

Arnóth Zoltán

A klarinét hangja a zenekarban

Tartalomjegyzék

BEVEZETÉS	3
I. A ZENEKARI KLARINÉTOZÁS TÖRTÉNETE	5
II. A KLARINÉT HANGJA	31
III. A KLARINÉT REGISZTEREI	34
1. Az alsó, vagy chalumeau regiszter	34
2. A középső regiszter	46
3. A felső regiszter	54
4. A legfelső regiszter	65
IV. A KÜLÖNBÖZŐ HANGOLÁSÚ KLARINÉTOK	66
1. A normál hangolású A- és B-klarinét	66
2. A C-klarinét	72
V. A VÁLTÓHANGSZEREK	77
1. A magas D- és Esz-klarinét	79
2. A basszusklarinét	85
BEFEJEZÉS	93
Mellékletek	94
Bibliográfia	102

BEVEZETÉS

*„Semmi sem nehezebb, mint a zenéről beszélni.
Haszonnal csak technikai és szakmai szempontból tehetjük.”¹*

A szimplánadás hangszerek három évszázaddal ezelőtt kerültek be az európai műzenébe. Akkor még senki sem gondolta, hogy a következő háromszáz év alatt meredeken ívelő karriert fognak befutni a már egzisztáló hangszerek mellett.

A klarinétot szokták a legfiatalabb fafűvős hangszernek is nevezni, hiszen a többi fafűvős társa a klarinét színre kerülésekor már jelentős szóló- és kamarazenei irodalommal rendelkezett, a zenekarokban nélkülözhetetlen szerepet tölthettek be.

Az új hangszer kezdettől fogva megmozgatta azt a széleskörű apparátust, mely jellemző minden hangszer létezésében. A zeneszerzők igyekeztek a klarinétot a legsokoldalúbban kihasználni, a hangszeripar napjainkig folyamatosan fejleszt, kialakultak a klarinéttal foglalkozó elméleti és gyakorlati iskolák, elindult a klarinétiskolák és előadási darabok kiadása, meghatározó művész egyéniségek nevelődtek.

Fiatal kora miatt nem alakulhatott ki akkora szóló- és kamarazenei irodalma a klarinétnak, mint a többi fafűvős hangszernek, nem is beszélve a vonós- és billentyűs hangszerekről. Ám a zenekari zenélés története során páratlan szerepet tölt be napjainkig. A szimfonikus zenekarban hamar gyökeret eresztett, a fűvőszekarokban a kezdetektől máig minőségileg és mennyiségileg is nélkülözhetetlen, a népi zenekarokban vezető szerepet tölt be (sramli, klezmer, cigányzene, stb.), a huszadik század népszerű műfajának, a jazz-nek alaphangszere.

A sikeres zenekari szerep a klarinét jellegzetes és sokoldalú hangi lehetőségeiből, a határtalan technikai képességekből fakad.

A dolgozat a klarinét hangzási lehetőségeivel foglalkozik. A téma megközelítése többféle lehetőséget is kínált. (Pl. a német és francia klarinétok hangzási lehetőségei a zenekarban, a klarinét hangja a populáris műfajokban, stb.) Jómagam a szimfonikus zenekari közegben kutattam, és vizsgáltam a klarinét hangzási lehetőségeinek kiaknázását. Igyekeztem olyan átfogó módon feldolgozni ismereteimet, hogy a legszélesebb spektrumban tudjam bemutatni a választott témát. Két – a klarinétéra nagyon jellemző – aspektus szerint alakítottam ki módszeremet.

Az első nézőpontban a klarinét különböző regisztereinek egyéni karaktereit vizsgálom. A második nézőpontban a különböző hangolású klarinétok egyedi hangzásának jellegzetességeit fejtem ki.

1 Eric Walter White: Stravinsky 560. old.

A bibliográfiában szereplő szakirodalom mellett forrásanyagként használtam partitúrákat, és zenekari szólamokat. A kottaidézetek válogatása egy lehetséges változat az adott terület illusztrálására, hiszen más valaki tekinthet tipikusnak egy másik idézetet ugyanúgy.

Lényegesnek tartottam, hogy a klarinét zenekarba kerüléséről szót ejtsek. Az első nagy fejezet ennek a történetét dolgozza fel.

I. A ZENEKARI KLARINÉTOZÁS TÖRTÉNETE

A művészettörténet meghatározása szerint az 1600-1750-ig terjedő időszakot a barokk kor jelenti. A zenekari kultúrában stabilizálódott a hangszerek rendje az egyéni tulajdonságok és képességek szerint. A zenekari hangzás bázisát jelentő vonósoknál a gambák átadták helyüket a hegedűknek. Eltűntek azok a fúvós hangszerek, melyek hangerejét és hangszínét nem lehetett árnyalni (duda, görbekürt, cink és társaik) és maradtak a fuvolák, a duplanádasok közül az oboák és a fagottok.

A barokk kor harmadik harmadától, az 1600-1700-as évek fordulóján új fafúvós hangszerek jelentek meg a zenekarokban, a chalumeau és a klarinét. A két hangszer közös tulajdonsága, hogy hengeres furattal és szimplanáddal készítették őket.

Szabolcsi Bence szerint a zenekar az énekkart veszi mintául.² Eszerint a barokk zenekar három fafúvós hangszere mellé (fuvola, oboa, fagott) szükséges volt egy negyedik hangszer, hogy a négy különböző hangfajnak megfelelő hangszerkórus elérje az énekkar hangzásának tökéletességét.

A középkorban a szimplanádas hangszereknek nem volt szerepe az európai kultúrterület műzenei életében. Ha akusztikai szempontból nem is, de a hangzás karakterének tekintetében létezett egy olyan hangszer, melynek hangja lágy, erőteljes, simulékony és határozott, – mint a klarinété – s ez a cink.³ A cink fából készült többnyire, hangja jól idomult az énekhanghoz. Marin Mersenne a cink hangjáról így írt: A cink hangja olyan, mint a napsugár a sötétségben.⁴ Praetorius szerint a cink hangzása lágy, csendes, hallgatni kellemes.⁵

Ezek a jelzők kitűnően illenek a majdani klarinétra is. Idővel a zenei fejlődés túllépte a cink játéktechnikai lehetőségeit, és mint oly sok hangszer, eltűnt a zenei életből, űrt hagyva maga után. Ezt az űrt kezdte betölteni a 17-18. század fordulójától a szimplanádas chalumeau és a klarinét.

A chalumeau és a klarinét közös tulajdonságaik ellenére hangzásbeli és játéktípus tekintetében különböztek egymástól. A 18. század közepéig egymás mellett léteztek, majd a chalumeau hangi és technikai korlátai miatt fokozatosan kilépett a műzenéből, visszatért népzenei szerepkörébe.

A chalumeau egy blockflötéhez hasonló felépítésű hangszer, melynek befúvórészén egyszerű rácsapó nyelvvel működő fúvóka volt. A hangszernek csak az alaphangsorát használták, mert az alaphangsor átfújásával az átfújott hangok kezelhetetlenek lettek volna. A chalumeauk között két különböző típust ismerünk: két frontális hanglyukkal ellátott, f^1 - a^2 hangterjedelmű hangszert és

² Szabolcsi Bence: Bevezetés a zenetörténetbe 43. old.

³ Újházy László: Gondolatok a klarinét történetéhez 7. old.

⁴ Újházy László: Gondolatok a klarinét történetéhez 7. old.

⁵ Brockhaus-Riemann: Zenei lexikon 335. old.

ugyanazt a hangszer két pótlólag rákerült egymással átellenben elhelyezett billentyűvel, f¹-a² és b²-c³-ig terjedő hangterjedelemmel. A két billentyű csupán az alaphangsor megszólaltatására szolgált. A hüvelykujjal használt billentyű hanglyukának olyan nagy az átmérője, hogy az átfújás képzésére szinte alkalmatlan. Johann Friedrich Bernhard Caspar Majer a *Museum Musicum*ában a chalumeau leírásánál ismerteti a hangszer hangterjedelmét, az ambitus nem terjed túl sokkal az oktávon.⁶ Ugyanebben a művében a chaleméauk a fuvolafélék mellett kaptak helyet. Ez fontos utalás a chalumeau hangjára, mely a fuvolához hasonlóan lágy, éneklő. A chalumeaukat legkevesebb négy, de minden valószínűség szerint öt különböző hangolásban készítették (discant, alt, tenor, basszus, basson de chalumeau).

A chalumeau zenekari használatában mindenekelőtt a jól árnyalható hangja, az emberi hanggal való rokonsága volt a legmeghatározóbb. A dúsan hangszerelt oratórikus művekben, és az operákban tűntek fel legtöbbször. A misékben, oratóriumokban a legbensőségesebb áriákban, az operákban a pasztorális jelenetekben kísérő hangszerként szerepeltek. Georg Philipp Telemann *Harmonischer Gottes-Dienst* című művének előszavában azt javasolta, hogy akár hiányzó énekszólam helyettesítésére is alkalmazható a chalumeau.⁷

A kor szerzői közül Fux, Ariosi, Caldara, Bononcini, Telemann, Graupner, Hasse, Keiser, Zelenka több művében írtak chalumeau szólamokat. Georg Friedrich Händel a *Ricardo Primo* (1727), Antonio Vivaldi a *Juditha triumphans*⁸ (1716) című darabjában csupán egyszer használta.

Judit áriájában a hegedűk és brácsák szólamát a chalumeau egészíti ki. Az énekszólam dúsan kolorált, vele együtt halad szext párhuzamban a chalumeau meglehetősen virtuóz tizenhatod mozgásokkal.

Antonio Vivaldi: Juditha triumphans

Chalumeau *tr*

Juditha

tur-tur ge - mo, ge - mo

6 Christian Leitherer: A chalumeau és a korai kétbillentyűs klarinét 46. old.

7 Christian Leitherer: A chalumeau és a korai kétbillentyűs klarinét 47. old.

8 A mű teljes címe: Juditha triumphans devicta Holofernis barbarie = A diadalmas Judit, aki legyőzte a kegyetlen Holofernest.

A korai klarinétot Majer *Museum Musicum*ában a trombiták mellett helyezte el. Walther 1732-ben azt írja a klarinét hangjáról, hogy a távolból egy trombita csaknem ugyanígy cseng.

A klarinét – hasonlóan a chalumeau-hoz – szimplanáddal működött, két billentyűt építettek rá, a hangszer test alsó részén kiszélesedő tölcserő alakították ki. A hangszer így optikusan is hasonlított a trombitához. Majer 1732-ben majd Eisel 1738-ban a klarinét hangterjedelmét $f-c^3$ között adta meg.⁹

Majer utalása, Johann Gottfried Walther jellemzése a korai klarinét zenekari használatát egyértelműen jelzi. A trombita és a klarinét hangzási rokonsága mellett fontos volt, hogy a hangok intonálása (megszólalás, hangmagasság) és a virtuóz játékmód sokkal biztonságosabban elérhető volt a klarinétokon.

Az ebben a korban született művek partitúráiban gyakran találkozunk a clarino szólam megjelölésével. A clarino tulajdonképpen a trombitán egy regisztert jelent a hangszer hangkészletében. A mély, közép, discant fekvés mellett két clarino regisztert alkalmaztak. Az alsó clarino regiszter g^1-g^2 -ig, a felső clarino regiszter c^2-c^3 -ig terjedt. A szelep nélküli natúr trombitán csak a természetes felhangok álltak rendelkezésre. A clarino regiszter már olyan magas volt, hogy a természetes felhangok szekund távolságban követték egymást. A klarinétok a két billentyű, de főként a sok hanglyuk miatt a szekundlépéseket könnyedén megoldották, míg a trombiták állandóan bizonytalankodtak. A klarinétokat ebben az időben C és magas D hangolásban készítették, ezzel is alkalmazkodva a szokásos C és D hangolású trombitákhoz.

Mivel a klarinétok a zenekarokban a trombitaszólamokat játszották leginkább, nem alakult ki jelentős, és a klarinétra igazán jellemző szóló irodalma. Valentin Rathgeber klarinétversenyében, vagy Antonio Vivaldi két kettősversenyében alig lehet különbséget tenni egy natúr trombitára vagy klarinétra írt mű között.

A zenekari klarinét szólamokat úgy írták, hogy ha nem állt rendelkezésre klarinét, akkor a szólamot trombitán is el lehetett játszani. Ez azt jelentette, hogy a c^2 alatt a natúr hangokból csak az alap, terc és kvint hangok szerepeltek, a c^2 felett már követhették a hangok egymást akár szekundlépésekkel is. Nagyon hasonló ehhez a gyakorlathoz Mozart jóval később írt *Requiem*-je (KV. 626) és *A varázsfuvola* (KV. 620), melyekben a basszetskürt szólamokat úgy írta, hogy a basszetskürtök híján klarinétokon transzponálva is el lehetett játszani azokat. Ugyanígy írt Dvořák a *Cseh-szvit*-ben (Op.39.), ahol az angolkürtöt hangszerhiány esetén basszetskürt helyettesítheti.

A klarinét az alsó regiszterben csak kivételesen játszott. E kivételek egyike azonban a klarinét későbbi szerepeinek egyikét már megelőzi. Jean Adam Joseph Faber 1720-ban írt *Misé*-jében két fuvola mellett két klarinétot is szerepeltet. A klarinét először dallamvivő szerepet kap, majd az alsó

regiszterben arpeggio-kkal kíséri a fuvolát. Ez a komponálási technika a klasszikusoknál és romantikusoknál később nagyon kedvelté vált.

François Alexandre Pierre de Garsault 1761-ben az enciklopédiájában a klarinét hangját fényesnek és teltnak írja le, mely jól keverhető az összjátékban a vadászkürtökkel. Egyedül ritkán játszik, mivel a hangja kemény, nehezen lágyítható.¹⁰

A kürttel történő összjáték napjainkig végig követhető a zenekari irodalomban. Händel nyitányt írt két klarinétra és kürtre (*HWV. 424.*). Beethoven *8. szimfóniájában* (*Op.93.*) három kürttel együtt szólózik az első klarinét, Frank d-moll szimfóniájában szép szólót írt az első klarinétra és kürtre, Bartók a 20. században a fiatalkori *Hegedűversenyében* (*Sz.36, BB 48a*) először kísérő szerepben használja a két klarinétot és a két kürtöt, majd a második tételben szólisztikus feladatot bíz rájuk.¹¹

A chalumeau-n és a korai klarinéton a kezdetekben hivatásos zenészek játszottak. A gyakorlat szerint a fuvolán, oboán vagy fagotton játszóknak váltottak a szimplánadás hangszerekre.¹² A játékosok – az új hangszer miatt – nyilvánvalóan a szájtartásukat nem alakították át, hanem ugyanúgy, ahogy az oboán és a fagotton a fúvókát és a nádat a két ajkuk közzé fogták úgy, hogy a nád a felső ajkat érintette. Ezt nevezzük felső fúvási módnak. Ez a szájtartás nem lehetett biztos, hiszen mind a felső, mind az alsó ajak járta a maga útját, nem támaszkodott a fúvóka egy biztos ponton. Alátámasztják ezt a fennmaradt korabeli hangszerek fúvókái is. A fúvókákat fából készítették, és ha valóban a fogakra támaszkodott volna, azon olyan nyomot hagyott volna, melyet ma is láthatnánk.

Mivel a zenészek úgy fogták az ajkaik közé a fúvókát, hogy a nád a felső ajkat érintette, a nyelv nem tudott a náddal érintkezni, csupán a fúvóka merev falát érte el. Az egzakt, nyelvvel történő hangindítás kizárt volt, a hangindítást torokból, vagy a mellkasból tudták megoldani. A felső fújás nehezítette a zenekari játékban a pontos megszólalást, ezáltal az összjátékot, valamint a virtuóz staccato menetek játékát. Ugyanakkor az énektechnikai elvek használatát nagyban segítette, melyeken a fafúvósok fújási technikája akkoriban nyugodott. A viták a felső és az alsó fújásról később kezdődtek, amikor a klarinétól egyre többet vártak el, és amikor megkezdődött a specializálódás a fafúvós hangszerek játékában.

A hivatásos zenekari fúvósok az új hangszer használatát minden bizonnyal a gyártókkal történt konzultációk során, és a saját fő hangszerükön szerzett tapasztalatok alapján sajátították el. Az első iskolák tartalmukban csak szerény mértékben segítették őket. Majer *Museum Musicumjában* még csak egy fogástáblázatot közöl a kétbillentyűs klarinétra. Johann Philip Eisel a *Musicus Auto-didactus c.* művében már az amatőröknek is adott útmutatást a klarinét használatához. A legkorábbi

10 Gunther Jopping: Zur Entwicklung der europäischen Klarinette 18. old

11 Weber f-moll klarinétversenyének második tételében a három kürt a szólóklarinétal egészül ki kürtkvartetté.

12 A 20. században az amerikai musicalekben és az operákban ugyanezt a gyakorlatot folytatták.

zenekari klarinétosok német földön Vach és Engehard Engel, Franciaországban J. Schieffer és F. Raiffen, akik 1749-ben Rameau *Zoroastre*-ában működtek közre.

Az 1750-1800 közötti időszak a zenetörténet nagy átalakulásai közül való. Átalakulnak a zenei formák és a műfaji stílusok. Az új esztétikai nézetek megváltoztatták a komponálási technikákat, új utat nyitottak a hangszerépítésben.

Mannheimban 1740 táján a népszerűség, népiesség, ugyanakkor érzelmgazdagság és hatásosság jegyében viharosan sikeres, a német barokk tradíciókat összeroppantó műveket írtak.¹³ A barokk tradíciókat összeroppantó változásnak két fontos eleme volt. A barokk zenekari hangzást ritmikai és harmóniai szempontból összetartó számozott basszus (basso continuo) játékmód fokozatosan megszűnt. Helyébe léptek a fúvósok, pótolva a harmóniákról gondoskodó continuo kimaradását. A fúvósokra hosszan tartott hangokat és akkordokat lehetett bízni, mialatt a vonósok mozgalmasabb zenei anyagokat játszottak. A hosszan tartott akkordok és hangok játékanak képessége mellett a fúvósok a dinamika árnyalatainak számtalan módozatát is meg tudták szólaltatni. Az orgona és csembaló hangerejének egyenletességén és regisztereinek szakaszos váltakozásán alapuló barokk zene teraszdinamikájával szemben az egyes dinamikai fokozatok közti átmeneteket a fúvósok könnyedén megvalósították. Az akkordikus játékmódon kívül a fejlett fafúvósokra már dallamvivő szerepet is lehetett osztani.

Joseph Haydn: Szimfónia no. 104 "Londoni"

The image shows a page of a musical score for Joseph Haydn's Symphony No. 104, measures 215 to 224. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Flute (Fl.), Oboe 1-2 (Ob. 1-2), Clarinet 1-2 in A (Cl. 1-2. in A), Bassoon (Fg.), Horn 1-2 in D (H. 1-2. in D), Horn 3-4 in D (H. 3-4. in D), Timpani (Timp.), Violin I (VI. I.), Violin II (VI. II.), Viola (Vie.), and Cello (Cb.). The key signature is D major (two sharps) and the time signature is common time (C). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'a 2' and 'fz'. The page number '215' is visible in the top left corner of the score area.

Megfigyelhető a fúvósok hosszú akkordjai fölött a vonósok gyors nyolcad mozgása. Az előadói gyakorlat szerint az akkordok megszólaltatása mindig erősen kezdődik, majd vissza kell vonulni, hogy érvényesülhessenek a mozgó szólamok.

A második összeroppantó elemet egy új forma születése – a szonátaforma születése jelentette. A barokk zenére jellemző, hogy az egyes tételek alaptónusa végig hasonló. A szonátaforma a különböző témák (főtéma, melléktema, zárótema), a kidolgozási rész, és a visszatérésben újra megjelenő témák révén lehetőséget nyújt a hangszerelésben a különböző hangulatok, karakterek ábrázolására, egyéni vagy kombinált hangszínekkel.

A zenei fejlődés a hangszerek építésében és fejlesztésében új irányokat, szempontokat jelölt ki. Frans Brüggen megfogalmazásában: *„aminek egy hangszernek, egy fúvós hangszernek lennie kellett akkor, az pontosan az volt, aminek egy kis európai kocsinak lennie kell ma: ügyesnek, üzembiztosnak, erőteljesnek, kiegyenlítettnek, ezáltal alkalmasnak a szimfonikus zenekar számára, arra, hogy tagja legyen egy óriási apparátusnak, olyan tag, amely nem szabad, hogy gondot okozzon az egésznek, simulékonynak kell lennie.”*¹⁴

A klarinét fejlesztése pontosan ezen az úton indult el a 18. század második felétől. A chalumeau-ról már alig beszélhetünk, hiszen az „óriási apparátusban” elveszett a hangja. A klarinét fejlesztése teljesen új irányba fordult, mely a Brüggen által említett simulékonytságot, az éneklő, érzelmekben gazdag hangot célozta meg. Mivel a trombita teljesen feladta korábbi clarino játékát, dallamvivő szerepét és ettől kezdve csak hangsúlyt és erőt adott az együttes hangzásának, a klarinét játékában új dimenziók nyíltak. Az éles hangú magas D- és C-klarinét helyett mélyebb klarinétokban találták meg a kor ízlésének megfelelő hangzást a zenekar számára. Az új hangolású hangszerek hangja telt, fényesen csengő volt. A legmegfelelőbb hangzást már akkor is az A és B hangolású klarinétok nyújtották.

A billentyűk száma ebben az időben már elérte az ötöt, jellemzően a századfordulóig az ötbillentyűs klarinétokat használták. Ha volt esetleg több billentyű, azok csak trillázásra voltak alkalmasak, melyek egyébként a hangszer intonációját, hangzását nem javították. Ilyen kevés billentyű még egyáltalán nem volt elegendő a biztonságos, virtuóz játékhoz. Ezért a klarinétokat többféle hangolásban is gyártották. Valentin Roeser 1764-ben arról ír, hogy a különböző hangnemekhez igazodva hét különböző hangolású klarinétot használnak a zenekarokban (G, A, B, C, D, Esz, F). Néhány évvel később Louis Joseph Francoeur – az egyike az első hangszerelést tanító tanárnak – a H hangolású klarinétot illesztette ebbe a sorba.

A zenekarban játszó klarinétosok hangszer választását elsősorban az adott művek hangneméből fakadó technikai nehézségek irányították. A különböző méretű klarinétok fúvókáihoz, menzúrájához

való alkalmazkodás nagy rugalmasságot követelt a muzsikusoktól. Az előadók között mai tudásunk szerint Michael Yost volt az első zenekari klarinétos, aki nem váltogatta a hangszereket, hanem mindent C-klarinéton játszott. Csak később váltott a puhább hangú B-klarinétra.¹⁵ Mivel egyfajta hangolású hangszerrel fúj, kénytelen volt transzponálni azokban a művekben, amelyekben a tonalitás nem egyezett hangszere hangolásával.

A mannheimi zenekarral kapcsolatban elterjedt az a nézet, hogy a szimfonikus zenekarba ők vezették be a klarinétokat. Ez így teljesen nem igaz, hiszen az előzőekből kiderült, hogy már a barokk kor zenekaraiban is szerepeltek. Az a tény viszont a mannheimiak mellett szól, hogy a klarinétot már nem trombita szerepben akarták többé használni, hanem lírikus, éneklő hangszerként, gyakran az oboa alternatívájaként. A magas D-klarinétot teljesen száműzték, az alsó fekvést már nem csak natúr hangok játéka alkalmazzák. A klarinétokat párban használták, mint éneklő hangszereket. A virtuóz részek háttérbe szorultak, az alsó fekvés hangjait egyre szívesebben használták önálló kíséretként akkordfelbontásokkal.

A Karl Theodor pfalzi választófejedelem támogatásával alakult mannheimi zenekarban a klarinét 1759-től vált önálló hangszerré. A zenekar első klarinétosai Michael Quallenberg és Johannes Hampel voltak.¹⁶ A mannheimi zenekar számára komponálta Johann Christian Bach a *Temistocle* (1772) és a *Lucio Silla* (1776) című operákat. A műveket különlegessé teszi, hogy mindkét operába három klarinét d'amour szólamot írt mély D hangolásban. Ez a hangolás csupán egy nagy terccel magasabb a ma használatos basszusklarinétnál. A klarinét d'amourok váltanak a darabokban többször is normál hangolású (B-) klarinétra. A két felső szólamot violinkulcsban, az alsó basszuskulcsban írta. Ez az írásmód megfelelt az akkori kürtöknél és basszetkürtöknél használt módnak. A „szerelmi klarinét” a két operán kívül a források szerint nem lett állandó tagja a zenekaroknak, inkább a zenekedvelők körében terjedt el, a házi muzsikálások egyik kedvelt hangszereként.

A klarinét különösen kedvelt volt a nemesi udvaroknál, széles körben elterjedt a különböző egyházmegyék zenekaraiban. 1766-ban a porosz herceg (a későbbi II. Frigyes) zenekaraiban két klarinétos állás volt. Sonderhausen hercegnek egy sor értékes saját hangszere volt, De Beffrei márki számára J. J. Rousseau írt műveket.

Magyarországon is ismert volt ebben a korban a klarinét. A pécsi egyházmegye zenekarában a 1798-ban készített kottatári leltár szerint számtalan műben használtak klarinétokat. A fiatalon elhunyt Kurtz Gáspár hagyatékáról készített leltár is erről árulkodik. A leltár szerint cselló (bassetl), hegedű (fides), kürt (cornet), klarinét (clarinet), fuvola (flauttravers cum mutationibus), cembalo

15 Gunther Jopping: Zur Entwicklung der europäischen Klarinette 22. old.

16 Balassa György: A klarinét módszertana 11. old.

(clavier cum mutationibus et mensula), üstdob kulccsal (tympana area cum clavi), valamint kották maradtak az utókorra.¹⁷

A 150 évig tartó török uralom ellenére a klarinétok széles körben elterjedtek, az előadói gyakorlat azonban – valószínűleg anyagi okok miatt – ugyanolyan volt, mint a 18. század első felében. Míg Európában elkezdődött a specializálódás, addig Magyarországon a fúvósok továbbra is többféle hangszeren voltak kénytelenek játszani. A korabeli tudósítások arról tanúskodnak, hogy a vakon született Weidinger Imre „*egy zenei akadémián az Hallgatókat szépen mulatta*” a klarinétjával.¹⁸ Wiedinger Imre a kor egyik legismertebb fagottművésze volt, emlékére Pécssett szobrot állítottak, és nemzetközi fagottversenyeket rendeznek.

A 18. század második felétől számtalan neves klarinétos koncertezett Európa szerte. A híressé vált művészeket elsősorban szólistaként, valamelyik zeneszerző partnere-, vagy éppen barátjaként, esetleg mint zeneszerzőt is ismerjük. A legtöbb híresség azonban zenekarban is klarinétozott.

- Amand Vanderhagen (1753-1822) 1783-tól Párizsban katonazenész és karmester volt. A 1806-07-es porosz háborúban is részt vett, becsületrendet kapott. Ezt követően a Theatre Francais klarinétosa volt haláláig.
- Joseph Beer (1770-1819) Kraft Ernst von Oettinger Wallenstein herceg zenekarában kezdte, majd Bécsben Johann Joseph Lichtenstein udvari zenekarában folytatta zenekari tevékenységét.
- Anton Stadler (1753-1812) a bécsi Hofkapelle klarinétosa volt. Vendégként más zenekarokban is játszott. A legismertebb vendégszereplései közé tartozik Mozart Titusz kegyelme c. operájának prágai, és Beethoven Prometheus balettzenéjének bemutatóján felcsendülő basszetcürt játéka.
- Frederic Blasius (1758-1829) elsősorban hegedűs és klarinétos volt, de fuvolán és fagoton is játszott. Zeneszerzői, tanári és karmesteri munkája mellett a Comedie Italienne zenekarának volt tagja klarinétosként.
- Franz Tausch zenekari munkáját Mannheimban kezdte. Még gyerekként apjával, Jakob Tausch-sal alkották a klarinétszólamot. 1778-tól a müncheni udvari zenekar tagja volt. Tausch volt az egyetlen klarinétos a maga korában, aki Joseph Haydn *Teremtés* című oratóriumának (1798) első tételében (Káosz) lévő futamot kifogástalanul el tudta játszani. Ő volt az első klarinétos, aki a c⁴-et meg tudta szólaltatni. Ezzel jóval megelőzte a korát, hiszen a c⁴ majd csak jóval később jelenik meg a klarinét szóló irodalmában.¹⁹

17 Bárdos Kornél: Pécs zenéje a 18. században 43. old.

18 Bárdos Kornél: Pécs zenéje a 18. században 107. old.

19 Spohr: c-moll klarinétverseny 1. tétel

Ugyanebben az időszakban a klarinét a katonazenekarok és fúvószenekarok legfontosabb hangszer lett, teljesen kiszorította az oboákat. A klarinétokat csoportosan használták (mint a vonósokat a szimfonikus zenekarban), gyakran első, második, harmadik szólamként. A fúvószenekarokban a legkedveltebb klarinétok a magas D, Esz és Asz hangolásúak voltak, melyek hangja fényes és átütő volt.

A csoportos hangszerhasználat sok klarinétost igényelt. Az oktatás azonnal reagált a megnövekedett igényekre. Az 1795-ben alapított Párizsi Conservatoire-ban 12 klarinéttanárnak 104 növendéke volt. A végzett klarinétosok többségét a katona- és fúvószenekarok alkalmazták. A legjobbak a koncert- és színházi zenekarokban helyezkedtek el. Valójában a legtöbben szólista karrierre vágytak, és várták a viszonylagos megélhetést jelentő zenekari munkából a kiugrás lehetőségét.

A hivatásos és amatőr zenészek körében egyre népszerűbb klarinét új tanulási és oktatási eszközök születését generálta. Az általánosan használt ötbillentyűs klarinét lehetőségei a korábbi kétbillentyűssel szemben több lehetőséget rejtett magában. Új fogásokat, új hangot lehetett és kellett tanulni.

Angliában 1780-ban jelent meg ismeretlen szerző iskolája, *The clarinet Instructor*. Tanácsokat ad a klarinét játékához, rövid zeneelméleti képzést nyújt, fogástáblázatban mutatja be az ötbillentyűs klarinét technikai lehetőségeit, válogatást tartalmaz népszerű áriákból, indulókból. A válogatásokban találkoznak a tanulók a kor zenei ízlésével.

Amand Vanderhagen 1785-ben lényeges iskolát írt a hivatásos zenekari klarinétosok számára, akik már az ötbillentyűs klarinétot tanultak. Az iskola két különböző fogástáblázatot tartalmaz. Az egyik az alaphangsor fogástáblázata e-től a a³-ig, a másik a módosított hangok fogásait ismerteti. Az iskola egyéb fejezeteiben foglalkozik a testtartással, a hangszertartással, a szép hang képzésével és a nád készítésével. A szép hang képzéséhez a lassú skálázást ajánlja, adagio és andante tempóban.

A 18. század közepétől kijelölt irányt a klarinét zenekari alkalmazásában a mannheimiek vitathatatlan érdemei mellett a három nagy bécsi klasszikus szerző, Haydn, Mozart és Beethoven teljesítette ki. Meghatározva a későbbi időkre is a klarinét zenekarban betöltött szerepét.

Joseph Haydn első karmesteri állása Lukavecben volt, Morzin gróf magánzenekaránál 1759-1761-ig. Bár a zenekarnak voltak klarinétjai, mégsem használták őket. Az itt keletkezett műveiben a fúvóshangszerek közül csak az oboát és a kürtöt használta. Az Eszterházy hercegnél töltött évei alatt a zenekarnak nem voltak állandó klarinétosai. Haydn jól ismerte a mannheimi és a kortárs olasz zeneszerzők műveit, klarinétot először a *Nr. 99. szimfóniájában* írt, majd a 100-as és a 103-ban. Mindhárom szimfóniában a klarinétosok jórészt akkordikus feladatokat kapnak, néha kisebb figurá-

ciókat is megenged. A visszafogottság oka az lehetett, hogy a rendelkezésre álló klarinétosok felkészültsége szerény volt. Azért lehet ez helytálló, mert pl. a *Nr. 103. szimfónia* keletkezésének idején (1795) Mozart már négy éve halott volt. Haydn – aki kapcsolatban állt Mozarttal – hallhatta azokat a műveket, melyekben Mozart nagyon hangsúlyosan használta a klarinétokat, és tisztában volt a hangszer lehetőségeivel. A klarinét igazi arcát az utolsó két nagy oratórikus művében, az *Évszakokban* (1791) és a *Teremtés*-ben (1798) mutatja meg. A már említett Káosz tétel virtuóz futamán kívül az áriákban bensőséges cantilena-kat bíz a klarinétra.

Kétségtelenül Wolfgang Amadeus Mozart volt az, aki a klarinétot a szimfonikus zenekarban igazi szólista rangra emelte. Először a milánói *Divertimento*-ban használta a zenekarban (1771 *Esz-dúr KV.113*).

A salzburgi hercegérsek zenekarában töltött évek során keletkezett jelentős műveiben nem szerepelnek klarinétok, mert a zenekarnak nem voltak hangszerei. Amikor 1778-ban a mannheimi zenekar klarinétosait hallgatta, sóvárogva írta apjának: bárcsak nekünk is lennének klarinétjaink.²⁰

Az operái közül először az *Idomeneo*-ban (1781) találkozhatunk a klarinétokkal. Az operában csak az érzelmekben gazdag tételekben alkalmazta őket. Eredetileg H hangolású klarinétot is írt a műben, de a mai kiadásban már A-klarinétos transzpozíciójával találkozhatunk csak. Az *Idomeneo*-t követő operákban mindig használt klarinétot, több esetben basszetskürtöket is. A *Szöktetés a szerájból* (1782), *A varázsfuvola* (1791) basszetskürt szólamai a hangszer szomorú, fátyolos hangszínét, éneklő jellegét emelik ki. A *Titusz kegyelmében* (1791) a basszetskürt virtuóz lehetőségeit is megmutatja. Vitelia rondójában és Sextus áriájában a basszetskürt concertáló feladatot kapott. Az opera prágai bemutatóján (1791) a basszetskürt szólót barátja, Anton Stadler játszotta. A bemutató után Mozart nagy lelkesedéssel írta apjának: „Stadler – ó csehországi csoda – a földszintről, sőt a zenekarból is brávókat kapott, de neki is láttam alaposan.”²¹

A basszetskürtökkel találkozhatunk a *Szabadkőműves gyászzenében* (1785. KV.477), melyben egy klarinét mellett három basszetskürt szerepel. Utolsó művében, a d-moll *Requiem*-ben (1791. KV.626) két basszetskürt szólamot írt, úgy, ha nem állnak rendelkezésre hangszerek, klarinétokkal is előadható legyen.²²

A szimfóniákban alig írt klarinétot. Első megjelenése a mannheimi hatások alatt a *Párizsi szimfóniában történt* (1778. A-dúr KV.297). Ezt követően a *D-dúr Haffner szimfóniában* (1782. KV.385) majd az *Esz-dúr szimfóniában* (1788. KV.543) kap kiemelkedő szerepet a klarinét. Utóbbi érdekessége, hogy hiányzik az oboa a partitúrából.

20 Balassa György: A klarinét módszertana 13. old. A levelet Münchenből írta 1778. dec. 3-án.

21 Mozart Bécsi levelei 355. old.

22 Lásd 7. old.

A *g-moll szimfónia* (1788. KV.550) eredeti hangszereléséből hiányzik a klarinét, csak fuvolákat, oboákat és fagottot írt a fafúvósok közül.²³ Mozart később áthangszerelte a szimfóniát. A fúvós anyagot klarinétokkal egészítette ki, az oboa szólamokat módosította.²⁴

A *Figaro házassága* (1786. KV.492) megszületése előtt készült zongoraversenyekből hiányoznak a klarinétok. Az opera keletkezése idején és később írott zongoraversenyek mindegyikében szerepelnek a klarinétok. A bécsi zongoraversenyeknek is nevezett művekben a klarinét egyaránt kap szólisztikus és kísérő feladatokat.

Különösen szép dallamokat írt a klarinétra az *A-dúr versenyműben* (1786. KV.488). A mű hangszínskálája lágú (hiányoznak a trombiták és az ütők), a témák tetszetősek. Mindvégig a hangszer éneklő jellege dominál.

Hasonló módon használta Mozart a *c-moll zongoraversenyben* (1786. KV.491) is a klarinétokat, melynek zenekarában a klarinétok mellett egyedülálló módon oboák is helyet kaptak.²⁵

Ludwig van Beethoven klarinéthoz való viszonyáról a Metodikai kabinet kiadványa szerint „különösebb feladatok nélkül hagyta a hangszert”.²⁶ Bartha Dénes, Beethoven hangszerekhez való viszonyát – melyek között nyilván a klarinét is ott van – így jellemzi: „Beethoven az őt jellemző expanzitással mintha állandóan ostromolná a rendelkezésére álló hangeszközök határait, dinamikában és terjedelemben (mélység-magasság) egyaránt.”²⁷

Az *1. szimfónia* (Op.21.) keletkezésének évében (1800) született az *Esz-dúr szeptett*, melyben – ha figyelembe vesszük a kor szólóirodalmát is – a klarinét versenyművekre jellemző feladatokat kapott. Ugyanebben az évben készült el a három klarinétra és fagottra írott *duó* (*C-dúr; F-dúr; B-dúr*), melyek tanulmányok voltak a klarinét és a fagott együttes használatához a zenekarban. Nyilvánvaló, hogy Beethoven nagyon tudatosan és alaposan készült a klarinét alkalmazására, és ezt már a szeptettben és a duókban is fiatalon bizonyította.

Az *1. szimfóniában* még szerény mértékben kap feladatot, az alaphangnemhez igazodva C-klarinétot ír elő. A *2. szimfóniától* (*D-dúr, Op.36*) kezdve a klarinét rendkívül fontos szólista Beethoven zenekarában. Mindenféle tempóban, karakterben hangszínlehetőségek sokaságát követeli meg, a legmegfelelőbb hangolású klarinétokat írja elő, egy-egy darabon belül akár több hangszer váltásával. A *9. szimfóniában* (*d-moll, Op.125*) az akkor szokásos hangolások közül az *1. tételben* B-, a *2.-ben* C-, a *3.-ban* B-, a *4.-ben* A, B, C-klarinétokat ír.

A kétvonalas oktávban a meleg, éneklő klarinét hang alkalmazása előrevetíti Schubert, Mendelssohn, Brahms műveiben a klarinét szerepét. A *2. szimfónia 2. tételében* a téma fúvósok

23 A trombiták és az ütők is hiányoznak.

24 Stanley Sadie: Grove monográfiák Mozart

25 Az említett zongoraverseny nem szerepel a Brockhaus-Riemann lexikonban.

26 Kraus Annamária (ford.): Klarinét Metodikai kabinet 29. old.

27 Bartha Dénes: Beethoven és kilenc szimfóniája 113. old.

általi megismétlésénél különösen lágyan szólalnak meg a klarinétok. Ugyanezt a hangzást hallhatjuk a 4. szimfónia (B-dúr; Op.60) 2. tételének 2. témájának elhangzásakor. A 6. szimfónia (F-dúr; Op.78 „Pastorale”) patakparti jelenetében bensőséges hangon énekel, a 7. szimfónia (A-dúr; Op.92) 2. tételének triójában (Maggiore) a klarinét a fagottal nagyívű lírai dallamokat játszik.

A 8. szimfónia (F-dúr; Op.93) 3. tételének triójában eddig zenekarban még nem használt magas hangot írt az első klarinét szólamába. A trió záróhangja írott g^3 pianissimo dinamikában. A magas hang megszólaltatása önmagában is nehéz. A trió intim kamarazenei hangzásában a lágy kürtök, és a sötét cselló hangszínéhez különösen nehéz illeszkedni. A trióban a két fuvolára írt menüettjét (1792-ből való) idézi fel Beethoven. A fuvolán a záróhang – írott f^3 – nagyon kényelmesen, elegánsan megszólaltatható.

Az öt zongoraversenyben, a hegedűversenyben (D-dúr; Op.61) is a klarinét éneklő hangját aknáztta ki. A hegedűverseny 3. tételében ettől eltér, amikor a két klarinétra kürt kvint menetet írt.

A Prometheus baletzenében (Op.43) igényes basszetkürt szólót komponált. Az ősbemutatón 1801-ben a szólót Anton Stadler játszotta. Később Beethoven klarinétos barátja, Joseph Bähr vette át ezt a szerepet.

A 19. század a polgárosodás időszaka volt Európában. Hatalmas változásokat hozott az ipari forradalom, a városok lakossága megsokszorozódott, megerősödött a polgári középosztály. Új életforma, új gondolkodásmód született. A nagy városokban jelentős zenei központok jöttek létre, ezer főt befogadó hangversenytermeket építettek, melyekben az udvari és egyházi kötöttségektől megszabadult művészek zenéltek.

Az időszak a virtuózok, az egyéniségek kora. Ezt az időszakot tekintjük mindmáig a virtuozitás fénykorának -még hozzá az akkori értelemben vett egész világ minden létező zenei műfajában.²⁸ 1850-ig gyakorlatilag minden hangszernek megszületik a maga virtuóza.²⁹

Nemcsak a szólisták tartoztak ebbe a körbe, sok Beethoven utáni zeneszerző számára a szimfonikus zenekar eszményi csatatér, ahol kipróbálhatják magukat.³⁰ Hogy is nézett ki ez a zenekar? A klasszikus kor által kialakított zenekar összeállításában a vonóskar mellett dupla fúvósok és timpani szerepelt. Az intim hangzású rokokó szalonok, a visszhangzó templomok mellett felépült óriás hangversenytermeket ez az apparátus nem tudta volna megfelelő hangzással megtölteni, ha nem változtatnák a zenekar arányain, és nem fejlődtek volna minden képzeletet felülmúlóan a hangszerek.

28 Pernye András: Előadóművészet és zenei köznyelv 259. old.

29 Pernye András: Előadóművészet és zenei köznyelv 259. old.

30 Menuhin-Curtis: Az ember zenéje 162. old.

Forradalmi változást hozott a rézfúvós hangszereknél a ventil-technika feltalálása. A kürtök, trombiták képesek lettek óriási dinamikai különbségek játszására, nem okoztak többé gondot a különböző hangnemek. A rézfúvósok karát kiegészítették a tubával. Az üstdob, a megszokott tonika és domináns megszólaltatására korlátozott szerepkörétől megszabadult. A hárfa – amely önmagában is egy zenekar – a kettős pedálrendszerrel teljes értékű tagja lett a szimfonikus zenekarnak.

A hegedű szólamokban a kisebb hangú Amati hegedűk helyett a nagyobb hangú Stradivarikat részesítették előnyben.

A hangszerek javuló egyéni képességeik mellett növelték a szólamok nagyságát a szimfonikus zenekarban. Wagner *Az istenek alkonya* (1874) című operában a következő zenekari összeállítást alkalmazta: 3 fuvola és piccolo, 3 oboa és angolkürt, 3 klarinét és basszusklarinét, 3 fagott és kontra-fagott, 8 kürt, 4 trombita, 4 harsona, tuba, 4 timpani, triangulum, réztányér, harangjáték, 6 hárfa, vonósok.³¹

A hatalmasra duzzadó zenekarok hangerejéhez, hangszínlehetőségeihez egyre bonyolultabb technikai elvárásaihoz a klarinéton is elengedhetetlen újításokat kellett végrehajtani.

Olyan klarinétot kellett létrehozni, amely a nagy dinamikai készletével akár a teljes zenekarral képes versenyre kelni, amely minden fekvésében biztonságosan tökéletes tisztasággal szól, és amely olyan mozgékonyssággal bír, hogy minden technikai feladatot meg lehet vele oldani.

A századforduló idején nagy dilemma előtt álltak a hangszerkészítők a klarinét mechanikájával kapcsolatban. A puszpángból, vagy más fákból (gyümölcs, rózsa) készített klarinétok könnyen vete-medtek, ezért a kezdetleges billentyűk a fa alakváltozása miatt nem takarták a hanglyukakat precízen. Állandó hangindítási, intonációs és hangminőség problémákkal küszködtek. A zenekari játékban ezek a hiányosságok nagy hátrányt okoztak. A hangszerkészítők egyik része csökkentette volna a billentyűk számát, amivel a takarási problémák is csökkentek volna. Ez mindenképpen visszalépés lett volna, még akkor is, ha a hanglyukakat a legpontosabb akusztikai paraméterek alapján képezték volna ki. A másik irányzat a billentyűk számának növelését képviselte, és végül ezen az úton haladt a klarinét mechanikájának fejlesztése.

A mechanikai hiányosságokon kívül több kritikai elemzés készült a hangszer intonációjával kapcsolatban. Lefevre a klarinét iskolájában néhány félhang tisztaságát bírálta. Csatlakozott hozzá 1803-ban Georg Heinrich Backofen. Jelentősebb Joseph Fröhlich iskolája, melyben az ötbillentyűs klarinét alaphangsorának intonációs problémáit hangról hangra taglalja.³²

- a mély e – egészen tiszta
- az alsó f – szokásosan magas, ha az ajkak kicsit feszesek

31 Darvas Gábor: *Évezredek hangszerei* 272. old.

32 Az iskola címe: Teljes elméleti és gyakorlati iskola a zenekarban használt fontosabb hangszerekhez

- a fisz – megkívánja az ajkak feszítését
- a g – az ujjrend szerint tiszta
- a gisz – kicsit mély és tompa
- a a – nem elég fényes
- a b – rendszerint túl magas
- a h – rendszerint túl mély
- az c¹ – korrekt
- az cisz¹ – a szokásos ujjrenddel túl magas
- az d¹ – jó
- az esz¹ – a legtöbb hangszeren túl magas
- az e¹ – közönséges és kicsit mély
- az f¹ – sok hangszernél túl magas
- az fisz¹-t – kicsit túl kell fújni
- az g¹ – jó
- az gisz¹ – a mutatott ujjrenddel tompa
- az a¹ – önmagában véve jó, ugyanúgy az b¹ is.

Összehasonlítva a mai modern klarinét intonációs problémáival, bizony kevés hasonlóság tapasztalható.³³

A mechanika, az intonáció, a hangminőség mélyreható változtatásaiban a rigai születésű Ivan Müllernek voltak a legnagyobb érdemei. Müller tizenhárom billentyűs klarinétot épített. Ez volt az első hangszer, amelyen a kromatikus skálát segédfogások nélkül el lehetett játszani, minden hangnemben biztonságosan használható volt.

A hangzás javítása érdekében a hanglyukak peremét egészen élesre maratta, a befedésükre labdaformájú, puha bőrbevonattal készült párnákat alkalmazott, melyek zajtalanul és precízen zártak. Döntő jelentőségű volt, hogy a hanglyukakat megnagyobbította és pozíciójukat a klarinét akusztikai szempontjai szerint határozta meg. A hangok kiegyenlítettebbek lettek, tisztábbakká váltak, a hang volumene megnőtt. Müller új szorítóbilincset is kifejlesztett, amellyel a nádat gyorsan és biztonságosan lehetett rögzíteni a fúvókára. Korábban bőrszíjat, vagy viaszos zsinórt használtak. A bilincs sokat segített a zenekari klarinétosoknak a gyors hangszerváltásnál. A nád biztonságos rögzítése miatt nem kellett félni, hogy elmozdul a nád, vagy elcsúszik a zsinór.

33 Jack Brymer: A Die Klarinette tanulmányában a klarinét teljes hangterjedelmét elemzi intonációs szempontok szerint.

Ivan Müller 1812-ben mutatta be Párizsban az új klarinétot a Conservatoire testületének, mely zeneszerzőkből (Catel, Cherubini, Gossec, Mehul), az igazgatóból (Bernard Sarrette) és a két klarinét professzorból (Xavier Lefevre és Charles Duvernoy) állt. A testület a döntésében elutasította az új hangszert, ragaszkodtak az addig használt különböző hangolású klarinétok különböző hangkaraktereihez. Indoklásuk szerint a C-klarinétnak életteli, briliáns hangja van, a B-klarinét a legjobb a patetikus, méltóságteljes hangzásra, az A-klarinét zsánere a pasztorális zenék számára a legmegfelelőbb.

Kisebb mértékű, de nagyon lényeges újítása volt Jean Jacques Baumann hangszerkészítőnek az egybe épített fúvóka és hordó szétválasztása. Tágabb teret nyitott a hangszer behangolására. Mind a fúvókával, mind a hordóval lehetett az adott hangszeren hangolási korrekciókat végrehajtani. A zenekari játékban a gyakori hangszerváltást megkönnyítette, és több egyéni variációs lehetőséget kínált (csak fúvókát vált, fúvókát hordóval együtt vált).

A Conservatoire bizottságának döntése ellenére a Müller klarinét nagyon gyorsan elterjedt Európa országaiban. Maga Lefevre az elutasítást követően 12 évvel áttért a tizenhárom billentyűs klarinét használatára. Ivan Müller klarinétját rövidesen Franciaországban lényegesen átalakították, létrehoztak egy olyan új rendszerű klarinétot, mely a hangzás és a mechanika tekintetében teljesen más irányt jelentett. Ettől az időtől két különböző úton haladt a klarinét fejlesztése, játékstílusa, oktatása, zenekari használata. A két irányzat napjainkig él, a megtestesítőjük a német rendszerű és a francia rendszerű klarinétok.³⁴

A német rendszerű klarinét prototípusának tekinthetjük Ivan Müller klarinétját. Cesar Jensen, Johann Georg Ottensteiner Carl Baermannal több újítást végeztek rajta, majd Oskar Oehler³⁵ fejlesztette tovább. Az Oehler rendszerű klarinét jelenti a modern német klarinét legközvetlenebb elődjét, melyen napjainkig több módosítást hajtottak végre, de a hangszer alapvető karakterisztikája megmaradt. A német rendszerű klarinét legfőbb tulajdonságai: a telt, kifejező, színes hang, a mechanikai rendszere miatt kissé nehézkes.

A francia rendszerű klarinétot Hyacinthe Élenore Klose és August Buffet fejlesztette ki. Az oboán és a fuvolán jól bevált Boehm rendszert vitték át a Müller klarinétra, és így lényegében egy teljesen új mechanikájú klarinétot hoztak létre. A francia klarinétra jellemző a fényes, csillogó hang, és a korlátlan technikai lehetőségek.

A két különböző rendszer a mai napig meghatározza a különböző kultúrájú országok zenekariban a klarinétok hangzását.

34 Ugyanez a kettősség létezik az oboánál és a fagottnál.

35 A Berliini Filharmonikus Zenekar egyik alapítója volt.

A német nyelvterületeken az elmúlt másfél évszázadban megalakult nagy zenekarokban kizárólag német rendszerű klarinétokat használnak a mai napig. A hagyomány oly erős, hogy már a próbajáték előtt kiszűrik a francia rendszerű klarinéttal jelentkezőket és elutasítják őket.

A francia rendszerű klarinét napjainkig szélesebb körben terjedt el. Nemcsak a szimfonikus- és fúvószenekarokban, hanem a különféle populáris zenét játszó együttesekben is.

A 19. század első évtizedeiben a zeneszerzők klasszikus elődjeikhez hasonlóan párban használták a klarinétot a szimfonikus zenekarban. Schubert, Mendelssohn, Schumann, Brahms szívesen használta a hangszer felső regiszterét. C. M. von Weber az első, aki a klarinét legmélyebb hangjait újszerűen alkalmazta. Felfedezte a hangokban rejlő drámai kifejezés lehetőségét. *A bűvös vadász* (1821) című operájában a farkasverem dermesztő, félelmetes légkörét a klarinét mély hangjaival jelenített meg.³⁶

Carl Maria von Weber: A bűvös vadász

Kétségtelenül a B-klarinét használata volt az általános, ez volt a klarinétosok kedvenc hangszere. Sokak számára bizonyára nem számított, hogy mit írt a szerző. Inkább mindent transzponáltak a jól megszokott hangszerükkel, nem vállalták a váltással járó kockázatokat.

1830-tól újra hallható az Esz-klarinét a zenekarban. Az Esz-klarinét a mannheimiak óta csak a katona- és fúvószenekarokban volt használatos. Berlioz a *Fantasztikus szimfónia* (1830) Boszorkányszombat tételében az Esz-klarinét hangszínét tudatosan használta a kifejezés karakterizálására.

36 Az Esz-dúr Concertino 4. variációjában ugyanezzel az eszközzel élt.

A klarinétcsalád másik tagja, a basszusklarinét is ebben az időszakban kezdett a figyelem középpontjába kerülni. A hangszer folyamatos fejlesztése révén elszakadhatott attól a kizárólagos szereptől, hogy csak a basszus szólámat erősítse. A szerzők egyre komolyabb feladatokat adtak neki, melyek esetenként túllépik a pár ütemes szólókat és kadenciává nőttek ki magukat. Giacomo Meyerbeer *Hugenották* (1836) című operájában a basszusklarinét szólam a hangszeren addig elképzelhetetlenül magas hangokat kellett megszólaltatni.

Felfigyelt a hangszerre Liszt Ferenc is, a *Tasso* (első változat 1849) című szimfonikus költeményében nagyívű szólót írt. Verdi és Wagner az operáiban használta.

A 19. század második felétől a klarinét szerepe tovább nőtt a zenekarokban. Egyre gyakrabban használtak nagy összeállítású klarinétszólámat a zeneszerzők. A hangerő tekintetében a leghalkabb hangzástól – a nagy tömeg miatt – a legáthatóbb *ff*-ig gazdálkodhattak. A sokféle hangolású klarinétok rengeteg hangszín árnyalat megfogalmazására adtak lehetőséget. A már említett Esz-klarinét és basszusklarinét mellett Mozart után újra bekerült a basszetskürt a zenekarba. A magas D-klarinét a késő barokk kor után újra zenekari hangszer lett, az Esz-klarinéhoz hasonlóan karakterizáló szerepben.

Sajátos hangzásvilágot képvisel a két magas hangolású klarinét Joseph Lenner és Johann Strauss zenéjében. A bécsi charme képviselői az eredeti partitúrákban az első klarinét szólámat a hangnemnek megfelelően Esz vagy D hangolásban írták, és mindig dallamvivő szerepben. A b-s hangnemeknél Esz-klarinétot, a #-es hangnemeknél a D-klarinétot írták elő.

Gustave Poncelet, a Brüsszeli Konzervatórium professzora az évszázad végén a klarinétcsalád különböző hangszereiből klarinét zenekart hozott létre. A zenekarban két Esz-klarinét játszott, az első, második és harmadik szólam öt-öt normál hangolású klarinétból állt. A mély szólámatokat négy basszetskürt, hat basszusklarinét és egy kontrabasszus klarinét játszotta. A klarinét zenekar Poncelet vezetésével Mozart és Wagner műveinek átíratáit adta elő hangversenyein.³⁷ Richard Strauss az együttes egyik koncertjének a meghallgatása után döntötte el, hogy újra szerepelteti a basszetskürtöket a zenekarban.

Richard Strauss zenekari összeállításában gyakran szerepel nagy létszámú klarinét szólam. A *Salome* (1905) című operában önálló Esz-klarinét szólámat, két A-klarinét, két B-klarinét szólámat és basszusklarinétot írt. Az *Elektrában* (1909) az előzőekhez még két basszetskürt is csatlakozik. Ez azt jelenti, hogy nyolc klarinétosra van szükség a darab megszólaltatásához. A *rózsalovagban* (1911) megelégedett négy klarinétossal, viszont a szerepek differenciáltabbak: az első klarinét

37 Robert Stark ugyanebben az időben szintén alakított klarinét zenekart. A 20. század utolsó évtizedeiben Walter Boeykens Antwerpenben hozott létre klarinét zenekart. Együttesükben alt és kontraalt klarinét is szerepelt.

játszik Esz, D és B-klarinéton, a második és harmadik A, B és C-klarinéton, a negyedik basszetskürtön és basszusklarinéton.

Gustav Mahler is nagy apparátust használt a legtöbb zenekari művében. Már az *1. szimfóniájában* („*Titán*”, *weimari verzió 1893*) használta az Esz- és basszusklarinétot. Az *Ezrek szimfóniájában* (*8. szimfónia, Esz-dúr*) hat önálló szólamot írt, melyekből két Esz, három normál hangolású és egy basszusklarinét szólam.

Az évszázad neves klarinétosai közül sokan komponáltak. Műveik nem közvetítenek olyan művészi értékeket, mint más nagy virtuózok – Liszt, Chopin – művei. Történeti szempontból viszont érdekesek, mert tükrözik a szerzők virtuóz játékának sajátosságait és a zenekari technika további fejlődésének a bázisát jelentették.

A virtuózok munkásságának köszönhetően a versenyművekből jól ismert formulát, a kadenciát a zeneszerzők szívesen beépítették a zenekari művekbe. A klarinét számára születtek népies ihletésű kadenciák. Liszt *2. magyar rapszódijában* virtuóz skálafutamokat írt a klarinétra, mellyel a virtuóz cigányzenészek rögtönzéseit imitálta.

Rimszkij-Korszakov a *Seherezádéban* (*Op.35*) a varázslatos keleti hangzásvilágot jeleníti meg a klarinétal a 2. tételben.

Az opera irodalomból ismert Ambroise Thomas *Mignon* (1866) című operájának nyitányából a kezdő kadencia.

Ambroise Thomas: Mignon

Nyitány

Andantino
I in B

rall.

ruhig

pp

Jacques Offenbach az *Orpheus az alvilágban* (1854), Erkel Ferenc a *Hunyadi László* (1844) című operájának nyitányába írt kadenciát a klarinétra.

Jacques Offenbach: Orfeusz az alvilágban

Nyitány

Erkel Ferenc: Hunyadi László

Nyitány

in B

A 19. század második felében a virtuózok kora lejárt. Eduard Hanslich, a csipős nyelvű bécsi kritikus 1866-ban Romeo Orsi³⁸ hangversenye után nem túl hízelgő kritikát írt: „Menj egy zenekarba! Az az a hely, ahol helyet tudunk adni a klarinétnak, oboának és fagottnak. Túl vagyunk azon a koron, amikor ezek a művészek seregestől utaztak, és unalmas szólócsöveiken koncerteket fújta.”

A híres virtuózok közül zenekari klarinétos volt:

- Bernhard Henrik Crussel (1775-1838) finn klarinétművész, aki Franz Tauschtól és Xavier Lefevre-től is tanult. A stockholmi udvari zenekar első klarinétosa volt.
- Ernesto Cavallini (1807-1874) hosszú évekig a Milánói Scala-ban második klarinétot fújt Carulli mellett, majd első klarinétos lett. Rossini és Verdi egyaránt csodálták játékát. Később Szentpéterváron élt, ahol Anton Rubinstein a „klarinét Paganinijének” nevezte.
- Heinrich Baermann (1784-1847) a bajor udvari zenekar klarinétosa volt. Giacomo Meyerbeer, a felesége és Baermann számára kantátát komponált, *Gli amori di Teolinda* címmel

szopránhangra, klarinétra és zenekarra. Jó barátja volt Webernek, akivel több éven át hangversenykörutakat tett Európában.³⁹

- Franz Tadeus Blatt (1793-1856) tanított a prágai konzervatóriumban és első klarinétosa volt a prágai városi operaháznak.
- Carl Baermann (1810-1885) apjával együtt játszott a müncheni udvari zenekarban, gyakran basszetskürtön is.
- Mühlfeld Richard (1856-1907) hegedülni tanult először, a klarinétozást csak később autodidakta módon sajátította el. 1879-ben első klarinétos volt a meiningeni udvari zenekarban. 1884 és 1896 között a Bayreuthi Fesztivál Zenekar tagja volt. Johannes Brahms a zenekar csalogányának nevezte és a primadonnájának becézte.

A 19. században a klarinét nagy léptékű változásait az oktatásban is hasonló mértékű változások követték. A tizenhárom billentyűs klarinét, a teljesen új Boehm rendszerű klarinét, a fejlett Oehler rendszerű klarinét magas színvonalú oktatási anyagok születését vonták maguk után.

Ebben az időszakban nagy, átfogó jellegű munkák készültek, melyek a hanggal, testtartással, ujjtechnikával, hangszertartással, nyelvtechnikával, előadói kérdésekkel, zenekari feladatokkal foglalkoznak. A tanulmányokat, iskolákat a legtöbb esetben a gyakorló klarinétosok írták.

Új zenefajta⁴⁰ született, az etűd, melyek a komplex iskolák mellett gyűjteményekben jelentek meg. Meghatározott technikai elemek, trilla, staccato, legato, zenekari részletek játéktechnikai feladatainak megoldására készítették őket.

Xavier Lefevre 1802-ben *Éthode de Clarinette* iskoláját a Conservatoire igazgatójának ajánlásával jelentette meg. 14 instruktív fejezetből, terjedelmes gyakorlati tanulmányokból áll. Az előjegyzéseket 2#-ig és 3b-ig használja. Az iskola már az alsó fújásmódot javasolja.

Németországban 1811-ben jelent meg Joseph Fröhlich elméleti és gyakorlati elemeket tartalmazó tanulmánya a zenekari hangszerekről. Az ötödik füzetben foglalkozik a klarinéttal és a basszetskürttel kezdőktől haladóig.

Gambaro 1824-ben írt klarinétiskolát. Milánóban Ricordi kiadásában jelent meg ugyanebben az évben. Ez az iskola a Müller által kifejlesztett tizenhárom billentyűs klarinétra íródott. A benne szereplő etűdöket 7#-7b-ig írta.

Maga Ivan Müller Németországban Hoffmeister kiadásában jelentette meg iskoláját a saját maga által fejlesztett hangszerhez Útmutatás az új klarinéthoz és alt klarinéthoz, megjegyzésekkel, jegyzetekkel a hangszerkészítőknek címmel.

39 Lebensbilder von Genowefa von Weber – lásd a Bibliográfiában

40 Pernye András: Előadóművészet és zenei köznyelv 262. old.

Frederic Baer 1836-ban Párizsban a Conservatoire-ral szerződve már a tizenhárom billentyűs klarinétra írt iskolát tanítványának, Hyacinthe Klose-nak ajánlva.

Klose 1842-ben megjelent *Méthode de Complete* című iskoláját már a Buffett-tel létrehozott modern Boehm rendszerű klarinétra írta. Az iskola ujjgyakorlatokat, hangképzési gyakorlatokat, etűdöket, duókat tartalmaz minden hangnemben, valamint kivonatokat zenekari szólamokból. A megközelítőleg 300 oldalas iskola alapműve nemcsak a francia, hanem a Föld legtöbb országában a klarinétoktatásnak a mai napig.

Németországban nagyot lendített Carl Baermann pedagógiai tevékenysége a klarinét oktatásában. A képzés középpontjában a hang állt. Carl Baermann hosszú ideig szenvedélyes zenekari klarinétos volt. A szép hang iránti igénye nyilvánvalóan egyfelől az apjától eredt, másfelől a zenekari játék sokszínűségéből, a hangzási lehetőségek kimeríthetetlen forrásából táplálkozott. Klarinétiskolája a kezdőktől a legmagasabban képzett virtuózig minden klarinétozni tanulónak szólt. Az 1864-1875 között megjelent mű három kötetből állt. Oskar Schubart berlini klarinétos 1917-18-ban revídiált kiadását jelentette meg Baermann iskolájának, és hozzátartozott három kötet zenekari tanulmányt.

Robert Stark hasonlóan nagy átfogó iskolát írt. A *Nagy elméleti és gyakorlati klarinétiskola* 1892-ben jelent meg német és angol nyelven. Az iskola kiemelten foglalkozik a különböző játéktechnikai elemekkel, a staccato-val, díszítésekkel, nagy ugrásokkal. Oskar Kroll összehasonlította Stark és Baermann iskoláját, és arra az eredményre jutott, hogy a két mű egymást kiegészítve a legjobb.

A 19-20. század fordulóján folytatódott a nagy létszámú zenekarok használata, meghökkentő, túlzásokba eső, sokkhatásokkal élő művek születtek. Különösen a német zeneszerzők járták ezt az utat. A német hegemoniát megtörő új irányzat indult ugyanebben az időben Franciaországban, az impresszionizmus. A zenekari hangzást a pasztell színek jellemzik. Szordinált vonósok és rézfúvósok, halk fafúvósok, puha hárfafutamok teremtik meg a zenekar visszafogott hangzását. A súlyos akkordok, a nagyzenekari tömbök helyett áttetsző, bársonyos hanghatások érvényesülnek.

A 20. század zenekari kultúrájában az ütőshangszerek számának növekedése jellemző, valamint a korábbi zenekari struktúra átrendeződése. Az átrendeződés egyes szólamok megerősítését vagy elhagyását jelenti. Sztravinszkij *Zsoltárszimfóniájában* (1930) például hiányoznak a hegedűk és a brácsák a vonósok közül. Hiányzik a klarinét az egyébként nagy létszámú fafúvóskarból (5 fuvola, 5 oboa, 4 fagott).⁴¹ A kamarazenekar és a szimfonikus zenekar határai elmosódtak. Richard Strauss

41 Ez azért is érdekes, mert Sztravinszkij szerette a klarinétot, már a Macskabölcsődalokban tanújelét adta ennek.

– korábbi nagy zenekart igénylő operái után – 1912-ben írt *Ariadne Naxosban* című operájában már csak 37 tagú zenekart használt.

A klarinét fejlesztésében két jelentős változás történt. Kifejlesztették azt az „öszvérklarinétot”, amely a német rendszerű és a Boehm rendszerű klarinétok legjobb tulajdonságait egyesítette. A német rendszerű klarinét furatát használták a hangszer testénél, melyre a Boehm klarinét mechanikáját építették rá, így a német rendszer hangi kvalitásait ötvözték a francia mechanika mozgékonyaságával. Az új klarinét általánosan nem terjedt el. Napjainkban Hollandiában, az Amszterdami Concertgebouw zenekarában viszont kizárólag ilyen klarinétokon játszanak.

Létrehozták a teljes Boehm rendszerű klarinétot. A hangszer középrészére olyan mechanikai megoldást találtak ki, mellyel a h-cisz¹, és a duodecimával magasabban levő fizsz²-gisz² trillákat tökéletesen el lehetett játszani.⁴² Továbbá meghosszabbították egy fél hanggal alsó irányba a klarinétot. Egy toldalék billentyűt, az alsó Esz-billentyűt szereltek a hangszerre. Ezzel a billentyűvel elérhetővé vált az A-klarinét legmélyebb hangja a B-klarinéton, sőt az A-klarinéton a hangzó C. A zenekarban megnyílt annak a lehetősége, hogy a klarinétosok akkor is transzponálhattak A klarinétba, ha a szólamban az A-klarinét legmélyebb hangja, az e szerepel. A teljes Boehm rendszerű klarinét elsősorban Amerikában terjedt el.

A zenekarokban Strauss, Mahler, Sztravinszkij, Bartók, Schönberg partitúráiban jó darabig legalább négy klarinét szerepel. Újdonság a klarinétcsalád legmélyebb tagjainak bevezetése a szimfonikus zenekarba. Richard Strauss a *József legenda* pantomimjában (1914) egészen különleges módon, a játszó klarinétos számára nehezen megoldható ütemeket írt a kontra basszusklarinétnak. A nehézség lényege az, hogy az önálló D-klarinét szólamba írta be a mindössze négy ütemes kontrabasszus klarinét szólamot. A többszörösen kisebb D-klarinétról átváltani a hideg, sok levegőt igénylő hatalmas klarinétra nagyon kockázatos. A levegő adagolásának mennyiségét, az ajkak feszességét a legszélsőségesebb módon kell átalakítani rövid idő alatt. A négy ütem után a szólam D-klarinéttal játszandó a mű végéig.

Kontrabasszus klarinétot írt Schönberg az *Öt zenekari darabban* (Op.16). A szólamot A hangolású kontrabasszus klarinétra írta. Mivel a hangszert csak B hangolásban készítik, a szólamot transzponálni kellett. A *Négy dalban* (Op.22) is használta a kontrabasszus klarinétot.

A nyomatékosabb hanghatások elérése érdekében időnként a klarinét szólam belső arányai megváltoznak, a különleges klarinétok jelentősebb szerepet kapnak. Bartók a *Két portré* (Op.5.) második tételében és *A kékszakállú herceg várában* (Op.11.) is két Esz-klarinétot írt. A 2. rapszódiaiban

42 Bizet Carmenjében a 2. felvonás előjátékában nagy segítséget jelent.

az Esz-klarinét mellé egy még magasabb hangszert, Asz-klarinétot is előírt. Sztravinszkij a *Tavaszi áldozatban* (1913) két basszusklarinétra rendkívül virtuóz szólamot bízott.

A klarinét megszokott hangja a 20. században már nem mindig elégítette ki a zeneszerzőket. Új hangzási lehetőséget kerestek a hangszeren. Ehhez mintául szolgáltak a többi fafúvós hangszeren már létező technikák (mindenekelőtt a fuvolán), valamint a kísérletező kedvű klarinétosok újításai.

Új játéktechnikai elem a pergő nyelv (frullato, flatterzunge). Találkozhatunk vele Bartók *A kék-szakállú herceg várában*, Dohnányi Ernőnél a *Szimfonikus percekben* (1933).

A dupla és triplanyelv használata lényegesen gyorsabb hangindításra ad lehetőséget. Bár nem írják elő a használatát, a művek tempói sugallják ezek szükségességét. Napjainkban egyes művek előadása során néhány karmester a hatás kedvéért egyre nagyobb tempót diktál. A tipikusan „klarinétos” zenekari műben, Kodály *Galántai táncok* (1933) című darabjában a legtöbb klarinétosnak szüksége lehet a dupla nyelv használatára.

Kodály Zoltán: Galántai táncok

I. in A



A jazzben gyakran használt effektus, a glissando beépült a szimfonikus zenélésbe. Köszönhető George Gershwinnek, Leonard Bernsteinnek, a musicalek szerzőinek. Első alkalommal Gershwin a *Kék rapszodiában* (1924) alkalmazta. A klarinét teljesen egyedül kezdi a művet, a g trilla után folyamatosan két oktávot és egy kvartot csúszik fel a c³-ig, a zenekar belépéséig.

George Gershwin: Kék rapszódia

Molto moderato

A klarinét természeténél fogva egyszólamú hangszernek tűnik. A 20. században Bruno Bartalozzi, Detelmo Corneti klarinétművésszel közösen bebizonyították, hogy vannak fogásnemek és fúvásmódok, amelyek több hang egyidejű megszólaltatására adnak lehetőséget, újszerű hangszínek érhetők el ily módon.⁴³ A Bruno Bartalozzi által kiadott mű multiphoniára és üveghangokra vonatkozó fogástáblázatot tartalmaz, mely a német rendszerű klarinéton csak bizonyos feltételekkel alkalmazható, a Boehm rendszerű hangszerekre kifogástalan.

A 20. század neves klarinétosainak többsége is játszott, játszik zenekarokban szólista és egyéb művészi tevékenységein kívül.

- Louis Cahuzac (1880-1960) dolgozott együtt Stravinsky-vel, Debussy-vel, Honeggerrel, Milhaud-val, bemutatta klarinétára írt műveiket. Első klarinétosa volt a Collone Concerts és a Concerts Symphoniques Fouche zenekarának.
- Reginald Kell (1908-1981) az angol klarinétózás egyik jeles képviselője volt. Pályája során több zenekarban játszott. Első klarinétos volt a Royal Filharmonikusoknál, majd a Royal Operában. Ezt követte a Londoni Filharmonikusok, a Liverpooi Filharmonikusok, végül a Filharmonia Társaság zenekara. Különlegessége a játéknak, hogy az ún. oboa ansatz-cal játszott, azaz a fúvóka nem a metszőfogakra támaszkodott, hanem az azokra ráhúzott felső ajkára.
- Jack Brymer (1915-2003) Reginald Kellt követte a Royal Filharmonikus Zenekarban, 16 évig volt az együttes szólóklarinétosa. A BBC szimfonikus zenekarában folytatta, majd a Londoni Szimfonikus Zenekarban fejezte be zenekari pályafutását.
- Thea King (1925-2007) hölgyként a legnevesebb angol zenekarokban fordult meg. Szólóklarinétosa volt a londoni Mozart Együttesnek, tagja volt az Angol Kamarazenekarnak, a Melos együttesnek.
- Gervaise de Peyer (1926-) alapító tagja volt a Melos együttesnek, majd a Londoni Filharmonikusok első klarinétosaként is játszott.
- A német zenekari klarinétózás kiemelkedő alakja Karl Leister (1937-). Már tizenkilenc évesen a berlini Komische Oper szólóklarinétosa volt. 1959-től 1993-ig Herbert von Karajan vezetése alatt a Berliini Filharmonikusok szólóklarinétosaként játszott.
- Giora Feidman (1936-) nevét hallva a klezmer zenére asszociálunk. Fiatalkorában klasszikus képzést kapott, és már tizennyolc éves korában Buenos Airesben a Teatro Colon zenekarában játszott. 1959-ben Paul Kletzki meghívta Tel Avivba az Izraeli Filharmonikus zenekarba, melynek közel húsz évig volt a tagja. Más jellegű zenekari tevékenységet filmzenékben és színházakban végzett. Ezekben a produkciókban a zsidóság kultúráját és történelmét

közvetítette a hallgatóság számára. Filmzenei munkái közül kiemelkedik a Steven Spielberg által rendezett Schindler listája című filmben felcsendülő klarinétozása.

- A magyar zenekari klarinétosok közül kiemelkedik Kovács Béla (1937-), aki nagyon sokoldalú művészi munkája mellett 25 évig a Magyar Állami Operaház szólóklarinétosa volt.
- Meizl Ferenc (1924-) ugyancsak a Magyar Állami Operaház szólóklarinétosa volt 1949-1979 között.
- Balassa György (1913-1983) 1937-1939 között a Wintherturi Rádiózenekar tagja volt, 1945-1968-ig a Székesfővárosi Zenekarban, majd az abból alakult Magyar Állami Hangversenyzenekarban játszott.
- Horváth László (1945-) Balassa György mellett 1965-től klarinétozott a Magyar Állami Hangversenyzenekarban, 1968-tól szólóklarinétosa volt az együttesnek.

A 20. században a klarinét oktatása erősen specializálódott. A klarinét játék egyes területeinek a legrészletesebb feldolgozására törekedett. Iskolák készültek a különböző regiszterek hangképzésére, a különleges játékmódok elsajátítására, a legfelső regiszter ujjtechnikájára.

A zenekarba készülők klarinétosok számára új eszközöket és lehetőségeket hozott az időszak. A folyamatosan gyarapodó művek kivonatait állandóan megújítva jelentetik meg a kiadók. Tematikus és vegyes gyűjtemények jelennek meg a zenekari irodalom legjelentősebb klarinétos részleteiből.

Tematikus gyűjtemények készültek Beethoven, Brahms, Mahler, Richard Strauss műveiből. Tematikus gyűjteményként jelent meg Michael Drapkin basszusklarinétra, és Peter Hadcock Eszklarinétra összeállított zenekari füzet.

Drucker és McGinnis 8 kötetes, minden területet átfogó gyűjteményt készített. Alamiro Giampieri kétkötetes tanulmányt állított össze az európai romantikus operákból. Hepp és Rohde a leggyakoribb próbajáték anyagokat gyűjtötték össze.

A technikai eszközök lehetővé tették, hogy olyan zenekari alapokat készítsenek, amelyre a hiányzó klarinét szólamokat rá lehet játszani. Nagy segítséget jelentenek abban, hogy életszerűen gyakorolható a zenekari hangzásba és ritmikába való beilleszkedés.

A zenekari táborok és az ifjúsági zenekarok a 20. században nagy számban kínálnak lehetőséget. Ezekben a képzést tapasztalt zenekari zenészek vezetik. A táborokban a szólampróbák, a tutti próbák és a hangversenyek révén már egész fiatalon elkezdhetik a zenekari játék diszciplináinak az elsajátítását. A nemzetközi szervezésű ifjúsági zenekarok már a hivatásos zenekarok működését szimulálják. A próbajátékokat követően a zenekari irodalom legnehezebb műveit tanulják meg, majd koncertkörutat tesznek. Jelenleg az EU ifjúsági zenekara, a Jeunesses Musicales szervezte Világzenekar és a Mahler Zenekar működik Európában ebben a rendszerben.

Sok hivatásos zenekar veszi saját kezébe az utánpótlás nevelését akadémiák keretében. A célcsoport a végzős főiskolások, akiknek a zenekari munkában a végső csiszolást meg kell kapniuk. A zenekari akadémiákra ugyanúgy próbát kell játszani, mint egy rendes zenekari állásért. A felvételt nyert fiatal zenekari muzsikust tanítja. Az akadémiákon a helyek száma korlátozott, ám az itt végzettek piaci értéke magas, az itt kapott diplomák a legjobb ajánlólevélnek számítanak, biztos meghívást jelentenek a legnívósabb zenekarok próbajátékára.

Az egyik legnevesebb akadémia a Herbert von Karajan kezdeményezésére megalakult Berliini Filharmonikusok Akadémiája. Az akadémián a világhírű karmester a zenekarok utánpótlását koncentráltabb formában kívánta támogatni, mint a főiskolák, konzervatóriumok.

II. A KLARINÉT HANGJA

„A hang minden: hang nélkül nincs zene, ahogy levegő nélkül nincs élet.”⁴⁴

Az egyes hangszerektől elvárható, hogy a zenei hang makroparamétereinek előállítására alkalmasak legyenek. Azaz, legyenek képesek mély és magas, sötét és világos, halk és hangos, lassú és gyors hangok keltésére.

További elvárás, hogy a felsorolt végletek között a fizikai és fiziológiai lehetőségek határainak megfelelően az árnyalatok sokasága is megszólaljon rajtuk.⁴⁵

A zenekarban játszó hangszereknek rendelkezni kell ezekkel a képességekkel, hogy tudjanak dallamot játszani a hangmagasság és a hangok időtartamának szabályozásával, a hangerő és a hangszín használatával különböző érzelmeket, vagy akár érzelmenélküliséget kifejezni, összeolvadni más hangszerrel, vagy hangszercsoporttal, vagy kiemelkedni azok közül.

A makroparaméterek közül a zenei hang magasságát, erejét, idejét a fizika tudománya egy dimenzióban tudja mérni.

A hang színének mérése ennél bonyolultabb, több dimenzióban valósítható meg.

Komplikált mérni azokat a szubjektív elemeket, melyek a különböző kultúrákban hosszú kiválasztás során, sajátos hallásigényeihez igazodva szűrte ki a hanganyagát az elméletileg végtelen hangkészletből.

A mindennapi életben az emberi agy a külvilág hangjait elsősorban minőségi jellemzőjük, a hangszínük szerint értékeli, legyen az egy tárgy, hangszer, emberi hang, stb.

A zeneszerzők is mindenekelőtt a hangszerek hangszínét veszik számításba a komponálás során.

Georg Philipp Telemann önéletrajzi írásában így írt erről: *„és különösen szívemen viseltem, hogy mindegyik hangszert természetének megfelelően alkalmazzam”*.⁴⁶

200 évvel később Igor Sztravinszkij nagyon hasonlóan fogalmazott: *„Az előre megválasztott hangszerre, vagy együttesre készült mű gondolatait viszont többnyire maga a hangszer sugallja, és mindig az általa nyújtott lehetőségek határozzák meg.”*⁴⁷

44 Eddie Daniels: Die zeitgenössische Jazzklarinetten 231. old.

45 Pap János: Hang-ember-hang 221. old.

46 G. P. Telemann: Curriculum Vitae 40. old.

47 Eric Walter White: Stravinsky, 560. old.

A hangszerek hangjának színét a különböző kultúrákban a zenével aktívan és passzívan foglalkozó emberek igyekeznek szavakba, mondatokba foglalni. Mióta léteznek hangszerek, jelzők, kifejezések sokaságával ítélik meg a hangjuk minőségi jellemzőit.

A klarinét hangját az emberek az elmúlt 300 év alatt „tanulták meg”. Az egyik legszebb és máig is érvényes jellemzés a klarinét hangjának színéről Heinrich Baermanntól ered: *„A hang akkor szép, ha telt és vibráló, fémese, világos csengése van, minden árnyalatban és fekvésben megtartja ezt a jellegét, szépsége a legnagyobb hangerőnél sem veszt, nem kelt éles és ríktó benyomást; olyan kifejezőnek és hajlékonyan kell lennie, hogy a leggyengédebb részleteknél és színezéseknél könnyedén és kötve is árnyalni lehessen, egyszóval a legszebb női hanghoz hasonlítson.”*⁴⁸

Az éneklő, lágy, árnyalt klarinéthang ideálja a mai napig él. A különböző zenekarokban felcsendülő klarinétok hangjában ilyen típusú hangképzés hallható.

A fizika tudományának értelmében a hangszín szempontjából a felhangok intenzitás eloszlásának a helye a döntő.⁴⁹ A felhangok száma és erőssége (hangspektrum) mellett hangszerakusztikai szempontból a klarinét hangjának karakterét a hengeres furat, a rácsapó, egyszerűnádás rezgéskeltés, és a játékos által kijelölt határokon belüli variációk száma határozza meg.

A hengeres furatú hangszerestest rezgéstulajdonságai, és a nád rezgésének időbeli folyamata azt eredményezi, hogy a hangspektrumban a páratlan felhangok dominálnak, miközben a páros felhangok háttérbe szorulnak. Ez a tulajdonság nem terjed ki a teljes hangtartományra, a magasabb fekvésekben a páros felhangok javára változik.

A klarinét hangja minden fekvésben tiszta és világos. Ezt a hatást a szimplanád használata idézi elő. A duplanádás oboánál és fagottnál az egymással szemben lévő elasztikus nád lemezek a rezgés során vibráló, zörgő hangot adnak. Ez jól hallható, amikor a nádat önmagában, a hangszerestest nélkül szólaltatják meg.

A klarinét náddal szemben a fúvóka kemény teste áll, amely a játék során szinte mozdulatlan. A szimplanád csak a játékos alsó ajkára támaszkodik, a megszólaló hang így kifejezésben rendkívül gazdagon bontakozhat ki.

A szimplanád szabad szárnyalása adja a klarinét rendkívüli rátermettségét a hallhatóság határáig eljutó pianissimok megszólaltatására. A nád nem érintkezik a fúvókával, bármilyen gyengén fújja a klarinétos a hangszerest.

A klarinét hangkészletét a szakirodalomban többféleképpen osztják fel hangsávokra. Egyesek két hangsávot, mások három, vagy több hangsávot különböztetnek meg.⁵⁰

48 Balassa György: A klarinét módszertana 20. old.

49 Tarnóczy Tamás: Zenei akusztika 185. old.

50 Alfredo Casella-Virgilio Mortari: A mai zenekar technikája 62. old.: chalumeau és clarino fekvést jelöl meg. Balassa György: A klarinét módszertana 22. old.: chalumeau, clarino és magas fekvést jelöl meg.

Magam, a zenekari klarinétozás szempontjából négy különböző hangsávra osztom a hangkészletet.

1. Chalumeau regiszter: e-től f¹-ig.
2. Középső regiszter: fisz¹(gesz¹)-aisz¹(b¹)-ig.
3. Clarino regiszter: h¹-g³-ig.
4. Legfelső regiszter: g³ fölötti hangok.

Az egyes regiszterek sajátos hangzási tulajdonságokkal rendelkeznek. A zenekari használatuk során ezek a tulajdonságok különféle módon és helyzetekben érvényesülnek.

A klarinét hangjának karakterét nagymértékben befolyásolja a hangszer hangolása. A mély, a normál, és a magas hangolású klarinétok jellegzetes hangjukkal más-más módon gazdagítják és színezik a zenekari hangzást. A különböző hangolású klarinétok akusztikai struktúrája alapvetően megegyezik. A különbséget közöttük a menzúrából adódó felhangszerkezet eltérései jelentik.

A klarinét hangjának hangzási lehetőségeit a zenekari irodalomban a zeneszerzők az egyes regiszterek, és a különböző hangolású hangszer tulajdonságai szerint használták, és használják napjainkban is.

A következő fejezetek a négy különböző regiszter zenekari alkalmazását vizsgálják elsősorban a hangzás szempontjából.

Utánuk a normál, magas és mély hangolású klarinétok zenekarban betöltött szerepéről szóló fejezetek következnek, különös figyelemmel a különböző hangszínek jellemzői alapján.

III.

A KLARINÉT REGISZTEREI

1. Az alsó, vagy chalumeau regiszter

Az alsó regiszter, utalva az ősi szimplanádas hangszerre, a chalumeau regiszter nevet kapta. Magában foglalja a klarinét alapskálájának háromnegyedét, nevezetesen a e -től az f^1 -ig. A regiszter hangjai – különösen az alsó kvint – teltek és sötétek. Lényegében még sötétebbek, mint a fagott hangjai ebben a magasságban. A hangerő tekintetében olyan különlegességgel bír, mely más fúvós hangszeren teljesen elképzelhetetlen. A halk dinamikai árnyalatok legszélesebb skáláját képes megszólaltatni, akár a „semmiből” indulni, vagy a „semmibe” tűnni. Az ilyen dinamikai árnyalatokban a hangja különösen puha, lágy, és meleg. Az erősebb dinamikákban hajlamos a kemény, éles hangzásra.

A chalumeau regiszter hangzási, artikulációs, jellem- és helyzetábrázoló lehetőségeit a szimfonikus irodalomban a zeneszerzők sokféleképpen használták.

Kedvelt módja az alsó fekvés hangjait kísérő figurációk játékára alkalmazni. A klasszikus mesterek ezeket a hangokat szinte csak ebben a funkcióban szerepeltették. Később a romantikus operákban találkozhatunk ezzel a gyakorlattal, melyekben az énekhangot kísérik a fekvés hangjaival.

A kísérő figurációk a continuo játékból erednek. A continuo játék vertikális szerkesztését lineárisra alakították, mellyel a hangzási lehetőségek gazdagodtak. A hármas és négyes hangzatok különböző fordításokban, általában egyszerű ritmikával és sokféle artikulációval a dúsabb hangzást és a zene folyamatosságát szolgálják.

A kísérő figurációk – jellegükből adódóan – sem a hangerő tekintetében, sem a hang magassága tekintetében nem emelkednek a kísért zenei anyag fölé.⁵¹

A szimfonikus zenekar hangszerei között kevés olyan van, mely megfelel a figurációs kíséretnek széleskörű követelményeinek. A követelmények közé tartozik a megfelelő hangkészlet, a gazdag dinamikai skála, a kellő mozgékonyosság, a sokszínű artikulációs képesség.

A felsorolt elvárásoknak a szimfonikus zenekar különböző hangszercsoportjainak egyes hangszerei közül csak néhány felel meg, többségük nem alkalmas ilyen jellegű kísérő tevékenységre.

A fáfúvós hangszerek között a fuvola és az oboa hangkészlete nem közelíti meg azt a hangtartományt, amely a zenei gyakorlat szerint c - c^2 között van leggyakrabban. A fuvola legalsó hangja a h ,

51 Természetesen léteznek olyan esetek, amikor a kísérő szólam magasabb fekvésben van, a melodikus elemek pedig alul.

az oboa legalsó hangja a b. Majdnem egy oktáv hiányzik mindkét hangszer hangkészletéből. Akár már ezen az alapon is kizárhatnánk a fuvolát és az oboát ebből a körből, de további nehézségeik is akadályozzák őket, ha kísérő figurációkat kellene játszaniuk ebben a fekvésben. A halk legato játék, vagy a puha indítások minősége sok kívánnivalót hagyna maga után. A fuvola artikulációs lehetőségei beszűkültek az egyvonalas oktávban (pl. markáns staccato játéka), a dinamikai lehetőségek korlátozottak az erősebb hangerő irányában.

Az oboa hangerejét nehéz irányítani a hangszer legalsó oktávjában. A halk legato játék, vagy a puha indítások minősége sok kívánnivalót hagyna maga után.⁵²

A fagott rendelkezik a megfelelő hangkészlettel és artikulációs lehetőségekkel. A c középfekvésű hang, azonban az c¹-től a hangok képzése nehézkessé válik, a dinamika kezelése sok energiát emészt, a hangzás nem természetes.

A normál hangolású klarinétok hangkészlete szinte teljesen megfelel. Ha nincs is alsó Esz-billentyű a hangszeren, akkor is a B-klarinét legalsó hangja hangzó d, az A-klarinété hangzó cisz. Ha van Esz-billentyű, még egy kis szekunddal mélyebbek. A hangerővel korlátlanul lehet gazdálkodni, az artikulációs képességek sokoldalúak, ujjtechnikai nehézségek nincsenek. A hangszín a teljes beolvadást, de akár a teljes elkülönülést is lehetővé teszi.

A vonós hangszerek közül a hegedűk, és különösen a mélyhegedűk alkalmasak minden szempontból a figurációs kíséreték játékára.

A rézfúvós hangszerek – főleg hangerejük miatt – kizárhatók ennek a játékmódnak az alkalmazásából.

Az ütős hangszerek közül a dallamhangszerek alkalmasak volnának a kísérő figurációk játékára. A szimfonikus zenekarban azonban csak a 20. századtól alkalmazták. Nem ismeretes az ilyen jellegű felhasználásuk.

W. A. Mozart: Esz-dúr szimfónia no. 39

Menuett. Trio

Allegro

52 Lásd Dvořák VIII. szimfónia 2. tétéle, vagy a Csellóverseny 2. tétéle.

Mozart a *KV. 543-as Esz-dúr szimfónia* harmadik tételének triójában a kintorna hangulatát idézi a második szólamba írt kísérő figurációban. A szöges hengerrel, vagy lyuggatott lemezzel működő mechanikus hangszert a staccato-val jelölt artikuláció fejezi ki. Az alsó szólam sötét színe és szaggatott játékmódja tökéletesen ellenpontoszza a felső szólam fényes legato játékát.

Beethoven a *4. szimfónia (B-dúr; Op.60)* utolsó tételében a második téma kíséretére írt hasonló figurációt. Először az első klarinét szólamába az oboa kíséretéként, majd a második szólamba az első klarinét kíséretére.

L. van Beethoven: 4. szimfónia op. 60

Allegro ma non troppo

in B



A *Les Preludes (1848)* szimfonikus költeményben Liszt Ferenc a vihar szélsőséges dinamikai kitöréseit, zaklatott ritmikáját, gyors tempóját oldja oboa szólóval, mely alatt a kísérő klarinét szólam sima legato játékkal segíti a feszültség kioltását.

Liszt Ferenc: Les préludes

Un poco moderato

Oboa 1-2.
182

dolce espressivo

A 19. századtól az operairodalomban gyakorivá vált a klarinét mély hangjainak kíséretként való alkalmazása. Az operaszerzők felfedezték az énekhang és a mély fekvés hangjainak kombinációs lehetőségeit.⁵³ Az énekhanggal jól összezsengő klarinét hang, a mély fekvésben a különböző figurációk játékmódja lehetővé tette a legbensőségesebb áriák kíséretét.

Azt gondolhatnánk, hogy az ilyen helyzetekben a mély fekvés miatt a második klarinét szólásokban találhatjuk a kísérő arpeggio-kat. Ezzel szemben legtöbbször az első klarinétosra bízták a zeneszerzők a feladat ellátását.

A kíséretnek többféle artikulációval történhetnek, ezek közül néhány példa:

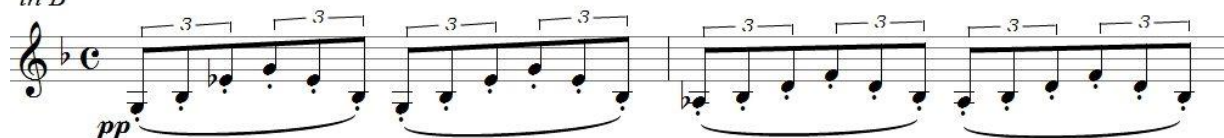
portato

Giuseppe Verdi: A trubadúr

Cavatina

Andante

in B



staccato

Giuseppe Verdi: Traviata

1. felvonás

in C

Andantino



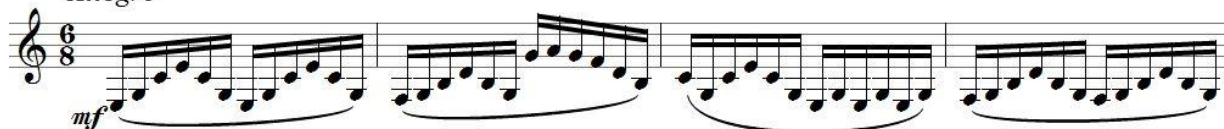
legato

Ambroise Thomas: Mignon

1. felvonás Nr. 6

in B

Allegro



A kíséretnek általános jellemzője, hogy a metrikus lüktetés gyakran változik. Ennek több oka is lehet: a szöveg lejtése, az énekes artikulációja, az énekes technikai felkészültsége, a rendezésből

53 Mozart gyakran élt a klarinét és az énekhang kombinációjával, de ez szinte csak a felső fekvésre irányult.

adódó helyzetek, a karmesterek elképzelése.⁵⁴ A játék során állandóan készen kell állni a zenei folyamatok változékonyságára, és az ahhoz való rugalmas alkalmazkodásra. Az idézett példákban a levegővételi lehetőségek irányt mutatnak az egyes zenei egységek hosszához, ugyanakkor segítenek a rubato éneklés pontos követésében. A kíséret hangerejét a karmester állítja be az énekes hangjának volumenéhez, az énekelt szólam fekvéséhez, a rendezésből adódó előnyökhöz, vagy hátrányokhoz és természetesen a zenei mondanivaló tartalmához. Az általános az, hogy az ilyen helyzetekben a zeneszerzők nem hangszereltek dúsán, a hangszerelés egyszerű. Ezért a hangerő képzésénél törekedni kell mindig arra, hogy a hang természetesen csengjen, könnyedén, puhán szóljon, hogy jól idomulhasson az énekesek hangjához.

A chalumeau regiszter intonációs problémáinak kezelése nem könnyű feladat. A regiszter hangjai a klarinét alaphangsorát tartalmazzák. A gyártók az alaphangsort úgy próbálják behangolni, hogy a regiszterváltás után tiszta duodecimákat lehessen megszólaltatni. Egy kiegyenlített tiszta alaphangsor megkonstruálása a mai technikai lehetőségekkel megoldható lenne, ám az átfújással keletkezett hangok ebben az esetben a mostani tudásunk szerint nehezen kezelhetőek lennének. Ezért egyetlen billentyű a felelős, a duodecima váltó billentyű. E billentyű hangnyílásának kettős funkciója van, hanglyukként szolgál a duodecima váltásához, és az b^1 megszólaltatásához. A b^1 ideális megszólaltatásához ennek a hanglyuknak nem csak nagyobbak kellene lennie, hanem a hangszer függőleges keresztvonalához képest oldal irányba kissé el kellene mozdítani. Ahhoz viszont, hogy duodecima billentyűként megfelelően funkcionáljon, sokkal kisebbnek kellene lennie és közelebb kellene a fűvókához elhelyezni. Ideális lenne, ha lenne két hanglyuk a hangszeren, egy az b^1 -nek, egy a duodecima váltásához. Néhány próbálkozás történt ebben az irányban, de a gyakorlatban nem váltak be. A hanglyuk méretének és elhelyezésének kialakításához elsődlegesen a duodecimák viszonylag pontos megszólaltatását tartják legfontosabbnak a hangszer készítői. A megoldás eredménye az lett, hogy az alaphangsor alaprezonanciáinak a helye mintegy negyedhangnyit tér el a temperált hangzástól általában.

Az eltéréseket az alaphangsor intonációs görbéje jól mutatja.⁵⁵

A nagynak tűnő eltéréseket ajakkorrektúrával és segédfogásokkal igazíthatjuk ki. A gyakorlatban az eltérések még nagyobbak is lehetnek azokban az esetekben, amikor valamelyik másik zenekari hangszerrel játszunk együtt, és az ő sajátos intonációs jellemzőihez kell igazodni. Ezért a zenekari játék során elengedhetetlen a többi hangszer intonációs tulajdonságainak és tendenciáinak ismerete.

54 Vannak karmesterek, akik ragaszkodnak a metrikus lüktetéshez, csak az előírt helyeken engednek rubato játékot (fermata), mások minden eszközzel az énekest szolgálják ki.

55 Lásd a Mellékletekben.

Rimszkij-Korszakov *Seherezádé* (Op.35) zenekari szvitjének harmadik tételében a kis hercegnő és a kis herceg meséjében az első klarinét a 20. ütemben lép be. Folytatja az első és a második hegedű mesélő dallamát két varázslatos futammal. A dallam záróhangja a **g**, melyhez a belépő B-klarinét írott **a**-val, hangzó **g**-vel csatlakozik. A csatlakozás során a hegedűkhöz képest a klarinét nagyon könnyen magas lehet. Ennek egyik oka a klarinét alaphangsorának görbéséről jól leolvasható⁵⁶, azaz a belépő írott **a** magas, a temperált magasságtól több mint 10 centtel eltér. A hegedűk záró **g** hangja viszont alacsonyabb a temperált magasságnál. Az okot a hegedűk hangolásában, egyáltalán a vonós hangszerek hangolásában kereshetjük, mely a zenekari intonáció jellegét is alapvetően meghatározza.

Rimszkij-Korszakov: Seherezádé

3. tétel

The image shows a page of a musical score for Rimszkij-Korszakov's 'Seherezádé', Op. 35, 3rd movement. The score is for the first clarinet (Cl. 1. in B) and the strings (Fg., VI. I., VI. II., Vle., Vlc., Cb.). The music is in 6/8 time and starts at measure 20. The clarinet part is marked 'I. solo' and features a melodic line with a trill-like figure. The strings provide accompaniment with various dynamics and articulations. The score includes dynamic markings such as *mf*, *dim.*, *p*, *pp*, and *ten.* (tension). The clarinet part has a trill-like figure starting at measure 20, with notes marked with '11' and '15'.

A vonós hangszerek nem rögzített hangolású hangszerek. A húrokat a hangszereken a hangközök természetes rezgésarányai szerint hangolják be. A hangolás kiindulási pontja az oboa által megadott a hang. Ehhez hangolják be az a húrt, majd a kvinttel feljebb lévő e húr következik. Lefelé haladva az a-hoz a d húrt, majd a d-hez a g húrt hangolják be. Mivel akusztikus kvinteket hangolnak, azaz a hangköz teltségét keresik, a temperált kvinttől eltérnek. Az eltérés egy kvint esetében 1,96 cent.⁵⁷ Így a **g** húr magassága közel 4 centtel eltér a temperált **g**-től. Ha az üres húron megszólaló mély **g** után belép a klarinét a magas hangzó **g**-vel korrigálás nélkül, az intonációs különbség nagyon zavaró. Drasztikus korrekció szükséges, mivel két teljes hegedű szólam nem tud alkalmazkodni. Érdeemes erre a belépésre kihúzni, valamint segédfogást és ajakkorrekktúrát alkalmazni. Kevésbé

56 Lásd a Mellékletekben.

57 Kardos Pál: Karvezetés III. Intonálás 27. old.

hatékony a B vagy 2-es billentyű alkalmazása, hatékonyabb az A vagy 1-es billentyű használata. Bár a hang színén ront, a tisztaság fontosabb.

A romantikus kor kezdetétől az alsó fekvés hangjait dallamok formálására is használták a szimfonikus irodalomban. A dallamok gyakran a vonós szólamokkal együtt szólalnak meg. A vonós hangszerekkel történő ötvözés ebben a regiszterben dús hangzást hoz létre, szenvedélyes érzéseket sugall.

Mendelssohn a harmadik, *Skót szimfóniájának* (a-moll, Op.56) kezdő ütemeiben a klarinét a vonósokat erősíti. Ez a színkeverés a zenekari irodalomban az elsők közé tartozik.

Felix Mendelssohn-Bartholdy: 3. szimfónia (a-moll) op. 56

1. Tétel

Allegro un poco agitato



Liszt Ferenc a 2. *magyar rapszódia* második ütemétől a klarinét a hegedűkkel unisono játssza a kezdő verbunkos dallamot. A dacos, meg-megálló melódia a kor cigányzenéjének stílusát idézi az énekelt dallam széttördelésével, felaprózásával, a súlyos előkéekkel, a kis nyújtott ritmusokkal, a rá-és körülszaladásokkal.

Liszt Ferenc: 2. Magyar rapszódia

I. in B

Andante mesto

The image shows the beginning of the first movement of Liszt's 2nd Hungarian Rhapsody. It is in B minor, 2/4 time, and marked *mf*. The notation is divided into two staves. The first staff starts with a whole rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns and some beaming.

Kocsis Zoltánt – aki a zongoraművészi és karmesteri tevékenysége mellett komponál és átíratásokat készít – arról kérdeztem, miként látja a klarinét szerepét, jelentőségét, lehetőségeit a szimfonikus zenekarban. A hangszer technikai lehetőségei mellett kiemelte, hogy „a klarinét alsó hangjai kiválóan alkalmasak a csellók erősítésére”. A csellók és a klarinét mély hangjainak kombinálása jellegzetesen telt hangzást hoz létre.

A *Galántai táncokban* (1933) Kodály Zoltán a mű bevezetése során a második klarinétot párosította a csellókkal.

Kodály Zoltán: Galántai táncok

Lento ♩ = 54
in A poco più mosso

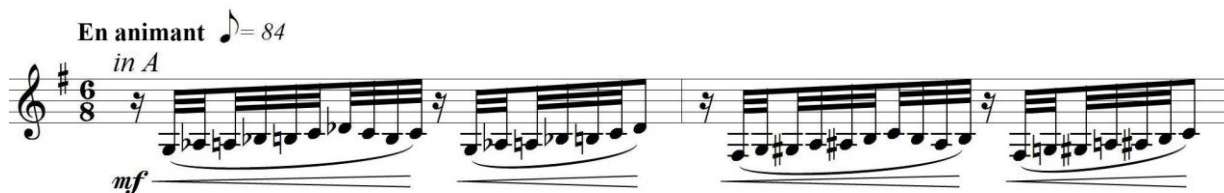


The image shows a musical score for two staves. The top staff is marked 'Lento' with a tempo of ♩ = 54 and 'in A poco più mosso'. The music is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The bottom staff is also marked 'sf' and features a similar rhythmic pattern. The music is characterized by its intricate, almost percussive quality.

Hasonlóan keverte a csellók és a klarinét hangszínét Paul Dukas a *La Péri* (1912) című szimfonikus költeményében. Mindkét idézetben szilaj harmincketted meneteket játszanak a hangszerek, a zenei anyag inkább figuratív, mint melodikus.

Paul Dukas: La Péri

En animant ♩ = 84
in A



The image shows a musical score for a single staff. The music is in 6/8 time and marked 'En animant' with a tempo of ♩ = 84 and 'in A'. The music features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The dynamic marking is 'mf'. The music is characterized by its intricate, almost percussive quality.

A romantika kora hozta a klarinét számára az első önálló szólisztikus dallami szerepeket a chalumeau regiszterben. Ebben a fekvésben a klarinét hangereje kevésbé átütő, mint a magas fekvésben. Ezért a zeneszerzők olyan kompozíciós technikákat alkalmaztak, melyek révén jól hallhatóvá válnak a klarinét mély hangjai. Ilyen technika lehet a szólamok duplázása, akár triplázása, a zenekar többi hangszerének szordinálása, olyan artikulációs eszközök használata, amely „levegőssé” teszi a kíséret hangzását, melyek nem fedik a klarinét hangját.

Csajkovszkij az 5. szimfóniát (*e-moll, Op.64.*) indító klarinét szólót megduplázta. A két klarinét hangjának tömege vastagabb hangzást eredményez a többnyire halk dinamikájú dallamban. Mivel a két klarinétos hangjának felhangjai soha nem tudnak teljes mértékben összezsengeni, a hangzás különlegesen lebegő jelleget nyer.

Pjotr Csajkovszkij: 5. szimfónia op. 64

in A Andante
a 2

p *più f* *mf* *mf*

p

Gustav Mahler 9. szimfóniájában (*D-dúr, bemutatva 1912-ben*) többször megháromszorozza a klarinétokat a chalumeau regiszterben az átütő hangzás érdekében.

Gustav Mahler: 9. szimfónia

2. tétel

Schwerfällig
in B

f *f* *f*

A chalumeau regiszter színe alkalmas félelmetes, borús hanghatások megteremtésére.

Weber a misztikus, borzongós ábrázoláshoz a kürtök, a klarinétok mély hangjai, a mély fekvésű vonóhangszerek újfajta kezelésmódját és újszerű kombinációját fedezte fel. *A bűvös vadász* (1821) nyitányának részletében a sötét alapszín a hegedűk és brácsák mély tremolója, az üstdob tompa dobbanásai, a fojtottan pendülő nagybögőhúrok és a két klarinét hosszan kitartott mély hangjai teremtik meg.

Carl Maria von Weber: A bűvös vadász

Adagio

Cl. 1-2. in B *pp*

Fg. *pp*

Timp. *pp* Solo *pp*

VI. I. *pp*

VI. II. *pp*

Vle. *pp*

Vlc. *pp* *pizz.*

Cb. *pp*

mf

Liszt Ferenc a vihar fenyegető közeledését bizta a klarinét mély hangjaira a *Les Preludes*ben (1848).

Liszt Ferenc: Les préludes

Allegro ma non troppo in A

Cl. *p* *sotto voce*

VI. I. *p* *sotto voce* 12 12

VI. II. *p* *sotto voce* 12 12

Vle. *senza sord.* *p* *sotto voce* 12 12

Vlc. *p* *sotto voce* 12 12

Cb. *p*

Cl. *p* *sotto voce*

VI. I. *p* *sotto voce* 12 12

VI. II. *p* *sotto voce* 12 12

Vle. *p* *sotto voce* 12 12

Vlc. *p* *sotto voce* 12 12

Cb. *p*

Az eddigi idézetek főleg a chalumeau regiszter éneklő jellegét mutatták be. A zeneszerzők azonban más-más artikulációval, hangkombinációkkal különleges karakterek, hanghatások létrehozására is kiaknázták a mély hangokat.

Sosztakovics humoros hatást kelt az *1. szimfóniájában* (*f-moll, Op.10*) a mély hangok markírozásával, a staccato-kkal az allegro tempóban.

Dmitrij Sosztakovics: 1. szimfónia op. 10

Allegro
in A

Prokofjev a mély fekvés hangjait a *Péter és a farkas* (*Op.67*) című mesejátékban egy állat ábrázolására használta. A halk dinamika és a staccato eszközével a lopakodó macska puha lépteit eleveníti meg.

Szergej Prokofjev: Péter és a farkas

in A

11 Moderato

Bartók Béla *A csodálatos mandarinban* (*bemutatva 1926-ban*) az öreg gavallér lépteinek kopogását a klarinét mély hangjainak staccato-i, és a vonósok col legno⁵⁸ játékmódja adja, kontrasztálva az angolkürt téma fanyar színével.

Bartók Béla: A csodálatos mandarin

18 Comodo

58 Col legno: a húr megszólaltatása a vonó fájának ütésével.

Gustav Mahler a 3. szimfóniájában (*d-moll*) a rézfúvósokra jellemző motívumokat bíz a klarinétokra. A motívum olyan, mint egy postakürt szignálja.

Gustav Mahler: 3. szimfónia

in B Langsamer. Schwer
a 2

pp

Mahler az 1. szimfónia (*D-dúr*) bevezetésében a klarinétokat, mint kürtöket használja. A lassú kezdés után a klarinétok belépése élénk tempóban történik, szinte sürgető hatású menetben halad a két klarinét kürt kvinteket szólaltatva meg. A *pp* dinamika a távoli harci kürtök hangulatát kelti a *Titán* címet viselő szimfóniában.

Gustav Mahler: 1. szimfónia

in B Più mosso

pp

2. A középső regiszter

A középső regiszter hangjait az alapskála felső hangjai képezik $fisz^1$ -től $aisz^1$ -ig ($gesz^1$ -től b^1 -ig).⁵⁹ Ezek a hangok a klarinét legrosszabb hangjai. Hangszínük semleges, gyengén és tompán szólnak, ugyanakkor különösen komoly intonációs és ujjtechnikai problémákat hordoznak.

A hangi korlátok tulajdonképpen abból adódnak, hogy a felhangok száma csekély a többi fafúvós hangszerhez képest ebben a fekvésben. Itt ugyanis már túl vagyunk az alaphangsorán, mondhatjuk, hogy úgynevezett toldalékos billentyűkkel tágul az alapskála, melyek természetesen nem képesek felhangdús hangzást létrehozni.

Jack Brymer⁶⁰ a xilofon működési elvét hozza segítségül a középregiszter hangjainak rezonanciajavításához. A módszer alkalmazása jelentősen javítja a hangszínt és az intonációt. A gyakorlat azt bizonyította, hogy a francia és német rendszerű hangszeren is sikeresen használható a technika.

Ha xilofonon megütünk egy hangot, mely alatt nincs rezonáló erő, a hangzás élettelen lesz. Ha a megütött lapot olyan szélességű csővel látjuk el, amelynek keresztmetszete pontosan fedi azt, akkor bizonyos hangmagasság születik, mely életteli, teljes értékű zenei hang.

A klarinéton ugyanilyen rezonanciaelemre van szükségünk ahhoz, hogy telten csengő hangokat tudjunk játszani a középső fekvésben. A rezonátor csövünk adott, amely nem más, mint a hangszer csöve. Ez a cső a sok hanglyuk miatt nem úgy működik természetesen, mint a fent említett rezonátor. Ha bal kezünk középső- és gyűrűsujját, a jobb kéz mutató-, középső- és gyűrűsujját valamilyen kombinációval lerakjuk, létrehozuk a megfelelő rezonanciacsövet. Ha szükséges, a különböző kombinációkat megtoldhatjuk az A, B, C, vagy az 1-es, 3-as billentyűkkel.

A variációs lehetőségek száma igen nagy. Minden klarinétosnak meg kell találnia a hangszerén a legjobb fogáskombinációkat, hogy a rezonancia követelményeknek megfelelően a legszebben szóló és legtisztább hangokat tudja produkálni ebben a fekvésben.

Ami az egyik játékosnak jó, az nem biztos, hogy a másiknak is jó. Amelyik kombináció egy intonációs helyzetben (akkord, unisono, stb.) megfelelő, az nem biztos, hogy más helyzetben kielégítő lesz. A zenekari játékban naponta megújulva, a különböző hangi és intonációs elvárásoknak megfelelően kell beépíteni játékunkba ezeket a fogásokat.

A nád erősségére ebben a fekvésben a legérzékenyebb a klarinét. A túl gyenge, vagy „lefúj” nád halk dinamikában könnyen magasra viheti, erős dinamikában pedig aránytalanul alacsonyra a fekvés hangjait. A túl erős nád a hang színét még inkább rontja, tompább és merevebb lesz a hang, és az intonáció minden dinamikában magasra tendál.

59 A szakmai terminológiában a nyakhangok, vagy torokhangok elnevezéssel is találkozhatunk.

60 Jack Brymer: Die Klarinette 121. old.

A sok kedvezőtlen tulajdonság ellenére a zenekari irodalomban számos helyen találkozhatunk ezekkel a hangokkal, hol szólisztikus szerepben, hol nagyon fontos akkordhangként, vagy belső szólamként.

A második klarinét szólamokban a középső regiszter hangjai legtöbbször akkordhangként jelennek meg. Az akkordokban ezek a hangok a legtrikább esetekben szerepelnek alaphangként, leggyakrabban az akkordok valamely középső szólamát bízzák ezekre a hangokra. Ebben a funkciójában a középső fekvés gyengébb hangereje, fedettebb hangszíne tulajdonképpen előnyt is jelent, hiszen a belső szólamok nem hivalkodhatnak. A hangszín azonban másodlagos a játék során, az intonációs feladatok megoldása fontosabb. A fent említett módszer segítségével az intonációs kihívások sikeresen megoldhatók.

További segítséget jelenthet a trillabillentyűk tudatos alkalmazása. A $fisz^1$ vagy $gesz^1$ a bal kéz hüvelykujjával és a 7-es, 8-as billentyűkkel játszva a legjobban használható akkordban, mert a főfogás rendszerint magas. Az g^1 -től az b^1 -ig a 7-es és a 8-as billentyűvel szükség esetén emelni tudjuk a hangokat. A 10+10bis billentyűkkel játszott b^1 telten szól és általában alacsonyabb a főfogásnál.

A bizonytalan intonációjú hangokat különösen nehéz beépíteni azokba a helyzetekbe, amikor egy belépő hang egy hiányzó harmóniahang. Weber *Oberon* (1826) című operájának nyitányában a klarinét szóló belépő hangja az írott g^1 .

C. M. von Weber: Oberon

Nyitány

Allegro con fuoco
in A



Puccini *Tosca* (bemutató előadás: Teatro Costanzi, 1900. január 14.) című operájában a mű egyik legfontosabb lélektani pillanatában a hárfa futam után szólal meg a híres levélária. Az első klarinét a^1 kezdőhangját a legtisztábban, és a legszebb minőségben szabad eljátszani.

Giacomo Puccini: Tosca

3. felvonás

Un poco allegretto e grazioso

Sajátos intonációs helyzetet teremtett Maurice Ravel a *Bolero* (1928) című művében. Az első fuvola témája után lép be a második fuvola az g^1 -en a bolero ritmust játszva. Az első klarinét ezt a hangzó g^1 -t írja körül, miközben időnként megáll ezen a hangon. A mű eljátszása előtt feltétlenül egyeztetni kell a második fuvolással a hangzó g^1 -t, mert az akusztikai körülmények miatt nehéz hallani és igazodni hozzá. Az akusztikai körülmények a következők: a fuvola dinamikai előírása *pp*, továbbá az alsó fekvésben játszik, ezen kívül az ülésrend szerint a klarinét előtt ül. Mivel a hangja előre terjed, szinte nem hallható. Ha a kisdob a hagyományos ülésrend szerint helyezkedik el, ő is befedheti a fuvola hangját. Továbbá nehezítik a fuvola észlelését a klarinétos testében keletkező rezonanciák, melyek a hallást gátolják.

Maurice Ravel: Bolero

Tempo di bolero moderato assai. ♩ = 72

Zárohanként is okoznak intonációs nehézséget a nyakhangok. Robert Schumann *1. B-dúr szimfóniájának* (Op.38. „Tavaszi”) bevezetésében a e^2 -ről induló motívum záróhangja az a^1 . A *pp* dinamikában kezdődő szóló megszólaltatásánál már ügyelni kell arra, hogy ne legyen magas a e^2 , majd a lelépő kvintet ehhez a e^2 -hez kell tisztán intonálni. A harmincketted kvintola tartalmaz egy regiszterváltást (a^1 - h^1 - a^1). A regiszterváltás nem okozhat intonációs eltérést, a visszatérő a^1 nem lehet magas. A zenei megformálás miatt is ügyelni kell az a^1 záróhangra. A karmesterek rendszerint kérik a motívum lekerekítését, a halkulás miatt felcsúszhat a záróhang. A próbák során lehet beállítani azt a segédfogás kombinációt, mellyel biztosan intonálhatjuk a motívum hangjait.

Robert Schumann: 1. szimfónia (B-dúr) op. 38

1. Tétel

I. in B

Andante un poco maestoso (♩ = 66)

Felix Mendelssohn-Bartholdy: Szentivánéji álom op. 61

Scherzo

Allegro vivace

I. in B



Kodály Zoltán a *Galántai táncokban* (1933) a második klarinét szólamába írt virtuóz staccato meneteket. A harmadik ütemben a regiszterváltást, a dallami csúcspont elérését erőteljes crescendoval segítsük.

Kodály Zoltán: Galántai táncok

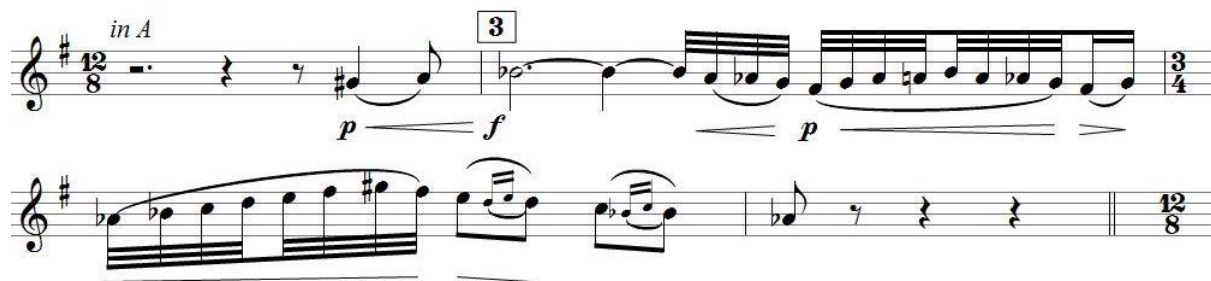


Dallamvezető szerepet is kapott a klarinét a középső fekvésben. Nagyon kedvelték az impresszionista szerzők fátyolosan áttetsző, bársonyosan lágy színe miatt.⁶² Az Egy faun délutánja (1894) jól példázza ezt. Debussy az gisz1-ről indítja a melódiát, majd gyors crescendoval érkeznek meg az b1-re, melynek forte dinamikájával óvatosan kell bánni, ugyanis könnyen eltorzulhat a hang és alacsonyra válhat. A dallam első másfél ütemében az összes nyakhang megszólal, a kromatikus figuráció a szeszélyesen változó dinamika ellenére végig fedetten hangzik, majd csak a harmadik ütem egész hangú melódiája fényesedik ki, mely visszatér a középső regiszter fátyolos színébe.

Claude Debussy: Egy faun délutánja

Très modéré

in A



A középső regiszter hangjainak színe különböző hangszín kombinációk létrehozására inspirált sok szerzőt. Esetenként egy vagy több hangszerrel, vagy egy egész szólammal szól együtt a klarinét.

62 Lásd Debussy 1. rapszódia bevezetése.

Cesar Frank *d-moll szimfóniájában* (1886-88) szép, telt hangzású unisono kombinációt írt a klarinétra és a kültre. Mindkét hangszer hangja puha, kölcsönösen megnesemesítik az együtt hangzást. Amikor a klarinét fellép a kétvonalas oktávba, a hangzás ezüstös fényt kap. A két hangszer színének kombinációja tipikusan romantikus jellegű.

Cesar Frank: d-moll szimfónia

Allegretto
Klar. in B
Horn. in F

mf cantabile *f*

Kodály Zoltán egy egész szólammal, a cselló szólammal párosította a klarinétokat. A Hány János (bemutatva 1926-ban) intermezzójának középrészében a két kürt szólóját visszhangozzák a csellók és a klarinétok. A hangszercsoport unisono-ja szenvedélyes, telt hangzást eredményez.

Kodály Zoltán: Hány János

Intermezzo

in B

mf cantabile *f* *tr* *dim.* *pp*

A középső regiszter ujjtechnikai nehézségei a többi fafúvós muzsikusk számára ismeretlenek. A duodecimaváltós klarinéton az $fisz^1$ és g^1 után úgynevezett toldalékos billentyűket használunk ($gisz^1$ - asz^1 , a^1 , $aisz^1$ - b^1). Kezelésük a bal kéz hüvelyk- és mutatóujjának feladata. Ha a trillabilentyűket vesszük igénybe az a^1 vagy az h^1 megszólaltatására, a jobb kéz mutatóujját használjuk. A használat során ezek az ujjak a hanglyukak fölé távolodnak. Ily módon oldalirányú, vertikális és lineáris mozgást is kell végezniük. A könnyed, sima billentést a csuklók rotáló mozgásával tudjuk segíteni. Nagy szükség van a bal csukló laza forgó mozgására Bartók Béla *A csodálatos mandarinjában* (1926) az első csalogatóban. Az integető, hajladozó, mosolygó lány csábító mozdulatait fe-

szes ritmussal (a tempo), majd heves gyorsulással (agitato) jellemzi a klarinét. Fáradtságát, a csábítás eredménytelenségét viszont ereszkedő dallamvonallal társuló fokozatos lelassulás jellemzi (ritardando).

Bartók Béla: A csodálatos mandarin

The image shows a musical score for the clarinet part of 'A csodálatos mandarin' by Béla Bartók. It consists of three staves of music. The first staff starts with a 'Rubato' marking and a box containing the number '13'. The key signature is 'in A' and the time signature is 4/4. The music features a series of notes with a 'poco rit.' marking. The second staff begins with 'a tempo' and a box containing '14'. The tempo marking changes to 'Agitato (quasi piu mosso)'. The music is more rhythmic and includes a '5' fingering. The third staff returns to 'a tempo' and includes a 'poco rit.' marking. The key signature changes to 3/2 and then back to 4/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'f' and 'colla parte'.

A középső regiszterben extrém ujjtechnikai nehézségeket jelent, amikor a „rövid fogásokat” (fisz¹-b¹) „hosszú fogások” (például h¹, c².) követik vagy előzik meg. Ilyen esetekben egy kisszekund lépésnél kilenc ujjunk pozíciója változik meg.

A negyedik felvonás közjátékában George Bizet *Carmen* (bemutatva 1875-ben) című operájában mindkét irányú ujjtechnikai probléma jelen van. Mivel a tempó nagyon gyors, a precíz kivitelezés kimunkált ujjtechnikát igényel. A harmadik ütem g¹-asz¹ tizenhatodait oldalirányú forgó mozgással játsszuk. A negyedik ütemben következik a regiszterváltás (h¹-e²), melyhez kilenc ujjunk pozícióját kell megváltoztatni. A második és harmadik nyolcad alatt történő hangváltásoknál lent hagyjuk a jobb kéz összes ujját, valamint a bal kéz középső- és gyűrűsujját. A hatodik ütem első négy tizenhatodát ugyanígy játsszuk, majd a b¹-asz¹-g¹-asz¹ kombinációnál újra a rotáló mozgás segít.⁶³

Georges Bizet: Carmen

3. felvonás

Közjáték

The image shows a musical score for the clarinet part of 'Carmen' by Georges Bizet. It consists of two staves of music. The top staff is in B-flat major (three flats) and 3/8 time, marked 'pp'. The bottom staff is in A major (one sharp) and 3/8 time, also marked 'pp'. Both staves feature a continuous, rhythmic pattern of eighth notes. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'pp'.

Az alsó sorban lévő változat B-klarinéttal játszva a nyakhangok játékát jelentősen megkönnyíti, a tizenhatodok simán, gördülékenyen játszhatók.

63 A technikai nehézségeket fokozza, hogy a piccolo-val unisono kell játszani, így ügyelni kell az intonációra is.

A már idézett Kodály Zoltán *Háry János* intermezzójának trió részében a záróütemben gyors harminckettedekkel fejezi be a dallamot. A *gisz*¹-ről gyors mozgással kell lelépni az *e*-re. Ha a gyors harminckettedek játékanál a forgó mozgás miatt nagyon eltávolodik a bal kéz a hanglyukaktól, a leugró decima lépés komoly akadályokba ütközik. Bár ***pp*** a dinamikai előírás, a záró *e* hangra több levegőt kell adni, hogy hallható legyen.

3. A felső regiszter

A felső regisztert a késő barokk és a klasszikus korban betöltött szerepe miatt clarino regiszternek is nevezzük. A fekvés hangterjedelme h^1 - g^3 között van.

A felső regiszter a klarinét legteltebben és legkiegyenlítettebben megszólaló fekvése. Hangjai az alaphangsor első- és másodfokú felhangjaiból állnak. A hangok fényes és telt hangzása mégis olyan hatást keltenek, mintha alaphangok volnának, nem pedig a klarinét akusztikai struktúrája szerinti felhangok.

A természetesen áramló hangokat a klarinét felső regiszterében az emberi hangfajok között a szopránhoz hasonlíthatjuk. A fafűvös hangszeres családjában az oboa mutat hasonló rokonságot. Az oboa hangjában a kifejezés hatásossága a hang finomságában, bátortalanságában jelenik meg, míg a klarinétnál a hang szenvedélyes szépségében hallható.

A hang kifejezésének gazdagsága jellemző az összes regiszterre, de legerősebben a magas regiszterben érvényesül. A legnagyobb előnye ennek a fekvésnek kétségtelenül az, hogy a hangjai képesek a legkifejezőbb hatással és szenvedéllyel szólni, mindenféle dinamikai árnyalatban biztonságosan és tisztán beilleszkedni a zenei folyamatokba.

A felső regiszter első kétharmadában (h^1 - c^3 -ig) az ujjtechnikai lehetőségek korlátlanok. Efölött (cis^3 - g^3 -ig) minden egyes hang sok fogáslehetőséggel bír.⁶⁴ A játékmód itt teljesen egyéni. Ma már elmondható, hogy a jól képzett zenekari klarinétosok uralják ezt a területét is a hangszernek, és képesek a legvirtuózabb helyzetek pontos játékára. A sokféle fogáslehetőség olyan intonációs, hangszín és technikai lehetőségeket kínál, melyek erényeit megfelelő módon és helyen feltétlenül alkalmazni kell.

A klarinét zenekari pályafutása során a felső regiszter különleges lehetőségeivel a legmesszebbmenőkig éltek a zeneszerzők. Ennek köszönhetően születtek meg a legjelentősebb, legszebb, legérdekesebb klarinét szólamok az elmúlt háromszáz évben.

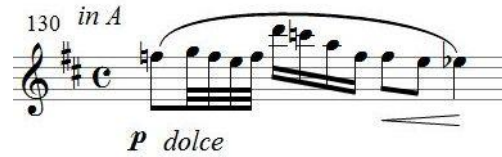
A fekvés hangkészlete miatt többnyire az első klarinét szólamaiban használatosak a felső regiszter hangjai. Természetesen a második vagy harmadik stb. szólamokban ugyancsak megjelennek, de kisebb mértékben.

Szenvedélyesen szólal meg a klarinét Wagner *Trisztán és Izolda (1865)* című operájában, Izolda szerelmi halálának jelenetében. A f^2 -t felülről körülíró harminckettedek, valamint a f^2 -ről d^3 -re lépő nagy szext igazi romantikus fordulat. A körülírás utal a Wagner által nagyon tisztelt Weber *A bűvös vadász* nyitányában elhangzó klarinét szólóra, melyben Weber a c^2 -t és a f^2 -t írja körül alulról

64 Lásd a Mellékletekben.

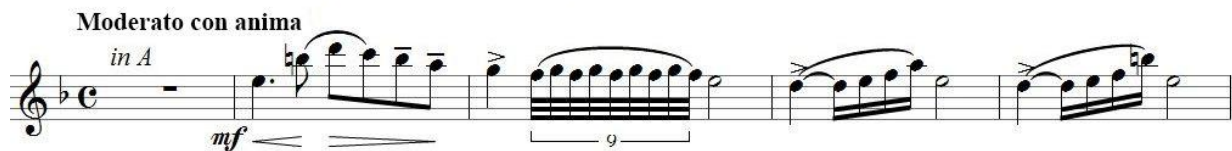
indulva. Tekinthejtük ezt a német romantika ősi motívumának, mely Wagnernél, Mahlernél és Richard Straussnál is gyakori fordulat.

Richard Wagner: Trisztán és Izolda



Hasonló hangot üt meg a klarinét Csajkovszkij 5. szimfóniájának (*e-moll*, 1888) lassú tételében. Az *andante cantabile* első részben a klarinét a kürttel folytat dialógust az alsó regiszterben, majd a *moderato con anima* részben az élénkebb tempóban a szenvedélyes kifejezést a regiszterváltás, a *schweller*, a súlyos ütemrészekre eső erőteljes érzelmi súlyok (*marcato-k*) teremtik meg.

Pjotr Csajkovszkij: 5. szimfónia op. 64



Gustav Mahler a felső regiszter extrém dinamikai lehetőségével élt a 2. szimfónia (*c-moll*) első tételében. A két klarinét szólamban *ppp* dinamikát írt elő, hozzá az *echoton*, azaz visszhang utasítással.

Gustav Mahler: 2. szimfónia

noch etwas langsamer

Az 1. szimfónia (D-dúr, „Titán”) második tételében viszont a két klarinét *ff* dinamikája mellé a Schalltrichter in die Höhe, vagyis a tölcseérek a magasba utasítással látta el a szólamokat. Mahler gyakran élt ezzel a lehetőséggel nemcsak a klarinétoknál, hanem az oboáknál is.⁶⁵ A hangzás a hangszínek ilyen pozíciójában átütővé és triviálissá válik.

Gustav Mahler: 1. szimfónia

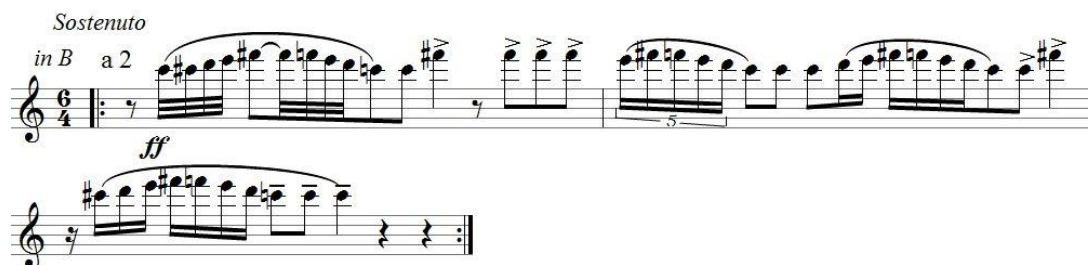
2. tétel

Kräftig bewegt Schalltrichter in die Höhe
in A



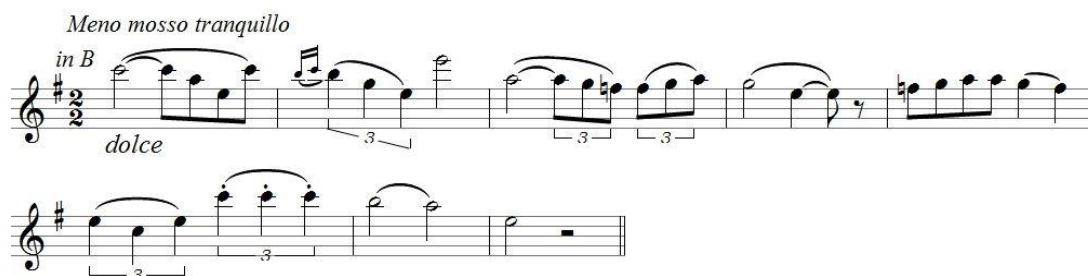
Igor Sztravinszkij is megduplázta a klarinétokat a *Petruskában* (1911) az átható hangzás céljából. A népi eredetű, vagy népi fogantatású táncok egyikében, a medvetáncoltatás epizódjában a vijjogó hangú klarinétok az idomító paraszt sípját utánozzák a tubával folyó párbeszédben, mely a medve nehézkes mozgását festi.

Igor Sztravinszkij: Petruska



A felső regiszter hangjait a hangfestés eszközeként természeti képek megelevenítésére is szívesen alkalmazták. Musszorgszkij a népi mondavilágot megjelenítő programatikus szimfonikus képében, az *Éj a kopár hegyen* (1867) boszorkányszombatjának őrzöngő forgataga, majd a hajnali harangzó után a napfelkelte derengő fényeit az első klarinét szólója ábrázolja lehelet finom *pp* dinamikában. Ezt követi *maggiore*-ban a fuvola szóló, mely a nap teljes ragyogását jeleníti meg.

Musszorgszkij: Egy éj a kopár hegyen



65 A fuvolánál és a fagottnál értelmetlen lenne.

A napfelkeltét festi le Mendelssohn a *Hebridák* (Op.26, 1832) című nyitány végén. A skót partvidék ködös világából tűnik át a klarinét feltörekvő fényes dallama, majd csatlakozik hozzá a második klarinét, hogy a tizedik ütem tercmenetével még a nap melegét is érzékeltesse.

Felix Mendelssohn-Bartholdy: Hebridák nyitány op.26

Allegro moderato

I. in A

II. in A *pp tranquillo assai*

p cresc.

p cresc.

p dolce pp p dim. poco rit. Animato dim. pp

A madarak hangjának utánozására kiválóan megfelelnek a felső regiszter hangjai. Beethoven a 6. szimfónia (F-dúr, „Pastorale”, Op.68) második tételében és Saint-Saëns az *Állatok farsangjában* (1886) a kakukk hangját nagy terc hangközzel utánozza, míg Mahler az 1. szimfónia első tételében kvarttal.

L. van Beethoven: 6. szimfónia op. 68

Andante molto moto

in B a2

Camille Saint-Saëns: Az állatok farsangja

9. A kakukk

Andante

in B

dim. sine al fine

ppp

Gustav Mahler: 1. szimfónia

1. tétel

Piu mosso

in B

Tempo I

sf

Der Ruf eines Kukuks nachzuahmen

Ottorino Respighi a *Róma fenyői* (1923-24) című szimfonikus költeményében a környező világ hanghatásait fogalmazza zenévé. A katakombák fenyői után a Gianicolo dombjainak, a római éjszakanak a képe következik. A partitúrában ez áll: A levegő megrebben, a szelíd telihold fényében kibontakoznak a Gianicolo fenyői. Egy csalogány dalol. A szomorú dalt a klarinét *pp*, hosszan elnyúló legato dallammal énekli. Alatta a szordinált vonósok *ppp* trilláznak, és a tétel meghatározott pontján bekapcsolt gramofon felvétel hangjaival teremti meg az éjszaka hangjainak atmoszféráját. A gramofon felvételen a csalogány hangja szól. Ez a gyönyörű szóló kivételesen jó nádat igényel, hogy a szélsőségesen halk dinamikában a nagy kötéseket, a hosszú íveket, a puha indításokat a legplasztikusabban tudjuk megszólaltatni.

Ottorino Respighi: Róma fenyői

III. tétel

Lento
in A

Espressivo e dolcissimo come in sogno

p

pp

un poco animando

dolciss. cresc. mf dim. p

a tempo piu lento

pp dolcissimo (come eco) ppp perendosi

Richard Wagner a *Siegfried idyllben* (1871) a halott édesanyja hangját idézi meg a túlvilágról madárhangot utánzó formulával.⁶⁶

Richard Wagner: Siegfried Idyll

in B

p lustig

p

cresc.

66 A hanghatás tartalmára Peskó Zoltán, a Pannon Filharmonikusok vezető karmestere hívta fel a figyelmemet.

A felső regiszter éneklő képességével az operairodalomban szívesen éltek. Gyakran megelőlegezi az ének szólamokat. A már idézett levéláriában Cavaradossi tenoráriáját (*Puccini: Tosca, 1900*) előlegezi meg a klarinét. Wagner *Tannhäuser nyitányában (1845)* a klarinét Vénusz bevezető énekét intonálja, megtesztésítve érzéki, démonikus egyéniségét.

Az artikuláció lehetőségeinek a klarinét felső regiszterében szinte nincsenek határai. A legszigorúbban vett legato-tól a legélesebb staccato-ig találkozhatunk vele a zenekari irodalomban.

A folyamatos legato eszközével számtalan szép dallam született, de különösen Beethoven és Brahms szimfóniáiban jellemző ez a nagyon hajlékony, olvadékony játékmód.

Johannes Brahms: 1. szimfónia op. 90

3. tétel



Robert Schumann 1. „Tavaszi” szimfóniájában (B-dúr; Op.38, 1841) a páros kötésekkel könnyed, levegős hangzást teremtett.

Robert Schumann: 1. szimfónia (B-dúr) op. 38

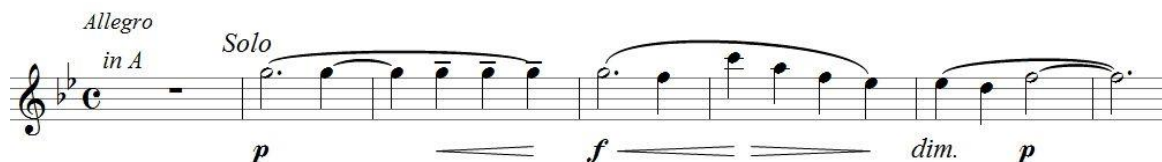
1. Tétel



Antonín Dvořák a 9. „Újvilág” szimfónia (e-moll, Op.95, 1893) utolsó tételében nagyívű klarinét szólót írt. A második ütemben a tenuto-s portato arra utal, hogy az ismétlődő g²-ket a lehető legszélesebben kell artikulálni, így lehetővé válik a törés nélküli, szélesen énekelt dallam megszületése.


Antonín Dvořák: 9. szimfónia op. 95

IV. tétel



Verdi a *Rigoletto* (1851) harmadik felvonásában a vihar megszűnését a lefelé haladó szűkített akkordok szekvenciájával ábrázolja. A *pp* dinamikában a staccato játékmód a csendesedő eső cseppjeinek hangját keltik.

Giuseppe Verdi: Rigoletto
3. felvonás
Allegro
in A




pp

(Der Donner hört auf,
Blitze und Regen dauern fort.)

A felső regiszter hangjai jól kombinálhatók a szimfonikus zenekar egyéb hangszereinek hangjával. Az intonációs nehézségek jól kezelhetők, a telt hangok képesek jól illeszkedni más hangszerek hangszínéhez.

Az egyik legszebb kombináció az oboával Schubert *Befejezetlen szimfóniájának* (*h-moll, 8. szimfónia*) első tételében hallható. A telt hangú A-klarinét hangja szinte körülöleli az oboa hangját. A *pp* unisono dallam legatoja a repetitív vonós kíséret fölött szomorú hangzást kelt.

Franz Schubert: 8. szimfónia (h-moll)
1. Tétel
Allegro moderato
in A



pp

Beethoven a klarinétra és fagottra írt tanulmányainak következményeként gyakran párosította őket a zenekari műveiben. A *7. szimfónia* (*A-dúr, Op.92*) második tételének trio maggiore részében hosszú ívű dallamot énekel a klarinét a fagottal. A zene lírai jellegét a dolce utasítással emeli ki Beethoven. A két hangszer színének ötvözésében a fagott tömörséget ad, a klarinét pedig fényt.

L. van Beethoven: 7. szimfónia op. 97
Alegretto
in A



dolce

A klarinétosoknak a hangerő szempontjából csak arra kell törekedni, hogy a zenei megformálás során a legtermészetesebb és legszebb hangon szóljon a hangszer. A felső fekvés hangjai mindig uralkodóak ebben a hangszín kombinációban

Rimszkij-Korszakov a *Seherezáde* harmadik tételében többször párosítja a klarinétot a fuvolával. A 71. ütemben kezdődő *ppp* *grazioso* témához a 79. ütemben egy oktávval magasabban csatlakozik a fuvola. A dinamika változik, a fuvola szólamban marad a *grazioso* karakter. A lassan, folyamatosan épülő zenei anyagban a fuvola magas hangjait a *dolcissimo* utasítással tudatosan puhította a szerző. Így a dinamikai fejlődés töretlenné válik. Sokat segíthet a klarinét az oktáv párhuzamban az alsó szólam erőteljesebb játékaival. A hangzás kiegyenlített lesz, az intonáció stabil.

Rimszkij-Korszakov: Seherezade

70

Cl. I. in B *solo*
ppp grazioso *pochissimo cresc.*

Fg.

Perc.

Tmb. *pp* *ppp*

VI. I. *ppp*

VI. II. *ppp*

Vle. *pp* *ppp*

Vlc. *pochissimo cresc.*

Cb. *pp* *ppp* *pochissimo cresc.*

Fl. I. *f* *ben marcato e staccatissimo*

Fl. II. *dolcis. poco piu f*

Ob. *pp*

Cl. I. *pp*

Cl. I. in B *un poco piu f*

Fg. *pp*

Perc. *Trg. ppp*

Tmb. *Tmbn. ppp*

Vl. I.

Vl. II.

Vle. *pp*

Vlc. *uniti pp*

Cb. *pp*

Fl. I.

Fl. II.

Ob.

Cl. I.

Cl. I. in B

Fg.

Perc.

Tmb.

Vl. I.

Vl. II.

Vle.

Vlc.

Cb.

Az alsó regiszter című fejezetben már idézett két passage a 162. ütemben megismétlődik az első klarinét és az első fuvola oktáv párhuzamában. Tipikus intonációs nehézségeket tartalmaz mindkét futam. A kezdő a hang – mint korábban írtam – magas, a fuvola kezdő g^1 hangja ebben a fekvésben *p* dinamikában inkább alacsony. Ezzel szemben a crescendo során a fuvola – különösen a második passage-ban – a csúcsponton magasabb, mint a klarinét. A fuvola hangolási görbájéről⁶⁷ jól leolvasható az a tendencia, hogy a e^2 -től szinte töretlenül egyre magasabbak a hangok a temperált értékekhez képest. Úgy gondolom, hogy a fuvalának csak annyit kellene erősíteni, hogy a legfelső hangok biztosan megszólalhassanak. Az emelkedő futam természetes dinamikai hatása így is érvényesülne, a magas hangok intonációja kevésbé térne el. Valójában a klarinétnak kell vezetni nagy dinamikai különbséget játszva, és ügyelve arra, hogy a magas hangok a nagy erősítés következtében is tiszták maradjanak.

A háromvonalas oktáv fogásainak gazdag lehetőségeiről álljon itt két példa, melyekben ugyanazt a hangot egyik esetben sem célszerű a főfogással játszani.

Maurice Ravel *Daphnis és Chloe második szvitjében* (1912) a következő hangok kombinációjában a $cisz^3$ főfogással is játszható.

Maurice Ravel: Daphnis és Chloé II. szvit

Lent $\text{♩} = 50$

in A

The image shows two staves of musical notation. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. It is marked with a forte 'f' dynamic. The melody consists of a series of eighth notes, starting on a high note and moving downwards. A long slur covers the entire first staff. The second staff continues the melody with a few more notes, ending with a quarter rest. A shorter slur covers the notes of the second staff.

Ha azonban a $cisz^3$ -t a bal mutatóujjunkkal játsszuk⁶⁸ mind a h^2 - $cisz^3$, mind a $cisz^3$ - $gisz^2$ lépés gördülékenyebb és biztosabb lesz a gyors harminckettedek mozgásában.

67 Lásd a Mellékletekben.

68 „Egyujjas $cisz^3$ ”

Más összefüggésben szólal meg ugyanez a cisZ^3 Bartók Béla *A kékszakállú herceg vára* című operájában a mű végén.

Bartók Béla: A kékszakállú herceg vára

Meno mosso ♩ = 72

The image shows a musical score for two staves, labeled I. in B and II. in B. The tempo is 'Meno mosso' with a quarter note equal to 72 beats per minute. The score is in 3/4 time and consists of four measures. The first two measures are in 3/4 time, and the last two are in 3/4 time with a '3' above the staff indicating a triplet. The first staff (I. in B) has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff (II. in B) has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff has a dynamic marking of *pp* and the second staff has a dynamic marking of *ppp*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

A fisZ^2 - eisZ^2 - fisZ^2 harmincketted váltást a legszebben a „villa fogással” játszhatjuk. Ebből a fogásból a főfogásra – amely szépen és tisztán szól – a jobb kéz gyűrűs ujjának a csúsztatásával léphetünk. A csúszás bizonytalan, de ha mégis sikerül, akkor csak egy másik fisZ^2 -re tudunk visszalépni (főfogás), melynek színe minden hangszeren más. A villa fogással léphetünk az „egyujjas cisZ^3 ”-re, mely lépés nagyon kényelmes. Viszont ezzel a fogással a cisZ^3 nem elég telt színű, intonációs szempontból nézve pedig kicsit alacsony. A harmadik lehetőség a $\text{c}^3+7,8$ -as trillabillentűvel képzett cisZ^3 . Bár ebben a kombinációban a kvintlépés kicsit kényelmetlen, de megéri a fáradozást. A cisZ^3 -ünk tiszta intonációval, telten és biztonságosan fog szólni a *pp* és *ppp* dinamikában egyaránt.

4. A legfelső regiszter

A klarinét legfelső regiszterének hangjaival a zenekari irodalomban csak ritkán találkozhatunk. A regiszter hangjai g_{isz}^3 -tól c^4 -ig terjednek. Jellemüknél fogva zenekari használatuk alkalmoszerű, csak különleges effektusokra veszik igénybe. Az élesen és áthatóan szóló hangokat ma már egy középiskolás is meg tudja szólaltatni.

A zenekari játék során azonban a pontos intonáció, a biztos megszólalás követelményeinek megfelelni különleges technikai feladatokat ró a klarinétosokra.

A 20. századig csak a szolói irodalomban fordulnak elő ezek a hangok.⁶⁹ A 20. században már bátrabban nyúlnak a zeneszerzők a legfelső regiszter hangjainak hatásához, de a Berlioz által újra felfedezett Esz-klarinét és a Richard Strauss által használt D- és Esz-klarinét azt sugallta, hogy inkább ebben a magasságban a természetesebben megszólaló magas hangolású klarinétokat alkalmazzák.

Alban Berg *Wozzeck* című operájában egyszerre négy klarinétra is írt c^4 hangot.

Alban Berg: *Wozzeck*

accel

The image shows a musical score for four clarinets in B major, 4/4 time, marked 'accel'. The score consists of four staves, each with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The music is a rhythmic pattern of eighth notes, grouped in threes, with a final note marked with an 'x' in the fourth group. The tempo is indicated as 'accel'.

69 Weber: Esz-dúr klarinétverseny 1. tétel
Spohr: c-moll klarinétverseny 1. tétel

IV. A KÜLÖNBÖZŐ HANGOLÁSÚ KLARINÉTOK

1. A normál hangolású A- és B-klarinét

A klarinétnál különösen befolyásolja a hang karakterét a hangszer hangolása. A normál hangolású klarinétok (A, B, C) váltak az elmúlt évszázadokban a zenekar hangzásképében általánosan elfogadottá.

Az A- és B-klarinét közötti különbség a hang intenzitása szempontjából jelentős. Ha a normál „a” hangot megszólaltatjuk mindkét hangszeren, a B-klarinéton 5 dB-lel magasabb értéket lehet mérni. Ez a különbség minden fekvésben jelen van 3000 Hz-ig.⁷⁰ A további különbség abban áll, hogy az A-klarinétnál a páratlan felhangok száma több, mint a B-klarinétnál. Ennek következtében a B-klarinét hangja erőteljesebb, fényesebb, míg az A-klarinét sötétebben, visszafogottabban szól.

A zenekari irodalom műveiben leggyakrabban az A és B hangolású klarinét szerepel.

A kezdetekben a fejletlen hangszerknél elsősorban a technikai lehetőségeket vették figyelembe. Az egyre modernebb hangszeres technikai tökéletessége következtében másodrangúvá vált a technika, az A- és B-klarinét közti választásban a hangzási különbség lett az irányadó.

A hangzási és a technikai lehetőségekkel általában sematikusán éltek a zeneszerzők. A séma vonatkozik egyrészt a tonalitásra, másrészt az adott hangolású klarinét sajátos jellemzőire.

Bartók Béla műveiben nyomon követhető, hogy a tonalitás változásai miként befolyásolják az A- és B-klarinét használatát. A *Concerto (1943)* első tételében a második téma az oboa után A-klarinéteken szólal meg fisz tonalitásban. A visszatérésben ugyanez a téma e tonalitásban B-klarinéteken csendül fel.

Bartók Béla: Concerto

1. Tétel

Tranquillo
in A

p dolce

p

Bartók Béla: Concerto

1. Tétel

Tranquillo

402 *in B*
p espress.
413 424

Richard Strauss a *Salome*-ben (1905) nagyon konzekvensen és gondosan figyelt az A- és B-klarinét közötti különbségekre. A partitúrába két A- és két B-klarinét szólamot írt. Az A-klarinétok melodikus feladatokat kaptak, a B-klarinétokra számos csillogó arabeszket, trillát, futamot és egyéb díszítéseket bízott.

Az A- és B-klarinét különböző hangszínét a klarinét szólam együttes játékában érvényesítette Alban Berg. A *hegedűverseny* („Egy angyal emlékének, 1935) második tételében elhangzó korálban a vezető szólamot a fényesebb hangú B-klarinét játssza, míg az alsó szólamokat a lágyabb, visszafogottabb A-klarinétok.

Alban Berg: Hegedűverseny

in B *a tempo*
pp ma deciso *doloroso* *dolce*
in A
pp ma deciso *doloroso* *dolce*
in A
pp ma deciso *doloroso* *dolce*

Az A-klarinét hangzási és technikai szempontból a keresztes hangnemeknek felel meg a legjobban. Csak A-klarinétot használt ennek megfelelően Mozart a *KV.488 A-dúr zongoraversenyében*, Beethoven a 2. (*D-dúr*) és a 7. (*A-dúr*) *szimfóniában*, Schubert a *Befejezetlen (h-moll) szimfóniában*, Brahms a 4. (*e-moll*), Csajkovszkij az 5. (*e-moll*) *szimfóniában*. Mindegyik műben erősen kidomborodik az A-klarinét lágy, éneklő hangja.

Franz Schubert: 8. szimfónia (h-moll)

2. Tétel

Andante con moto
in A

pp (< >) (< >) *f* *mf*

p dim. - - - *morendo*

Kodály Zoltán a *Galántai táncokban* a partitúrába végig A-klarinétot ír. Bár technikai szempontból, de akár hangzási okokból néhány táncban szerencsésebb lett volna a B-klarinét használata, Kodály ragaszkodott a cigány klarinétosok kedvenc hangszerének színéhez.

A B-klarinét hangzási és technikai lehetőségei a legjobban a b-s hangnemekben érvényesülnek. Alkalmazása az A-klarinéhoz hasonlóan általában sematikus. Meghaladná a dolgozat terjedelmét, ha felsorolnám azokat a műveket, melyekben csak B-klarinét szólal meg.

A B-klarinét a klarinétosok által leggyakrabban használt hangszer. Már a hangszer tanulása során a klarinétirodalom darabjai is a B-klarinét irányába orientálja a tanulókat. Közülük sokan a zenekari pályafutások során is csak a B-klarinétjukon játszanak.

Főleg az operaházak és színházak zenekaraiban terjedt el ez a gyakorlat. Az itt játszott művekben nagyon gyakori a hangszerek váltásának igénye. A bemelegedett B-klarinétot állandóan változtatni A-klarinétra, vagy a nagyon gyors váltás kockázata (pl. a nád elcsúszik) alakította ki a gyakorlatot, mely magas színvonalú transzponálási felkészültséget igényel.

Nem csak az operákban, operettekben, musicalekben kerülhetünk olyan helyzetbe, hogy nincs időnk a hangszerek cseréjére. A szimfonikus irodalom is bővelkedik ilyen szituációkkal.

Mahler 8. (*Ezrek*) szimfóniájának első tételében bő másfél ütem áll rendelkezésre, hogy B-klarinétról A-klarinétra váltsunk. A váltás előtt a kiszélesedő tempó lehetőséget ad a gyors váltásra. A harmadik ütemben azonban visszatér az élénkebb tempó (*wieder frisch*), amelyben a következő bő másfél ütem szünet nem elég a gyors és biztonságos visszaváltásra. Ebben az esetben az A-klarinétra írt ütemeket mindenképpen transzponálni kell.

Gustav Mahler: 8. szimfónia

in A

ff dim. *ff* *Wieder frisch*

in B *f* *ff*

A fenti transzponálás iránya megszokott a klarinétosok között. Előfordul, hogy szükségünk lehet más irányú transzponálásra is, azaz A-klarinéttal játszunk B-klarinétra írt szólamokat. Többnyire ujjtechnikai nehézségeket, vagy a hangszer valamilyen fogyatékoságát lehet így kiküszöbölni.

Johann Strauss a *Cigánybáró* (1885) operettjének nyitányában virtuóz tizenhatod menetet írt B-klarinétra, írott fisz-moll hangnemben. A középső fekvés hangjainak gyors játéka, a regiszterváltások simasága A-klarinéton az egész menetet gördülékenyebbé teszi. A fél hanggal feljebb transzponált szólam hangzása talán még szebb is lesz. A váltáshoz és visszaváltáshoz elegendő idő áll rendelkezésre.

Johann Strauss: A cigánybáró

Nyitány

Allegro moderato

A fisz²-gisz² trillabillentyű hiánya esetén nem tudunk szép és tiszta díszítést játszani Bizet Carmenjében. A harmadik felvonás előjátékában a fagottal unisono játszik a klarinét. Döntést kell hozni, hogy egyetlen trilla kedvéért feláldozzuk-e a szóló karakteréhez jól illő B-klarinét hangszínét, vagy a fényesebb hangzás a fontosabb, és hamis díszítéssel is beérjük. Az A-klarinéttal történő előadás az ajánlott, hiszen a szépen előadott szóló értékét nagyon lerontja az az egyetlen rosszul kivitelezett trilla.

Georges Bizet: Carmen

1. felvonás

Közjáték

Az A- és B-klarinét használatát egy-egy műben, vagy tételen belül befolyásolhatják a hőmérsékleti körülmények. A mindennapi munka során olyan helyszíneken is rendeznek hangversenyeket, ahol a normál hangversenytermi klímától eltérő, olykor szélsőségesen meleg vagy hideg környezeti adottságokhoz kell alkalmazkodni.

A mérések és a gyakorlati tapasztalatok is azt igazolják, hogy a klarinét nagyon érzékenyen reagál a hőmérséklet változásaira.⁷¹

Ha emelkedik a hőmérséklet, a hangmagasság is emelkedik. A külső hőmérséklet 1°C fokos emelkedése az A-klarinétnál 1,2 cent, a B-klarinétnál 1,6 cent változást eredményez.⁷² A hőmérséklet csökkenése ellentétes irányba módosítja a hangok magasságát.

Leggyakrabban a szokásos megoldásokkal korrigálhatók a különböző irányú hőhatások. A meleg ellen a hangszer meghosszabbítása, azaz az egyes részek kihúzása segít. A hidegben a mozgásterünk jóval kisebb, hiszen a teljesen összetolt klarinétot már nem lehet jobban összetolni. Maradhat még a különböző hosszúságú hordók alkalmazása, melyekkel további korrekciókat végezhetünk. A gyártók a jelenleg vásárolható hangszerekhez a 630 mm és a 670 mm közötti tartományban készítenek hordókat.

Gyakran kerülhetünk az oratórikus művek előadásakor, vagy nyári szabadtéri rendezvényeken olyan helyzetbe, hogy a megszokott módszerek sem segítenek.

71 Lásd a Mellékletekben.

72 Klarinét – Metodikai kabinet 5. old.

Az oratórikus művek – jellegüknél fogva – többnyire templomi környezetben szólnak meg. Pályám során azt tapasztaltam, hogy legtöbbször nagyon hideg volt, a hangszerek kihűltek, néha kezelhetetlenül alacsonyok lettek.

Vannak művek, melyekben azért tud kihűlni a klarinét, mert csak kevés tételben vesz részt. Ez ellen még viszonylag egyszerűen lehet védekezni (a szünetek alatt meleg levegőt lehelünk a hangszerbe, vagy elrejtjük a ruhánk alá, stb.).

Azokban a művekben, ahol szerepel az A- és B-klarinét is, nincs időnk általában a kihűlt hangszer melegítésére. Ebben az esetben csak a transzponálás segít. Itt is hangsúlyozom, hogy szükséges minden irányba uralni a transzponálási képességeket, mert lehet, hogy az egész művet csak A-klarinéttal vagy csak B-klarinéttal lehet végig megbízható, kiegyensúlyozott tisztasággal előadni.

Beethoven *C-dúr miséjében* (*Op.86.*) A-, B- és C-klarinét használatát írta elő. A B- és C-klarinétra írt tételeket egy hangszerrel lehet játszani, a B-klarinéttal. Csupán egyetlen tétel íródott A-klarinétra. Ez a tétel a mű folyamán kb. 25 perc játékidő után szólal csak meg. Egy 15°C fokos templomi klímában ennyi idő alatt az A-klarinétünk intonációja – bármilyen rövid hordóval – ellenőrizhetetlenné válik. A helyzetet fokozza, hogy a tétel rögtön szólisztikus anyaggal kezdődik. Így feltétlenül a transzponálás eszközét kell igénybe venni.

2. A C-klarinét

A C-klarinét minden fekvésében a felhangok intenzitása jelentősen erősebb, mint az A és B hangolású hangszereken. Az 1500 és 4000 Hz közötti frekvencia tartományban a különbség körülbelül 10 dB. Az alaphangsorban a páros és páratlan felhangok közti különbség csekély.⁷³ Az A- és B-klarinét hangzásával szemben a C-klarinét hangja erősebb, keményebb, világosabb. Talán ezért is fordul elő ritkán a zenekari irodalomban. A kevés megszólalása során a tartalmi jelentősége viszont mindig fontos.

A C-klarinétra írt zenekari szólamokat a gyakorlatban B-klarinéton, transzponálva szólaltatják meg. A legtöbb klarinétos és zenekar sem rendelkezik C-klarinéttal. Így volt ez *A rózsalovag* bemutatója (1911) idejében is. Richard Strauss nyomatékosan kérte Ernst von Schuch igazgatót, hogy a bemutatóra szerezzenek be C-klarinétot. Elengedhetetlennek tartotta, és a transzponáláshoz sem járult hozzá.⁷⁴

A karmesterek többsége nem tulajdonít különösebb jelentőséget a C-klarinét hangszínének. Csak kevesen ragaszkodnak ahhoz, hogy a zeneszerző által leírt hangszerezen szólaljon meg a mű.⁷⁵

A klasszikus kor zenekarában a technikai elvárásoknak még megfelelő C-klarinétot egyenrangúan használták az A- és B-klarinét mellett.

Mozart ritkán élt a C-klarinét sajátos hangszínével. Két operájában, a *Szöktetés a szerájból*-ban (KV.384, 1783) és *A varázsfuvolában* (KV.620, 1790) a démonikus idegenek ábrázolásánál a „törökös levegőjű”⁷⁶ zenében a hangszerelés nem nélkülözheti a piccolo-t, nagydobot, cintányért, triangulumot, és a C-klarinétot. A *Szöktetés* janicsár zenéiben többször, *A varázsfuvolában* csupán egyszer, Monostatos áriájában szólal meg a C-klarinét a gonosz ábrázolásának egyik eszközeként.

Beethoven a szimfóniáiban alig használta a C-klarinétot. Az *1. szimfóniában* (Op.21, 1800), a hangnemhez igazodva (C-dúr) minden tételben C-klarinétot írt. Legközelebb a *9. szimfónia* (d-moll, Op.125, 1823) második tételében fedezhetjük fel a C-klarinétot. A népies hangulatú tételben a klarinét a téma daktilus ritmusának játékában fényes, határozott hangzást kelt. A trio rész idillikus hangulatában lágy legato-kat kívánt meg Beethoven a C-klarinéttól.

73 Jürgen Meyer: Zur Akustik der Klarinette 176. old.

74 Strauss nagyon mérges volt, mert bár beszerezték a kívánt hangszert, a klarinétosok mégis transzponáltak.

75 Kocsis Zoltán, Smetana: Az eladott menyasszony nyitányának előadásán ragaszkodott a C-klarinét használatához.

76 Liebner János: Mozart a színpadon 54. old.

L. van Beethoven: 9. szimfónia op. 125

Molto vivace

in C

in C p *sempre pp*

Nehezen megfejtethő, hogy a *D-dúr hegedűverseny (Op.61, 1806)* második tételében miért a C-klarinétot írta elő. A kor hangnem karakterisztikája segíthet a válasz megtalálásában.

Az ünnepélyes D-dúr első tételben az A-klarinét végig énekel, akár csak az egyszerű skála szekvenciákban, vagy a melléktéma intonálásában. A második tétel G-dúr hangneméhez a könnyedség kötődik.⁷⁷ A lassú variációs tételben ehhez a könnyedséghez a C-klarinét clarino regiszterének fényesebb, karcsúbb hangját gondolta Beethoven a legmegfelelőbbnek. Technikai okok nem magyarázhatják a C-klarinét használatát, hiszen a szólam A vagy B hangolású klarinéttal is egyszerűen, könnyedén eljátszható.

L. van Beethoven: Hegedűverseny op. 61

Larghetto

in C

10 *p dolce*

A C-klarinét a romantikus szimfonikus irodalomban ritkán szerepel. Hector Berlioz a *Fantasztikus szimfóniában (1830)* a karakterizálás eszközeként használja, hasonlóan az Esz-klarinéhoz. A boszorkányszombat és a boszorkány körtánc zenéjében egyaránt a második klarinét szólamba írt C-klarinétot.⁷⁸

77 Stanley Sadie: Mozart 128. old.

78 Az első klarinét vált Esz-klarinétra.

A mű alaptémájának (idée fixe) egyik metamorfózisát a boszorkányszombat címet viselő tételben először a C-klarinét szólaltatja meg. A távolról, *ppp* dinamikában induló zenei anyag hangzása még nem az igazi C-klarinét hang. A hatodik ütemben induló crescendo, majd a záróhang, a *esz*³ *ff*-ja már irritálóan átütő, jól jeleníti meg a zene tartalmát.

Hector Berlioz: Fantasztikus szimfónia op. 14

5. tétel Boszorkányszombat

The musical score is written for a C-clarinet. It begins with a treble clef and a 6/8 time signature. The tempo is marked 'Allegro II. in C'. The first measure is a whole rest, followed by a quarter rest, then a quarter note G4. The melody continues with eighth and quarter notes, including trills (tr) on G4 and F4. Dynamics include *ppp* (In der Entfernung), *Allegro assai*, and *ff*. A crescendo marking 'cresc. poco a poco' is present. The score ends with a double bar line and a final *ff* dynamic.

A romantikus operák partitúráiban a C-klarinét gyakran feltűnik. A fentiekben már jellemzett C-klarinét hangzása felveti azt a kérdést, hogy miként párosítható az énekhanggal a C-klarinét sajátos hangszíne.

Az operák partitúráinak és klarinét szólamainak áttanulmányozása után logikusnak tűnik az a megállapítás, hogy a zeneszerzők számára nem mindig volt elsőrendű szempont a különböző hangolású klarinétok hangzásának karaktere.

Minden ilyen elmélkedés teoretikussá válhat, ha felidézzük a Meyerbeerrel történeteket, mikor Stuttgartban egyik operáját próbálta: „a zenekar klarinétosa azzal hozakodott elő, hogy B-klarinéton játszhasa az A-klarinétra írt részleteket is. Meyerbeer ragaszkodott eredeti előírásaihoz. A klarinétos erre lemondóan bólintott, tett-vett maga körül, majd elővette ugyanazt a B hangolású hangszert és mégiscsak azon játszotta el a kívánt részt. Meyerbeer figyelmesen fülelt, majd elégedetten jegyezte meg: „*Íme uraim, pontosan így képzeltem el.*”⁷⁹

Különösen az olasz operaszerzők (Bellini, Donizetti, Rossini, később Verdi) hatalmas mennyiségben írták műveiket, időnként egymással versenyezve is. A nagy munkatempóban egyszerűbb volt kiírni a C-klarinétot a szólam elejére, és a szólamot transzponálás nélkül beírni a partitúrába.

Vincenzo Bellini rövid élete alatt írt operáiban a zenekar szerepe szerény. „*Főleg első műveiben alig egyéb vékonyan cincogó egégnél.*”⁸⁰ A nyughatatlan Gaetano Donizetti harminc év alatt 71 operát írt. Gioacchino Rossini operáit húsz év alatt írta meg, 1810 és 1830 között a visszavonulásáig. Jellemző volt a munkatempójára, hogy amikor a nápolyi impresszárióval, Di Barbajával leszerződött 10 opera megírására 8 év alatt, ő ebben az időszakban 16 operát írt meg.⁸¹

79 Darvas Gábor: Évezredek hangszerei 138. old.

80 Till Géza: Opera 23. old.

81 Brockhaus-Riemann: Zenei lexikon 261. old.

Mindhárom zeneszerző csodálatos dallamokat talált ki, jól énekelhető, szárnyaló melódiákat. Nagyban hozzájárult ehhez a kor énekeseinek sztárkultusza is.

A fokozott munkatempó során a hangszerelés a partitúrák írásánál az egyszerűsítés irányába tolódott el. Az írás gyorsaságát kétségtelenül segítette, ha a klarinét szólamok írásánál a C-klarinét egyszerű megjelölésével nem kellett babrálni a transzponálással.⁸²

Giuseppe Verdi partitúráiban is gyakran feltűnik a C-klarinét. Nála a C-klarinét használata mindenképpen logikusabb és praktikusabb.

A *Traviata* (1853) előjátékában, majd az azt követő bevezetésben is C-klarinétot ír. Az előjáték hangneme E-dúr. Adagio tempójelzéssel, panaszosan lehajló motívummal kezdődik. A sötét, komor hangulat illusztrálására mindenképpen az A-klarinét színe lenne a legalkalmasabb. Az A-klarinéttal G-dúrban, B-klarinéttal Fisz-dúrban, C-klarinéttal E-dúrban játszható a szólam. A Fisz- és E-dúr hangnemekben kikerülhetetlen a trilla billentyűk használata. Ezek a hangok nem elég teltek, az intonációjuk labilis. A G-dúrban játszott A-klarinétes szólam lenne a legkiegyenlítettebb és legtisztább.

Verdi azonban praktikusán úgy gondolkodott előre, hogy az előjátékot követő bevezetésben a lendületes tempóhoz kapcsolódó sziporkázó zenei anyagot a fényes A-dúrban a C-klarinét tudja a legjobban megjeleníteni. Mivel a hangszerváltásra nincs idő, mindkét részben C-klarinétot írt elő. Az előjátékban a klarinét végig a chalumeau regiszterben játszik, a hangzás karaktere nem szenved csorbát. Csupán az E-dúr hangnemből fakadó nehézségeket kell ellensúlyozni.

Giuseppe Verdi: *Traviata*

Előjáték

The image shows two systems of musical notation for Giuseppe Verdi's *Traviata* prelude. The first system is in E major (three sharps) and Adagio tempo, with dynamics *p* and *pp*. The second system is in A major (two sharps) and Adagio tempo, with dynamics *p* and *pp*. Both systems consist of two staves of music.

82 Nem becsülöm le a szerzőket, természetesen nem okozott nekik nehézséget a transzponálás, csupán a praktikusságról írok.

Adagio in B

A C-klarinét alkalmazására a legjobb és lepraktikusabb példa Bedřich Smetana *Az eladott menyasszony* (1866) című operája. Az opera egy cseh falu életének történetét ábrázolja. A műben Smetana eredeti témái népdalfeldolgozásoknak hatnak, egyik-másik közülük később népdallá is vált. Megszólalnak az operában a cseh nemzeti táncok, a polka és a furiant. A népies hangzást a klarinétok szólamában az erős és világos hangú C-klarinét következetes használatával teremti meg az egész opera folyamán.

Bedřich Smetana: *Az eladott menyasszony*

1. felvonás 1. jelenet

Moderato assai in C

Gustav Mahler az *1. szimfóniában* (D-dúr; „Titán”) a C-klarinétokat nem a harsány hangjuk miatt alkalmazza a harmadik tételben. A két szólam tercmenetben haladva parodisztikus zenei feladatot kap.

Gustav Mahler: *1. szimfónia*

Mit Parodie

in C

A negyedik tételben Mahler visszatér a C-klarinét erőteljes hangjához, az energikus kezdőtémát három C-klarinéttal *ff*-ban exponálja.

V. A VÁLTÓHANGSZEREK

A váltóhangszerek csoportjába a klarinétcsalád mély és magas hangolású hangszerei tartoznak. Összevetve a zenekar többi fafúvós hangszerével, a klarinétok adják a legsokoldalúbb, legszínesebb lehetőségeket a váltóhangszerek tekintetében. A fuvolák családjából a piccolo-t gyakran, az altfuvolát alig lehet hallani. Az oboák családjában az oboa d'amour ritkán kap szerepet, az angolkürt viszont jóval többször. A fagottok családjából a kontrafagottot alkalmazzák leginkább.

A klarinétoknál a magas Asz és F hangolású ritkán, a D és Esz hangolású gyakran kerül a partitúrák oldalaira. A mély hangolású klarinétok közül a basszetskürt bizonyos szerzőkhöz köthetően szerepel. A basszusklarinét a romantikus kor kezdetétől a legtöbb zeneszerző érdeklődését felkeltette. A kontrabasszus klarinét csupán néhány műben fedezhető fel.

A fejezetben a továbbiakban csak a leggyakrabban alkalmazott D- és Esz-klarinéttal valamint a basszusklarinéttal foglalkozom.

A váltóhangszerek kifejezés a nevében viseli azt a tényt, hogy a normál hangolású klarinéton játszó muzsikusk egyike, vagy akár többen is váltanak egy mély vagy magas hangolású hangszerre. A mai zenekarokban általánosan az a gyakorlat terjedt el, hogy a második klarinétosok váltanak valamelyik váltóhangszerre.

A váltóhangszereken játszó klarinétosok számára plusz feladatot jelent a különböző hangszerek speciális kezelése. Visszatetsző lenne, ha a fő hangszerükön mindig tökéletesen játszanának, míg a váltóhangszerükön gyakran apró hibák rontanák le a produkciójuk minőségét. Mindebből levonható az a következtetés, hogy a fő- és mellékhangszeren azonos színvonalon, azonos biztonsággal, egyformán jól kell játszani. Ha kialakul a megfelelő biztonságérzet, akkor könnyen kezelhetővé válnak azok a feladatok, amikor egy tételen belül többször is váltani kell, adott esetben rövid idő alatt.

A váltóhangszerek használatakor figyelembe kell venni az eszközök másságát, a játék során felmerülő pszichoakusztikai nehézségeket.

Az eszközök egyik fontos eleme a fúvókák és nádak különböző mérete. A normál hangolású klarinétok fúvóka és nád méretéhez képest a magas hangolású (D, Esz) klarinétok fúvókája és a hozzá illő nád jóval kisebb, míg a basszusklarinété sokkal nagyobb.

A különbségek szükségessé teszik a rugalmas „ansatz” kialakítását, hogy a váltás után az izmok azonnal tudjanak alkalmazkodni a megváltozott méretekhez. A fúvóka és a megfelelő nád kiválasztásánál keresni kell azokat az érzeteket, melyek a legjobban megfelelnek az adott hangszer rezonanciájának, és a legkevésbé térnek el a fő hangszeren megszokott érzetektől.

A váltóhangszerek furatának mérete és menzúrája lényegesen eltér a normál hangolású klariné-

toktól. A magas hangolású klarinétok furata szűkebb, a hangszer teste kisebb, így a hang megszólaltatása kisebb energiát igényel, a hang felépülése gyorsabb. A basszusklarinét furata körülbelül kétszerese a B-klarinét furatának, a hangszer teste is több mint kétszeres nagyságú. Ahhoz, hogy a basszusklarinéton felépüljön és megszólaljon egy hang, több energiára és időre van szükség.

A billentyűzet mérete és száma is eltér a váltóhangszereken a normál hangolású klarinétokhoz képest. A D- és Esz-klarinéton a billentyűk mérete kicsi. A hanglyukak közel vannak egymáshoz. Ezért az ujjak kifinomult mozgására van szükség a tökéletes technikai megoldásokhoz. A modern hangszereken a gyártók igyekeznek a lehetőségekhez képest a legnagyobb méretű billentyűket építeni, hogy a legkisebb legyen az eltérés a normál hangolású klarinétoktól.

A basszusklarinét billentyűzetének mérete nagyobb, a hozzá való alkalmazkodás könnyebb. A billentyűk száma azonban magasabb, több fogáskombinációt kell ezért elsajátítani.

A váltóhangszerek használata során a technikai paraméterek mellett figyelemmel kell lenni azokra a pszichoakusztikai elemekre, amelyek nehezítik ezen hangszerek kezelését. A hangszeres tanulmányok a normál méretű B-klarinéttal kezdődnek. Az agy a hangszín, a hangerő, hangmagasság megszólaltatása tekintetében, valamint az ezekhez szükséges izomérzetek kialakítása tekintetében a B-klarinét játékára jellemző mintákat tárol. A tanult minták a váltóhangszerek használatánál az első időkben zavarólag hathatnak. A hangszín tekintetében zavaró, hogy a magas hangolású klarinétokon hiányzik a B-klarinét lágyága, a basszusklarinéton pedig hiányzik a megszokott fény.

A hangmagasság és a megszólaltatás érzete a kottaolvasás során tanult minták miatt problematikus. Egy adott hang olvasása során – B-klarinéttal a kézben – a játékos a helyes fogás mellett elképzeleli annak magasságát, erejét, színét, kialakítja hozzá a légzési pozíciót, a megfelelő szájtartást és a korábbi minták alapján megszólal a kívánt hang. Ha ugyanazt az írott kottaképet ugyanilyen képzetekkel és érzetekkel próbálja a klarinétos valamelyik váltóhangszeren megszólaltatni, az eredmény erősen kétséges.

A különböző méretű eszközök (fűvóka, nád), a levegő mennyiségének helyes felmérése, az ajkak feszességének pontos beállítása új minták tanulását teszik szükségessé.

Az intonáció szempontjából ugyancsak egyedi mintákat tanulnak a klarinétosok a B-klarinétjukon. Az intonációs hibákat igyekeznek különböző eszközökkel (segédfogások, ajaktechnika, légzés) javítani. A segédfogásokkal, ajaktechnikával és levegővel javított hangok minden klarinétosnál egyéni módon alakulnak ki.

A B-klarinéton kialakított sztereotípiák átültetése bármelyik váltóhangszerre, azokon új intonációs hibákat generálnak. Ebből adódóan a váltóhangszereken – ugyanúgy, mint a B, vagy a többi normál hangolású klarinéton – a neki megfelelő intonációs javításokat külön el kell végezni, és alkalmazni azokat.

1. A magas D- és Esz-klarinét

A D és Esz hangolású klarinétok felső felhangjainak intenzitása a normál hangolású klarinétokhoz képest jóval magasabb. 1000 Hz frekvenciánál ez 25 dB-lel magasabb értéket jelent.⁸³

Az alsó és középső fekvésben a páros és páratlan felhangok intenzitása ehhez képest összezsugorodik. Ezért mindkét fekvés hangjai nazálisan szólnak.

A felső regiszterben a magas hangolású klarinétok hangja nagyon világos, olykor rikoltó színű.

A dinamikai kifejezés lehetőségei szélesebbek a normál hangolású klarinétokhoz képest. A hang a halk dinamikai fokozatokban behatároltabban irányítható. Az erős fokozatokban – különösen a magas regiszterben – a hangzás oly kemény és éles lehet, hogy akár egy nagyméretű szimfonikus zenekaron is képes átszólni.

A magas hangolású klarinétok technikai struktúrája teljes egészében megegyezik a normál klarinétok rendszerével. A cső hossza – beleértve a fúvókát és a tölcéért – kb. 52 cm. A hang képzése ugyanolyan törvényszerűségek szerint történik, mint a normál hangolású klarinétokon.

A magas hangolású klarinétok zenekari szólamait G-kulcsban írják, megegyezően a normál klarinétok notációjával. Ennek megfelelően a magas hangszeren játszó klarinétos ugyanazokat a fogásokat alkalmazza, mintha normál klarinéton játszana.

A kisebb méret miatt a ténylegesen leírt hang mindig magasabban szól, mintha ugyanazt az írott hangot normál klarinét játssza.

A D-klarinét hangjai egy nagy szekunddal magasabban szólnak az írottnál. Az Esz-klarinét hangjai kis terccel feljebb hangzanak az írott hangok magasságánál.

A D- és Esz-klarinét hangterjedelmét írott e - a^3 közötti tartományban szokták megadni. Hangzó formában a D-klarinéton $fisz-h^3$, az Esz-klarinéton $g-c^4$.

A D- és Esz-klarinét magas hangolása miatt a hangterjedelem szempontjából szűkebb dimenziót mutat a hangszer felső regiszterében. Kevés zenekari műben használják a megadott hangterjedelem fölött a hangokat. Különleges nádat, fúvókát, és nagyon felkészült játékost igényel az írott a^3 fölötti hangok precíz, és az esztétikai követelményeknek megfelelő megszólaltatása.

Az intonáció szempontjából a magas hangolású klarinétok több nehézséget hordoznak a normál hangolású klarinétokhoz képest. A rövid csőhosszt ugyanannyi hanglyukkal és billentyűvel kell el látni. A cső felosztása alapos számításokat igényel. Különösen kényes az írott e^3 fölötti hangok játéka. A normál hangolású klarinétoknál írtam, hogy a fogások ebben a fekvésben egyéniek. A magas hangolású klarinétokon ez fokozottan igaz. A megszokott főfogások alkalmazásával többnyire ala-

csonyak a hangok, ezért ki kell kísérletezni a megfelelő fogásokat, a tisztítóbillentyűk nagyobb mértékű használatát.

A legtöbb zenekar csak Esz-klarinéttal rendelkezik. Ha D-klarinétra van szüksége, vagy kölcsönzi a hangszer, vagy az Esz-klarinétot játszó muzsikusz transzponálva adja elő az adott szólamot. A transzponálás iránya nem szokatlan, megegyezik a B-klarinéttal A-klarinétra történő transzponálás technikájával.⁸⁴ Azaz kis szekunddal mélyebben játszandó a szólam.

A D- és Esz-klarinétra írt zenekari szólamokat a mai gyakorlat szerint az erre szakosodott második klarinétosok játsszák. A legtöbb zenekarban a próbajátékokat eleve így írják ki.⁸⁵

Egyes művekben az első klarinét szólamába is írnak a zeneszerzők magas hangolású klarinét szólamot. A gyakorlatban ilyenkor a szólamokat az adott helyzetben kicserélik a klarinétosok. Berlioz *Fantasztikus szimfóniájában* (1830), vagy Kodály *Háry János* (1926) daljátékában ez a megoldás a legpraktikusabb és a leggyakoribb. A szólamcsere oka az, hogy az első klarinétos – aki nincs hozzászokva a hangszer váltáshoz – a mű folyamán a legjobb érzetekkel és technikákkal folyamatosan magas színvonalon tudjon játszani a főhangszerén.

Nem kikerülhető azonban néhány műben, hogy az első szólamot játszó klarinétos is váltson magas hangolású klarinétra. Ezekben a művekben a szerzők két magas hangolású klarinétot is előírtak.

Bartók Béla a *Két portréban* (Op.5, 1908) a „torzrajz” eszközeként két Esz-klarinétot használ a mű második tételében. Ugyancsak két Esz-klarinétot ír Bartók *A kékszakállú herceg várában* a második kapu sajátos atmoszférájának megteremtésére. Két harci motívum áll a jelenet középpontjában. Az egyik a fafúvók csatára hívó fele (két Esz-klarinét), a másik a jellegzetes trombita szignál.⁸⁶

Bartók Béla: A kékszakállú herceg vára

Allegro risoluto
Klar. I.-II. in Es

Tr. I. in B

f

84 Alfredo Casella – Virgilio Mortari: A mai zenekar technikája 72. old.

85 Ritkán az első klarinétost kötelezik magas klarinétváltásra.

86 Kroó György: Bartók színpadi művei 50. old.

43

Cor. I.-II. in F

f

Gustav Mahler több művében írt két Esz-klarinétot a partitúráiba, ahol az első klarinét soha nem vált.⁸⁷

A magas hangolású klarinétok zenekari alkalmazása az első időkben részben az előadás praktikuságát, részben műfaji sajátosságokat szolgált.

Az Esz-klarinétot már a 18. században Cherubini operáiban fel lehet fedezni. A hangszer használatával technikai egyszerűséget ért el a szerző, megkímélte a klarinétosokat a sok „b” előjegyzéstől. A D-klarinét Johann Christian Bach *Orione* (1763), és Gluck *Echo és Nárcisz* (1779) című operájában tűnt fel először a zenekarban.⁸⁸

A magas hangolású klarinétok a kezdetektől napjainkig állandó tagjai a fúvószenekaroknak. Az erőteljes, fényes hangja, valamint mozgékonyága miatt dallamvivő feladatokra is kiválóan alkalmasak ebben a műfajban.

A romantikus zenekar hangzásideálja jó ideig nem tűrte a magas D- és Esz-klarinét kihívó, túl fényes hangját.

Jelentős fordulatot hozott Berlioz 1830-ban írt *Fantasztikus szimfóniája*. A figyelem középpontjába állította az Esz-klarinétot, immár új szerepben. Már nem mint praktikus hangszer, hanem jellegzetes karaktert megjelenítő hangszerként szerepel a műben. A Boszorkányszombat címet viselő tételben a C-klarinét után az Esz-klarinét még jellegzetesebben torzítja el, és teszi triviálissá a mű

87 Például 1. szimfónia, Ezrek szimfóniája.

88 Ekkor már megszületett Molter négy versenyműve, melyeket mind D-klarinétra írt.

alapgondolatát. A lendületes 6/8-os lüktetésben az előkék, a trillák, és az Esz-klarinét nyers hangja jeleníti meg a boszorkányok táncának örületes forgatagát.

Hector Berlioz: Fantasztikus szimfónia op. 14

5. tétel

Allegro

in Es

The musical score consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a 6/8 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked *Allegro*. The first staff includes the dynamic marking *poco f* and *cresc.*. The second staff continues the melodic line with several trills. The third staff features a series of trills. The fourth staff includes a trill and a dynamic marking of *f*. The fifth staff concludes with a trill, a *cresc.* marking, and a final *ff* dynamic marking.

Berlioz után a zeneszerzők bátran nyúltak a D- és Esz-klarinét által nyújtott különleges hangkarakterhez. Wagner, Richard Strauss, Ravel, Schönberg, Elgar és sokan mások egyaránt használták szimfonikus és színpadi műveikben.

A D- és Esz-klarinét regiszterei alapvetően hasonlítanak a normál klarinétok fekvéseihez.

A chalumeau regiszter – különösen az alsó kvint (e-h) – nagyon kemény és érzéketlen. A középső regiszter hangjai kemények és fanyar hangzásúak. Mindkét fekvés a hangerő szempontjából – hasonlóan a normál klarinétokhoz – gyengén szól.

A zenekari irodalom csak kevés példával szolgál a két fekvés használatára.

Maurice Ravel a *Bolero*-ban (1928) a felső regiszterben indítja az Esz-klarinét szólót. A szolo második felében a dallam leereszkedik a középső, majd az alsó regiszterbe. Az ereszkedő dallamban ügyelni kell a hangerő kiegyenlítésére, különben a korábban jól felépített szolo feszültsége elenyészik, a bolero feszessége szétfolyik.

Maurice Ravel: Bolero

Tempo di bolero moderato assai ♩ = 72
in Es

A felső regiszter a magas hangolású klarinétok legfontosabb területe. A hangjai h^1 -től a^3 -ig terjednek. Ezek a hangok világosabbak, éleesebbek, mint a normál klarinétok hasonló hangjai. A hangerő tekintetében is magasan felülmúlják azokat.

A felső fekvésben írt zenekari szólamokban a hangszer virtuozitását a legmesszebbmenőkig kihasználják, számtalan humorisztikus karakter megteremtésére alkalmazzák.

Ravel a *G-dúr zongoraversenyben* (1931), valamint a *Daphnis és Chloé 1. és 2. szvitjében* (1912) rendkívül gyors feladatokat bízott az Esz-klarinétra.

Maurice Ravel: G-dúr zongoraverseny

3. tétel

Presto
in Es

Maurice Ravel: Daphnis és Chloé

in MI b *vclles* *Pte Cl.* **157**

A humorisztikus effektusok kifejezésére Richard Strauss a D-klarinétot alkalmazta a jól ismert *Till Eulenspiegelben* (1895). A mű főhősének akasztási jelenetében Strauss a játszhatóság határát ostromolja az írott asz³-szal.

Richard Strauss: Till Eulenspiegel vidám csínytevései op. 28

Etwas breiter
 40 in D
 mf sfz pp

Kevésbé ismert az Esz-klarinét humorisztikus témája a *Hősi élet* (1899) szimfonikus költeményéből.

Richard Strauss: Egy hősi élet

Etwas langsamer
 Es - klar.
 f sehr scharf und spitzig

Igor Sztravinszkij a rendkívül dúsan hangszerelt *Tavaszi áldozatban*⁸⁹ (1913) egyaránt előírta a D- és az Esz-klarinétot. A D-klarinét a mű első felében, az előjátékban csendül fel. Az Esz-klarinét a tavaszi körtáncban kap szerepet egészen egyedülálló kombinációban. A basszusklarinéttal játszik unisono, egymástól két oktáv távolságra.

Igor Sztravinszkij: A megszentelt tavasz

Es-klar p
 Bass. klar. in B p

89 Az eredeti orosz cím szó szerinti fordítása: megszentelt tavasz.

2. A basszusklarinét

A basszusklarinét technikai struktúrája (akusztika, mechanika) hasonló a normál klarinétokhoz. A és B hangolású hangszereket is készítenek, de ma már az általánosan elterjedt közülük a B hangolású.

A basszusklarinét alaphangsora egy oktávval mélyebben szól a normál klarinétokhoz képest, akár A, akár B hangolású. A hangterjedelem a modern basszusklarinéton írott C-c⁴ között van, hangzó formában B-b³. Ez egy terccel nagyobb alsó irányban a normál klarinétoknál, írott formában. Míg korábban a hangterjedelem felső határát c³-ben jelölték meg, ma már a c⁴, sőt az efölötti hangok is elérhetőek. A hangterjedelem kinyílásának lehetőségét az elmúlt évtizedekben a hangszerrel szülő rangra emelő művészek segítették. Elsősorban Jozef Horak és Harry Sparnay neve említendő ebben a vonatkozásban.

A basszusklarinét furatának hossza több mint kétszerese a normál klarinétnak. A modern basszusklarinét főfuratát egy 180 fokban hajlított fém tölcser egészíti ki a hangszer alján ferde, felfelé hajló irányba. A fúvókát S alakú fémcső köti össze a főfurattal.

A basszusklarinét mechanikája nagy részben megegyezik a normál klarinéton használt billentyűzettel. A legalsó, írott C-e közötti hangok megszólaltatásához plusz billentyűk szükségesek. Ezek az úgynevezett basszet billentyűk, melyeket a jobb kéz hüvelykujja kezel. A legújabb fejlesztésű basszusklarinétokon ezeknek a billentyűknek vannak kisujjal kezelhető párjai.

Az írott e-c³ közötti fogások a basszusklarinéton megegyeznek a normál klarinét fogásaival.

A c³ fölött azonban újfajta fogásokat kell használni. A normál klarinétól eltérő fogások használata a biztos megszólaltatást és a tiszta intonációt szolgálják.

A f³-ig használhatóak a normál klarinét fogásai, de az intonáció alacsony lesz. Az ok a fedett billentyűkben keresendő. A hangok magasabb megszólaltatásához más tisztítóbillentyű alkalmazása szükséges. A f³ fölött a fogások teljesen megváltoznak.

A ma leginkább használt francia gyártású basszusklarinétokon a különböző modellek eltérő fogáslehetőségeket kínálnak.⁹⁰ Az azonos márkákon belül is léteznek különbségek. Így a Selmer által gyártott régi és új modellek, valamint a Buffet régi, és új Prestige modelljei is más-más fogási rendszer szerint működnek.⁹¹

A basszusklarinét zenekari szólamait többféle jelölési rendszer szerint írják a zeneszerzők. Három különböző notáció ismeretes. A szólamok vagy F-, vagy G-kulcsban vagy a két kulcs kombinációjában íródnak. Az F-kulcs használata Wagnertől ered. A *Lohengrin* (1850) partitúrájában – a

90 Henri Bock – Eugen Wendel: Nouvelles techniques de la clarinette basse

91 Lásd a Mellékletekben.

partitúra olvasás szempontjából logikusan – basszuskulcsban írta a basszusklarinét szólamot.

Az F- és G-kulcs vegyes alkalmazására általában akkor kerül sor, amikor a basszusklarinét a szélső regisztereit használja. Ilyen esetekben a szerző kulcsot vált.

A basszuskulcs olvasása a klarinétosok számára nehézséget jelent. A zeneszerzők az F-kulcs használatával kétségtelenül pótvonalakat takarítanak meg, ám a klarinétosok az oktatás folyamán erre nem készülnek fel. Basszuskulccsal csak az elméleti és zongoraórákon találkozhatnak. A klarinét tanulása során a G-kulcsban olvasott hangjegyek, és azok különböző kombinációnak játéka alakítja ki az idegpályák működését. Ezért az F-kulcsban írt basszusklarinét olvasásához speciális gyakorlás szükséges. A kulcsok gyakori váltogatása magas szintű agyi tevékenységet ró a muzsikusokra. További nehézséget jelent, ha a basszuskulcsban írt szólamot transzponálni is kell.

Az úgynevezett francia jelölés szerint a szólamokat G-kulcsban írják. Ez a jelölési mód áll közelebb a klarinétosokhoz. A hangszer váltás után is a megszokott módon kell olvasni a hangjegyeket, és a normál klarinéton betanult módon működnek a fogási sztereotípiák. Az így leírt szólamok transzponálás esetén is könnyebben olvashatók. A reláció ugyanaz, mint a normál B-klarinéttal A-klarinétra történő transzponálás esetén.

A basszusklarinét hangja általánosságban nagyon hasonló a normál klarinétok hangjához. Az, hogy a basszusklarinét egy oktávval mélyebben szól a normál klarinétoknál, természetesen nem csekély hangzási különbséget jelent, különös tekintettel az azonos magasságú hangokra.

Minden fúvós hangszer játékánál lényeges a levegőoszlop nagysága. A basszusklarinénál a levegőoszlop lényegesen nagyobb a normál klarinétok játékánál használatos levegő mennyiségénél. Ezért a hangja jobban megfelel a lágy, folyamatos játékmódnak. Mindemellett a modern hangszerek jelentékeny hangerő előállítására is képesek.

A normál klarinétokhoz hasonlóan a basszusklarinét is egészen különleges képességekkel bír a hangerő szélsőséges emeléséhez és csökkentéséhez. A hallhatóság határát súroló pianokat, halkulásokat lehet rajta játszani, melyre más hangszerek aligha képesek. Ez különösen igaz az alsó regiszter hangjaira.

A chalumeau regiszter hangjai írottan C-f¹-ig terjednek. A normál klarinétokhoz hasonlóan a basszusklarinét alsó regisztere is különösen sötét és telt hangzást mutat. A szinte utolérhetetlen halkulási képessége ennek a regiszternek a zenekari előadói gyakorlatban Csajkovszkij *6. szimfóniájának* (b-moll, *Patetikus szimfónia*, Op.74., 1893) első tételében megcsodálható. Az első klarinét **pppp** szólóját fagott folytatja négy **ppppp** hanggal. A gyakorlatban azonban legtöbbször basszusklarinét játssza ezt a négy hangot, mert csak ez a hangszer képes igazán a hangszín és a dinamikai folytonosság szempontjából a legtökéletesebben a zenei folyamat elhalását ábrázolni, miután jön a hirtelen **ff** kitörés (Allegro vivo).

Csajkovszkij: 6. szimfónia

1. Tétel Eredeti

in A Ritard. molto

pppp

Fagott

pppppp

Detailed description: This is a musical score for the bassoon part of the first movement of Tchaikovsky's 6th Symphony. It is in the key of A major and 4/4 time. The tempo is marked 'Ritard. molto'. The score consists of two measures. The first measure starts with a piano (*pppp*) dynamic and features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second measure continues the melodic line with a *pppppp* dynamic marking.

Csajkovszkij: 6. szimfónia

1. Tétel A szokásos előadói gyakorlat

in A Ritard. molto

pppp

Bass. klar. in B

pppppp

Detailed description: This is a musical score for the bass clarinet part of the first movement of Tchaikovsky's 6th Symphony, in the key of A major and 4/4 time. The tempo is marked 'Ritard. molto'. The score consists of two measures. The first measure starts with a piano (*pppp*) dynamic and features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second measure continues the melodic line with a *pppppp* dynamic marking.

A chalumeau regiszter felső területe rendkívül komor, sötét. A tematikus belépéseknél megfelel a kísérteties, melankolikus hanghatásoknak. Különösen tanulságos az ismert kísérő triolák példája Verdi *Aida* (1871) című operájának negyedik felvonásából. Amneris és Radames kettősének basszusklarinet szólama lefelé haladó nyolcad mozgású kadenciával indul, majd a basszusklarinet a zenekar legfontosabb hangszerévé válik. Az ária elején egyedüli szólamként triolás mozgással kíséri az énekest, a tutti zenekar csak bizonyos helyeken akkordokkal támasztja alá a zenei anyagot. A hangszer hangszíne híven szolgálja a szöveg jelentéstartalmát, amelyben Amneris – aki szerelmes Radamesbe – próbálja megmenteni Radames életét, és arra kéri, hogy maga is küzdjön érte. Radames erre lemondással válaszol.

Giuseppe Verdi: Aida

4. felvonás

Basszus klar. in B

Andante sostenuto

f

allarg.

p

pp

pp

Detailed description: This is a musical score for the bass clarinet part of the fourth act of Verdi's opera Aida. It is in the key of B-flat major and 3/4 time. The tempo is marked 'Andante sostenuto'. The score consists of four staves of music. The first staff begins with a forte (*f*) dynamic and features a melodic line with a quintuplet. The second staff continues the melodic line with a piano (*p*) dynamic and includes several triplet markings. The third staff continues the melodic line with a pianissimo (*pp*) dynamic and includes a triplet marking. The fourth staff continues the melodic line with a pianissimo (*pp*) dynamic and includes a triplet marking.

A középső regiszter hangjai a $fisz^1$ - h^1 -ig terjednek. A terület hangjai a normál klarinétok akusztikai tulajdonságai szerint viszonylag erőtlenek, tartalom nélküliek. Hajlamosak a fakó, szín nélküli hangzásra, amely azonban hatásos is lehet.

Arnold Schönberg a *Pierrot lunaire* (Op.21, 1912) második részének első darabjában gyakran használja a középső regiszter hangjait. A darab címe *Nacht – Éjszaka –*, amelynek első sora félreértetlen jelentésű: „*Finstre schwarze Riesenfalter töteten der Sonne Glanz*” – „*Sötét, fekete óriáspillangók ölték meg a Napnak fényét*”. A hangok színe a valóságos tragédiát, nyomasztó, halálos veszedelmet festenek meg. A sötét kép megteremtéséhez az egész együttes hozzájárul. A három legmélyebb fekvésű hangszer, a basszusklarinét, a cello és a zongora szerepel benne, s a szoprán énekhang is a maga legmélyebb fekvésében mozog.

Arnold Schönberg: Pierrot lunaire

5.

Gehende ♩ = 88

Bass. Klar. in B

Violoncell

Rezitation

Zongora

Finstere, schwarze Rie-sen-fal-ter tö-te-ten der

B. Klar. in B

Vlc.

Z.

Son - ne Glanz. Ein ge-schloß-nes Zau - ber - buch

A felső regiszter hangjai az írott h^1-g^3 -ig terjednek. Ezek a hangok világosak és erőteljesek. A széles furat miatt azonban nem olyan ezüstösen csillogóak, mint a normál klarinétok magas hangjai.

A basszusklarinét hangzási lehetőségei a 19. században váltak igazán ismertté. Története kezdete során tisztán basszushangszerként alkalmazták. Giacomo Meyerbeer volt az első zeneszerző, aki mert igazán szólisztikus feladatot bízni rá. Őt követte Wagner az operáiban, Liszt Ferenc a szimfonikus költeményekben és oratórikus műveiben. A hangszerhasználatuk híven tükrözik a kor romantikus hangzási ideálját. Mindhármuknál a basszusklarinét patetikus hangvételt üt meg. Vagy hosszú ívű legato dallam, vagy egy nagyon tipikus, mindhármuknál közös dallami figuráció fedezhető fel a szólamokban. A dallami formulák melodikai és ritmikai szempontból is hasonlóak.

A *Hugenották* (1836) basszusklarinét szólójának első és harmadik ütemében megjelenik a főhang jellegzetes körülírása.

Giacomo Meyerbeer: Hugenották

Molto maestoso
Bass. klar. in B

p cantabile *cresc.*

Liszt Ferenc a *Tasso* (1849) című szimfonikus költemény szólójának harmadik ütemében, valamint a *Dante szimfónia* (1855-56) basszusklarinét dallamának ötödik ütemében él hasonló megoldással.

Liszt Ferenc: Tasso

Adagio mesto
Bass. klar. in B

f *dim.* *pp*

Liszt Ferenc: Dante szimfónia

I. Inferno

Quasi andante ma sempre un poco mosso
Bass. klar. in A

mf espressivo dolente *riten.* *sf* *pp*

Richard Wagner ezzel a kifejezésmóddal különböző formákban szinte minden operájában élt. Néhány példa ezekre:

Richard Wagner: Istenek alkonya

1. felvonás

noch mehr zurückhaltend
in B

pp

Bass. klar. in B

pp

Detailed description: This is a musical score for Bass Clarinet in B. It features two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of three flats and a 4/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music is marked 'pp' (pianissimo) and includes the instruction 'noch mehr zurückhaltend' (even more restrained) and 'in B'. The score shows a melodic line with some chromaticism and a bass line with a similar character.

Richard Wagner: Tannhäuser

3. felvonás

Lento ♩ = 60

Bassus klar. in B

p

Detailed description: This is a musical score for Bass Clarinet in B. It features a single staff in treble clef with a key signature of three flats and a 4/4 time signature. The music is marked 'p' (piano) and includes the instruction 'Lento' with a tempo marking of ♩ = 60. The score shows a melodic line with a slow, expressive character.

A patetikus formulák mellett a basszusklarinét más arculatát mutatja be Csajkovszkij *A diótörő* (1892) balettzenéjében. A mély hangokkal komikus, grazioso hangulatot teremt.

Csajkovszkij: Diótörő szvit

Andante non troppo

Basszus klar. in B

mf — fp

Detailed description: This is a musical score for Bass Clarinet in B. It features a single staff in treble clef with a key signature of two sharps and a 2/4 time signature. The music is marked 'mf' (mezzo-forte) and 'fp' (fortissimo) and includes the instruction 'Andante non troppo'. The score shows a rhythmic, dance-like melody.

Ugyanezt a hangvételt hozza létre Richard Strauss a *Don Quixoté*ben (1898). A darab műfaját tekintve szimfonikus variációk zenekarra. A basszusklarinét a mű főhősének szolgáloját személyesíti meg esetlenségében, komikus mivoltában.

Richard Strauss: Don Quixote op. 35

2. tétel

Mäßig ♩ = 96

14 Basszus klar. in B

mf

4

(10 Takte)

poco ritard

dim. pp

Detailed description: This is a musical score for Bass Clarinet in B. It features three staves in treble clef with a key signature of one sharp and a 4/4 time signature. The music is marked 'mf' (mezzo-forte) and includes the instruction 'Mäßig' with a tempo marking of ♩ = 96. The score shows a rhythmic, dance-like melody with a 'poco ritard' (slightly ritardando) section and a 'dim. pp' (diminuendo pianissimo) ending.

Az impresszionista szerzők műveiből sem hiányozhatnak a basszusklarinet színei. Maurice Ravel *Daphnis és Chloé 2. szvitjében* (1912) maximálisan kihasználja a hangszer addig ismert hangzási és technikai lehetőségeit, talán még azon is túlmutatva komponálta meg a neki szánt szólamot.

A hangzási sokszínűsége mellett a 20. század zeneszerzői a basszusklarinet technikai eszköztárát is egyre virtuózabb szólamok megírásával aknázták ki. Annak ellenére, hogy a normál klarinétokhoz képest nagyobb építésű, nagyobb mennyiségű levegőt igényel, több billentyűt kell kezelni rajta, a zenekari szólamok egyre komplikáltabbá váltak.

Richard Strauss a szimfonikus költeményekben és az operákban is egyaránt kihasználja a basszusklarinet technikai lehetőségeit, valamint a hangszer hangterjedelmét.

Dmitrij Sosztakovics a *hegedűversenyében* (a-moll, Op.77., 1948) ír virtuóz szólót a második, scherzo tételben. Sosztakovics az úgynevezett német jelöléssel, basszuskulcsban írta a szólamot.

D. Sosztakovics: a-moll hegedűverseny op. 77

2. tétel

Allegro ♩ = 104

Basszus klar. in B (24)

Igor Sztravinszkij legjelentősebb basszusklarinetra írt zenekari szólama a *Le sacre du Printemps* (*Megszentelt tavasz*) (1913) című balettjében található. A zenei mondanivaló kifejezése érdekében Sztravinszkij nem elégszik meg egy basszusklarinettel, hanem esetenként két basszusklarinetot is használ, melyek hol kiegészítik, hol erősítik egymás szólamait.

Igor Sztravinszkij: A megszentelt tavasz

2. rész *Action rituelle des ancetres*

Bassz. klar I. in B

Bartók Béla nagy zenekari műveiben szinte mindig élt a basszusklarinét hangzásával. Szerepel *A csodálatos mandarinban* (1919), a *2. szvitben* (rev. 1943), *A kékszakállú herceg várában* (1911), *A fából faragott királyfiban* (1916), a *Cantata profana*-ban (1930), a *Concerto*-ban (1943), az *1. és 3. zongoraversenyben* (1926, 1945), a *Hegedűversenyben* (Nr. 2., 1938), a *Táncszvitben* (1923), a *Két portréban* (Op.5.), a *Négy zenekari darabban* (Op.12.). Bartók Béla hangszerhasználatára jellemző, hogy gyakran váltogatja szólamaiban az A és B hangolású basszusklarinétot. A hangszerelváltás sémája ugyanaz, mint a normál hangolású A- és B-klarinétok váltása. Mindig az adott zenei egység tonálisának megfelelően írja elő az A- vagy B-basszusklarinétot. Ezért alaposan kell készülni Bartók szólamainak játékára, a váltások helyének pontos észlelésére, a transzponálás hibátlan-ságára.

BEFEJEZÉS

36 éve játszok hivatásos zenészként, csaknem ugyanennyi ideje oktatok a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Karán.

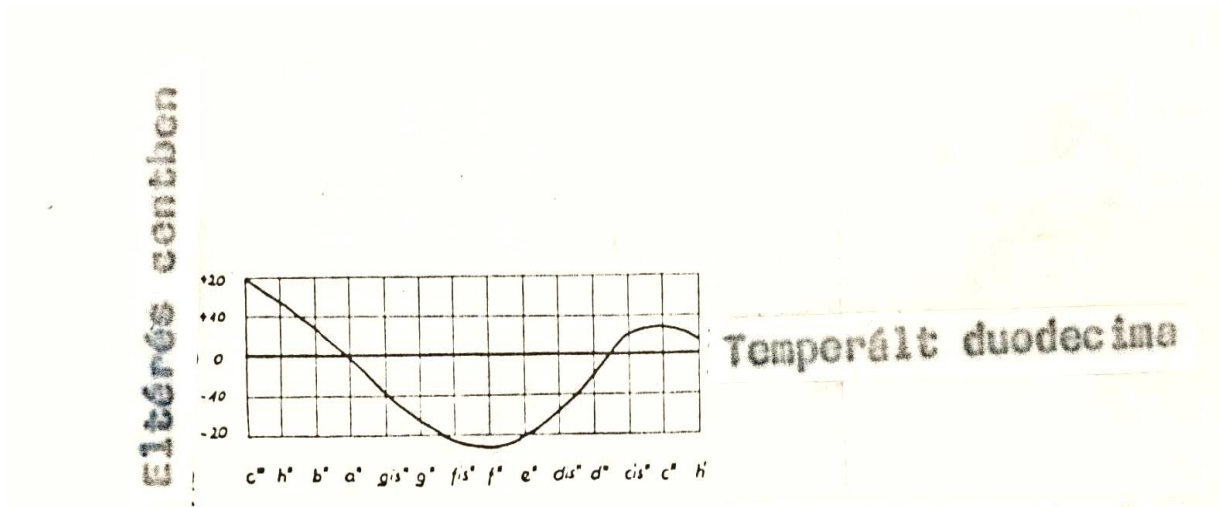
A dolgozat az elmúlt évtizedek kutatásait, tapasztalatait, gondolkodását, látásmódját különböző rendszerekben összegzi. A klarinét hangját, hangzási lehetőségeit a szimfonikus zenekari közegben sokféleképpen lehet vizsgálni. Az egyes fejezetek és alfejezetek akár önállóan tárgyai lehetnek egy-egy tudományos munkának. Én az összegzést kívántam hangsúlyozni, remélve, hogy a szakma a további részletek kutatásával tovább gazdagítja a – sajnos szegényes – magyar nyelvű klarinétos szakirodalmat. Remélem továbbá, hogy a pályára készülő, vagy a pályát gyakorló klarinétosok haszonnal forgatják írásomat.

Végezetül szeretnék köszönetet mondani elsősorban a családomnak a biztatásért, a türelmes támogatásukért. Köszönöm Herceg Attila volt tanítványomnak, Kreka László és Szabó Ferenc kollégáimnak a különböző technikai jellegű segítségüket. És köszönet egykori tanárainak, a muzsikus társaimnak, akiktől nagyon sokat tanultam.

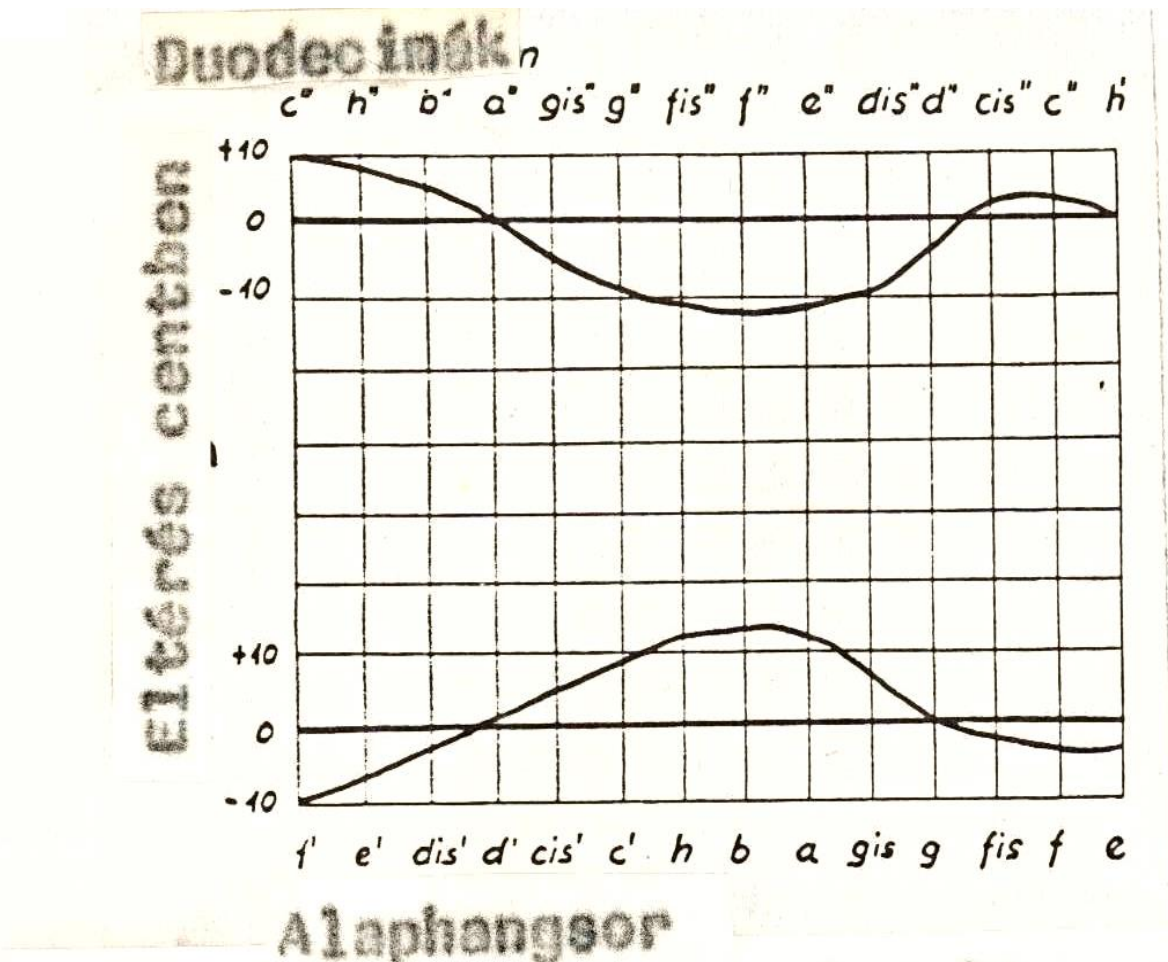
Mellékletek

1. melléklet:

- a) A klarinét intonációs görbéje



- b) Az intonációs hibák eloszlása az alaphangsorra és a duodecimákra nézve



2. melléklet: A basszusklarinét fogáslehetőségei c^3 fölött

a) cisz³-tól f³-ig

	<p>1</p>	<p>2</p>	<p>3</p>	<p>4</p>						
	<p>1</p>	<p>2</p>	<p>3</p>	<p>4</p>	<p>5</p>	<p>6</p>	<p>7</p>			
	<p>1</p>	<p>2</p>	<p>3</p>	<p>4</p>	<p>5</p>					
	<p>1</p>	<p>2</p>	<p>3</p>	<p>4</p>						
	<p>1</p>	<p>2</p>	<p>3</p>	<p>4</p>	<p>5^a</p>	<p>5^b</p>	<p>6</p>	<p>7</p>		

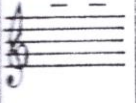
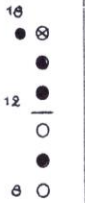
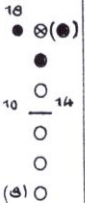
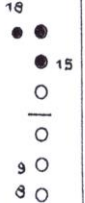
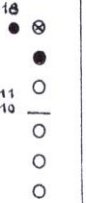
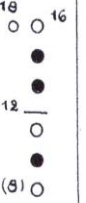
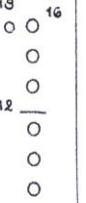
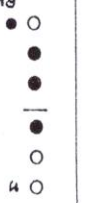

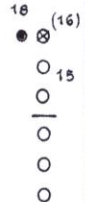
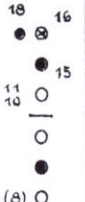
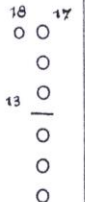
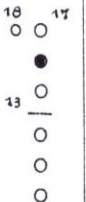
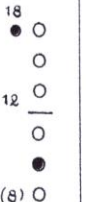
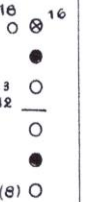
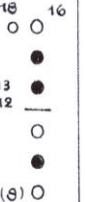
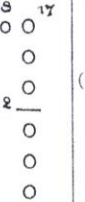
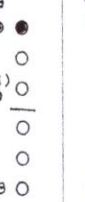
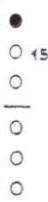
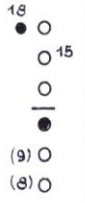

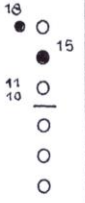
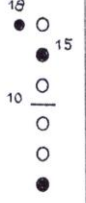
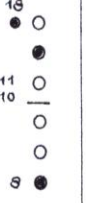
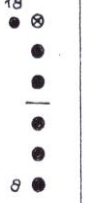
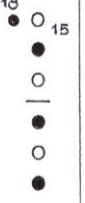
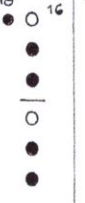
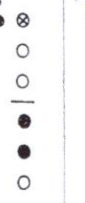



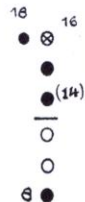

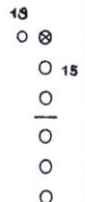
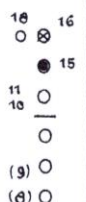
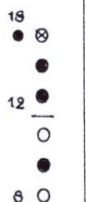
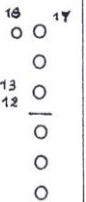
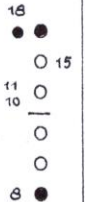
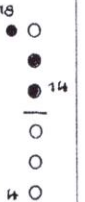

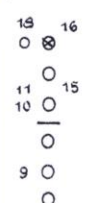
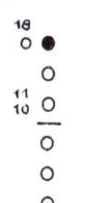
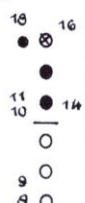
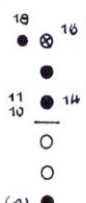
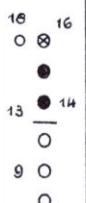
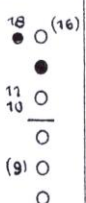
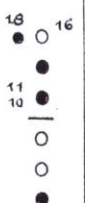
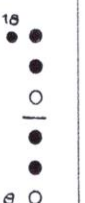

b) fisz³-től a³-ig

6	1	2	3	4	5	6	7	8	9	
	18 ● ⊗ ● ● ○ ○ ○ ○	(18) ● ○ ● ● 14 ○ (9) ○ 8 ●	18 ● ● 16 ● ● ● 13 14 ○ ○ ○	18 ● ⊗ ● ● 13 14 ○ ○ ○	18 ● ○ 16 ● ○ ○ ○ 13 12 ○ 8 ●	18 ● ⊗ ● ● ● ● ● ● 8 ●	18 ● ● ● ● ○ ● ○ ● ○ ● (8) ●	○ ○ 17 ● ○ ○ 13 12 ○ ○ ○ ○ ○ ○	18 ● ● ● ● ○ ○ ○ ○ 8 ●	
7	1	2	3	4 ^a	4 ^b	5	6	7 ^a	7 ^b	8
	18 ● ⊗ ● ● 10 ○ ○ ○ ○	18 ● ○ ● ● ○ (14) ○ 9 ○ 8 ●	18 ● ⊗ 16 ● ● ● 13 ○ 14 ○ ○ ○	18 ● ○ ● ● ○ ○ ○ ○ (8) ●	18 ● ○ ● ● ○ ○ ○ ○ ○ ○	18 ● ⊗ ● ● (10) ● ○ ○ 8 ●	18 ● ⊗ ● ● ○ ○ ○ ○ 9 ○ ○	18 ● ⊗ ● ● ○ ○ ○ ○ 8 ●	18 ● ● ● ● ○ ○ ○ ○ ○ ○ (8) ●	15 ● ● 15 ● ● ● 13 ○ 12 ○ ○ ○ ○ ○
8	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
	18 ● ⊗ ● ○ ○ 10 ○ ○ ○ (8) ○	18 ● ⊗ ○ 15 ○ ○ ○ ○ ○ ○	18 ● ⊗ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○	18 ● ⊗ ● ● 11 ● 10 ● ○ ○ ○ ○ (8) ●	18 ● ○ 15 ● ○ ○ (13) ○ ○ ○ ○ ○	18 ● ⊗ 16 ● ● ● 10 ○ ○ ○ ○ ○	18 ● ⊗ ● ● 11 ○ 10 ○ ○ ○ ○ ○	18 ● ○ ○ ○ ○ ○ ● ○ ○ ● 8 ○	18 ● ● ○ ○ ○ ○ ● ○ ○ ● (6) ●	18 ● ○ ● ● ○ ○ ○ ○ (8) ○
9	1	2	3 ^a	3 ^b	3 ^c	4	5	6	7	8
	18 ● ⊗ ● ○ ○ 11 ○ 10 ○ ○ ○ (8) ○	18 ● ⊗ ● ● (10) ● ○ ○ 9 ● (8) ○	18 ● ⊗ ● ○ ○ (10) ○ ○ ○ ○ ○	18 ● ⊗ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ●	18 ● ● 16 ● ○ ○ 10 ○ ○ ○ ○ ○	18 ● ○ ● ● 11 ● 10 ● ○ ○ ○ ○ (8) ●	18 ● ○ ○ ○ 11 ○ 10 ○ ○ ○ ○ ○	18 ● ○ ○ ○ ● 11 ○ 10 ○ ○ ○ ○ ○	18 ● ⊗ ○ ○ ○ ○ ● ○ ○ ○ ○	18 ● ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○ ● ○ ○

c) a³-tól c⁴-ig

(9)	9 ^a	9 ^b	10	11	12 ^a	12 ^b	13	14	15	16
10	1	2 ^a	2 ^b	3	4	5	6	7 ^a	7 ^b	8
11	9	10 ^a	10 ^b	11	12	13	14			
12	1 ^a	1 ^b	2	3 ^a	3 ^b	4	5	6	7	8
12	9	10	11 ^a	11 ^b	11 ^c	12				
12	1 ^a	1 ^b	2 ^a	2 ^b	3 ^a	3 ^b	4	5 ^a	5 ^b	6

d) c⁴-től disz⁴-ig

<p>12</p> 	<p>7</p> 	<p>8</p> 	<p>9</p> 	<p>10</p> 	<p>11</p> 	<p>12</p> 	<p>13</p> 			
<p>13</p> 	<p>1</p> 	<p>2</p> 	<p>3^a</p> 	<p>3^b</p> 	<p>4</p> 	<p>5^a</p> 	<p>5^b</p> 	<p>6</p> 	<p>7 <i>mp</i></p> 	<p>8^a</p> 
	<p>8^b</p> 	<p>9</p> 	<p>10^a</p> 	<p>10^b</p> 	<p>11</p> 	<p>12</p> 	<p>13</p> 	<p>14</p> 	<p>15</p> 	<p>16 (18)</p> 
	<p>17</p> 									
<p>14</p> 	<p>1^a</p> 	<p>1^b</p> 	<p>2</p> 	<p>3</p> 	<p>4</p> 	<p>5</p> 	<p>6</p> 	<p>7</p> 		
<p>15</p> 	<p>1^a</p> 	<p>1^b</p> 	<p>2^a</p> 	<p>2^b</p> 	<p>3</p> 	<p>4^a</p> 	<p>4^b</p> 	<p>5^a</p> 	<p>5^b</p> 	<p>6</p> 

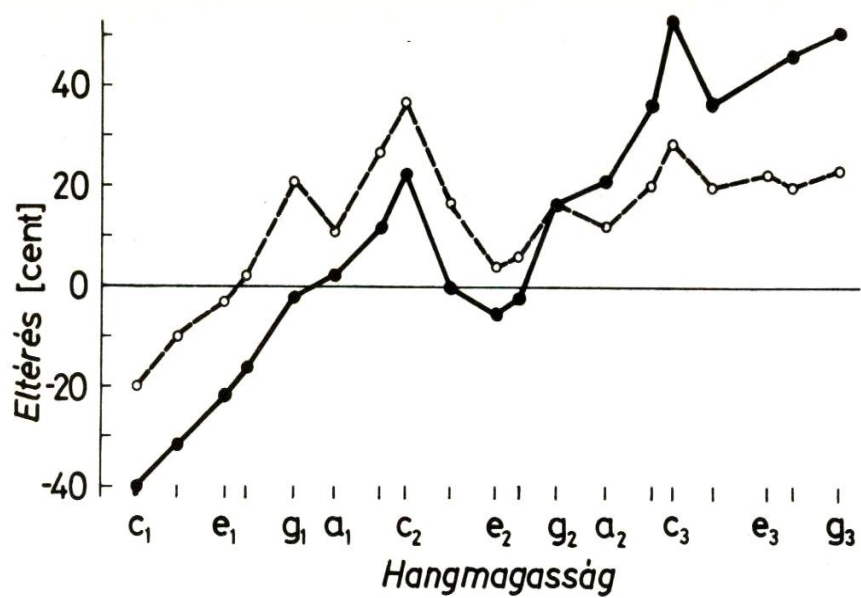
e) disz⁴-től gisz⁴-ig

<p>(13)</p>	<p>7 <i>f/ff</i></p>	<p>8</p>								
<p>16</p>	<p>1</p>	<p>2</p>	<p>3^a</p>	<p>3^b</p>	<p>4^a</p>	<p>4^b</p>	<p>5</p>	<p>6</p>	<p>7 <i>f/ff</i></p>	
<p>17</p>	<p>1^a</p>	<p>1^b</p>	<p>2</p>	<p>3</p>	<p>4</p>	<p>5</p>				
<p>18</p>	<p>1</p>	<p>2</p>	<p>3</p>							
<p>19</p>	<p>1</p>	<p>2</p>	<p>3</p>	<p>4</p>						
<p>20</p>	<p>1</p>	<p>2</p>								

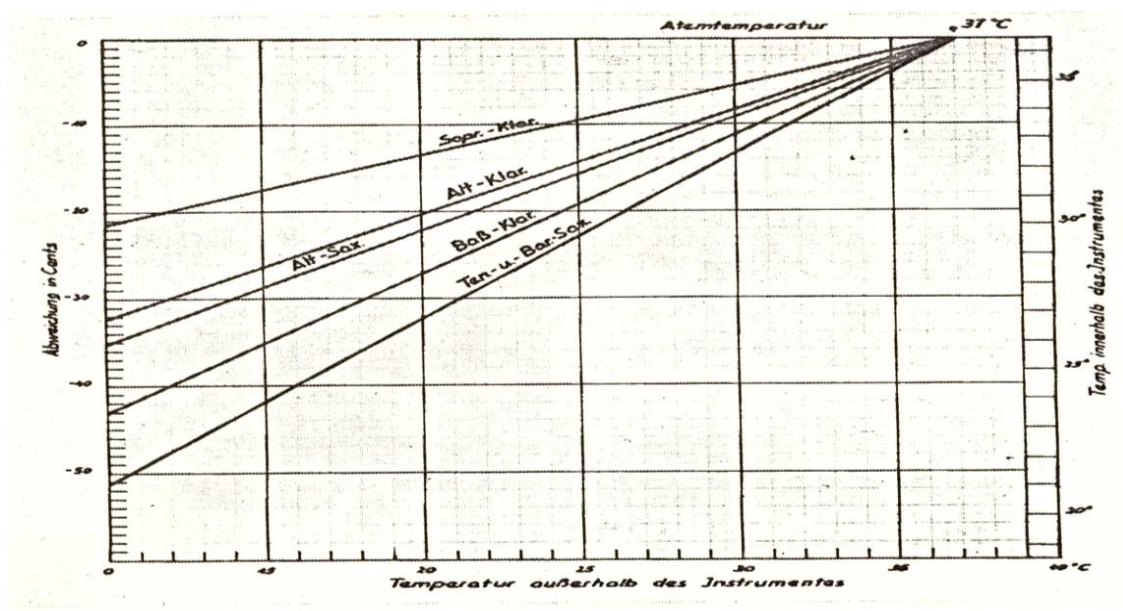
f) a⁴-tól c⁵-ig

	1 	2 							
	1 	2 							
	1 	2 							
	1 	2 							

3. melléklet: A fuvola hangolási görbéje

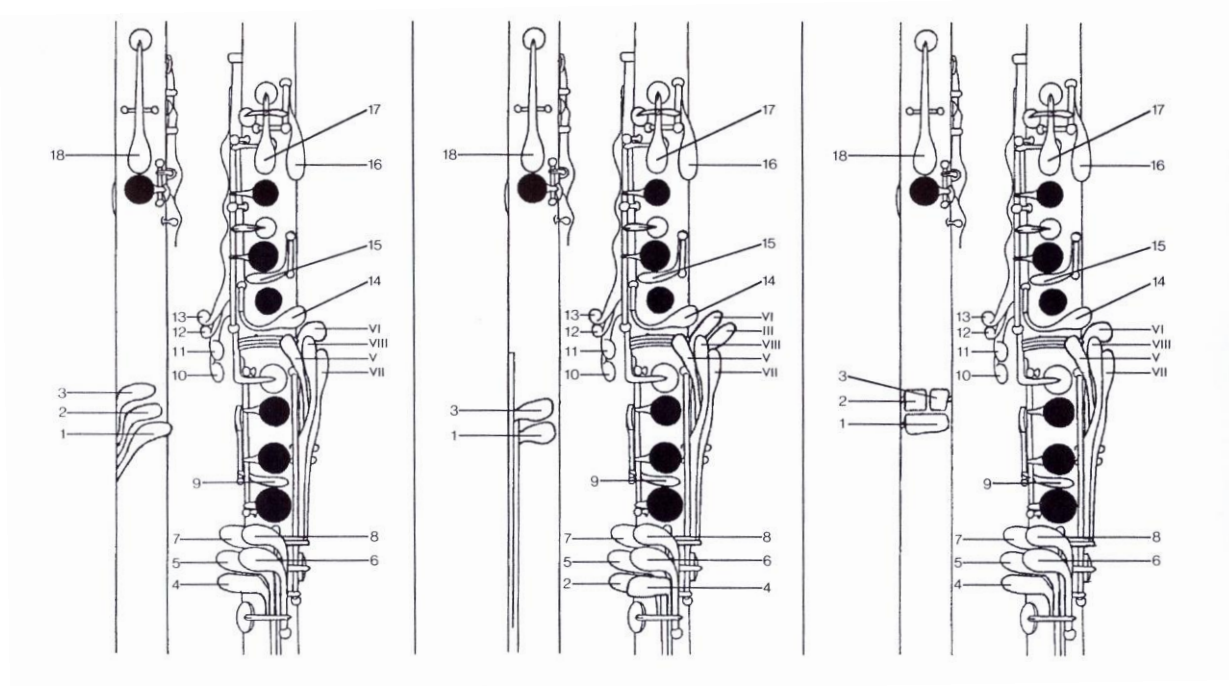


4. melléklet: A hőmérséklet befolyása a klarinét intonációjára



- A bal oldali függőleges koordináta: eltérések centben.
- A jobb oldali függőleges koordináta: a hangszeren belüli hőmérséklet.
- Az alsó, vízszintes koordináta: a hangszeren kívüli hőmérséklet.

5. melléklet: A különböző gyártmányú basszusklarinétok közti különbségek



- Balról az első hangszer: Selmer régi modell.
- Balról a második hangszer: Selmer új modell.
- A harmadik hangszer: Buffet Crampon.

Bibliográfia

- Balassa György (1973):
A klarinét módszertana, Tankönyvkiadó, Budapest
- Bárdos Kornél (1976):
Pécs zenéje a 18. században, Akadémiai kiadó, Budapest
- Bartalozzi, B. (1967):
New Sounds for Woodwind, London
- Bartha Dénes (1975):
Beethoven és kilenc szimfóniája, Zeneműkiadó, Budapest
- Bok, H.-Wendel, E. (1989):
Nouvelles techniques de la clarinette basse, Salabert Edition
- Brockhaus-Riemann (1983):
Zenei lexikon, Zeneműkiadó, Budapest
- Brymer, J. (1994):
Die Klarinette, Edition Sven Erik Berg im Verlag Ullstein GmbH, Frankfurt
- Casella, A.-Mortari, V. (1987):
A mai zenekar technikája, Zeneműkiadó, Budapest
- Darvas Gábor (1975):
Évezredek hangszerei, Zeneműkiadó, Budapest
- Deniels, E. (2004):
 Die zeitgenössische Jazzklarinette. In: Restle, C.-Fricke, H. (szerk.): *Faszination Klarinette*, Prestel Verlag, München-Berlin-London-New York. 191-219.
- Furtwängler, W. (2002):
Zene és szó, Q.E.D. Könyvkiadó, Budapest
- Fricke, H.(2004):
 300 Jahre Klarinette – Zeittafel. In: Restle, C.-Fricke, H. (szerk.): *Faszination Klarinette*, Prestel Verlag, München-Berlin-London-New York. 191-219.
- Gedeon Tibor (1960, szerk.):
Mozart bécsi levelei, Gondolat, Budapest
- Jopping, G. (2004):
 Zur Entwicklung der europäischen Klarinette. In: Restle, C.-Fricke, H. (szerk.): *Faszination Klarinette*, Prestel Verlag, München-Berlin-London-New York. 11-39.
- Kardos Pál (1983):
Karvezetés III. Intonálás, Tankönyvkiadó, Budapest
- Króó György (1962):
Bartók színpadi művei, Zeneműkiadó, Budapest
- Krause Annamária (1983, ford.):
 Klarinét, Metodikai Kabinet. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG) Lexikon*, 1958. 7. Stichworte Jensen-Kyrie
- Leitherer, Christian (2006):
 A chalumeau és a korai kétbillentyűs klarinét. *Zenekar*, 2006. 1. 46-47.
- Liebner János (1961):
Mozart a színpadon, Zeneműkiadó, Budapest

- Mauz, R. (2004):
Die Lehrwerke der Klarinette und ihre inhaltlichen Veränderungen. In: Restle, C.-Fricke, H. (szerk.): *Faszination Klarinette*, Prestel Verlag, München-Berlin-London-New York. 149-164.
- Menuhin, Y.-Curtis, W. D. (1981):
Az ember zenéje, Zeneműkiadó, Budapest
- Meyer, J. (2004):
Zur Akustik der Klarinette. In: Restle, C.-Fricke, H. (szerk.): *Faszination Klarinette*, Prestel Verlag, München-Berlin-London-New York. 177-191.
- Újházy László (1993):
Gondolatok a klarinét történetéhez. *Klarinétos*, 1993. 1. 4-7.
- Papp János (2002):
Hang-ember-hang, Vince kiadó, Budapest
- Pernye András (1974):
Előadóművészet és zenei köznyelv, Zeneműkiadó, Budapest
- Péteri Judit (1982, szerk.):
Régi zene Tanulmányok, cikkek, interjúk, Zeneműkiadó, Budapest
- Sadie, S. (1982):
Mozart – Grove monográfiák, Zeneműkiadó, Budapest
- Somfai László (1977):
Joseph Haydn élete képekben és dokumentumokban, Zeneműkiadó, Budapest
- Szabolcsi Bence (1936):
Bevezetés a zenetörténetbe, Franklin Társulat, Budapest
- Szabó Antal (2005):
Theobald Böhm és fuvolái, Zeneműkiadó, Budapest
- Székely András (1995, ford.):
Georg Philipp Telemann: Curriculum vitae Három önéletrajz, Helikon, Budapest
- Dr. Tarnóczy Tamás (1982):
Zenei akusztika, Zeneműkiadó, Budapest
- Wehle, R. (2007):
Basis Übungen für Klarinette, Schott Music GmbH&Co. KG, Mainz
- Wehle, R. (2007):
Klangübungen und Artikulation, Schott Music GmbH&Co. KG, Mainz
- White, E. W. (1976):
Stravinsky. A zeneszerző és művei, Zeneműkiadó, Budapest