarinétot: 1720-ban a *Qui tollis peccata mundi* című, és 1726-ban a *Pour l'Assomption* című darabokban. Ezeket a műveket valószínűleg a két billentyűvel felszerelt J. C. Denner-féle klarinéton játszották, hangterjedelmük a kis f-től a kétvonalas a-ig tart (lásd Függelék, 76. oldal).¹⁸

A klarinét használatának másik úttörője Antonio Vivaldi. 1716-ban írt *Juditha Triumphans* című oratóriumának 19. tételében szerepel két szólam „clareni” megnevezéssel, ami vitatott, hogy milyen hangszert akart jelölni, hiszen a terminus feltehetően trombitára utal és a zenei anyag karaktere is ezt támasztja alá, viszont a szólamok hangterjedelme B’–B’’, ami az akkori D és C trombitákkal nemigen volt játszható. Elképzelhető tehát, hogy a szerző klarinétokra gondolt, csak ez a terminológia akkori kialakulatlansága miatt nem egyértelmű. Ha elfogadjuk a következtetést, hogy a „clareni” megjelölés klarinétokat jelent, akkor ez a mű a hangszer zenekari alkalmazásának legrégebbi ismert példája.¹⁹

¹⁷ Rice, Albert: *The Baroque Clarinet*. (New York: Oxford University Press, 1992): 79. o.

¹⁸ Megjegyzés a dolgozatban említett zenetörténeti példák dokumentálásával kapcsolatban: tekintettel arra, hogy az egész dolgozat során zenekari művek hangszerelési kérdéseit tárgyalom, az idézett példák többnyire kiterjedt partitúra-részletekkel illusztrálhatók. A szöveg egységének és folyamatosságának megóvása érdekében a fél oldalnál nagyobb terjedelmű kottapéldákat a függelékben jelentettem meg.

¹⁹ A klarinét Vivaldi műveiben előforduló különböző elnevezéseiről bővebben lásd Rice: *The Baroque Clarinet*. (New York: Oxford University Press, 1992): 81-83. o.

clareni

Vivaldi: *Juditha Triumphans*, *Plena nectare* kórus, „clareni” szólam

Később három *Concertóban*, az RV 556, 559 és 560 számúakban is használt klarinétot. Szólamuk a hangszer akkori teljes hangterjedelmét felöleli (kis f – C’’), és kihasználja a chalumeau- és a clarino-regiszter eltérő, egyedi hangszínbeli adottságait is:²⁰

Allegro

29

cl.1
cl.2

40 **Allegro**

cl.1
cl.2

Vivaldi: *Concerto*, RV 560, 1. tétel

²⁰ Rice, Albert: *The Baroque Clarinet*. (New York: Oxford University Press, 1992): 96. o.

Meg kell még említeni Telemann és Händel nevét, akik a 18. század első harmadában már írtak klarinétra. Telemann írta e hangszer számára a zeneirodalom első versenyművét (1717 körül). Címe *Concerto a 2 chalumeaux*, a két szólóhangszer azonban – a szólamok technikai tulajdonságait megvizsgálva – feltehetően klarinét volt (lásd Függelék, 77. oldal).

Händelnél is megjelenik előbb a chalumeau – a *Riccardo Primo* című opera (1727) egyik áriájában használ kettőt –, majd a klarinét is, egy 1741 körül keletkezett kamaraműben, a HWV 424-es jegyzékszámú, „*Fitzwilliam Overture*” néven is ismert, két klarinétra és kürtre írott darabban (lásd Függelék, 78. oldal).²¹ Később még egy helyen előfordul, hogy klarinétot használ: a *Tamerlano* című, 1724-ben keletkezett opera később átdolgozott verziójában (1744-45) az eredeti kornett szólamokat klarinétokkal helyettesíti („*Par che mi nasca in seno*” ária).²² Minden bizonnyal a klarinétok hangja, mindamelllett, hogy az itt használt clarino-regiszter tónusa emlékeztet a kornettére, tehát alkalmas rá, hogy szólamát átvegye, mégiscsak halkabb és szelídebb annál, így jobban beleillett ebbe a finom és áttetsző, kamarazene-jellegű áriába (lásd Függelék, 79-81. oldal).

Ebben az időszakban különféle hangolású klarinétok egész családja volt elterjedt, hiszen a kezdetleges technikai adottságok szűk korlátokat szabtak a hangszer több hangnemben való játszhatóságának. Ezért a szerzők többnyire a darab alaphangnemének megfelelő hangolású klarinétot írták elő. Figyelembe kellett azonban venni azt is, hogy a különböző méretű és hangolású klarinétoknak a hangkaraktere is eltért egymástól, így például a sötétebb, puhább hangú A klarinéttal szemben a B klarinét hangja fényesebb, a C klarinété még világosabb, erőteljesebb, a D klarinété pedig egészen fényes, éles, trombitaszerű. Erre a hangszerre komponált az 1740-es években J. M. Molter 6 concertót, melyekben az akkori klarinét teljes hangterjedelmét és technikai lehetőségeit kiaknázza, különösen a chalumeau-hoz képest új közepső, vagy clarino-regisztert, és a magas háromvonalas regisztert (lásd Függelék, 82-83. oldal). Bár ez a példa nem a zenekari hangszerkezelés fejlődését példázza, hanem szólisztikus mű, mégis fontosnak találtam megemlíteni, mert Molter

²¹ A mű címének jelzője onnan ered, hogy az eredeti kézirat Cambridge-ben, a Fitzwilliam Museumban található.

²² Shackleton, Nicholas: *Clarinet*. In: Stanley Sadie – John Tyrrell (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. kiadás. (London: Macmillan Publishers Limited, 2001)

concertói az első olyan művek, amelyek a barokk klarinétot technikailag és zeneileg is ilyen komoly és összetett feladat elé állítják.

Franciaországban első alkalommal Rameau-nál találkozunk a klarinéttal: két operájában is felbukkan: a *Zoroastre* címűben 1749-ben, és az *Acanthe et Céphise*-ben 1751-ben. A klarinétok kezelése itt még meglehetősen egyoldalú, szólamuk trombitaszerű. Feltehetően – miként a kor többi zeneszerzője is – nem tanulmányozta behatóbban a hangszer jellegzetességeit, hanem trombitára emlékeztető, bár annál lágyabb hangzása miatt alkalmazta ebben a szerepben, legtöbbször kürtökkel kombinálva (lásd Függelék, 84. oldal). Később Gossec volt az, aki tovább kísérletezett a klarinét használatával; az 1750-es évektől kezdve jelenik meg a műveiben, például az 1760-ban írott *Missa pro defunctis*-ban. Itt már megjelenik a klarinétok újszerű kezelésének előszele is: a barokk művek klarinétszólamaira jellemző hármashangzat-felbontások és repetáló hangok mellett néhol diatonikus, lírai jellegű zenei anyagot kap, ami általában fuvolán vagy oboán szokott megszólalni. Gossec érdeklődése a monumentális zenekari hatás iránt nagyban előmozdította a klarinét zenekari hangszerként való beilleszkedését. Érdemes megfigyelni röviddel a forradalom után bemutatott *Le Triomph de la République* című művének fúvós hangszerösszeállítását: piccolo, fuvolák, oboák, klarinétok (C, B és A klarinétok), fagottok, kürtök, trombiták, három harsona.²³ Ez az összeállítás már csaknem egyezik a Weber által használt zenekar összetételével.

Angliában a hangszer valamivel később terjedt el, itt Thomas Arne két operájában találkozhatunk vele: előbb az 1760-ban keletkezett *Thomas and Sally* címűben, majd 1762-ben az *Artaxerxes*-ben. Mindkettőben hangulatfestési céllal alkalmazza, illetve hogy a zenekari hangszerelésbe új szint vigyen: egy két klarinétból és két kürtből álló kvartettet szerepeltet – Rameau-hoz hasonlóan –, többnyire vadászattal kapcsolatos vagy arra utaló jelenetekben (lásd Függelék, 85-87. oldal: *Thomas and Sally*, 1. jelenet). Később még egy operájában használ klarinétokat, az 1771-ben írott *The Fairy Prince* címűben, itt is kihasználva a klarinétok és kürtök szépen egybeolvadó hangzáskombinációját.

²³ Carse, Adam: *The History of Orchestration*. (New York: Dover Publications, 1964): 166. o.

Johann Christian Bachnál is megjelenik a klarinét, például első angliai operájában, az *Orione* címűben (1763).²⁴ Az itt szereplő klarinétszólamok még meglehetősen szűk hangterjedelemre és egyszerű, fanfárszerű figurákra vagy a hangzást kitöltő harmóniai kíséretre korlátozódnak. Ezt követően az 1760-70-es évek során még kilenc további operájában alkalmazza őket, valamint három kantatában – *Endimione* (1772), *Amor vincitore* (1774) és *Cefalo e Procri* (1776) –, áriákban és dalokban.²⁵ Bach is legtöbbször kürtökkel és fagottokkal kombinálja a klarinétokat, illetve esetenként a fuvalák vagy a hegedűk dallamainak egy oktávval lejjebb történő duplázására. Egyedül az *Amor vincitoréban* jut kiemelkedőbb szerep a klarinétnak: itt egy áriában az énekszólóhoz obligát klarinétszólam kapcsolódik, két másik tételben pedig egy-egy szóló fuvola, oboa, klarinét és fagott szólam található, melyet a kor négy jelentős hangszervirtuóza²⁶ számára írt. Ez a komponálási mód hasonlít az akkoriban igen kedvelt sinfonia concertante műfajhoz: két vagy több szólóhangszer zenekari kíséréttel. A négy fafúvós itt egymásnak adogatja a rövid szólókat; a klarinétszólam – melynek hangterjedelme még mindig igen korlátozott – gyakran repetáló tizenhatodokkal vagy Alberti-basszus jellegű figurációval kíséri a többi hangszert:



J. C. Bach: *Amor vincitore* – részlet

²⁴ Shackleton, Nicholas: *Clarinet*. In: Stanley Sadie – John Tyrrell (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. kiadás. (London: Macmillan Publishers Limited, 2001)

²⁵ Rice, Albert: *The Classical Clarinet*. (New York: Oxford University Press, 2003): 122-124. o.

²⁶ Karl Weiss (fuvola), Johann Christian Fischer (oboa), Josef Beer (klarinét) és Georg Wenzel Ritter (fagott).

A bécsi zeneszerzők közül először Glucknál említik a források a klarinét használatát. Bécsi időszakának két operájában, az *Orfeóban* (1762) és az *Alcestében* (1767) találunk egy-egy pár chalumeau-t. A két mű későbbi, a párizsi bemutató számára átdolgozott változatában (1774, ill. 1775) a chalumeau szólamok helyett már klarinétok szerepelnek, például az *Orfeo* második jelenetében, Orfeusz áriájában; és nem csak a visszhangot megjelenítő külső zenekarban, hanem a tétel főrészében, a hegedűk szólamát erősítve, bár hozzájuk képest egyszerűsített anyaggal (lásd Függelék, 88-89. és 90-91. oldal). Bár a források nem értenek egyet abban a kérdésben, hogy ez a változtatás csak az elnevezést érintette-e, vagy valóban más hangszert is jelentett,²⁷ valószínű, hogy a bécsi változatban is már a továbbfejlesztett chalumeau-ra komponált a szerző, tehát valójában klarinétok játszották, csak akkor még ez az elnevezés ott nem volt használatban. Curt Sachs is ezt az álláspontot képviseli 1913-ban kiadott lexikonjában.²⁸

Ebben az időben – az 1760-as és 70-es években – katonazenekarokban és úgynevezett „Harmoniemusik” – vagyis fúvós zenét játszó – együttesekben a klarinétok már állandó szereplők voltak (utóbbiról bővebben is szólok a következő fejezetben). Szimfonikus együttesekbe való beilleszkedésük csak néhány évtizeddel később kezdett általánossá válni.

A klarinét rendszeres zenekari használatának egyik úttörője a mannheimi udvari zenekar volt, amelyet a 18. században egész Európa legjobb zenekarai között tartottak számon. A pontos évszám tekintetében nem minden forrás egyezik, de legtöbbjük szerint 1767-től kezdve találunk a mannheimi zenekar állandó tagjai között klarinétokat.²⁹ Bár, ha a Johann Stamitznak (1717-1757) tulajdonított klarinétverseny valóban az ő alkotása, akkor feltehetően már 1757 előtt is működtek az udvarnál jó klarinétjátékosok. Később Christian Cannabich, C. J. Toeschi és Carl Stamitz rendszeresen komponáltak zenekari műveikbe klarinétszólamokat. Az utóbbi idejében a zenekar klarinétosai különösen kiemelkedőek lehettek, hiszen ő 11 klarinétversenyt is komponált. Ezt támasztja alá W. A. Mozart mannheimi

²⁷ Carse, Adam: *The History of Orchestration*. (New York: Dover Publications, 1964): 156. és 178. o., ill. Kunitz, Hans: *Die Instrumentation. Teil IV: Klarinette*. (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1972): 112. o.

²⁸ Sachs, Curt: *Real-Lexikon der Musikinstrumente, zugleich ein Polyglossar für das gesamte Instrumentengebiet*. (Berlin: Verlag Max Hesse, 1913): 76. o.

²⁹ Carse, Adam: *The Orchestra in the XVIIIth Century*. (Cambridge: W. Heffer & Sons, 1940): 35. o., ill. Kunitz, Hans: *Die Instrumentation. Teil IV: Klarinette*. (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1972): 112. o.

tartózkodása idején apjához írott levele is (1778. december 3.), melyben lelkesen kiált fel: „Ó, bárcsak nekünk is volnának klarinétjaink! Nem tudja elképzelni, milyen csodálatosan hangzik egy szimfónia fuvolákkal, oboákkal és klarinétokkal!”³⁰

Az 1780-as évekre már Európa-szerte elterjedt a klarinétok használata a zenekarokban. Bár még korántsem mindenütt és állandó szereplőként, de egyre több helyen tartozott a zenekar tagságához két-három klarinét; például Drezdában, Münchenben, Párizsban, Milánóban, Londonban találunk említést klarinétokról.³¹ Ebben az időszakban a zenekarokban használt klarinétok általában négy, néhol öt billentyűvel voltak felszerelve (lásd 3. oldal, 3-4. ábra). A klarinét beilleszkedésének folyamata a zenekarok állandó létszámába csak a 19. század elejére zárult le.³²

³⁰ „...sie glauben nicht was eine sinfonie mit flauten, oboen und clarinetten einen herrlichen Effect macht;...” W. A. Mozart: *Briefe und Aufzeichnungen*. Gesamtausgabe. II. kötet. (Kassel: Bärenreiter Verlag, 1962): 517. o.

³¹ Carse, Adam: *The Orchestra in the XVIIIth Century*. (Cambridge: W. Heffer & Sons, 1940): 18-27. o.

³² Carse, Adam: *The History of Orchestration*. (New York: Dover Publications, 1964): 169. o.

A KLARINÉT EGYENRANGÚVÁ EMELKEDÉSE – WOLFGANG AMADEUS MOZART ÉS A KLARINÉT

Mint az előző fejezetben már említettem, Mozart először 1777-78-as mannheimi tartózkodása idején figyelt fel igazán a klarinétra. A mannheimi választófejedelem udvari zenekara, Christian Cannabich vezetésével – csodálatos zenekari hangzásán kívül – híres volt arról, hogy a fúvós hangszereket úttörő módon, sokkal önállóbb funkciókban használta, mint az a kor szokása volt. Így itt az akkor még új és ritkaságszámba menő klarinét teret kapott és kitűnt éneklő karakterével, a fafúvósok közé gyönyörűen beolvadni képes bársonyos hangjával.

A mannheimi zeneszerzők újszerű fúvóshangszer-kezelésén kívül fontos szerepet játszott még a klarinét önállósodásában a közkedvelt, úgynevezett „Harmoniemusik”. Ez a műfaj a 18. század második felében vált igazán népszerűvé az uralkodói és nemesi udvaroknál, ahol nagy volt az igény a társasági szórakoztató zene iránt. A Harmoniemusik-együttesek fúvós hangszerekből álló kisebb csoportok voltak, amelyek kettős funkciót töltöttek be: egyrészt étkezésekhez, társasági eseményekhez, bállokhoz szolgáltattak háttérzenét, melynek legjellemzőbb, legelterjedtebb műfaja a divertimento volt, másrészt házi muzsika keretében népszerű operák és balettek átiratait is képesek voltak megszólaltatni, illetve szólisták kíséretét ellátni redukált hangszerelésben. Esetenként operák egyes zárt számaiban, hangszeres közjátékaiban is feltűntek ilyen együttesek.³³ Az összetételük változatos volt, de általában három vagy négy hangszerpárból tevődtek össze: leggyakrabban két kürt, két fagott és két oboa alkotta, ez utóbbiak helyett vagy mellett gyakran két klarinét (is) szerepelt. A bécsi fúvósszerenád összetétele pedig hagyományosan két klarinét, két kürt és egy fagott volt. Ritkábban előfordult az együttesekben 2-2 fuvola, angolkürt vagy basszetskürt is, az előbbi hangszerpárok helyett vagy mellett. A basszus megerősítésére gyakran csatlakozott egy nagybőgő is az együtteshez, ami a mély fúvós hangszerekkel ellentétben nem nyomta el a fafúvósok hangzását, hanem képes volt szépen egybeolvadni velük. Ebben a műfajban, vagyis a fúvós kamarazene terén tudott a klarinét először a többi fúvós

³³ Az operairodalom egyik leghíresebb példája Mozart: Don Giovannijának színpadizene-együttese.

hangszerrel igazán egyenrangú szerephez jutni. A zenekari játék terén ez a folyamat jóval tovább elhúzódott.

Mozart – akinek hangszeres művei között rengeteg a kamarazenei faktúrájú alkotás – is kísérletezett a divertimento műfajával. 1773 és 1777 között, Salzburgban több ilyen művet is írt, eleinte vonósnégyesre, majd fúvósokat is alkalmazott a vonósok mellett (oboát, kürtöt, fagottot), és 1776-77-ben két tisztán fúvós divertimentót is komponált, a K.253 és K.270 jegyzékszámú *F-dúr*, illetve *B-dúr divertimentót*, fúvós szextetre: 2 oboa, 2 kürt, 2 fagott. A klarinéttal feltehetően mannheimi tartózkodása idején ismerkedhetett meg, 1777-78 telén. Hangzása és az általa megszólaltatható karakterek széles skálája, zenekarban való alkalmazásának lehetőségei felkeltették érdeklődését, és ettől kezdve több ízben alkalmazta zenekari és kamarazenei művekben, operákban, gyakran a fuvola vagy oboa helyett is, nem csak mellettük. Fúvós kamarazenéjének három későbbi (1781-82) darabjában, a *Gran Partita* nevet is viselő K.361-es *B-dúr szerenádban*, majd később a K.375-ös *Esz-dúr* és a K.388-as *c-moll szerenádban* is szerepel. Ezekben a művekben a klarinétok már a többi fúvós hangszerrel egyenrangú, mind technikai, mind zenei szempontból komoly kihívást jelentő szólamot kapnak (lásd Függelék, 92-93. oldal). Érdekesség ezen kívül, hogy a 12 fúvós hangszerre és nagybőgőre komponált *Gran Partita* összeállításában a két klarinét mellett két basszetskürtöt is találunk. Ezt a hangszert Mozart különösen szerette, mély, bársonyos, panaszosan csengő, szívhez szóló hangja miatt. Semmi sem bizonyítja ezt jobban, mint hogy utolsó művében, a *Requiemben* a fafúvós hangszerek közül a két fagott mellett két basszetskürtöt alkalmaz, a fuvolákat és oboákat mellőzve. A basszetskürtök mindkét műben a játékost igencsak próbára tevő, a korabeli hangszerek technikai lehetőségeit maximálisan kiaknázó, zeneileg összetett és igényes feladatot kapnak: a *Gran Partitában* nemcsak az oboákkal, fagottokkal és kürtökkel egyenrangú, hanem sokszor autonóm, önálló szólistikus feladatokat (a második, Menüett tétel első trióját például teljes egészében a klarinétokra és a basszetskürtökre bízva), a *Requiemben* pedig a két basszetskürt és a két fagott alkalmanként szólistikus-párbeszédes, ám legtöbbször a kórusal vagy a szólistákkal unisono, őket erősítő szólamokat (lásd Függelék, 94-96. és 97-98. oldal).

A K.477-es *Szabadkőműves gyászzenében* is szerepelteti Mozart a basszetskürtöket, rendkívül érdekes hangszer-összeállításban: 2 oboa, 1 klarinét, 3 basszetskürt, 1 kontrafagott és 2 kürt játszik a vonósok mellett. Mint látjuk, itt is hiányoznak a fuvolák, amint később a *Requiemben* sem használja őket. A melodikus anyagot főként az oboák, a klarinét és a basszetskürtök kapják. Ez azt feltételezi, hogy a hangszerek (és hangszerjátékosok) abban az időben már olyan fejlettségre tettek szert a hangképzés és intonáció terén, ami képessé tette őket dallamos, autonóm szólamok kivitelezésére (lásd Függelék, 99-100. oldal).

A klarinét hangkarakterének már akkoriban is gazdag lehetőségeit jól példázza, hogy Mozart már nem csak fanfárszerű vagy szólisztikus jelleggel, esetleg a különleges, „egzotikus” hanghatás kedvéért alkalmazza őket, hanem a többi fafűvös hangszer hangzásába beillesztve is. Például zongoraversenyei között több ízben – egész pontosan a K.482, 488 és 491. jegyzékszámúakban – csak egy fuvolát és két klarinétot alkalmaz – utóbbiakat két esetben az oboák helyett –, és mint egynemű hangszereket használja őket, amit főként a klarinét középső regiszterének semleges, lágy, jól egybeolvadni képes hangzása tesz lehetővé (lásd Függelék, 101-102. oldal).

Szimfóniai közül négyben is használ klarinétot. Első ilyen a *D-dúr, „Párizsi” szimfónia* (K.297), melyet közvetlenül mannheimi látogatása után, 1778-ban komponált: az ottani tapasztalatok által ihletve nagyobb zenekari apparátust használ – köztük először szerepelnek klarinétok is –, és az egyes hangszerek lehetőségeinek a korábbi szimfonikus művekhez képest sokkal egyedibb kihasználása, a fűvösök önállóbb kezelése, a dinamika és egyéb interpretációs eszközök részletesebb előírása, gazdagabb zenekari színek és hanghatások jellemzik.³⁴ A klarinét szólam viszonylag korlátozott hangterjedelmű, az akkoriban Párizsban használatos négy-, illetve ötbillentyűs hangszerek tulajdonságait, korlátait figyelembe vevő, azokon nagyobb nehézség nélkül kivitelezhető szólam (lásd Függelék, 103. oldal), bár a cisz” és esz” hangok előfordulása az első klarinét szólamban inkább az ötbillentyűs változatra utal.³⁵

³⁴ Carse, Adam: *The History of Orchestration*. (New York: Dover Publications, 1964): 186-187. o.

³⁵ Rice, Albert: *The Classical Clarinet*. (New York: Oxford University Press, 2003): 179. o.

Legközelebb a K.385-ös *Haffner-szimfónia* (1782) második, bécsi változatába³⁶ (1783), a két szélső tételbe emel be klarinétokat a szerző. Ezek a szólamok technikailag könnyűek, elsősorban a tutti szakaszok erősítésében vesznek részt. Később az 1788-ban keletkezett, K.543-as *Esz-dúr szimfóniában* találkozunk klarinétokkal. Ennek a szimfóniának az az érdekessége, hogy az oboákat teljesen elhagyja a fafúvósok közül, és a klarinétokat olyan szólistikus feladatokkal bízta meg, amilyenre eddig szimfonikus alkotásban nem láttunk példát. Legismertebb részlet a harmadik tétel triója, melyben az 1. klarinét dallamához, melyet a fuvola echo-szerű motívuma egészít ki, a második klarinét Alberti-basszus-szerű, folyamatos nyolcadmozgásos kísérete társul:



Mozart: *Esz-dúr szimfónia*, K.543, 3. tétel: Menüett, 1-8. ütem

A negyedik a klarinétos szimfóniák közül a „nagy” *g-moll szimfónia* (K.550). Az 1788-ban írott első változat 1791-es átdolgozásakor két klarinétot is hozzáadott az eredeti fafúvós részleghez. Zenei anyagukat pedig jórészt az oboák szólamának megosztásával alakította ki. Ezek a szólamok technikailag nehezebbek bár, mint a *Párizsi* és a *Haffner-szimfónia* szólamai, de korántsem tartalmaznak olyan kiemelkedő szólistikus állásokat, mint az *Esz-dúr szimfónia*.³⁷

A klarinét operában való alkalmazása terén kétségkívül Mozart művei jelentik a legnagyobb áttörést. Első színpadi műve, melybe klarinétot is ír, a *Les petit riens*

³⁶ A Haffner-szimfóniával kapcsolatban meg kívánom jegyezni, hogy az 1776-ban a Haffner család megrendelésére komponált szerenád anyagát használta fel Mozart a szimfónia megírásakor; ám a szimfónia maga is két változatban készült el. Az első változat 1782-ben, apja megrendelésére készült, második változatnak pedig azt az átdolgozást tekintem, melyet – az első változat kottáját visszakérve apjától – a következő évben, egy bécsi hangverseny alkalmából készített, és amely 1783 márciusában került bemutatásra. Utóbbi bemutató számára illesztett Mozart a mű két szélső tételébe klarinétszólamokat. Forrás: Rice, Albert: *The Classical Clarinet*. (New York: Oxford University Press, 2003): 179. o.

³⁷ Rice, Albert: *The Classical Clarinet*. (New York: Oxford University Press, 2003): 179-180. o.

című balettzene 1778-ból, majd 1781 és 1791 között nyolc operájában is használ klarinétokat, elsőként az *Idomeneóban*, A, B, H és C hangolásúakat. Ezt követően azután minden további operájában alkalmazza a klarinétot, széles skálán kiaknázva a hangszer különféle hangzáslehetőségeit.

Hogy ennyiféle hangolású klarinétot ír elő, annak a korabeli hangszerek korlátozott technikai és intonációs adottságai jelentették az okát. Tanítványához, Thomas Attwoodhoz írott tanácsai között a következőt találjuk: „a klarinétra mindig C vagy F-dúr hangnemben kell írni”.³⁸ (Ez alatt az írott hangnem értendő, ami a különféle hangolású klarinétokon más-más hangzó hangnemet eredményez.) Nyilván azért tanácsolja ezt, mert ezeknek a legegyszerűbb az ujjrendje és a legkevésbé problémásak az intonáció szempontjából.³⁹ Így tehát aszerint választja ki a megfelelő hangolású klarinétot, hogy a darab eredeti hangneméhez képest melyikükre transzponálva adódik ezen hangnemek valamelyike. Például az *Idomeneo* és a *Così fan tutte* E-dúr tételei (a *Placido è il mar* kezdetű kórus és a *Zeffiretti lusinghieri* kezdetű ária; illetve a *Soave sia il vento* kezdetű trió és a *Per pietà* kezdetű rondó) H klarinétot kívánnak, a szólamot F-dúrba transzponálva.⁴⁰ Azt is olvashatjuk még az útmutatások között, hogy „a klarinét igen hasznos helyettesítője lehet az oboáknak, amikor a darab hangneme sok keresztet vagy bét ír elő”.⁴¹

Előfordul az is, hogy a hangszerválasztásnál a hangnem által szabott szempontokkal szemben előtérbe kerül a hangszín, illetve a hangzás karaktere, és ez határozza meg, mely hangolású klarinétokat ír elő Mozart. Például a *d-moll* *Kyrie*, K.341 esetében, ahol A klarinét szólamok szerepelnek, 4 ♭ előjegyzéssel, ahelyett hogy C klarinétokat szerepeltetne, mindössze 1 ♭ előjegyzéssel.

De térjünk vissza az operákhoz. Itt is akadnak példák arra, amikor a hangszerválasztást a hangszínigény határozza meg: egészen szembetűnő például a *Figaro házasságában* (K.492, 1786), ahol a nyitányban alkalmazott A klarinétok

³⁸ Thomas Attwoods *Theorie- und Kompositionsstudien*. NMA. Serie X, Wg. 30, Band 1. (Kassel: Bärenreiter Verlag, 1973): 156. o.

³⁹ Rice, Albert: *The Classical Clarinet*. (New York: Oxford University Press, 2003): 134. o.

⁴⁰ Jacob Tausch és Franz Wilhelm Tausch (a Mannheim Kapelle muzsikusai, akik számára Mozart az *Idomeneo*-t komponálta) szólaltatták meg ezeket a szólamokat, ötbillentyűs „váltóklarinétokon” – clarinette bitonique; Kombinationsklarinetten –, a cserélhető elemek segítségével a B-klarinétokat A-ra, a C klarinétokat H-ra áthangolva.

⁴¹ Thomas Attwoods *Theorie- und Kompositionsstudien*, NMA, Serie X, Wg. 30, Band 1. *Thomas Attwoods Theorie- und Kompositionsstudien*. NMA. Serie X, Wg. 30, Band 1. (Kassel: Bärenreiter Verlag, 1973): 157. o.

után a 6. sz. áriában B klarinétokat kér, egy fontos új szereplő, Cherubino bemutatására. Az izgatott hangvételi énekszólamhoz könnyed legato zenekari kíséret társul, és a B klarinétok hajlékony, behízelt hangja emeli ki Cherubino színre lépését a korábbi tételek emocionális szintjéhez képest.⁴² A klarinét-fagott-kürt fúvósösszeállítású tételben, melyből a fuvolák és oboák hiányoznak, a B klarinétok világosan csengő hangja különösen szépen érvényre jut (lásd Függelék, 104. oldal). Hasonló szerepben találkozunk a klarinéttal a *Don Giovanni* (K.527, 1787) első felvonásának ötödik jelenetében, ahol Donna Elvira zaklatott, érzelmes áriájának kíséretéhez alkalmazza Mozart.

Cherubino áriája után Mozart a klarinétot – a következő, 7. sz. tercett tutti kísérelő akkordjaitól eltekintve – egészen a második felvonás elejéig nem szerepelteti, a grófné belépőjének drámai pillanatára tartogatja. És ismét a klarinétok-fagottok-kürtök kombinációja biztosítja a meleg hangzást és érzelemgazdag kifejezőerőt a Grófné második felvonásbeli áriájában – *Porgi amor qualche ristoro* (lásd Függelék, 105-108. oldal).

Ezzel szemben egy példa a klarinét egész más jellegű alkalmazására, a *Szöktetés a szerájból* (K.384, 1782) első felvonásából, ahol a kürtök és trombiták indulókra jellemző fanfár-motívumaihoz a fafúvósok figurációval kitöltött szólama társul. Nem véletlenül ír elő Mozart épp C klarinétokat ehhez a tételhez: éles, kissé kemény, trombitaszerű hangzása miatt erre a szerepre ez a hangszer a legalkalmasabb (lásd Függelék, 109-110. oldal). A C klarinétot zenekari művekben a későbbiekben is gyakran használták a zeneszerzők a trombitáéhoz hasonló funkcióban, trombitákkal kombinálva, vagy akár azok alternatívájaként.

De C klarinéttal találkozunk a *Don Giovanni* első felvonása fináléjának bevezetésében is (17. jelenet); itt a bálra készülő és szolgákat, vendégeket noszogató főhős élénk, kicsattanó, lendületes muzsikájához társítja a szerző ezt a hangszert (itt is kürtökkel és trombitákkal együtt). A finálé záró részében, ahol visszatér a tomboló, indulószerű téma (bár itt már a vihar előszelének érzetével), Mozart ismét a C klarinétot veszi elő (lásd Függelék, 111-114. oldal).

⁴² Rice, Albert: *The Classical Clarinet*. (New York: Oxford University Press, 2003): 138. o.

Ezen kívül azt is megfigyelhetjük, hogy a szereplők társadalmi helyzete és a cselekményben általuk képviselt érzelmi töltés is meghatározza a hangszerválasztást: Grazioso karakterű, egyszerűbb, kevésbé árnyalt, köznépi figurák ábrázolásához – például Zerlina, Masetto – többnyire a C klarinét rusztikus, kevésbé kifinomult hangját választja Mozart. Nemesi származású szereplők színre lépésekor – mint a Grófné vagy Donna Elvira –, illetve nemes, emelkedett érzelmek megjelenítéséhez inkább a B klarinét (valamint ritkábban az A klarinét) lágyabb hangja illik.

Utolsó három operájában Mozart az eddigieknél is bátrabban és szabadabban használja a klarinétot, bízva a Stadler testvérek rugalmas és virtuóz játékában, és különleges, basszetklarinét elnevezésű hangszereikben, melyek a normál klarinétoknál lefelé egy nagy terccel bővebb hangterjedelemmel bírtak. A *Così fan tutte*-ban a nyitányon kívül még 17 tételben használ klarinétot (C, H, B és A hangolásúakat), és a második felvonás *Ah lo veggio* kezdetű áriájában két helyen kis d hang is szerepel, ami normál B klarinétokon nem játszható (itt két ütemet basszuskulcsban jegyez le a szerző, a sok pótvonal elkerülése végett).

A klarinétok helyett egyes tételekben basszetkürtök szerepelnek. Operában először a *Szöktetés a szerájból* című darabban (K.384, 1782) használja őket, később *A varázsfuvolában* (K.620) és a *Titusz kegyelmében* (K.621) is fontos szerepeket bíz rájuk, például *A varázsfuvola* második felvonásának elején a *Papok indulójában* és Sarastro *O Isis und Osiris* kezdetű áriájában; a basszetkürt-fagott-harsona összeállítás különösen ünnepélyes karaktert kölcsönöz az áriának.

Két utolsó operájában (*A varázsfuvola* és a *Titusz kegyelme*, mindkettő 1791-ből) a klarinét használatát a különösen drámai pillanatok életre keltésére vagy obligát szólók megszólaltatására redukálja. A *Titusz kegyelmében* a nyitányon kívül még hét tételben szerepelnek C és B klarinétok, valamint két kiemelkedő és terjedelmes szólót is komponált Mozart az operába (Anton Stadler számára). A *Parto, parto, ma tu ben mio* kezdetű ária Adagio részében található egy futamokkal gazdagon díszített, éneklő karakterű, a szólista szólamával concertáló, dallamos anyag, ahol a futamokban kis d-k és egy helyen kis c is előfordul, melyek egyedül a basszetklarinéttal szólaltathatók meg.



Mozart: *Titusz kegyelme: Parto, parto, ma tu ben mio*. Első felvonás, 9. tétel

A másik jelentős szóló pedig basszetskürtre íródott, a *Non più di fiori* kezdetű áriában szólal meg. Az énekessel folytatott szólisztikus párbeszédhez a darab a hangszer rendkívül kifejező magas regiszterét használja ki, de a mély regiszter alkalmazására is találunk itt példát, amint a másodszor felcsendülő témát a basszetskürt Alberti-figurációja kíséri. Ebben az arpeggio-szerű kíséretben a mély regiszter teljes hangterjedelmét bejárja a szólam, egészen a hangzó nagy F-ig, ami a basszetskürt legmélyebb hangja. Emiatt a harmadik ütemben a szerző át is vált basszuskulcsos lejegyzésre, ami a klarinét történetében igen ritka, gyakorlatilag csak a lefelé kibővített basszetskürt és basszetklarinét esetében fordul elő (lásd Függelék, 115-118. oldal).

A klarinét a 18. század utolsó negyedére olyan fejlődési fokot ért el, hogy megihlette Mozartot a klarinétirodalom egyik legjelentősebb kamarazenei művének, az *A-dúr klarinétötösnek*, majd két évvel később az *A-dúr klarinétversenynek* a megírására. Ehhez persze kellett egy olyan kvalitású játékos, amilyen a bécsi Anton Stadler volt, aki számára Mozart e két, azóta is csodált művet komponálta. Az ő kapcsolatuk, és az ennek köszönhetően megszülető remekművek ékes példái annak, miként inspirálja egymást a hangszerépítő, a hangszerjátékos és a zeneszerző hármasának összefonódó munkája. Stadler hangszere ugyanis egy különleges, kifejezetten az ő kérésére kifejlesztett, később „basszetklarinét” névvel illetett egyedi hangszer volt, melyet Theodor Lotz (1748–1792) épített számára. A basszetklarinét

egy B vagy A hangolású, azonban a basszetkürt mintájára lefelé egy nagy terccel kibővített hangterjedelmű hangszer volt. Stadlernek ez az ötlete valószínűleg abból fakadhatott, hogy a Bécsi Udvari Opera második klarinét szólamának játékosaként gyakran kellett váltóhangszeres funkciót ellátnia, és ebből a basszetkürtre való specializálódásból fakadhatott az ötlet a két hangszer ötvözésére.⁴³ Stadler játéka a korabeli források szerint kiemelkedően virtuóz és kifejező volt. Olyannyira, hogy hangja, játékanak színgazdagsága arra ihlette Mozartot, hogy versenyművet komponáljon számára (és különleges, egyedi hangszerére). Érdekes, hogy a basszetklarinét használata Stadler után nem maradt meg a gyakorlatban. A művet ma normál A klarinéton játsszák, a szólam azon részeinek módosításával, ahol az írott kis e és kis c közti hangok előfordulnak – amelyek a normál klarinéton hiányoznak.⁴⁴ Ilyen például az 1. tételben az expozíció végén, és a visszatérésben a tétel végén található figurációs rész, a 2. tétel 45-46. és 49-50. ütemének lefelé ereszkedő dallamvonala, de a 3. tétel közjátékai közt is több ilyen hely van, ahol a skálamenetek és akkordfelbontások folyamatos ívét a normál klarinéra való adaptációnál meg kell törni (lásd Függelék, 119. és 120. oldal). Ne tévesszen meg bennünket a lejegyzés tanulmányozásakor, hogy a basszuskulcsos részek egy oktávval mélyebb fekvésben szerepelnek, egészen a nagy C-ig terjedve. Ezeknek a részeknek a hangzó magassága természetesen egy oktávval feljebb van, hiszen a klarinét ambitusa csak addig terjed. Ez a lejegyzési mód feltehetően hagyomány alapján maradt érvényben. Mivel a mű eredeti kézírata sajnos nem maradt fenn,⁴⁵ nem tudjuk, hogy maga Mozart, vagy valamelyik másolója vagy kiadója vétette-e ezt a hibát, amit aztán a későbbi kiadások átvettek.

Mozart és a klarinéthoz való szeretetteljes kapcsolata igazi mérföldkő volt a hangszer történetében. A klarinét, basszetklarinét és basszetkürt ilyen rugalmas és szólisztikus kezelése nagyban hozzájárult, hogy későbbi szerzők felfedezzék zenekari műveik számára a klarinét sokoldalú felhasználási lehetőségeit; elsősorban,

⁴³ Wikipedia: *Anton Stadler*. (http://en.wikipedia.org/wiki/Anton_Stadler), *Basset clarinet*. (http://en.wikipedia.org/wiki/Basset_clarinet)

⁴⁴ Egy némely hangszercég ma is gyárt basszetklarinétokat, néhány darabos mennyiségben. Akadnak ugyanis olyan, többnyire jelentős nemzetközi karriert befutó szólisták, akik fontosnak tartják fenntartani egy ilyen hangszert is, kifejezetten Mozart műveinek előadására. Ez a megoldás, az utóbbi évtizedekben folyamatosan növekvő ismertséggel és népszerűséggel bíró historikus előadási gyakorlatnak köszönhetően, egyre jobban elterjedni látszik.

⁴⁵ Lawson, Colin James: *Mozart, Clarinet Concerto*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1996): 34. o.

hogy hangja milyen közel áll az emberi hanghoz, szín- és érzelemgazdag, kifejező tónusának köszönhetően. Ezt a tulajdonságát – mindamellett, hogy újabb és újabb funkciókat is meghódított – későbbi korok zeneszerzői is kiaknázták, ilyen szerepkörben való alkalmazása a romantika korában teljesedik ki, Weber, Verdi, Puccini, Wagner, Richard Strauss műveiben – erről bővebben az 5. és 6. fejezetben írok.

A BÉCSI KLASSZIKA IDŐSZAKA – A KLARINÉT, MINT DALLAMHANGSZER

Miután a hangszer technikai-építésbeli adottságai a kezdeti nehézségek és fejlesztési kísérletek után stabilizálódni kezdtek, a hangszer Európa-szerte egyre szélesebb körben elterjedt, és egyre felkészültebb játékosok szólaltatták meg, a klasszika kora fedezte fel igazán a klarinét kiemelkedő szólisztikus képességeit. Ehhez feltehetően nagymértékben hozzájárult Mozart előszeretete a klarinét iránt, aki beleszeretett a klarinét tiszta, édes hangjába, mind a bársonyos mély regiszter, mind a telt és fényes magas regiszter lehetőségeit kiaknázta, remekbe szabott szólamokat adott neki, egyszerűen fantáziát látott benne és zeneszerzői tehetségével kiemelte a kuriózum-számba menő, kezdetleges hangszer szerepéből. A 18. század utolsó harmadára a klarinétok gyakran felbukkanó, bár még egyáltalán nem általánosan alkalmazott szereplői a zenekari partitúráknak.⁴⁶

Ekkoriban többnyire az 1750-60 körül kifejlesztett, négybillentyűs „klasszikus klarinét”, majd a nem sokkal később megjelent és nagy népszerűsége szert tett ötbillentyűs rokona volt használatban (lásd 1. fejezet, 3. és 4. ábra), bár a korábbi, hárombillentyűs barokk klarinét is még sokáig tartotta magát.⁴⁷ Technikailag ugyan még alulmaradt a korabeli fuvolákhoz és oboákhoz képest, azonban egyéni, rendkívül átütő és kifejező hangkarakterével, nagyobb hangterjedelmével és szélesebb dinamikai lehetőségeivel érdekes alternatívát kínált velük szemben a zenekari alkalmazás terén.⁴⁸

A Mozart által megalapozott, a klarinét hangjához adottságait éterien áradó, édes dallamokkal kiaknázó tendenciát vitték tovább a klasszika korának zeneszerzői: főként az ezüstösen csengő, nagy átütő erejű magas regiszternek köszönhetően kezdték el egyre jobban kihasználni a hangszer melodikus adottságait. Korabeli operákban több helyen is felbukkan: például Salieri, Bianchi, Piccinni, Paisiello

⁴⁶ Carse, Adam: *The History of Orchestration*. (New York: Dover Publications, 1964): 179.o.

⁴⁷ Rice, Albert: *The Classical Clarinet*. (New York: Oxford University Press, 2003): 109. o.

⁴⁸ „Even though contemporary flute and oboe players could play in more tonalities and were more fluent in fingering and technique, clarinetists played an instrument with a distinctive tone quality, more extensive range, and wider scope of dynamics.” Rice, Albert: *The Classical Clarinet*. (New York: Oxford University Press, 2003): 109. o.

műveiben, valamint Christian Cannabich, illetve általában a mannheimi szerzők szimfóniáiban.⁴⁹

A kora klasszika idején sokféle hangolású klarinét volt használatban. Ezekből a 19. század közepére (és mind a mai napig) már csak az A, a B és ritkábban a C klarinét maradt használatos, mivel ezeknek az akusztikai tulajdonságai biztosítanak leginkább kiegyenlített, szép hangzást.

A klasszika korának folyamán végbement átalakulás a zenekari komponálás terén különösen kedvezett a klarinét zenekari beilleszkedésének és sokoldalú használatának. A kora klasszika eddig említett zeneszerzőin és a mannheimi zenekar újdonságain túl a legfontosabb újítások, melyek az európai szimfonikus zene további útját meghatározták, Joseph Haydn nevéhez fűződnek. Esterházy herceg udvari komponistájaként, a rendelkezésére álló zenekar biztosította lehetőségeket kihasználva szabadon kísérletezhetett a szimfónia-formával, a mannheimiek által kidolgozott szonátatétel-technika továbbfejlesztésével és saját, nagy ívű formaalkotási módszerébe való integrálásával, valamint a hangszerelés adta lehetőségekkel, amelyek terén Haydn túllép mannheimi és bécsi kortársainak eredményein: a motivikus felépítést specifikus hangszereléssel teszi erőteljesebbé. Ez a komponálási technika alapozta meg valamennyi zenekari hangszer egyenrangú kezelésének kezdetét.

Ezt a tendenciát fejlesztette tovább Mozart is zenekari műveiben, amelyekről az előző fejezetben már részletesebben szóltam. Azonban Mozart hangszerelési technikája is jelentős stílusbeli ösztönzést adott Haydn szimfonikus alkotásának további fejlődéséhez – különösen szembetűnő ez a fafúvósok kezelésének megfigyelésekor⁵⁰ –, aki több évtizeddel túlélte korán elhunyt fiatalabb pályatársát, ennek köszönhetően stílusfejlődése hatalmas utat járhatott be. Ily módon a szimfonikus zenekari komponálás fejlődésének képletét a következőképpen írhatjuk le: Haydn–Mozart–Haydn.⁵¹

⁴⁹ Carse, Adam: *The History of Orchestration*. (New York: Dover Publications, 1964): 180. o.

⁵⁰ Schwartz, H. W.: *The Story of Musical Instruments*. (New York: Doubleday, Doran & Company, 1938): 31. o.

⁵¹ Borris, Siegfried: *A világ nagy zenekarai*. Széll Erika (ford.) (Budapest: Zeneműkiadó, 1973): 60. o.

Hogy Mozart számára meghatározó volt a Haydn művészetével való találkozás, az bizonyítja legjobban, hogy 1782-85-ben komponált hat vonósnégyesét neki ajánlotta. Ám azt a körülbelül tíz év alatt végbement fejlődési folyamatot, ami Mozart zenekari hangszerelésének kiteljesedéséhez vezetett, és utolsó szimfonikus műveiben, például a *Prágai* (1786), majd az *Esz-dúr*, a *g-moll* és a *Jupiter* (utóbbiak: 1788) *szimfóniákban* érte el csúcspontját,⁵² a mannheimi tapasztalatok indították el. Ez a fejlődési folyamat aztán több mint valószínű, hogy visszahatott Haydn művészetének kiteljesedésére, sőt, a zenekari komponálás új távlataihoz vezetett, melyben a hangszerelési technika a komponálás folyamatában fontos formaalkotó tényezővé vált, és a műveknek eddig soha nem hallott színgazdagságot, kifejezőerőt biztosított. Ez tükröződik többek között Haydn késői szimfóniáiban – például az 1789-es *Oxford szimfóniában* (Nr. 92) és a két londoni út során, 1790-95 között keletkezett 12 londoni szimfóniában, de meg kell itt említeni oratóriumait és miséit is, melyek az eddigi legszínesebb, legváltozatosabb zenekari hangszerelésű művek közé tartoznak.⁵³

Nézzük, mit jelentett ez a folyamat a klarinét használata szempontjából:

A zenekari hangszerek önállóbb használatának folyamata, és ezzel párhuzamosan a klarinét technikai fejlődésének ezen különösen termékeny időszaka együttesen járultak hozzá, hogy a hangszer a többi fafűvőssel egyre inkább egyenrangú szólistikus-melodikus szerepeket kapott, és néhány évtized leforgása alatt a szimfonikus apparátus állandó tagjává tudott válni.

Haydn korai szimfonikus alkotásaiban még egyáltalán nem szerepel klarinét. Az első mű, melyben klarinétot találunk, a No. 99-es *Esz-dúr szimfónia*, 1793-ból. Ennek oka nyilvánvalóan az, hogy a zeneszerző célzottan a rendelkezésére álló együttes számára írta műveit. Eszterházán a zenekarnak nem volt klarinétosa, viszont londoni útja során Haydnnek lehetősége volt ezt a hangszert is kipróbálnia zenekari műveiben.⁵⁴ Az ezután komponált hat szimfónia – melyek 12 londoni szimfóniája

⁵² Carse, Adam: *The History of Orchestration*. (New York: Dover Publications, 1964): 186. o.

⁵³ Carse, Adam: *The History of Orchestration*. (New York: Dover Publications, 1964): 195. o.

⁵⁴ Carse, Adam: *The Orchestra in the XVIIIth Century*. (Cambridge: W. Heffer & Sons, 1940): 130. o.

második sorozatát alkotják – közül ötben ismét szerepelteti, fokozatosan egyre jelentősebb zenei anyagokat, egyre nagyobb önállóságot biztosítva neki.⁵⁵

Kezdetben Haydn klarinét szólamai még messze nem olyan jelentősek, mint a többi fafűvós szólam. Haydn szimfóniáiban a klarinét a tutti hangzás és a harmóniák telítéséhez járul hozzá elsősorban, illetve alkalmanként valamelyik másik fafűvós dallamát duplázza, de a fontosabb szólisztikus anyagok mindig fuvolán, oboán vagy fagotton jelennek meg.⁵⁶ Így van például az „Óra” fedőnevet viselő *D-dúr szimfóniában* is (Hob. I:101. 1794), amelynek harmadik, Menüett tételében jól látható, hogy a két klarinét szólama hol a harmóniát tölti ki, hol a fuvola vagy az oboa dallamát erősíti unisono párhuzamban (lásd Függelék, 121-124. oldal). Technikai és zenei szempontból az anyag egyaránt rendkívül egyszerű, a szólam kialakítása a többi fafűvóséhoz képest láthatóan óvatos. Haydnak feltehetően nem volt korábban lehetősége közelebbi tapasztalatokat szerezni a hangszerrel kapcsolatban, ezért ezek az első próbálkozások, technikai igényüket tekintve, meglehetősen takarékosak. A *G-dúr, „Katona” szimfóniának* (Hob. I:100, 1794) csak a második tételében jelenik meg a klarinét, a törökös stílusú, indulószerű, „janicsárzene”-jellegű Allegretto tételben – itt is elsősorban érdekességképpen van jelen, az előbbi funkciókon kívül a szerepe a katonazene koloritját becsempészni a tétel karakterébe, trombitákat idéző fanfárszerű, akkordfelbontásos motívumaival (lásd Függelék, 125-128. oldal). Nem meglepő, hogy Haydn is a C klarinétokat használja erre a célra.

Ezzel szemben Mozart – aki mannheimi útjának köszönhetően korábban, már 1778-ban közelebbről megismerkedhetett a klarinéttal – több ízben, például *Esz-dúr szimfóniájában* is, a fuvola és a fagott fekvése közé eső regiszterekben a feladatokat teljes egészében klarinétokkal látja el, az oboák mellőzésével. Ráadásul a Menüett tételben egy érdekes és önálló, akkoriban teljesen újító módon is használja a két klarinétot: miközben az első klarinétra egy dallamos szólót ír a középső, clarino-regiszterben, a második klarinét arpeggio-szerű akkordfelbontásokat játszik a mély chalumeau-regiszterben (ld. 3. fejezet, 25. oldal). Ezt a technikát egyébként két operájában, a *Don Giovanniban* és a *Così fan tutte*ben is több ízben alkalmazza. A *g-moll szimfóniában* (K.550, 1788), melynek 1791-es átdolgozásakor illesztett

⁵⁵ 99. Esz-dúr szimfónia (1793), 100. G-dúr, „A katona” szimfónia (1794), 101. D-dúr, „Az óra” szimfónia (1794), 103. Esz-dúr, „Üstdobpergés” szimfónia (1795), 104. D-dúr, „London” szimfónia (1795)

⁵⁶ Carse, Adam: *The History of Orchestration*. (New York: Dover Publications, 1964): 190. o.

bele a szerző klarinétszólamokat, tutti részeken a klarinét az eredeti szólamkiosztás mellett, a többi fafűvőshöz hasonló anyaggal, a harmónia gazdagításában vesz részt, szólisztikus-dallamos részeken viszont igen sok helyen leváltja az oboát, átvéve szólóinak nagy részét. Mindkét megoldásra találunk példát mindjárt az első tétel elején. A Breitkopf & Härtel kiadó 1880-as kiadásában ráadásul világosan követhető, hogy az eredeti oboa szólamot hogyan dolgozta át a szerző az oboák és klarinétok között megosztva a második változat számára, a partitúrában ugyanis a régi és az új szólamok egyaránt szerepelnek (lásd Függelék, 129-132. oldal).

Utolsó, bécsi korszakának miséiben és oratorikus műveiben Haydn is immár jelentősebb szerepet bíz a klarinétokra. Ezek a – szimfonikus műfajoknál illusztratívabb, leíró jellegű – darabok kedveztek a különösen színes hangszerelésnek, és olyan hangszerek bevonásának, amelyek Haydnnál nem szerepeltek az állandó szimfonikus palettán.⁵⁷ Ezen művek klarinétszólamain látszik, hogy a szerző korábbi műveihez képest már sokkal változatosabb és önállóbb feladatokat szánt a klarinétoknak. Ezt tükrözik a *Teremtés* kiemelkedő klarinétszólói; például a 8. sz. ária (*Nun beut die Flur das frische Grün*) bevezetőjében megfigyelhetjük, amint a klasszikus klarinét legelőnyösebb tulajdonságát használja ki: a clarino-regiszter éneklő, fényes hangját:



Ez a hangszerkezelés már merőben különbözik a klarinét Haydn szimfóniáiban látott alkalmazásától, nem olyan óvatos és szűkszavú, hanem bátran mer akár jelentős szólisztikus feladatokat is rábízni, a többi fafűvőssel egyenrangú szereplővé emelve a klarinétot.

De nem csak az alkalmankénti szólisztikus használatban érhető tetten a változás Haydn hangszerkezelésében. Érdekes összehasonlítani az oratórium

⁵⁷ Carse, Adam: *The History of Orchestration*. (New York: Dover Publications, 1964): 195. o.

zenekari bevezetésében a fafűvósok kezelését a szimfóniák fafűvós anyagaival: mindegyik szólamnak megvan a maga önálló szerepe, a rá jellemző egyéni karakterrel, jellegének megfelelően más-más funkciót látva el a zenei szerkezetben (lásd Függelék, 133-138. oldal). Mennyivel bátrabb, színesebb ez a hangszerelés, mennyivel magabiztosabb, autonóm jellegű ez a szólamvezetés, mint amit a szimfóniákban láttunk, pedig csak néhány év választja el egymástól a keletkezésüket.

Még finomabb, érzékenyebb hangszerelési stílust figyelhetünk meg a 27. tétel, a *Zu dir, o Herr, blickt alles auf* kezdetű tercett elején: itt is a klarinét szólaltatja meg a tétel kezdő témáját, de itt már nem egyedüli szólistaként. A fuvola oktávban duplázza az első klarinét szólamát, amely kettőzésből egy harmadik, különösen meleg hangzású, egyedi szín jön létre; a második klarinét lágyan hullámzó, folyamatos nyolcadmozgású, akkordfelbontásos dallammal kíséri, ami szinte észrevétlen vándorol ide-oda a klarinétok-fagottok-kürtök között, és a fafűvósoknak ez az egysége természetes módon képes egybeolvadni a két énekszólammal. Az 1. klarinét szólamának hangterjedelme a'-d'', ami a klarinét ambitusának legszebben csengő tartománya. A B klarinétok szólama F-dúr hangnemben van lejegyezve, az akkoriban használatos négy-, illetve ötbillentyűs klasszikus klarinétok által technikailag legsimábban és intonáció szempontjából legtisztábban játszható hangnemben (lásd Függelék, 139-140. oldal). Ez a fajta hangszerkezelés azért figyelemre méltó, mert a hangszerek egyéni technikai és hangszínbeli adottságait figyelembe véve építi fel velük a zenei anyag rétegeit. A hangszerelés során ilyen szempontok figyelembe vétele a klasszika korának fontos újítása volt.

Feltűnik még a klarinét a szerző más oratorikus jellegű műveiben is: *A filozófus lelke* (1791), *A Megváltó hét utolsó szava* (1796) kórusos változatában, a *Missa in tempore belli* (1796), a *Missa sancti Bernardi de Offida* (1796) és a *Theresienmesse* (1799) címűekben. Később, az *Évszakok* (1801), a *Schöpfungsmesse* (1801), és a *Harmoniemesse* (1802) szólamai arról árulkodnak, hogy szerzőjük már lényegesen nagyobb bizalmat és magabiztosságot szerzett a klarinét használata terén, gyakrabban és merészebben alkalmazza őket. Figyeljük meg például az *Évszakok* (Hob. XXI:3) 22. tételének rövid, fürge szólóit, vagy a 26. tétel klarinétszólójának hajlékony dallamát:

Haydn: *Évszakok* (Hob. XXI:3), 22. tétel – részletek

Haydn: *Évszakok* (Hob. XXI:3), 26. tétel - részlet

Haydn két utolsó miséjében is egyre jelentősebb klarinétszólamokat találunk. A *Schöpfungsmesse*, Hob. XXII:13 (1801) *Kyrie* tételének Allegro moderato részében a két oboa és a két klarinét szépen összefonódó, egymást kiegészítő, kamarazenei szövésű szólamot kap (lásd Függelék, 141-143. oldal).

A *Harmoniemesse*, Hob. XXII:14 (1802) tételeiben a klarinét használata még differenciáltabbá válik, és a szólistikus alkalmazás terén is jelentős térnyerést figyelhetünk meg, mindjárt a mű legelején. A *Kyrie* tétel eleje klarinétszólóval indul, majd a többi fúvós hangszer is csatlakozik egymásnak felelgetve, míg a 17. ütemben belép a kórus. A fagott is kilép a continuo hangszer szerepéből, és a többi fafúvósával rokon melodikus anyagot kap (lásd Függelék, 144-145. oldal). A *Benedictus* tétel végén is kiemelkedő szerephez jut a klarinét: a miserere rész

énekklő klarinét-fagott szólója köti össze a kórus mondatait, és vezet át a *Dona nobisra* (lásd Függelék, 146-148. oldal).

A *Credo* tételben a legfigyelemreméltóbb a fúvósok autonóm szólamvezetése. Itt folytatódni látszik a mannheimi mesterek, majd Mozart által megalapozott, a fúvósok önállóbb kezelésével új színeket és formákat eredményező hangszerelés-technika. Ezek a fúvós szólamok mind egyenrangúak és egymásra épülnek, különböző funkciókat betöltve együtt alkotnak egy összetett zenei szövetet, illetve egy tömör és kiegyenlített hangzású fúvóskart (lásd Függelék, 149. oldal). Ez a hangszerelési technika már előrevetíti a következő évszázadok szimfonikus komponálási gyakorlatát.

A „koncert-zenekar” összetétele ebben az időszakban kezdett állandósulni: bár az oboák/klarinétok alkalmazásának kérdésében még többféle példát találunk, a gyakorlat egyre inkább mindkettő egyidejű alkalmazása mellett döntött. Például Mozart *Prágai* és *Jupiter szimfóniáiban* nem szerepel klarinét, az *Esz-dúr szimfóniában* viszont az oboák hiányoznak. A *g-moll szimfóniát* pedig, melynek eredeti változatában nem használt klarinétokat, a szerző később átdolgozta, és az oboa szólamok módosítása mellett két klarinét szólamot is komponált bele. Ez jól példázza a négyszer két szólamú fafúvós részleg stabilizálódását a szimfonikus zenekari gyakorlatban. Emellett állandó szereplők voltak még a kürtök és a trombiták, illetve az üstdobok, az immár ötszólamúként kezelt vonóskar alapjára építve (melyben a cselló szólam a nagybőgőktől egyre inkább különvált, már nem csak a basszus szerepét betöltve, hanem gyakran melodista funkcióban használva). Ezzel végleges formáját öltötte a „teljes klasszikus szimfonikus zenekar”.

Meg kell itt jegyezni, hogy a klarinét ezen beilleszkedési folyamatát két tényező határozta meg: az egyik a technikai-zenei fejlődés szempontja – melyet az előbbiekben vázoltam fel –, amit a hangszer technikai fejlődése és ezzel párhuzamosan a játékosok és zeneszerzők újító szelleme vitt előre; a másik szempont gyakorlati-anyagi természetű: a hangszer feltalálása után csaknem egy évszázadba telt, mire minden nagyobb zenei központban működtek klarinétjátékosok. Ezen évszázad során a klarinét alkalmazását a zenekari komponálásban óriási mértékben határozta meg az, hogy a szerző az adott darabot hol, melyik zenekar számára írta, és ott milyen hangszerek és játékosok álltak rendelkezésére – voltak-e egyáltalán

klarinétjaik, és ha igen, azokat más fafűvósok szólaltatták-e meg váltóhangszerként (ez az oka sok korabeli mű esetében, ha például egy szimfónia szélső tételei csak klarinétot, a lassú tétel pedig csak oboát ír elő), vagy tudott a zenekar kifejezetten klarinéttra specializálódott játékosokat is foglalkoztatni. Így aztán a szerzőket és a kiadókat is erősen befolyásolta az az anyagi szempont, hogy műveik felhasználhatóságát és így eladhatóságát korlátozta, ha egyidejűleg oboákat és klarinétokat is előírt egy mű. A zeneszerzők csak akkor illesztették műveikbe mindkét hangszert, ha biztosak lehettek benne, hogy a művet bemutató együttesnél minden hangszer és elegendő játékos megtalálható.⁵⁸ Így például, miután Mozart 1777-78-as mannheimi látogatása során megismerkedett a klarinéttal, majd Párizsban a Concert Spirituel zenekaránál is rendelkezésére álltak klarinétok, párizsi időszakának egyik kiemelkedő művébe, a *D-dúr szimfóniába* komponál két klarinétszólamot. Következő, müncheni, majd salzburgi időszakának művei között nem szerepel klarinét. Azonban miután 1781-ben Bécsbe kerül, ismét több ízben alkalmaz műveiben klarinétot, hiszen a bécsi udvari zenekarnál, mely műveit legtöbbször bemutatta, ragyogó klarinétjátékosokra talált. Jó példa erre a *g-moll szimfónia*, melyet fentebb már említettem. Eredeti, 1788-ban írott változatába nem komponált klarinétot, ám az 1791-es átdolgozáskor a Salieri vezette bécsi zenekar teljes fafűvós részleggel állt a rendelkezésére, és ezt Mozart ki is használta.

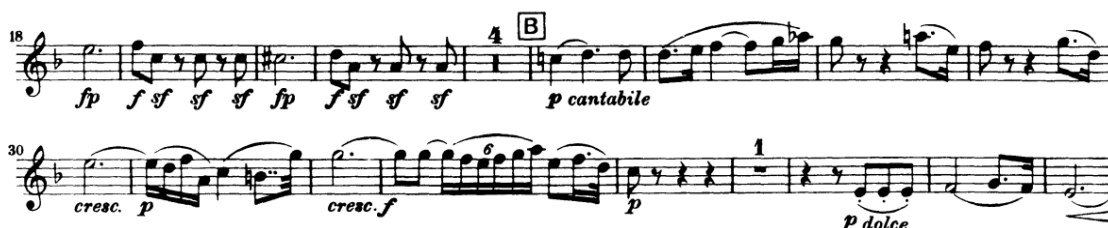
A 19. század elejére a klarinét már Európa-szerte elterjedt annyira, hogy minden nagyobb zenekarnak szerepelt az állandó tagsága között 1-2 (vagy több) klarinétjátékos, akik már nem váltóhangszerként, hanem arra specializálódva kezelték a klarinétot. Míg az 1780-90-es évekig még ritkaságnak számított a klarinét, amin csak Mozart 80-as években keletkezett szimfóniái kezdtek változtatni, Beethoven szimfóniáival, melyek a 19. század első évtizedében íródtak, a hangszer a fuvalával és az oboával egyenrangúvá emelkedett.⁵⁹

Beethovennél a klarinét már állandó tagja a szimfonikus zenekarnak: a fafűvós részleget négy hangszerpár alkotja, melyhez alkalmanként társul egy-egy piccolo, illetve kontrafagott. Ez az állandósult szimfonikus zenekari apparátus szerepel már *I. szimfóniájában* is (op. 21, 1800; lásd Függelék, 150. oldal).

⁵⁸ Carse, Adam: *The Orchestra in the XVIIIth Century*. (Cambridge: Heffer & Sons, 1940): 129. o.

⁵⁹ Rice, Albert: *The Classical Clarinet*. (New York: Oxford University Press, 2003): 174. o.

Beethoven számára már természetes, hogy a klarinét éneklő karakterét melodista funkciókban kiaknázza. A *III. szimfóniától* kezdve (op. 55, 1804) egyre gyakoribbak és kiemelkedőbbek a szólisztikus állások a klarinétszólamokban. Különösen szép szólót kap a klarinét például a *IV. szimfónia* második tételében (op. 60, 1806):



De idekívánczik a *Hegedűverseny* (op. 61, 1806) lassú tételének gyönyörű klarinétszólója is:



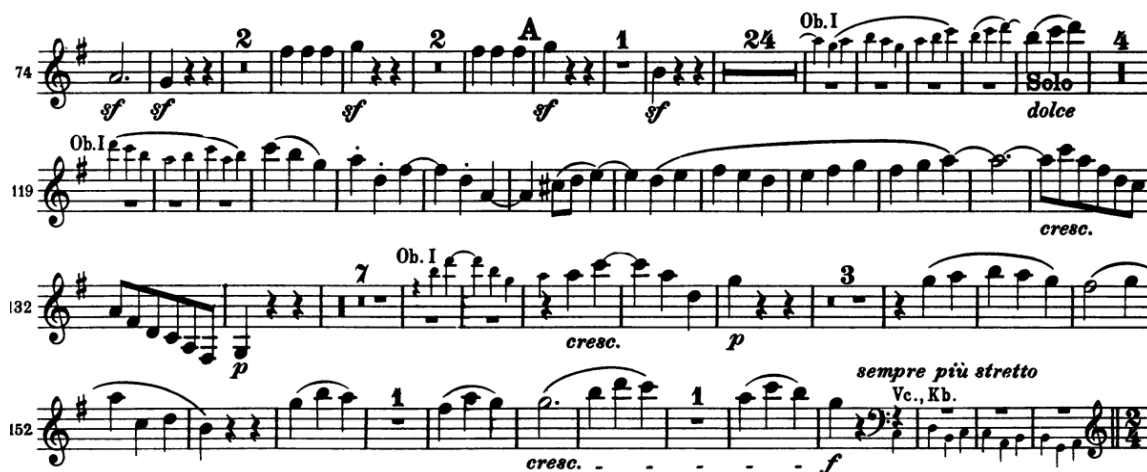
Később a lírai szólók mellett számos helyen nagy technikai jártasságot megkívánó szólamot ír a klarinét számára, melyek könnyed ujjtechnikát, a hangképzés, az artikuláció és a dinamika fölötti magas fokú kontrollt igényelnek, a hangszer teljes hangterjedelmében:



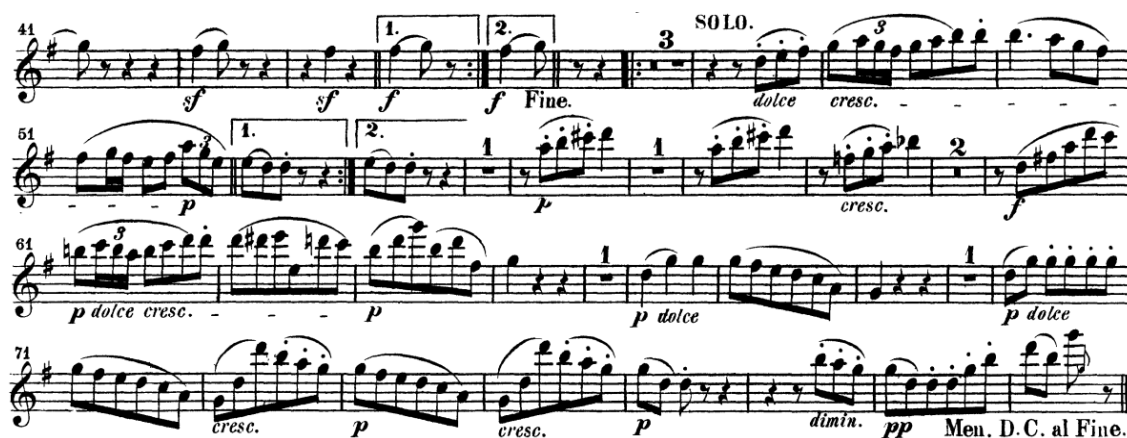
Beethoven: *VI., „Pastorale” szimfónia*, op. 68 (1808), 1. tétel vége



Beethoven: VI., „Pastorale” szimfónia, op. 68 (1808), 2. tétel, 69-77. ütem



Beethoven: VI., „Pastorale” szimfónia, op. 68 (1808), 3. tétel, 74-164. ütem



Beethoven: VIII. szimfónia, op. 93 (1812), Menüett, 49-65. ütem

Ezek a szólamok a kor zenekari muzsikusi által használt 5-6 billentyűs klarinétokkal technikailag ugyan kivitelezhetők, de meglehetősen nehezek és kényesek (még a mai kor modern hangszerekkel bíró klarinétosai számára is kihívást jelentenek). Érdekes megfigyelni az utóbbi részletben, ahogy a dallam a 63. ütemben egész a g"-ig fellép. Ez a szóló arról árulkodik, hogy a mesternek igen

kiemelkedő klarinétjátékos – feltehetően Joseph Friedlowsky – állt rendelkezésére, akinek révén tisztában volt a hangszer lehetőségeinek legszélesebb skálájával. A korabeli zeneszerzők és elméletírók többsége ugyanis még mindig a c” és d” hangoknál húzta meg a hangterjedelem ajánlott határát, amit a zenekari játékosok még biztonsággal meg tudnak szólaltatni.⁶⁰

A klasszika korának legfőbb jellemzője tehát a klarinét előretörése a melodista szerepében. Ezzel a funkciójával aztán a zeneszerzők – amellet, hogy a későbbi korok a hangszer újabb és újabb oldalát fedezték fel és aknázták ki – zenekari műveikben mind a mai napig élnek. Kiemelkedő alkalmasságát a szólisztikus, éneklő karakterű zenei anyagok életre keltésére egyedi megszólaltatási módja teszi lehetővé: a szabadon rezgő végű szimpla nádnyelv különösen szabadon áradó hangképzést és levegővezetést biztosít, ráadásul a játékosnak a hangképzés különlegesen árnyalt, érzékeny irányítását teszi lehetővé, ezáltal rendkívül széles dinamikai skálán tud gazdagon árnyalt, kifejező hangon, szárnyaló dallamvezetéssel játszani. Ez a tulajdonság sok zeneszerzőnek az emberi hanggal való hasonlóságot juttatta az eszébe. Albrechtsberger például a következőképpen jellemzi a klarinétot *Gründliche Anweisung zur Composition* című könyvében, ami Röser *Essai*-je után az egyik legrégebbi zeneszerzés-tankönyv, mely a hangszerelésre vonatkozóan is részletes útmutatásokat tartalmaz: „A klarinét [...] hasonlít leginkább az emberi hanghoz”.⁶¹

Az 1780-as években Christian Schubart így lelkendezett a klarinét meleg tónusú hangjáról: „Karaktere a szerelem olvadó érzését jelképezi – a szenvedélyes szív hangja... olyan mézédés, oly vágyakozó; és aki tudja, hogyan csalja elő magvas tónusát, biztosan minden szívet meghódít.”⁶² A szimpla nádnyelvnek köszönhető különösen áradó és átütő hangkaraktere miatt a klarinétot a fúvóskar „drámai szopránjának” is szokták nevezni, a másik két szoprán fekvésű fafúvós, a lírai oboa és a „koloratúr” fuvola kiegészítőjeként.⁶³

⁶⁰ Rice, Albert: *The Classical Clarinet*. (New York: Oxford University Press, 2003): 181. o.

⁶¹ „Die Clarinette ist [...] der Menschenstimme aber am gleichsten.” Albrechtsberger, Johann Georg: *Gründliche Anweisung zur Composition*. (Leipzig: Breitkopf, 1790): 424. o.

⁶² Schubart, Christian Friedrich David: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. (Bécs: Bey J. V. Degen, 1806): 320. o. In: Rice, Albert: *The Classical Clarinet*. (New York: Oxford University Press, 2003): 111. o.

⁶³ Schwartz, H. W.: *The Story of Musical Instruments*. (New York: Doubleday, Doran & Company, 1938): 130-131. o.

A klarinét egyedi hangkarakterének megfelelő kezelése nem csak a szólisztikus jellegű anyagoknál érvényesül. Már Mozart, majd Beethoven, és később Schubert és Weber is észrevette, milyen könnyedén tud gömbölyű, telt és meleg tónusú hangja egybeolvadni a fagottok vagy a kürtök hangzásával. Puhán kísérő háttérrel igénylő helyeken a fafúvós kombinációkban az élesebb hangú, eddig főszereplő oboa helyét egyre inkább a klarinét vette át. A 19. század eleje szerzőinek jellemző eszköze volt például, hogy homogén harmóniai kísérekhez klarinét-fagott vagy fuvola-klarinét összeállítást használtak, mellőzve az oboát, melynek tónusa túlságosan kiugró lett volna a többihez képest.⁶⁴ Számos példát találunk erre Mozart operáiban és zongoraversenyeiben, de Beethoven szimfóniáiban is.

Beethoven mellett Schubert is előszeretettel alkalmazta a klarinétot melodista szerepben.⁶⁵ Szimfóniáiban – kivéve az ötödiket, melyben egyáltalán nem szerepel klarinét –, valamint miséiben és színpadi műveiben szebbnél szebb dallamokat komponál számára. Így például az *1., F-dúr mise* (D.105, 1814) *Benedictus* tételében, ami ebben a műben kivételes, mert a C klarinétokat a többi tételben – ha egyáltalán jelen vannak – csak a tutti hangzás kitöltésére használja. Itt azonban B klarinétokat alkalmaz, és az egész tételen keresztül a két klarinété a vezető melodista szerep, az énekszólóval párhuzamosan, vagy azt kiegészítve, szólistaként. Az *5., Asz-dúr misét* (D.678, 1822) két klarinét és egy fagott dallama indítja, de az egész misére jellemző a klarinét melodikus, gyakran kifejezetten szólisztikus használata. Ugyanez mondható el például a *III., D-dúr szimfónia* nyitó tételének klarinétszólamáról is. A *Rosamunde* című színpadi kísérőzenében (D.797, 1823) már a fafúvósok egyenrangú szólistaként való kezelését figyelhetjük meg. A *Hirtenmelodien* (*Pásztor dallamok*) című tételben pedig, melyben csak klarinétok, fagottok és kürtök játszanak, teljes egészében az első klarinét a vezető szólista (lásd Függelék, 151. oldal); vezető szerepét, vissza-visszatérő szólóival a következő, *Pásztor kórus* című tételben is megőrzi. A *6., Esz-dúr misében* (D.950, 1828) teljesedik ki leginkább a fúvósok autonóm, dallamos-szólisztikus kezelése; a klarinét szinte minden tételben kiemelkedő dallamhangszerként szerepel.

⁶⁴ Carse, Adam: *The History of Orchestration*. (New York: Dover Publications, 1964): 236. o.

⁶⁵ Bár Schubertet már gyakran a romantika korának képviselői közé szokták sorolni, a klarinét használata szempontjából a klasszika zeneszerzőinek tendenciáját követi – ráadásul időben is Beethoven kortársai közé tartozik, hiszen csak egy évvel élte túl –, ezért tárgyalom az ő műveit is ebben a fejezetben.

Leghíresebb mégis – méltán – a VIII., *h-moll*, „Befejezetlen” szimfónia (D.759, 1822) két csodálatos dallama: az egyik az első tétel fő témája, melyet a 13. ütemben belépve az oboa és a klarinét (A klarinét) szólaltat meg:

Allegro moderato

1 11 1

24

35

pp *p* *cresc.* *fz* *fzfp* *p* *cresc.* *f*

ff *fz* *pp* 1 2 3 4 5

Schubert: VIII., „Befejezetlen” szimfónia, D.759, 1. tétel

A másik a lassú tétel híres szólója, mely előbb klarinéton, majd oboán szólal meg, visszatéréskor pedig fordítva:

54 10

76 12 B

cresc. *pp* *f* *p* *pp* *dim.* *morendo* *ff*

Schubert: VIII., „Befejezetlen” szimfónia, D.759, 2. tétel 49-65. ütem

194 1 19

231 3 E

pp *morendo* *pp* *f* *p* *ff*

Schubert: VIII., „Befejezetlen” szimfónia, D.759, 2. tétel 49-65. ütem

Ebben az időben a klarinét – építése és technikai felszereltsége szempontjából – fontos fejlesztéseken ment keresztül, aminek köszönhetően játéktechnikája, és ezzel párhuzamosan zenekari alkalmazásának funkciói újabb lehetőségekkel bővültek. A 19. század elejének zeneszerzői sorra el is kezdték ezeket kihasználni. De ezeknek a funkcióknak a megjelenése már a romantika korának zenei törekvéseit fémjelzi, ezért ezeket a következő fejezetben tárgyalom.

A ROMANTIKA KORA – A VIRTUOZITÁS FEJLŐDÉSE

A 19. század első fele a fúvós hangszerek történetében jelentős és meghatározó fejlesztések időszaka volt, melynek köszönhetően a század második felére többé-kevésbé kialakult az a formájuk, technikai fejlettségük, ahogy ma is ismerjük őket.⁶⁶ A fafúvós hangszerek esetében ez elsősorban a billentyűs mechanika átalakítását jelentette, a rézfúvósoknál a ventilek általi csőhossz-szabályozás feltalálását és tökéletesítését, és mindegyikükénél az akusztikai felépítés, a hangzásarányok, az intonáció és a kromatikus játszhatóság javítását.

A klarinét esetében a legjelentősebb fejlesztést, mely a hangszer egész további történetét meghatározta, Iwan Müller 13 billentyűs klarinétja jelentette, mely az 1810-es évektől kezdve terjedt el egész Európában (lásd 1. fejezet, 9. oldal).

A klarinét különleges alkalmassága a dallamos zenei anyagok megszólaltatására továbbra is megmaradt, ám a hangszer kihasználhatósága újabb lehetőségekkel bővült: korábban nehézkesen vagy egyáltalán nem kivitelezhető kromatikus menetek, virtuóz futamok, arpeggiók és a legkülönbözőbb figurációk megoldása vált lehetővé. Ezenkívül – ami Müller fejlesztéseinek legfontosabb eleme – a hanglyukak helyzetének és méretének módosításával az intonáció terén is sokat javult a hangszer.⁶⁷

Ennek a technikai fejlődésnek köszönhetően fölöslegessé vált minden hangnemenél a megfelelő hangolású klarinétot használni, és – amint ezt az előző fejezetben is említettem – elsősorban az A és a B, illetve ritkábban a C klarinét maradt használatos, mint a hangszercsalád legjobb akusztikai tulajdonságokkal bíró és legkiegyenlítettebb hangzású tagjai.⁶⁸

Ezután – a már eddig is felfedezett és kihasznált, az éneklő-szárnyaló dallamosságra való kivételes képességén kívül – a klarinét alkalmassá vált fürge futamok és virtuóz díszítések kivitelezésére is, ami megfelelt a romantika zenei jellegzetességei, törekvései által támasztott kihívásoknak.

⁶⁶ Carse, Adam: *The History of Orchestration*. (New York: Dover Publications, 1964): 200. o.

⁶⁷ F. Geoffrey Rendall: *The Clarinet*. (London: Ernest Benn Limited, 1954): 94. o.

⁶⁸ Kunitz, Hans: *Die Instrumentation. Teil IV: Klarinette*. (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1972): 112. o.

Az elsők között használta ki a hangszer ezen új lehetőségeit Carl Maria von Weber, aki minden korábbi és vele egykorú szerző közt a legjobban tudta értékelni és kiaknázni a klarinét különböző arcait: kiemelkedő melodista tehetségét, semlegesen összeolvadni képes tónusát, egyedi hangkarakterét. Klarinétszólói, melyek a hangszer teljes hangterjedelmét bejárják, minden elképzelhető lehetőséget kiaknáznak: a szólisztikus képességet, a technikai újításokat és a különböző regiszterek sajátos hangszíneit.

Már egészen korai, 1802-ben írott operájának, a *Peter Schmollnak* nyitányában (op.8, J.8) – amit később *Grande Ouverture* címmel, 1807-ben Stuttgartban átdolgozott (op.8, J.54) – megfigyelhetjük ezeket a vonásokat, például a klarinét fényes magas regiszterét megcsillogtató, szárnyaló dallamú szólóban (lásd Függelék, 152. oldal).

A technikai újítások kihasználására is akad példa az említett nyitányban. Figyeljük meg a 271-275. ütem (és a nyitány analóg helyeinek) kromatikus meneteit: ezt az anyagot a Beethoven által ismert ötbillentyűs klarinéton igen nehézkes lett volna eljátszani (lásd Függelék, 153. oldal).

Nem sokkal később, 1811-ben Weber több hónapot Münchenben töltött, ahol a korábbi mannheimi udvari zenekar működött, miután a választófejedelem áttette székhelyét ide. Itt ismerkedett meg Heinrich Bärmann klarinétjátékossal, akit korának kiemelkedő virtuózaként tartottak számon, és akinek három versenyművet komponált – *f-moll klarinétverseny, op.73; Esz-dúr klarinétverseny, op.74; és Concertino, op.26* –, mindhármát 1811-ben. Ráadásul Bärmann modern hangszere az akkoriban hagyományosan elterjedt ötbillentyűs klarinétoknál sokkal felszabadultabb, virtuózabb játékmódot tett lehetővé, amit Weber az említett művekben maximálisan ki is használt. Az ekkor szerzett tapasztalatok hatása későbbi műveinek klarinét-használatán is érezhető.

Érdekes például az 1820-21-ben írott *Preziosa* című daljáték (op.78, J.279) – Singspiel – nyitányának egyik epizódja, a *Zigeuner-Marsch*. A kromatikus díszítésekkel teletűzdelt téma egyes részeit a klarinétok mutatják be (C klarinét), majd a teljes fafúvós kar és a kürtök ismétlik utánuk. A hangszerválasztás nagyon is tudatos: a cigányzene koloritjának felidézése céljából nyilván nem véletlenül

választotta a szerző a klarinétot a téma bemutatására. Ráadásul, mivel a cím másik része: induló, a legalkalmasabbnak a katonazenekarokban használt, világos és kissé kemény hangú C klarinét tűnhetett (lásd Függelék, 154-155. oldal).

Mint említettem, a klarinét új billentyűi felszerelésének köszönhetően – a keresztfogások kiiktatásával – az intonáció és a hangszín is kiegyenlítettebbé vált. Ez különösen a mély, chalumeau-regiszterben jelentett javulást, mely a magas, clarino-regiszterhez képest e tekintetben gyengébb volt. Ezután a mély regiszter is egyformán alkalmassá vált dallamos anyagok megszólaltatására, amihez a zeneszerzők korábban inkább csak a magas regisztert használták. Ezt a fejlődést használja ki például Weber 1820-ban írt operája, a *Bűvös vadász* (op.77, J.277) nyitányának nagy ívű klarinétszólója, valamint később az *Oberon* (J.306; 1826) nyitányában hallható szóló:



Weber: *Bűvös vadász*, op. 77, J. 277, nyitány – részlet

Weber: *Oberon*, J.306, nyitány – részlet

Weber itáliai kortársa, Rossini szintén úttörő volt a klarinét virtuóz használata terén. Az ő operáiban a klarinétnak és játékosának technikai felkészültségét igencsak próbára tevő szólamokat találunk. Szinte minden operájának nyitánya és sok ária is kiemelkedő klarinétszólókat tartalmaz, például az *Otello* (1816), *A tolvaj szarka* (1817) és a *Semiramis* (1823) nyitányai. Figyeljük meg példaként a *Semiramis* nyitányban a díszítések és változatos artikuláció által rendkívül virtuóznak ható fűrges klarinétszólót:

Rossini: *Semiramis*, nyitány – részlet

Az áriák közül is megemlítenék kettőt példaképpen, *A sevillai borbély* című opera (1816) első felvonásából: a Gróf cavatináját – *Ecco ridente*, és Figaro áriáját – *Largo al factotum della città* (lásd Függelék, 156. és 157. oldal).

A *Tell Vilmos* (1829) nyitányának kromatikus menetei is újdonságszámba mennek a klasszikus klarinét korlátozott technikai lehetőségeihez képest:

90 *ff*

97

103

109

115 *f*

122 *f* *D^b*

127 *f*

* *f*
Fag. I.

Rossini: *Tell Vilmos*, nyitány – részlet

A 19. század első felének újításait, a klarinét ezek által biztosított új lehetőségeit a század zeneszerzői sorra kiaknázták. A továbbiakban nem időrendi sorrendben tárgyalom a műveket, hiszen a klarinét használata szempontjából nem ez az elsődlegesen meghatározó tényező. Sokkal inkább befolyásolta a keletkező művek klarinéthasználátát az, hogy a szerzők hol, milyen zenekar számára komponálták műveiket, és ott milyen hangszerek és játékosok álltak rendelkezésükre. A század második felére Európa-szerte nagyjából mindenütt már a Bärmann-féle (német) vagy Böhm-rendszerű (francia), technikailag fejlett, intonáció és hangszín terén egyaránt jól kiegyenlített klarinétokat használták a szimfonikus zenekarokban. Ezen hangszerek új és előnyös tulajdonságainak kihasználására, a szimfonikus zenében való alkalmazásuk térnyerésére igyekszem jellemző példákat bemutatni, a romantika klarinétja különböző arcainak illusztrálásával.

Weber mellett Ludwig Spohr is az elsők között használta ki a klarinét legújabb technikai fejlesztéseit. Sőt, egyes műveinek virtuóz szólamaival szinte

megköveteli a legmodernebb romantikus klarinét használatát.⁶⁹ Johann Simon Hermstedt klarinétművésszel együttműködve négy versenyművet és több kamarazenei művet is komponált klarinéra. A hangszer virtuóz használatában szerzett jártassága később, az 1820-as és '30-as években írott szimfóniák klarinéthasználataiban is megnyilvánul.

Weber és Spohr mellett meg kell említeni még egy német zeneszerzőt, Felix Mendelssohnt, akinek műveiben az 1830-as évektől kezdve állandó tagként találkozunk a klarinéttal. Még a klasszika és a kora romantika dallamosságának jegyében fogant a *Hebridák-nyitány* (op. 26, 1830-32), melynek klarinétszólói – akárcsak Weber dallamai – a hangszer édesen csengő hangszínére és szabadon szárnyaló hangképzési technikájára építenek.



Mendelssohn: *Hebridák-nyitány*, op. 26

Ugyanakkor itt is megfigyelhetjük a nagy hangterjedelmet felölölő, különböző regisztereken átívelő dallamban a romantikus klarinét előnyeit – könnyed ujjtechnika, puha legatók, kiegyenlített hangképzés, tiszta intonáció –, melyek ennek a csodálatos dallamnak a megszólaltatásához a technikai háttérrel biztosítják.

Mendelssohnt egyébként, akárcsak Webert, megihlette a két klarinétművész, Heinrich és Carl Bärmann (apa és fia) játéka. Ő két koncertdarabot komponált számukra: *Konzertstück d-moll*, op.113 és *f-moll*, op.114, mindkettő B klarinéra és basszetzükrtre íródott. Ez utóbbival kapcsolatban érdekes, hogy miután Mozart oly sokszor írta elő műveiben, használata felvirágzásnak indult, és egy sor jelentős virtuóz játékos tűnt fel, egészen Carl Bärmannig. Mendelssohn után azonban a

⁶⁹ Első klarinétversenye 1812-es kiadásának előszavában felsorolja a Hermstedt és kortársai által a hangszeren eszközölt új fejlesztéseket, és hangsúlyozza, hogy magas technikai igényű versenyművét ezek hiányában nem lehet kielégítő színvonalon eljátszani. (In: Rice, Albert: *The Classical Clarinet*. (New York: Oxford University Press, 2003): 40.o.)

zeneszerzők mellőzni kezdték a hangszert. Legközelebb Richard Strauss *Elektra* című operájában találkozunk vele.⁷⁰

Később a klarinét virtuóz kezelésére is találunk példákat Mendelssohn műveiben, például a *Szentivánéji álom* (op. 61, 1842) *Scherzójában*:



Mendelssohn: *Szentivánéji álom*, op. 61, *Scherzo*

És egy érdekes ötletre bukkanunk III., *a-moll*, „*Skót*” *szimfóniájának* (op. 56, 1842) első tételében, az *Allegro un poco agitato* rész kezdetén: csak a vonóskar játszik, mély fekvésben, pianissimo dinamikával, és melléjük egyetlen fúvósként egy klarinétot hangszerel, annak legmélyebb regiszterében, az első hegedű dallamát oktávban duplázva (lásd Függelék, 158-159. oldal). Így gyönyörűen érvényre jut a chalumeau-regiszter lágy, bársonyos hangja, melyet dallamos-szólisztikus funkcióban eddig kevesen alkalmaztak, és amely a romantikus klarinéton már kielégítő tisztasággal és egyenletes tónussal tudott megszólalni.

Szintén az immár hangszín és intonáció szempontjából kiegyenlített megszólalni képes chalumeau-regiszter telt, sötét hangzását használja ki később Csajkovszkij V., *e-moll szimfóniájának* (op. 64, 1888) bevezető ütemeiben, mely a zeneirodalom egyik leghíresebb klarinét szólója (lásd Függelék, 160-161. oldal).

⁷⁰ Hoeprich, Eric: *The Clarinet*. (New Haven and London: Yale University Press, 2008): 255-256. o., Baines, Anthony: *Woodwind Instruments and their History*. (London: Faber and Faber Limited, 1957): 127. o.

Ekkor már, az 1840-es évektől kezdve elterjedt Böhm-rendszerű gyűrűs mechanikának köszönhetően a klarinét még könnyedebben és virtuózábban, kromatikusan is fürgén és oldottan játszhatóvá, és minden hangnemben kiegyenlítetten kezelhetővé vált. Ennek eredményeképpen már nem csak melodista szerepekben, hanem virtuóz funkciókban is a többi fafúvóssal egyenrangúan alkalmazható lett. A sok keresztfogás kiküszöbölése által a fogások és fogáskombinációk egyszerűsödtek, ez oldottabb, olajozottabb, gyorsabb és puhább futamokat, virtuózább technikát eredményezett, és a legato játék terén is óriási javulást hozott; ezen kívül immár csaknem az összes hangon lehetővé vált a trillák kivitelezése.⁷¹ Nézzük, hogyan jelennek meg ezek a vívmányok a 19. század második felének szimfonikus műveiben.

Csajkovszkijnál maradva, a *Rómeó és Júlia nyitányfantáziájában* (1880) és még inkább az ugyanebben az évben írott *1812 nyitányban* (op. 49) a vonóskar virtuóz anyagának megerősítéséből a fafúvósok is kiveszik a részüket. A klarinét számára ez új és merész szerepkör, mely kihasználja az akkoriban már Európa-szerte ismert és elterjedt Böhm-, illetve Bärmann-rendszerű klarinétok előnyeit, és próbára teszi technikai alkalmasságukat. Figyeljük meg a fafúvósok egymásba kapcsolódó futamait, melyek a vonósokéval párhuzamos, virtuóz menetté állnak össze: annak bizonyítékát láthatjuk, hogy a 19. század végének klarinétját immár technikai virtuozitás szempontjából is a többi fafúvóssal egyenrangúként lehetett kezelni (lásd Függelék, 162-165. oldal).

Ennek az újonnan kivívott egyenrangúságnak további példáit láthatjuk a két cseh zeneszerző, Smetana és Dvořák műveiben is. Smetana *Hazám* című szimfonikus költemény-ciklusának második darabjában, mely a *Moldva* címet viseli (1874), hasonló technikával fűzi össze a fuvolák és klarinétok futamait, a darab elején a patak hullámzó folyását ábrázolva (lásd Függelék, 166-167. oldal), később pedig a holdfény ringatását és a nimfák táncának finom lejtését (lásd Függelék, 168. és 169-172. oldal). Mindkét esetben az áttetsző zenei szövet lágyágát és folyékonyságát hivatott megadni ez a kétféle hangszer, melyek a fúvósok közül a leghalkabb, szinte alig hallható megszólalásra és a legolvadékonyabb legato futamokra képesek. Egy ilyen szólam kivitelezése elképzelhetetlen lett volna a mind

⁷¹ Carse, Adam: *The History of Orchestration*. (New York: Dover Publications, 1964): 204. o.

technikai, mind hangképzési szempontból puhán és könnyedén kezelhető modern klarinét vívmányai nélkül.

Dvořák zenekari műveiben is állandó szereplő a klarinét, gyakran jelentős szólókkal. A *h-moll gordonkaverseny* (op. 104, 1895) második tételét például a klarinét gyönyörű, éneklő dallama indítja, a középső regiszter édesen csengő hangjával adva meg a tétel álmodozó alaphangulatát:



Dvořák: *h-moll gordonkaverseny*, op. 104, 2. tétel

A 9., *e-moll szimfónia* (op. 95, 1893), mely „Az új világból” alcímet viseli, szintén bővelkedik a szebbnél szebb, áradóan dallamos klarinétszólókban:



Dvořák: 9., *e-moll szimfónia*, op. 95, 2. tétel



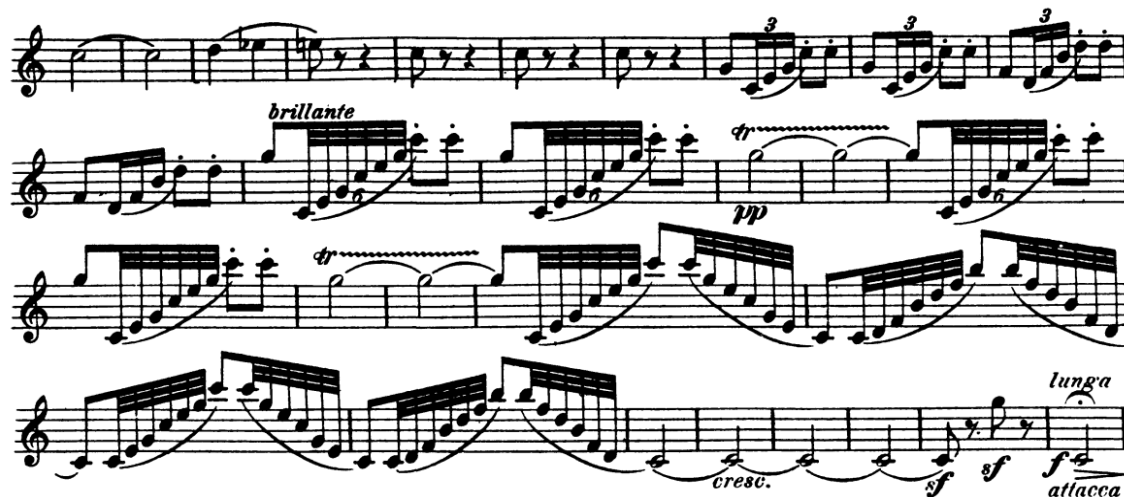
Dvořák: 9., *e-moll szimfónia*, op. 95, 3. tétel



Dvořák: 9., e-moll szimfónia, op. 95, 4. tétel

Az op. 78-as *Szimfonikus variációkban* (1877) és a *VII. szláv táncban* arra is láthatunk példát, amint kiveszi a részét a fafúvósok fürge futamaiból (lásd Függelék, 173. és 174-175. oldal).

Orosz területen, például Moszkvában és Szentpéterváron is kiváló klarinétjátékosok akadtak, legalábbis erre utalnak orosz szerzők, a már említett Csajkovszkijon kívül például Borogyin és Rimszkij-Korszakov műveinek klarinétszólamai. Rimszkij-Korszakov előszeretettel használta ki a hangszer virtuóz adottságait, és ezen kívül a népies kolorit megjelenítésére különösen alkalmas karakterét is, például *Spanyol capriccio* című művében (1887):



Rimszkij-Korszakov: Spanyol capriccio, 3. tétel

Allegretto.
quasi Cadenza (I). Cadenza (II) (Violino Solo.) *a tempo* Viol. I. II. 3 pizz arca 4 pizz Solo
dolce e leggiuromento

Plauto Cadenza (III)

Cadenza (IV) Solo

a tempo (Cadenza V) *a tempo* Arpa

Rimskij-Korszakov: *Spanyol capriccio*, 4. tétel

A hangszerelés alapelvei című könyvében a következőképpen ír: „kifejezőerő és dinamikai árnyalatok tekintetében a klarinét felülmúlja a többi fafúvós hangszert”.⁷² Ez a kifejező és árnyalatokban gazdag hangzás, valamint természetesen a már említett fürgeség és hajlékonyság is megnyilvánul Rimskij-Korszakov *Seherezáde* című művének klarinétszólamában (1888). A mű egyébként hangszerelési szempontból remekművű alkotás; szinte valamennyi hangszerre komponál karakterének megfelelő, kihívást jelentő, szólisztikus anyagot. Három részletet idézek belőle: a 2. tétel híres kadenciáját, melyben a klarinét szenvedélyes, kifejező karaktere jut érvényre; a 3. tétel elején elhangzó, szélfuvallatra emlékeztető fürge futamot, ami a szimpla nádas természetes hangképzésnek és a modern klarinét könnyedén kezelhető mechanikájának köszönheti puha hajlékonyságát; és a 4. tétel piaci forgatagának mozgalmas, virtuóz triolás motívumát.

⁷² Rimsky-Korsakov, Nikolay: *Principles of Orchestration*. (New York: Dover Publications, 1964): 18. o.

Recit. Moderato assai.

tempo sf Solo. f lento = p accel. cresc. - - - - - poco rit.

tempo f lento = p accel. cresc. - - - - - poco rit.

tempo f lento = p accel. cresc.

Rimskij-Korszakov: *Seherezádé*, 2. tétel

III.

in B.
Andantino quasi Allegretto.

19 Solo. p

20

21

A 11

Rimskij-Korszakov: *Seherezádé*, 3. tétel

I.

Solo.

mf

K 3

f

Rimskij-Korszakov: *Seherezádé*, 4. tétel

Berlioz is hatalmas lelkesedéssel fogadta az új, virtuóz játékra alkalmas klarinétokat; technikai és szólisztikus lehetőségeiket szinte minden művében megcsillogtatta. Példaként álljon itt egy részlet a *Fantasztikus szimfónia* (1830) második tételéből:

29 Solo. *p* *f* *p* *sf*

30 *p* *cresc.* *poco a poco*

cresc. molto *f p*

31 *p* *pp* *G. P.* *mf*

32 *Tempo I.* *Tempo I.* *Animato.* *p* *ff* *p* *cresc.*

33

Berlioz: *Fantasztikus szimfónia*, 2. tétel

A klarinét hangi adottságairól is a rajongás hangján ír *Grand traité d'instrumentation* című művében, különösen a szimpla nádnelvnek köszönhető egyedülállóan lágy hangképzésről és a szinte a hallhatóság határáig való halkítás képességéről.⁷³

Brahms *IV. szimfóniájában* (op. 98, 1885) – talán a Richard Mühlfelddel való ismeretségnek köszönhetően – kiemelkedő klarinétszólókkal találkozunk. Mühlfeld számára – aki a meiningeni zenekar szóloklarinétosa volt – komponálta Brahms csodálatos kamarazenei műveit: az *a-moll triót* (op. 114), a *h-moll klarinétötöst* (op. 115) és a két *szonátát* (op. 120). Feltehető, hogy az ő játéka ihlette a szimfónia klarinéthasználátát is, ami annál is inkább valószínű, mivel a mű bemutatója Meiningenben volt, Mühlfeld részvételével.⁷⁴ A legkiemelkedőbb klarinétszóló a

⁷³ Berlioz, Hector: *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*. (Paris: Schöenberg, 1843): 210. o.

⁷⁴ Hoeprich, Eric: *The Clarinet*. (New Haven and London: Yale University Press, 2008): 188. o.

második tétel elején hangzik el: az ötödik ütemtől a harmincadikig a klarinét nagy ívű dallama uralja a zenei anyagot (lásd Függelék, 176-177. oldal).

De már versenyműveiben is előszeretettel alkalmazza a klarinétot szólisztikusan, bár elsősorban nem virtuóz tulajdonságait kihasználva, mint legtöbb kortársa, hanem inkább hangi adottságai miatt. A *D-dúr hegedűversenyben* (op. 77, 1878), a *II. zongoraversenyben* (op. 83, 1881), és később a *Kettősversenyben* (op. 102, 1887) is gyönyörű, szívhez szóló dallamokat ad a klarinétnak: többnyire a magas regiszter fényesen csengő, mégis lágy tónusú hangját kihasználva, éteri pianissimo dinamikával, áttetsző vonós kísérettel, mint a *Hegedűverseny* 1. tételének végén és a *II. zongoraverseny* 3. tételében. Máshol a tömörszerűen használt fafűvósok kórusának puhaságát biztosítja, hangzását kitöltve, mely a *Kettősverseny* 2. tételére jellemző (lásd Függelék, 178., 179. és 180-181. oldal).

A klarinét természetes, „énekhangszerű” hangképzéséről már korábban is szót ejtettem. A romantika zeneszerzői a klarinét ezen „énekesi” képességének kihasználását még tovább vitték: operákban gyakran az énekes szólísták egyenrangú partnereként alkalmazzák, duettszerűen vagy unisono dallamban összeolvastva a hangzást, máskor a szólóénekesek jelentős témáit ismétlik vagy előlegezik meg instrumentális részekben, ahol gyakran a klarinét, mely hangképzésében az énekhanghoz legközelebb álló hangszer, szólaltatja meg az énekes főtémáját.

Ilyen például Puccini *Tosca* című operájának (1900) harmadik felvonásában Cavaradossi áriája, mely a zeneirodalom egyik méltán leghíresebb, leggyönyörűbb klarinétszólójával kezdődik. A klarinét mutatja be először azt a szenvedélyes dallamot, ami az általa bevezetett tenor ária témája lesz:



Verdi *A végzet hatalma* című operájában (1862) is elhangzik egy hasonlóan nagy terjedelmű és jelentőségű klarinétszóló, a harmadik felvonás elején (8. tétel, Románc). A szólisztikus jelentőségű, több mint ötven ütemes bevezetés Don Alvaro áriájának álmodozó, vágyakozó alaphangulatát hivatott megteremteni. De az előző példától eltérően itt a klarinét nem az énekes szólista főtémáját előlegezi meg, hanem teljesen önálló anyagot kap, mintha maga is az opera énekes szereplőivel egyenrangú szólista lenne (lásd Függelék, 182-184. oldal).

És ha már az operairodalom gyöngyszemeinek klarinétos vonatkozásairól van szó, nem szabad említés nélkül hagyni Wagner *Tannhäuser* című operájának (1845) nyitányát sem, mely a kürtök, klarinétok és fagottok ünnepélyes szextettjével indul (lásd Függelék, 185. oldal). A Wagnerre jellemző Leitmotiv-technika ebben a műben is jelen van: az egyik, az opera során több ízben visszatérő témát – a Vénusz csábító énekét szimbolizáló vezérmotívumot – a klarinét mutatja be először, terjedelmes szólót kerekítve belőle:



Wagner: *Tannhäuser*, nyitány, Vénusz vezérmotívuma klarinéton

Mint az utóbbi példákban is láthatjuk, a romantika zeneszerzői különösen kedvelték a klarinét magas regiszterének azon tulajdonságát, melyet Schubart oly találóan jellemez *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* című könyvében, és amit az előző fejezetben idéztem: nevezetesen csábító, behízelgő tónusú, szabadon szárnyaló hangját. A klarinét hangjának erre a tulajdonságára épít Wagner, *Parsifal* című operájának (1882) Kundry-jeleneteiben, az opera második felvonásában, ahol a kísértés zenei kifejezésének egyik fő eszközeként, az érzékiség megtestesítőjeként alkalmazza a klarinétot.⁷⁵ Figyeljük meg Kundry témáját, mely Klingsor udvarában való ébredésekor hangzik fel; először az első hegedű, majd a klarinét szólaltatja meg (lásd Függelék, 186-189. oldal).

⁷⁵ Kunitz, Hans: *Die Instrumentation. Teil IV: Klarinette*. (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1972): 130. o.

Később ugyanez a motívum hallható akkor is, amikor Kundry megkísérli elcsábítani Parsifalt; itt ismét hegedűn és klarinéton szólal meg a téma, előbb a szólóhegedű és a klarinét egymás szavába vágó párbeszédével, majd unisono együttjátékban egyesülve (lásd Függelék, 190-193. oldal).

Hasonlóképpen kihasználja a klarinétnak ezen tulajdonságát Richard Strauss is, *Salome* című operájában (1905), ahol a démoni, csábító érzékiség megjelenítését a klarinétra bízta. Már az első jelenetben megnyilvánul a klarinétnak ez a szerepe, hiszen Salome témáját, mely Leitmotiv-ként az egész művön végigvonul, az A klarinét mutatja be:



Szintén klarinéton szólal meg először – az első rész harmadik jelenetében – az a kíváncsi, vágyakozó téma, mely Salome János iránti ébredő érdeklődését kíséri:



Ezek ismeretében már egyenes következménynek tűnik, hogy két évtizeddel később Bartók *A csodálatos mandarin* című művében a csalogató témáját a két klarinét szeszélyesen hullámzó futamainak párbeszédével önti zenébe.

Strauss ezen kívül a hangszer virtuóz kezelésének is mestere volt, sőt, híres volt arról, hogy a hangszerek technikai lehetőségeinek kihasználásában végletekig elment, és néha még azon is túl. Szimfonikus költeményeiben és operáiban eddig

soha nem látott technikai nehézségű klarinétszólamokkal találkozhatunk. Ezek a szólamok már arról árulkodnak, hogy a klarinétok a 19. század végére – a fuvolák mellett – a fúvós hangszerek legfürgébbjei, legvirtuózabbjai voltak. Számos példát láthatunk erre a *Salome* és az *Elektra* című Strauss-operákban (1905 és 1909), ahol a szerző a fuvolákkal együtt a klarinétokra bízta azokat a gyors kromatikus és arpeggio-szerű meneteket, figurációkat, merész, fürgé futamokat, melyek a zenekari hangzásnak az ezekre a művekre oly jellemző rendkívüli mozgalmasságot adják.⁷⁶ Példaként figyeljük meg a *Salome* negyedik jelenetéből a *Hétfátyol-tánc* egy részletét, a vonósok, a fuvolák és a klarinétok egymásba kapcsolódó viharos futamaival (lásd Függelék, 194. oldal).

A 20. század elejének klarinétjai, amiket Strauss is ismert, és amelyeken ezeket a rendkívüli technikai nehézségű szólamokat meg lehetett valósítani, felépítés és mechanika terén már lényegében megegyeztek a klarinétok mai formájával és működésével. Olyan jelentős változás vagy fejlesztés, mint amelyeneken a dolgozatomban tárgyalt kétszáz év során a hangszer keresztülment, azóta nem történt. Kisebb módosításokra, finomításokra ugyan folyamatosan történtek és történnek kísérletek – a könnyebb, rugalmasabb hangképzés, a tisztább intonáció és a kényelmesebb, gyorsabb játékot lehetővé tevő technikai megoldások érdekében –, de a hangszer szerkezetét érintő és az előadói gyakorlatban átütő változást hozó fejlesztésre nem volt példa. A 20. század hangszerhasználatának fejlődési irányát már nem a hangszer technikai és hangképzési lehetőségei által szabott korlátok határozták meg.

⁷⁶ Kunitz, Hans: *Die Instrumentation. Teil IV: Klarinette*. (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1972): 168. o.

A KÉSŐ ROMANTIKA – A KLARINÉT VÁLTÓHANGSZEREINEK ELTERJEDÉSE A ZENEKARI IRODALOMBAN

A 19. század végére, illetve a 20. század elejére a klarinét technikai-hangszerépítési szempontból elérte mai napig használatos formáját. Nagy hangterjedelmét és a legújabb fejlesztéseknek köszönhető, kimagaslóan virtuóz és könnyed játszhatóságát a zeneszerzők egyre inkább felhasználták zenekari műveikben is.

Ezen kívül, a 19. század közepétől kezdve – a romantikus klarinét térhódításával és a virtuozitás fejlődésével párhuzamosan – a szimfonikus zenekarokban is elterjedt, egyre gyakoribb szereplővé válva, a klarinétcsalád többi tagja is, elsősorban a basszus- és az Esz klarinét, melyek új szint, eddig ismeretlen, különleges karaktert vittek a szimfonikus hangzásba. Ezen a téren úttörő jellegű többek között Berlioz, Wagner, Richard Strauss, Mahler, Debussy, Ravel és Sztravinszkij szimfonikus zenéje.

A basszusklarinét

Adolphe Sax 1838-as modellje lett a modern basszusklarinét kiindulópontja, amely a korábbi, a fagotthoz hasonló építési mintával próbálkozó kísérleteket elsöpörte.

De a szimfonikus irodalom első nagyobb basszusklarinét-szólója még nem erre a hangszerre íródott: Meyerbeernél találjuk, *A hugenották* című operában, melynek premierje 1836-ban volt, Párizsban. A Párizsi Opera számára írott zenedrámaiban Meyerbeer ezután több ízben is használt basszusklarinétot.

Molto Maestoso ♩ = 63 crescendo

Bass Clarinet in B $\flat$

Meyerbeer: *A hugenották*, ötödik felvonás, 27a jelenet

A basszusklarinét használata az opera műfajban a 19. század közepétől általánossá vált. A szimfonikus műfajokban azonban csak jóval később terjedt el annyira, hogy a zenekarok állandó tagságához tartozott.⁷⁷ Kezdetől fogva B hangolású változata volt a leginkább elterjedt, de A basszusklarinétokat is használtak, főként német nyelvterületen. Ritkábban a C basszusklarinét is előfordul, például Liszt *Mazeppa* című szimfonikus költeményében. A basszusklarinét hangterjedelme lefelé többnyire az írott kis E-ig, illetve kis Esz-ig terjed (hangzó nagy D, illetve nagy Desz); ez utóbbi volt a „szabvány” kb. a 20. század közepéig. De akad néhány korábbi, jelentős mű, ami már a ma leginkább használatos, lefelé (írott kis C-ig, azaz hangzó kontra B-ig) bővített basszusklarinétot írja elő, például Sztravinszkij *Petruskája* (1911), vagy Prokofjev *Rómeó és Júliája* (1935).⁷⁸

A notáció terén is többféle megoldást találunk: Meyerbeer például a normálklarinétok fogásainak megfelelő lejegyzést alkalmazza, ami a B basszusklarinét esetében egy nagy nónával a hangzó magasság felett van. A 20. század szerzői többnyire ezt a lejegyzési módot vették át. Wagner ezzel szemben a basszusklarinét szólamokat basszuskulcsban írja le, hangzó magasságban, leggyakrabban A basszusklarinétot alkalmazva – amit a mai kor muzikusai szinte kivétel nélkül B basszusklarinéton, transzponálva szólaltatnak meg⁷⁹ –, mint például a *Trisztán és Izolda* (1865)

⁷⁷ Carse, Adam: *The History of Orchestration*. (New York: Dover Publications, 1964): 205. o.

⁷⁸ Colin Lawson: *The Early Clarinet: a Practical Guide*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2000): 100. o.

⁷⁹ Hoeprich, Eric: *The Clarinet*. (New Haven and London: Yale University Press, 2008): 272. o.

basszusklarinét szólama esetében, melyből a második felvonás harmadik jelenetének szólóját idézem:

Mäßig langsam

Bass Clarinet in A

Liszt szimfonikus költeményeiben is gyakran jut szerephez a basszusklarinét. Leghíresebb példa talán a *Tasso, Lamento e Trionfo*, S.96 (1849) híres basszusklarinét-témája (lásd Függelék, 195-197. oldal). A csaknem egy időben keletkezett *Mazeppában* (S.100, 1851) is használ basszusklarinétot, érdekes módon itt C hangolásút, és basszuskulcsban jegyzi le. A kettőt egyébként néhány nap különbséggel mutatták be Weimarban, az Udvari Színházban, 1854-ben.

Verdi és Puccini operáiban is rendszeresen szerepel basszusklarinét. Verdi *Aidájában* (1871) ráadásul egy terjedelmes szólót is kap, ami csaknem ugyanolyan hajlékony hangképzést és széles, árnyalt dinamikai skálát követel meg a játékostól, mint amelyet a normálklarinétoktól szoktak elvárni:

allarg.

Bass Clarinet in Bb

És ha már Liszt szimfonikus költeményeiről beszéltünk, meg kell említenünk Richard Strausst is, aki ezen a téren Liszt „közvetlen leszármazottjának” tekinthető. Strauss köztudottan a hangfestő ábrázolásnak, a zenekari színek kikeverésének mestere volt, kézenfekvő tehát, hogy nagy előszeretettel alkalmazott a zenekarban különféle váltóhangszereket, különleges hangszíneik és a kombinálásukkal elérhető új hangzáslehetőségek miatt. A basszusklarinét – és a klarinétcsalád többi tagja is – igen gyakori színfolt Strauss szimfonikus költeményeiben és operáiban, nemegyszer szólisztikus szerepben is kitűnik. Basszusklarinét-szólót hallhatunk például a *Don Quijote* című szimfonikus költeményben (op. 35, 1896), ahol a basszusklarinét, a basszustubával együtt, a főhős szolgájának, Sancho Panzának komikus figuráját megszemélyesítő brácsa színre lépését vezeti be, a következő, bumfordian botladozó-döcögő témával:



Mahler szimfóniáiban és zenekari kíséretes dalaiban is gyakran találkozunk a basszusklarinéttal. Mély regiszterének telt, méltóságteljes tónusa szépen érvényre jut az 1., *D-dúr szimfónia* (1888) 3. tételében: a tétel főtémája, a francia gyermekdal moll hangneművé alakított változata, groteszk gyászindulóként szólal meg először szóló nagybőgőn, majd sorra a zenekar többi mély fekvésű hangszerének belépéseivel felépített kánonban. Ehhez csatlakozik a basszusklarinét is:



Az Esz klarinét

A 18. század eleje, azaz a klarinét feltalálásának ideje óta, amikor a hangszert igen sokféle hangolásban gyártották, az Esz klarinét folyamatosan jelen volt Európaszerte a katonazenekarokban. Fényes és élénk hangja miatt, mely képes átsüvíteni még a vastag fúvószenekari hangzáson is, később a szimfonikus zeneszerzők figyelmét is felkeltette.

A szimfonikus zenekarba először Berlioz emelte be, az 1830-ban írott *Fantasztikus szimfóniában* bízva rá az V. tétel groteszk főtémáját, mely a *Boszorkányszombat* alcímet viseli. A tétel címe által megidézett témához valóban a lehető legjobban illik a nagyon magas fekvésű, élesen rikoltó hangú Esz klarinét karaktere.

63 Allegro. solo
poco f cresc.
sempre cresc.
f

64
cresc. ff ff

Később Mahler adott neki szólisztikus, jellegzetes groteszk karakterét kiaknázó szólamot, az 1., *D-dúr szimfónia* 3. tételében. Itt két témát is az Esz klarinéttra bízott:

1 **Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen** (Bassclar.) 4
 8 10 6 *pp* *peloas hervortretend*

2 **Zurückhaltend** 1
 2 *rit.*

6 **Nicht schleppen** Clar. in Es
mf *gut hervortretend* *pp*

Ismét szólisztikus szerepben halljuk Ravel *Bolerójában* (1928). Itt a második téma szenvedélyes, érzéki karakteréhez választotta a szerző előbb a fagottot, a különösen átható tónusú magas fekvésben, majd az Esz klarinétot. A hangszerválasztás nem véletlen: e két hangszer ebben a fekvésben kissé nazális, nehezen előtörő hangja megadja a szenvedélyes második téma karakterének kontrasztját a lágyabb első témát megszólaltató fuvola és B klarinét puha és természetes hangjával szemben (lásd Függlék, 198-199. oldal).

Itt kell még megemlíteni a D klarinétot is, amelynek használata az Esz klarinéténál régebbre nyúlik vissza, egészen a klarinét első megjelenésének idejére, a 18. század elején. Felbukkan Rameau, J. C. Bach, Gluck operáiban (amint a második fejezetben már említettem), vagy emlékezzünk csak vissza Molter D klarinétra írott versenyműveire. A romantika idején Wagner két operájában, a *Tannhäuserben* és *A Walkürben* találkozunk vele. Később Richard Strauss is használta, többek között *Till Eulenspiegel* című szimfonikus költeményében, majd Sztravinszkij is, például a *Tavaszi áldozatban*. A D klarinét ma kifejezetten ritka, nehezen fellelhető hangszer, a legtöbb szimfonikus zenekarban szerte a világban Esz klarinéton szólaltatják meg a D klarinétra írt szólamokat, de a német nyelvterületeken ma is előszeretettel használják, kellemesebb hangja és könnyebb játszhatósága miatt.⁸⁰

⁸⁰ Baines, Anthony: *Woodwind Instruments and their History*. (London: Faber and Faber Limited, 1957): 124. o.

A C klarinét

A klarinét történetének kezdeti időszakában – a többi fafúvós és a vonós hangszerekével megegyező hangolása miatt – igen elterjedt volt, de később – a kromatikusan kiegyenlített mechanikájú klarinétok megjelenésével – a 18. század közepe óta fokozatosan kikopott a zenekari gyakorlatból, átadva a helyét a kellemesebb tónusú B klarinétoknak. Éles, fényes, átütő erejű hangjának köszönhetően továbbra is fennmaradt azonban a fúvószené területén: katonazenekarokban gyakran előfordult. Ezen kívül, rusztikus karaktere miatt a népzeneben is használatos maradt. Erre utaló céllal elvétele a szimfonikus zenében is újra szerephez jut, többnyire a népies tánczene koloritjának megjelenítésére, például Smetana *Eladott menyasszonyának* (1866) első felvonásában (lásd Függelék, 200. oldal).

A 20. század elején néhány zeneszerző újra felfedezte magának a C klarinétot, mint egyedi hangszínéért alkalmazni érdemes hangszert, köztük Mahler, aki *I. szimfóniájának* 4. tételében C klarinétokat ír elő, melynek világos, kemény, átütő hangja jól illik a tétel katonás, indulószerű karakteréhez (lásd Függelék, 201. oldal).

A másik, aki nem csak katonazene vagy rusztikus karakter megjelenítésére használta a C klarinétot, Richard Strauss volt, aki több művében, először *A rózsalovagban* (op. 59, 1910) alkalmazta, hangsúlyozva, hogy kötelezően C klarinétok használatát kéri, „a transzponálás nem lehetséges”.⁸¹ Ebben a műben az A és a B hangolású normálklarinétok mellett, az egyébként hangszínüknek köszönhetően különleges szerepet ellátó D, illetve Esz klarinétok helyett alkalmazza őket egyes helyeken, mert kifejezetten szüksége volt erre az erőteljes, világos, átütő hangú, gyakran a „közönséges” jelzővel illetett fúvós hangszerre, például a 3. felvonás kocsmajelenetében (lásd Függelék, 202-203. oldal). A különféle klarinétok hangkarakterének különbségeivel Strauss maximálisan tisztában volt, a szólamok zenei anyagából világosan látszik, hogy merőben eltérő szerepeket szánt rájuk. További C klarinét szólamokat találunk későbbi operáiban is, például: *A béke napja*, *Egyiptomi Heléna*, *Arabella*, *Daphne*, *A hallgatag asszony*, *Danae szerelme*, *Capriccio* címűekben.

⁸¹ Idézet Strauss 1910. 11. 23-án kelt leveléből Ernst von Schuch-hoz, melyet *A rózsalovag* drezdai bemutatója előtt írt a karmesternek. In: Kunitz, Hans: *Die Instrumentation. Teil IV: Klarinette*. (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1972): 122. o.

A századforduló zeneszerzőire különösen jellemző a hangszerek lehetőségeinek végletekig történő kihasználása. Ez nem csak a technikai virtuozításra értendő – bár elsősorban ezen a téren szembetűnő a klarinéthasználat fejlődése a 19. század közepe óta –, hanem a hangképzés, artikuláció, dinamika szélsőségeinek kiaknázására is vonatkozik. Debussy például korábban soha nem látott hangképzés feletti uralmat és óriási dinamikai virtuozitást követel a játékosoktól. A legnagyobb szélsőségeket, és a köztük lévő összes lehetséges árnyalat rugalmas kezelését kívánja meg zenekari műveiben.

A normálklarinetóktól megszokott virtuozitást a századforduló zeneszerzői a váltóhangszerekre is igen hamar kiterjesztik. Respighi *Róma kútjai* című művében (1916) például a basszusklarinet, amellet, hogy többnyire a súlyos basszus témákat erősíti, kiveszi a részét a zongora, a vonósok és a fafúvósok virtuóz futamaiból is (lásd Függelék, 204-206. oldal).

Strauss már említett, *A rózsalovag* című operájában nem csak a C klarinét szerepel, mint ritka váltóhangszer; a Mozart óta a szimfonikus zenekari használatban mellőzött basszetskürt számára is komponál bele egy szólamot, mely technikai nehézség szempontjából felveszi a versenyt a normálklarinetokéval, sőt, talán még felül is múlja azokét (lásd Függelék, 207-209. oldal).

A *Till Eulenspiegel* című szimfonikus költeményben (op. 28, 1895) pedig, mint már említettem, D klarinétot használ, még hozzá nem is akármilyen szerepben: a főhős portréjának ábrázolásához komponált két fő téma közül az egyiket a D klarinéttra bízta – a másik fő téma a kürté –, és a rondó formájú darab során az egyes epizódok között újra meg újra szerepelteti. A viharosan sodró lendületű darab során a zenekar összes hangszere, így a váltóhangszerek is, egyformán kiveszik a részüket a virtuóz anyag életre keltéséből. Figyeljük meg a D klarinét témáját, amint első formájában megjelenik a darab elején:



Ez a motívum az egész művön és a zenekar csaknem minden szólamán végigvonul, a legkülönbözőbb változatokban kidolgozva, majd a darab végén, az akasztás-jelenetben visszatér, ismét a magányos D klarinét által megszólaltatva, eredeti formájában, a főhős „halálsikolyában” folytatódva. Íme a téma utolsó elhangzása:



A D klarinét – és általában a klarinétok – hasonlóan virtuóz kezelésére láthatunk példát Sztravinszkij *Tavaszi áldozat* (1913) című művében is. Ezek a szólamok az aprózott ritmusértékek, a rengeteg módosított hang és a sok fürge díszítés miatt technikailag rendkívül nehezek, a 20. elejének modern klarinétjai nélkül megvalósításuk elképzelhetetlen volna (lásd Függelék, 210. oldal).

Végül pedig megemlíteném még Raveit is, aki szimfonikus műveiben a váltóhangszerektől is ugyanolyan briliáns technikai felkészültséget követel meg, mint a főhangszerek esetében. Ékes példája ennek a két *Daphnis és Chloé* szvit (1912), különösen a második, melynek basszusklarinét és Esz klarinét szólamai a hangszerektől és játékosaitól szinte fizikai korlátaikat, technikai nehézkességüket felülmúló virtuozitást igényelnek (lásd Függelék, 211-212. oldal).

ZÁRSZÓ

Ama 200 év távlatában, melyet dolgozatomban vizsgáltam, a klarinét – hangszerjátékosok és hangszerépítők együttes erőfeszítéseinek köszönhetően – elérte azt a fejlődési fokot, amilyen formájában ma ismerjük.

A 20. század folyamán a későbbiekben a klarinét technikáját tekintve alapvető, nagy áttörést hozó fejlesztések már nem történtek. Kisebb újításokat természetesen azóta is végeztek és végeznek folyamatosan a hangszerkészítők, melyek elsősorban a tisztább intonációt, a könnyebb megszólaltatást vagy a billentyűk kényelmesebb elérését szolgálják, esetleg a fa anyagának vagy a furatnak a módosításával a hangszínt és a hangerőt befolyásolják, de ezek egyike sem volt olyan horderejű, ami megváltoztatta volna a hangszer játéktechnikáját, vagy nagy változást hozott volna a hangszer alkalmazhatósága terén.

Ahogy a zenetörténet fejlődése nem állt meg a 20. század elején, úgy természetesen a klarinét – és a többi hangszer – zenekari alkalmazása is óriási változásokon ment keresztül az ezt követő időszakban is. Ezt azonban, terjedelmi okokból, nem áll módomban ennek a dolgozatnak a keretein belül részletesebben tárgyalni.

A 20. század – és immár a 21. is, melyben már javában előrehaladtunk – hihetetlenül érdekes és változatos, szerteágazó új utakat hozott – és hoz – a zenekari stílus és hangszerelés történetében. Elég csak Bartókra és Schönbergre gondolni, vagy Sosztakovicsra, Ligetire, vagy akár Gershwinre, Bernsteinre, és a többi zeneszerzőre, hogy csak néhányat, a legkülönbébbeket említsem. Beláthatatlanul sokszínű a 20. század eleje óta keletkezett zenekari irodalom, melyben a klarinét is, akárcsak a többi hangszer, új és új kihívást jelentő feladatok elé kerül. De ennek már egy újabb dolgozat tárgyát kell képeznie.

FELHASZNÁLT IRODALOM

ABER, THOMAS CARR: *A history of the bass clarinet as an orchestral and solo instrument in the nineteenth and early twentieth centuries*. DMA disszertáció. Kansas City: University of Missouri, 1990.

ADLER, SAMUEL: *The Study of Orchestration*. New York: W. W. Norton and Co., 1989.

ALBRECHTSBERGER, JOHANN GEORG: *Gründliche Anweisung zur Composition*. Leipzig: Breitkopf, 1790.

BAINES, ANTHONY: *Woodwind Instruments and their History*. London: Faber and Faber Limited, 1957.

BAINES, ANTHONY: *The Oxford Companion to Musical Instruments*. New York: Oxford University Press, 1992.

BAUER, WILHELM A. – DEUTSCH, OTTO ERICH: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*. Gesamtausgabe. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1962.

BECKER, HEINZ: *Geschichte der Instrumentation*. Köln: Arno Volk Verlag Hans Gerig KG, 1964.

BERLIOZ, HÉCTOR – STRAUSS, RICHARD: *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*. Paris: Schonenberger, 1843.

BORRIS, SIEGFRIED: *A világ nagy zenekarai*. Budapest: Zeneműkiadó, 1973. (Ford.: Széll Erika)

CARSE, ADAM: *The History of Orchestration*. New York: Dover Publications, 1964.

CARSE, ADAM: *The Orchestra from Beethoven to Berlioz*. Cambridge: W. Heffer & Sons, 1948.

CARSE, ADAM: *The Orchestra in the XVIIIth Century*. Cambridge: W. Heffer & Sons, 1940.

CASELLA, A. – MORTARI, V.: *Die Technik des modernen Orchesters*. Milano: Ricordi, 1950.

FÉTIS, M. F. J.: *Revue musicale*. 3. kötet. Paris: Duverger, 1828: 226. o.

FRICKE, HEIKE: *Clarinets in the Edinburgh University Collection of Historic Musical Instruments*. <http://www.music.ed.ac.uk/euchmi/ugw/ugwf1a.html>.

HAUSSWALD, GÜNTER: *Mozarts Serenaden. Ein Beitrag zur Stilkritik des 18. Jahrhunderts*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1951

- HOEPRICH, ERIC: *The Clarinet*. New Haven and London: Yale University Press, 2008.
- KUNITZ, HANS: *Die Instrumentation. Teil IV: Klarinette*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1972.
- LAWSON, COLIN JAMES: *Mozart, Clarinet Concerto*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- LAWSON, COLIN JAMES: *The Early Clarinet: a Practical Guide*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- MOZART, WOLFGANG AMADEUS: *Briefe und Aufzeichnungen*. Gesamtausgabe. II. kötet. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1962
- MOZART, WOLFGANG AMADEUS: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1965/1973/1991
- RENDALL, F. GEOFFREY: *The Clarinet*. London: Ernest Benn Limited, 1954
- RICE, ALBERT R.: *The Baroque Clarinet*. New York: Oxford University Press, 1992.
- RICE, ALBERT R.: *The Classical Clarinet*. New York: Oxford University Press, 2003.
- RIMSKY-KORSAKOV, NIKOLAY: *Principles of Orchestration*. New York: Dover Publications, 1964.
- SACHS, KURT: *Reallexikon der Musikinstrumente*. Berlin: Verlag Max Hesse, 1913.
- SACHS, KURT: *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1967.
- SCHUBART, CHRISTIAN FRIEDRICH DAVID: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. Bécs: Bey J. V. Degen, 1806.
- SCHÜNEMANN, GEORG: *Beethovens Studien zur Instrumentation*. In: Neues Beethoven-Jahrbuch. Braunschweig: H. Litolf's Verlag, 1938.
- SCHWARTZ, H. W.: *The Story of Musical Instruments. From Shepherd's Pipe to Symphony*. New York: Doubleday, Doran & Company, 1938.
- SHACKLETON, NICHOLAS: *Clarinet*. In: Sadie, Stanley – Tyrrell, John (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. kiadás. London: Macmillan Publishers Limited, 2001.
- SZEPESI JÁNOS: *A klarinét szerepe Mozart életművében*. DLA disszertáció. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2007. (Kézirat)
- WIDOR, CHARLES-MARIE: *Die Technik des modernen Orchesters. Ein Supplement zu Berlioz' Instrumentationslehre*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1904

A Függelék elérhető az alábbi linkre kattintva (78 MB):

https://lfze.hu//data/LFZE.HU/doktori_iskola/totosk_disszertacio_fuggelek_2021.pdf

Tötös Krisztina klarinétművész és -tanár, diplomáját, valamint DLA doktori fokozatát a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen szerezte. 1996 óta tagja a Szent István Filharmonikusok zenekarának. A Pentaerophonia Budapest Fúvósötös és a Sinfonietta Erudita kamaraegyüttes alapító tagja. Jelenleg a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen oktatásigazgatási és képzésfejlesztési szakértőként dolgozik.